



Le pianiste et compositeur québécois Auguste Descarries (1896-1958) et son association au mouvement néoromantique russe

The Quebec Pianist and Composer Auguste Descarries (1896-1958) and its association to Russian neo-Romantic Movement

Marie-Thérèse Lefebvre

Numéro 67, 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1024250ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1024250ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (imprimé)

1920-437X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lefebvre, M.-T. (2013). Le pianiste et compositeur québécois Auguste Descarries (1896-1958) et son association au mouvement néoromantique russe. *Les Cahiers des dix*, (67), 149–186. <https://doi.org/10.7202/1024250ar>

Résumé de l'article

Cet article retrace les principales étapes de la carrière du musicien Auguste Descarries (1896-1958), depuis sa formation à Montréal, son séjour à Paris et ses liens avec le milieu néoromantique russe, et sa contribution, à son retour, au développement de la vie musicale montréalaise.

Le pianiste et compositeur québécois Auguste Descarries (1896-1958) et son association au mouvement néoromantique russe

Marie-Thérèse Lefebvre*

Auguste Descarries est un musicien peu connu dont le nom mérite d'être intégré à l'histoire musicale du Québec pour ses œuvres et pour son engagement dans le milieu culturel de son temps. En tant que pianiste, il s'inscrit dans le courant de l'école pianistique allemande représentée par les deux grands pédagogues du XIX^e siècle, Franz Liszt et Theodor Leschetizky. Comme compositeur, il est l'héritier de la tradition beethovénienne défendue par de nombreux compositeurs russes issus des conservatoires impériaux de Saint-Petersbourg et de Moscou, dont, entre autres, Léon et Jules Conus, Georges Catoire, Alexandre Glazounov, Serge Rachmaninov et Nicolas Medtner.

Pour plusieurs Québécois, l'annonce du jumelage de la ville de Québec à celle de Saint-Petersbourg en août 2004, concrétisée par le dévoilement des

* Ce texte doit beaucoup à la collaboration des personnes suivantes à qui j'exprime ma plus vive reconnaissance : Francine Descarries, fille du musicien ; Hélène Panneton, organiste ; Réjean Coallier, pianiste ; Diane Baillargeon, Michel Champagne et Monique Voyer, service des archives de l'Université de Montréal ; Sonia Pâquet et Louis-Noël Fontaine, du Centre de musique canadienne à Montréal ; Lise Deschamps-Ostwald, étudiante d'Auguste Descarries entre 1950 et 1958 et professeure au Conservatoire de San Francisco.

monuments à Pouchkine et à Nelligan, marquait une nouvelle ère de coopération avec un pays dont le régime politique avait été combattu vigoureusement durant des décennies, particulièrement sous le gouvernement de Maurice Duplessis. Pourtant, l'art russe, et particulièrement la musique, avaient eu une résonnance profonde dans le milieu culturel québécois entre 1900 et 1939. Pour les défenseurs du régionalisme, la musique du Groupe des Cinq¹ était devenue le modèle par excellence à suivre pour développer une culture identitaire canadienne-française car les références au folklore y étaient nombreuses². Pour d'autres, tel Léo-Pol Morin, cette musique représentait, grâce à Diaghilev, Stravinsky et Prokofiev, une ouverture à la modernité³, alors que le pianiste Alfred Laliberté défendait plutôt l'héritage de la tradition inhérent aux œuvres de Tchaïkovski, Rimsky-Korsakov, Scriabine, Glazounov et Medtner⁴. Laliberté transmet cette orientation esthétique à son élève Auguste Descarries. Aussi, contrairement à plusieurs musiciens québécois détenteurs du Prix d'Europe qui s'orientent au cours de la même période vers les institutions françaises⁵, Descarries fréquente essentiellement durant huit

1. Dans les années 1860, sous l'influence de Mikhaïl Glinka, César Cui rédige un manifeste signé par Mili Balakirev, Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexandre Borodin et Modeste Moussorgski, visant à créer une musique nationale basée sur les traditions populaires et le chant religieux orthodoxe et détachée de l'influence européenne, surtout allemande.
2. *Les compositeurs russes comprirent mieux que tout le parti qu'ils pouvaient tirer des mélodies populaires et des rythmes slaves et ils écrivirent des œuvres où l'on sent palpiter l'âme de ces races [...] Ce fut là tout le secret du grand succès de la musique russe dans le monde. Nous avons de beaux chants canadiens, un folklore riche en thèmes populaires inspirateurs. Pourquoi nos compositeurs de valeur n'y vont-ils pas puiser plus souvent ?*, GUSTAVE COMTE, « Les folklores et la survivance des races », *La Patrie*, 10 avril 1923, p. 7 ; *Alors qu'en Russie, toute la renaissance et l'éclat de la musique russe, depuis Borodin jusqu'à Moussorgski, originent de l'intégration du folklore à l'art savant et écrit, ici, au Canada français où notre terroir est d'une richesse prometteuse, on a écrit et on a composé en marge de l'âme du peuple, dans un style académique, des œuvres étriquées, artificielles, sans saveur et sans jus, n'exprimant rien parce que la racine la plus aspiratrice du fond de toute race, celle qui conduit au peuple, en était coupée.* ARTHUR LAURENDEAU, « Romancero du Canada », *L'Action nationale*, février 1948, p. 172.
3. LÉO-POL MORIN, « Igor Stravinsky et la musique russe », *Le Nigog*, n° 7, juillet 1918, p. 225-237.
4. À ces trois courants esthétiques, on pourrait ajouter les pionniers de la musique expérimentale russe, mais ces derniers sont peu connus à l'époque. Voir : LARRY STITSKY, *Music of the repressed russian avant-garde, 1900-1929*, Westport, Greenwood Press, 1994.
5. La Schola Cantorum et l'École normale de musique admettaient des étudiants de tous âges et de toutes provenances et exigeaient des frais de scolarité alors que le Conservatoire national de musique de Paris était gratuit et imposait une limite d'âge de trente ans au programme de composition ainsi que des quotas pour les candidats étrangers. On pouvait cependant

ans, de décembre 1921 à décembre 1929, le milieu musical russe établi à Paris, et plus spécifiquement les néoromantiques.

Quel était ce milieu ? Comment et pourquoi Descarries s'y est-il intégré ? Et quelle fut sa carrière à son retour à Montréal en 1930 ? Voilà autant de questions auxquelles nous souhaitons répondre dans cet article. Cependant, pour comprendre le cheminement de Descarries dont les musicologues n'ont évoqué brièvement jusqu'à présent que ses contacts isolés avec quelques compositeurs russes⁶, et certains, peu connus, il nous faut d'abord rappeler l'importance de la présence culturelle russe à Paris dans cette première moitié du XX^e siècle.

Présence de culture russe à Paris durant les années 1920

La communauté russe à laquelle adhère Auguste Descarries lors de son séjour à Paris est celle qu'on a surnommée « l'émigration blanche⁷ », celle qui a fui le régime bolchévique et l'Armée rouge lors de la Révolution de 1917. Bien différente de celle des Juifs russophones qui, minoritaires sous ce régime, avaient instauré une première révolution démocratique et libérale avant d'être repoussés par les communistes Lénine et Trotski⁸, cette émigration blanche d'allégeance chrétienne

s'inscrire à certains cours comme « étudiant libre » avec l'autorisation d'un représentant du gouvernement canadien.

6. Jusqu'à récemment, il n'existait que trois sources d'information sur Auguste Descarries : les notices du *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, Mont-Sainte-Anne, 1935, de *L'Encyclopédie de la musique au Canada* écrite par Guy GALLO, et l'article de son épouse, Marcelle L.-DESCARRIES, « Un musicien canadien à Paris, 1921-1929 », *Cahiers canadiens de musique*, 8, 1974, p. 95-107. En 2003, son fils, Dr Laurent Descarries a déposé au Service des archives de l'Université de Montréal les archives de la famille (P 327) et celles de son père (P 325) complétées par sa fille, Francine et par Lise Deschamps-Ostwald.
7. Les analyses sur cette émigration sont récentes et doivent beaucoup au Groupe de recherche sur l'émigration russe en France fondé en 1992. LEONID LIVAK, professeur au département des littératures slaves de l'Université de Toronto, explique ce retard par le fait que la plupart des historiens ont longtemps cru que cette communauté vivait de manière isolée : *Russian émigrés and the intellectual and literary life of interwar France : a bibliographical essay*, McGill-Queen's University Press, 2010. En plus d'une introduction de 35 pages qui démontre l'évolution de cette émigration et la densité du réseau de relations entre intellectuels russes et français, l'auteur propose une bibliographie exhaustive extraite des journaux de l'époque sur chaque auteur russe émigré. Voir aussi l'article d'HÉLÈNE MENEGALDO, *L'enjeu de la topographie pour la recherche sur l'émigration. L'exemple de l'émigration russe de l'entre-deux-guerres* (publié le 19 avril 2012) : <http://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=291#top>.
8. ISRAËL MEDRESH, *Le Montréal juif entre les deux guerres*, Québec, traduction et présentation par Pierre Anctil, Éditions du Septentrion, 2001, p. 32-34.

orthodoxe et francophile représente les forces conservatrices d'une bourgeoisie qui espérait le retour de l'ancien régime des tsars. Chez les musiciens, elle regroupe surtout ceux qui avaient été formés dans les conservatoires impériaux. Ils s'installent d'abord à Berlin où des liens avec les musiciens avaient été établis depuis le XIX^e siècle, puis descendent vers Paris au début des années vingt où ils reconstituent le modèle d'enseignement reçu en Russie. Plusieurs émigreront vers les États-Unis par la suite.

Le quartier Montparnasse devient rapidement le lieu de rassemblement des artistes et des intellectuels russes. On les retrouve également, comme on le verra plus loin, dans la petite ville de Meudon, située au sud, en périphérie de Paris. Plus d'une soixantaine d'associations diverses⁹ créées dans les années vingt permettent à cette communauté de maintenir des liens étroits et une identité très ancrée dans l'histoire culturelle prérévolutionnaire, une identité qui se manifeste souvent par l'ajout de musique pour clore les diverses assemblées, comme en font foi ces quelques exemples extraits d'une chronique répertoriée par Michèle Beyssac¹⁰ :

8 novembre 1921, Union des étudiants russes en France. Soirée à la mémoire de Dostoïevski, Mme Olenina d'Allheim a chanté des romances de Moussorgski.

9 juin 1925, Fédération des organisations russes à Paris. Journée de la culture russe. Extraits des opéras *Boris Godounov* de Moussorgski et *La Dame de pique* de Tchaïkovski, pour souligner l'anniversaire de naissance de Pouchkine.

Dans le milieu artistique, un lieu mythique comme La Ruche, résidence construite en 1902 et située dans le Passage de Dantzig à Paris, accueille de nombreux artistes russes dont Soutine et Chagall. Le peintre surréaliste Pavel Tchelitchev les rejoint plus tard et collabore aux productions de Diaghilev¹¹.

9. Sur ces différentes associations, consulter : <http://russians.bellevueholidayrentals.com/dias9.html>

10. MICHÈLE BEYSSAC, *La vie culturelle de l'émigration russe. Chronique 1920-1930*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 18 et 79. L'auteure a relevé les événements reliés surtout à la vie littéraire à partir de trois quotidiens russes publiés à Paris durant cette décennie et a retranscrit les textes dans leur langue originale et en écriture cyrillique. Nous remercions chaleureusement le violoncelliste Yegor Dyachkov d'avoir traduit pour nous les principales informations de cette étude.

11. Le peintre et décorateur russe Pavel Tchelitchev émigre à Paris en 1923 et s'installe en 1934 aux États-Unis. Durant un séjour à Magog, dans les Cantons de l'Est, en 1951, il rencontre le jeune compositeur québécois Serge Garant qui lui confie son désir d'étudier en France. Tchelitchev lui remet alors deux lettres de référence adressées à Roger Désormière et à Leonor Fini. MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Éditions Louise-Courteau, 1986, p. 26 et 35.

Du côté des écrivains, la traduction des essais de jeunes russes émigrés doit beaucoup au musicologue et éditeur, Boris de Schloezer, beau-frère d'Alexandre Scriabine, qui émigre en France au début des années vingt. Il dirige durant une douzaine d'années la collection « Jeunes Russes » chez Gallimard tout en suivant attentivement l'activité musicale de ses compatriotes à Paris¹². Par ailleurs, des auteurs comme Pouchkine, Tolstoï, Dostoïevski, Tourgueniev et Tchekhov avaient voyagé en France et avaient une excellente connaissance des écrivains français. Conséquemment, dès la fin du XIX^e siècle, leurs œuvres, traduites, circulent abondamment¹³. L'inverse est aussi vrai. Plusieurs écrivains français ont voyagé en Russie ou ont fréquenté les écrivains russes installés à Paris. Un exemple de ces rencontres artistiques : celle de Blaise Cendrars et de Sonia Delaunay, qui a donné naissance à un livre unique publié en 1913, *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, dédiée aux musiciens¹⁴.

C'est surtout du côté des intellectuels que les rencontres furent les plus fructueuses, particulièrement sous l'influence du philosophe Nicolas Berdiaev qui avait créé à Moscou en 1907 la Société religieuse et philosophique qu'il transporte à Berlin après avoir été expulsé de Moscou en 1922, sous le nom de L'Académie de philosophie et de religion, puis à Paris en 1924. Il s'installe à Clamart à quelques kilomètres de Meudon, là où résident, à partir de juin 1923, le philosophe Jacques Maritain, une des figures importantes du néothomisme au XX^e siècle, son épouse Raïssa et sa sœur Vera, toutes deux d'origine russe. Outre le célèbre organiste de l'époque, Marcel Dupré et le non moins célèbre sculpteur Auguste Rodin qui y loge son atelier, Meudon accueille en effet plusieurs émigrés russes qui offrent de nombreuses activités. Michelle Beyssac a relevé 26 soirées théâtrales et musicales présentées dans cette ville entre 1926 à 1930¹⁵. C'est d'abord à Meudon que Medtner s'installe grâce à Marcel Dupré qui l'avait rencontré par l'intermédiaire d'Alfred Laliberté¹⁶. C'est aussi en ce lieu que le compositeur russe juif converti au catholicisme Arthur Lourié, qui connaissait Raïssa depuis la Russie,

12. Critique à la *Revue musicale* de 1921 à 1956, Boris de Schloezer est l'auteur de biographies de Stravinsky et Scriabine ainsi que de réflexions esthétiques sur l'œuvre de Jean-Sébastien Bach et sur la musique moderne.

13. Dans un numéro de *Tangence* consacré à « Dostoïevski et le roman russe dans l'entre-deux-guerres », François Ouellet analyse l'influence des écrivains russes sur les écrivains français. FRANÇOIS OUELLET, « Liminaire », *Tangence*, n° 86, 2008, p. 5-20.

14. Édité à 70 exemplaires, ce tableau-poème, plié en accordéon, fait deux mètres de hauteur.

15. MICHÈLE BEYSSAC, *op. cit.*, p. 101-295.

16. BARRIE MARTYN, *Nicolas Medtner : his life and work*, Scholar Press, 1995, p. 189-190. Laliberté connaissait bien l'organiste Marcel Dupré qui lui a dédié les *Variations* pour piano op. 22 (1924).

présente Stravinsky à Maritain le 10 juin 1926¹⁷. Si cette rencontre n'a pas eu de suites, celle entre Lourié et le philosophe est plus féconde et nous permet de comprendre la conception que Maritain avait de la musique. Ce compositeur, futuriste dans ses premières années professionnelles en Russie, avait épousé l'esthétique néoclassique à son arrivée en France en 1920 pour devenir, à partir de 1928, un compositeur catholique soutenu par Raissa Maritain. Il écrit à cette époque deux œuvres inspirées du chant modal grégorien et byzantin : la *Sonata Liturgica* (1928) et le *Concerto Spirituale* (1929-1930).

C'est également en cette ville qu'a lieu, en 1925, la première rencontre entre Berdiaev et Maritain, une rencontre qui donnera naissance aux réflexions sur le rôle de la création artistique et sur le « personnalisme », une philosophie qui propose une autre voie entre les idéologies communiste et matérialiste, et qui tente de répondre à l'inquiétude de la jeune génération provoquée par les changements sociaux des années d'après-guerre¹⁸. Ce thème nourrira les discussions des catholiques en quête d'un renouveau du rôle social de l'Église au Cercle d'études thomistes. D'autres lieux d'échanges entre les intellectuels français et les émigrés russes émergent durant cette même décennie, telles les rencontres interconfessionnelles du Cercle œcuménique chez Berdiaev, les Décades de Pontigny (1910-1939), fréquentées par Boris de Schloezer au moment où elles reprennent leurs activités en 1922¹⁹, ou encore les débats organisés par le Studio franco-russe entre octobre 1929 et avril 1931 où on remarque dans l'assistance le compositeur Alexandre Gretchaninov²⁰.

L'effervescence du milieu musical nous est surtout connue par la contribution de Diaghilev et de Stravinsky à l'émergence de la modernité suite au scandale du *Sacre du Printemps* en mai 1913. Dans les années dix, le milieu artistique est en pleine ébullition et plusieurs esthétiques s'entrechoquent : impressionnisme, symbolisme, expressionnisme, futurisme, bruitisme, dadaïsme, sans oublier l'invention d'un nouvel arsenal instrumental. Tous ces courants ont été traversés par la première Guerre mondiale. La paix revenue, Jean Cocteau et le Groupe des Six opposent à ces mouvements de rupture un retour à l'ordre, suggérant la réin-

17. STEPHEN WALSH, *Stravinsky. A Creative Spring : Russia and France, 1883-1934*, University of California Press, 1999, p. 432.

18. CATHERINE BAIRD, *The 'third way'. Russia's religious philosophies in the West, 1917-1996*. Thèse de doctorat, Université McGill, 1997.

19. FRANÇOIS CHAUBET, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

20. LEONID LIVAK, *Le Studio franco-russe, 1929-1931*, Toronto Slavic Library, 2005. Musicien de la chapelle du Tsar, Gretchaninov est reconnu pour ses œuvres liturgiques et pour avoir introduit les instruments dans l'accompagnement.

sertion de la création musicale dans l'histoire et dans la continuité de l'esprit français de clarté et d'équilibre des formes classiques, tout en intégrant de nouvelles recherches sur le langage harmonique. Ce mouvement néoclassique français des années vingt se superpose à celui du néoromantisme russe parisien, lequel défend la valeur universelle du langage tonal et l'ascendance spirituelle de la musique, marquant ainsi une différence essentielle avec les premiers²¹. Cette conception de l'art comme un prolongement de la création divine s'inscrit dans le courant des réflexions philosophiques de Berdiaev et de Maritain²².

Les musiciens se regroupent autour du Conservatoire russe de Paris, rue des Petits-Hôtels, fondé en 1923 « pour préparer les jeunes musiciens à entrer au Conservatoire national de musique de Paris » indique *La Revue Pleyel* de septembre 1924. La présidence est assurée par Nicolas Tcherepnine et la direction est confiée à Léon Conus. En 1931, ce Conservatoire passe sous l'autorité de la Société musicale russe²³ et s'installe sur l'avenue de Tokyo²⁴. La société élargit alors le nombre de ses membres qui incluent, outre Glazounov, Medtner et Rachmaninov comme membres d'honneur, Maurice Ravel, Richard Strauss, Arturo Toscanini, Albert Roussel et Manuel de Falla²⁵.

Loin d'être isolée et marginalisée, la communauté artistique et intellectuelle russe a donc largement contribué au dynamisme de la vie culturelle parisienne. Les compositeurs des conservatoires russes ont implanté leur vision de la dimension spirituelle de la création, leur attachement à la grande tradition allemande (au niveau des formes et du langage tonal), leur école pianistique héritière des pédagogues Theodor Leschetizky (Vienne) et Franz Liszt (Weimar) ainsi que le

-
21. Ce parallèle entre les néo-classiques français et les néoromantiques russes est évoqué par CATHERINE BAIRD, *op. cit.*, p. 289-296.
 22. « La création est la réponse de l'homme à l'appel de Dieu », écrit N. BERDIAEV dans *Le sens de la création. Un essai de justification de l'homme*, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, p. 24. Voir aussi : LAURENT GAGNEBIN, *Nicolas Berdiaeff ou De la destination créatrice de l'homme : essai sur sa pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 44-58.
 23. Cette société reprend les objectifs de celle qui avait été fondée en Russie en 1859 par Anton Rubinstein et qui cherchait à favoriser le développement de l'enseignement musical et à encourager les activités des interprètes et compositeurs russes. Elle est à l'origine de la naissance des conservatoires de Moscou en 1862 (Conservatoire Rimsky-Korsakov) et de Saint-Petersbourg en 1866 (Conservatoire Tchaïkovski). Elle cesse ses activités en Russie en 1917.
 24. MARIA NYÉKI, « Les ressources documentaires en France sur les musiques d'Europe de l'Est », *Fontes Artis Musicae*, avril-septembre 2000, p. 166. L'auteure mentionne l'existence toujours actuelle de ce Conservatoire. Malheureusement, nos recherches pour retracer les archives sont demeurées sans réponse.
 25. IRINA AKIMOVA, *Pierre Souvtchinsky, parcours d'une russe hors frontière*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 60-61.

répertoire pianistique allemand du XIX^e siècle, encore favorisé de nos jours par la plupart des pianistes. C'est ce milieu que fréquentera Auguste Descarries durant huit ans.

Auguste Descarries : Les années de formation

Montréal

Né le 26 novembre 1896, Auguste Descarries est issu d'une famille instruite. Son père Joseph-Adélard est avocat. Maire de Lachine de 1897 à 1906, il s'engage dans la carrière politique comme député conservateur au provincial (1892 à 1895) puis au fédéral de 1915 à 1917, mais son vote contre la conscription lui vaudra bien des déboires financiers. Sa mère, Céline-Elmire Lepailleur, a étudié avec la pédagogue, pianiste et organiste Victoria Cartier. Son futur beau-père, Séverin Létourneau, est également avocat, député libéral au provincial. Il fera carrière à partir de 1922 dans la haute magistrature, alors que sa belle-mère est la sœur de l'historien Gustave Lanctôt. Descarries est l'un des rares musiciens québécois (avec Jean Papineau-Couture et Jean Vallerand) à avoir complété des études classiques, d'abord au collège Saint-Laurent, puis au collège Sainte-Marie. Il s'inscrit en droit à l'Université de Montréal²⁶. Il entreprend parallèlement des études musicales en orgue avec Charles-Hugues Lefebvre, s.j., en écriture avec Rodolphe Mathieu, puis Claude Champagne²⁷, et en piano avec Hector (Jean) Dansereau²⁸, Arthur Letondal²⁹ et Alfred Laliberté, son mentor principal, qui fut

26. Selon les notices biographiques écrites par son épouse Marcelle Létourneau-Descarries, il abandonne le droit à sa majorité (après deux ans d'études). Pour gagner sa vie, la famille ayant été ruinée après la Première Guerre mondiale, il prend des leçons de musique populaire avec le pianiste et compositeur Willie Eckstein et joue dans les cinémas avec l'orchestre de Jerry Shea. Fonds Auguste Descarries (P 325).

Ce bref passage dans la musique populaire a laissé une trace : une chanson intitulée *Ce minou*, fox-trot, d'abord écrite en 1920 sous les pseudonymes de Yves Miral (musique) et Marc Chalu (paroles) est reprise en 1927 sous les pseudonymes de Gusto Carelli (musique) et Gus Totlanc (Gustave Lanctôt). Cette version datée du 19 mars 1927 (Paris, France) a été déposée au Bureau des Brevets. *Canadian Patent Office Record and Register of Copyrights and Trade Marks*, vol. 55, 1927, Canada Patent Office, page VIII.

27. Au moment de son départ pour Paris en avril 1920, Rodolphe Mathieu cède ses élèves à Claude Champagne qui lui-même part vers la France en juillet 1921.

28. Jean Dansereau a étudié le piano avec Isidor Philipp (élève de Georges Mathias lui-même élève de Chopin), avec Theodore Ritter (élève de Liszt) et avec Edouard Risler (élève de Karl Klindworth, lui-même élève de Liszt).

29. Arthur Letondal a étudié le piano en Belgique avec Arthur de Greef, élève de Franz Liszt à Weimar.

l'élève de Paul Lutzenko, assistant du pédagogue Leschetizky. Fervent admirateur de Scriabine et de Medtner, Laliberté avait rencontré au cours de son séjour d'études à Berlin et à Bruxelles, entre 1901 et 1910, la plupart des compositeurs russes qui émigreront vers la France après la Révolution de 1917.

Encore étudiant, Descarries remplace occasionnellement Alexis Contant à l'orgue de l'église Saint-Jean-Baptiste, et au décès de ce dernier en décembre 1918, il en devient le responsable. Le 7 avril 1921, il inaugure celui de l'église des Saints-Anges-Gardiens à Lachine. À cette époque, il compose quelques mélodies et une *Messe Saint Jean-Baptiste* pour chœur et orgue, créée le 28 septembre 1918.

Avant son départ pour Paris en 1921, Descarries pourrait aussi avoir découvert la musique et les musiciens russes lors de l'exposition solo du peintre et décorateur de Diaghilev, Léon Bakst, qui s'est tenue du 18 décembre 1914 au 4 janvier 1915 au Art Association³⁰. Le catalogue mentionne 136 artefacts (maquettes, dessins de décors et de costumes) qui ont servi aux opéras et ballets produits par Diaghilev³¹. Il pourrait aussi avoir lu l'article de Léo-Pol Morin publié dans *Le Nigog* en juillet 1918 qui présentait un survol bien documenté des compositeurs russes en accordant un espace important au jeune Stravinsky ; et il a pu assister aux concerts offerts à Montréal entre 1916 et 1920 par l'Orchestre symphonique russe que Modest Altschuler, un ami de Scriabine, avait fondé à New York en 1903 et dont le répertoire était presque entièrement consacré aux compositeurs russes néoromantiques. Il a certainement admiré le jeu de plusieurs pianistes de passage à Montréal, dont Mischa Levitski, Ossip Gabrilovitch, ainsi que les plus grands virtuoses de l'époque, Josef Lhevinne, Serge Rachmaninov, Serge Prokofiev, Josef Hofmann, Arthur Schnabel et le pianiste français Alfred Cortot, célèbres interprètes que le public montréalais découvre au cours d'une même saison, en 1919-1920. Ces concerts qui défendaient essentiellement le grand répertoire pianistique du XIX^e siècle, Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann, ont dû frapper l'imaginaire du jeune musicien québécois. C'est probablement à ce moment qu'il choisit d'étudier afin de devenir compositeur et pianiste-virtuose avec l'espoir de faire une carrière internationale. En janvier 1923, alors qu'il est à Paris depuis un an, il écrit au Juge Séverin Létourneau :

Trois ans et demi d'études encore et je crois pouvoir donner quelques récitals ici à Paris et en province, et jouer avec les Sociétés de concert Colonne, Lamoureux et

30. Annonce dans *The Gazette*, 21 novembre 1914, n.p. Spicilèges du Art Association numérisés sur le site : <http://cwahi.concordia.ca/sources/resources/MMFA-scrapbooks.php>

31. *Special Exhibition of the work of Léon Bakst*, Montreal, Art Association, December 17th, 1914. (Introduction de Martin Birnbaum), Archives du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Merci à Laurier Lacroix de m'avoir dirigé vers ces archives.

Pasdeloup, ce qui m'ouvrirait immédiatement les portes des grandes Symphoniques de New York, Boston, Cincinnati, Détroit, etc... et surtout, ce qui paie énormément, les portes des concerts en Amérique du Sud³².

Mais, en réalité, il y restera sept ans de plus.

Paris

Auguste Descarries obtient le Prix d'Europe le 18 juin 1921, épouse Marcelle Létourneau le 27 septembre, accompagne le chanteur français Edmond Clément³³ dans une tournée d'adieu en Amérique au mois d'octobre, offre un concert d'adieu à Montréal le 15 novembre³⁴ et à Québec le 22 novembre, puis s'embarque le 26 novembre (jour de son 25^e anniversaire) sur le *Corsican* en direction du Havre où il est accueilli par le D^r Roméo Boucher et Rodolphe Mathieu. Le couple s'installe au 209 rue du Faubourg Saint-Denis (10^e arr.)³⁵. Descarries s'inscrit le 10 décembre à l'École normale de musique de Paris (ÉNMP), à la suggestion probable de Victoria Cartier qui venait de négocier, avec l'aide d'Athanase David, une entente avec cette institution pour favoriser l'inscription de musiciens québécois. Les cours débutent en janvier 1922. Cette institution fondée en 1919 logeait plusieurs professeurs dont les plus célèbres, le pianiste Alfred Cortot qui offre à l'occasion des cours publics auxquels Descarries participe, et Nadia Boulanger³⁶ dont l'enseignement s'inspire des traités d'harmonie de Théodore

32. Lettre d'Auguste Descarries au Juge Séverin Létourneau, 28 janvier 1923. Fonds Séverin Létourneau (P575), BAnQ.

33. Edmond Clément (1867-1928), ténor dont la carrière a été quelque peu effacée devant la célébrité de Caruso.

34. Il présente un programme substantiel composé d'œuvres de Beethoven, Chopin, Debussy, Fauré, Franck, Schumann et Scriabine. Le critique note une nervosité qui sera vite dissipée. Anonyme, « Le récital de M. Descarries, *La Patrie*, 16 novembre 1921, p. 2.

35. L'appartement est suffisamment grand pour y loger des invités de passage, soit des membres de la famille ou des amis du réseau juridique de Séverin Létourneau. Ainsi, la fille de l'avocat Louis-Émery Beaulieu, Jeanne, sœur de Paul Beaulieu et future épouse de Jean Casgrain, y séjournera durant quatre mois à l'été 1923. Au cours des années trente, Champagne, Descarries, Bruchési et leurs épouses fréquentent le cercle mondain de Jeanne Beaulieu constitué surtout de membres influents dans le milieu juridique dont plusieurs participeront en 1945 à l'organisation de L'Entr'aide de l'École Auguste Descarries. Voir : Agendas et journaux intimes (1919 à 1933) de Jeanne Beaulieu sur le site suivant : www.canardscanins.ca et cliquer sur le responsable de ce site, Jacques Beaulieu.

36. La célèbre pédagogue d'origine russe, Nadia Boulanger, qui avait accompagné le pianiste Raoul Pugno lors de sa tournée de concerts en Russie à la fin 1913, appuie le mouvement néoclassique alors qu'elle enseigne à l'École normale de musique ainsi qu'à l'École américaine de Fontainebleau. De nombreux musiciens fréquenteront son studio de la rue Ballu durant

Dubois. Dans une lettre adressée à Alfred Laliberté, Descarries rend compte de ces premières journées :

En solfège et en harmonie, je suis entré dans les classes supérieures et je commencerai mon contrepoint et la fugue au mois de janvier. Quant au piano, je pris conseil auprès d'Isidor Philipp qui m'a conseillé d'étudier avec M. Conus, un nouveau professeur russe à Paris [...] Il s'applique surtout à alléger ma sonorité et ma technique. Je travaille des exercices de tenue et de vélocité par Philipp, du Bach, du Beethoven, du Hiller, du Kalkbrenner, du Schumann et du Mayer [...] Je me crois entre bonnes mains³⁷.

Le directeur de la section piano de l'ÉNMP, Isidor Philipp, connaît bien les compositeurs russes³⁸. Il dirige donc le jeune candidat québécois vers le pianiste Léon Conus³⁹ qui avait accueilli Philipp durant la tournée de ce dernier en Russie au début du siècle. Il s'agissait peut-être là d'un retour d'ascenseur pour Conus qui venait de s'installer à Paris. Après quelques mois d'enseignement à l'ÉNMP, Conus fonde en 1923 avec Nicolas Tcherepnine le Conservatoire russe de musique de Paris, lieu où se retrouvent la plupart des musiciens russes émigrés, comme nous l'avons expliqué plus haut. L'objectif de ce Conservatoire était de reproduire les méthodes d'enseignement des conservatoires impériaux. Plus tard, Auguste

presque un demi-siècle. L'anecdote que rapporte Descarries à Claude Gingras nous permet de croire qu'il connaissait Nadia Boulanger. Il raconte que celle-ci lui aurait demandé de lui obtenir un rendez-vous avec Medtner, mais ce dernier ayant pris connaissance d'un article où elle comparait Stravinsky à Jean-Sébastien Bach, aurait refusé de la rencontrer, car il lui semblait impossible d'aimer à la fois ces deux compositeurs. Claude GINGRAS, « Les futuristes nous empêchent de nous assoir » (Descarries) », *La Presse* [non daté], Spicilège, Fonds Auguste Descarries.

37. Lettre d'Auguste Descarries à Alfred Laliberté, 5 janvier 1922. Fonds Alfred-Laliberté (MUS 266), Bibliothèque et archives du Canada (BAC). C'est l'auteur de la lettre qui souligne.
38. ISIDOR PHILIPP, « Souvenirs inédits : les musiciens russes que j'ai connus », *Passe-Temps*, n° 910, mai 1947, p. 20-22. Rappelons que Philipp, né en 1863, avait été formé à l'école pianistique allemande et qu'il avait enseigné à Wilfrid Pelletier en 1917. Ce dernier l'invitera en 1943 à joindre les rangs des professeurs au Conservatoire de musique du Québec à Montréal.
39. Léon Conus (1871-1944). Collègue de Rachmaninov au Conservatoire impérial de Moscou, il est formé par Paul Pabst, élève de Liszt, et par Anton Arensky. Il quitte la Russie en 1920 pour venir rejoindre son frère Jules, violoniste et son collègue Ivan Galamian. Tous les trois s'installeront aux États-Unis dans les années trente. Son autre frère, Georges, est un théoricien. Il sera invité à l'ÉNMP pour y donner une série de conférences sur « Les lois de l'architecture musicale » et « Solution métro-techtonique du problème de la forme musicale », publiées dans *Le Monde musical* en janvier et juillet 1924.

Descarries sera invité à assister aux examens de fin d'année des élèves⁴⁰. Après avoir suivi quelques cours d'écriture avec Georges Dandelot⁴¹ et Laurent Cellier, Descarries quitte l'institution d'Alfred Cortot pour poursuivre sa formation en cours particuliers avec le pianiste Conus⁴². Il écrit en 1924 :

J'ai de grandes ambitions de pianiste. Je suis à l'école directe de Liszt et Rubinstein, le maître de mon maître ayant été l'élève favori du grand Liszt. Léon Conus m'a fait comprendre où est le Beau. Bach, Mozart, Beethoven, Clementi, Scarlatti, Rameau, Couperin, Mendelssohn, Chopin, Liszt. Deux pièces de Medtner (*Conte* et *Idylle*) forment le seul bagage moderne que je possède. Je fais aussi du contrepoint. L'an dernier, j'ai terminé avec ce cher et inoubliable Georges Catoire, l'harmonie. Je fis aussi l'étude des formes et un peu de composition (Beethoven, Chopin, Scriabine et plus) chez Medtner⁴³.

Qui est ce Georges Catoire⁴⁴ avec lequel il étudie durant six mois, de janvier à juin 1923 ? Ami de Conus et premier théoricien de la musique en Russie, Catoire séjournait alors à Paris afin de compléter ses recherches dans le prolongement des théories des compositeurs François-Auguste Gevaert et de Hugo Riemann, théoriciens du XIX^e siècle⁴⁵. Descarries écrit au Juge Létourneau le 10 mai 1923 :

J'ai le malheur de perdre mon vénéré maître, M. Georges Catoire, à la fin de ce mois-ci. Il retourne en Russie prendre la direction du Conservatoire de Riga. Ces quelques mois auront été pour moi d'une importance énorme, ayant fait avec lui

40. Invitation de Tcherepnine à assister aux examens de sortie des élèves du Conservatoire russe, le lundi 25 juin. Institut musical russe à Paris (Conservatoire russe), 27 rue des Petits-Hôtels, Paris. Fonds Auguste Descarries.

41. Georges Dandelot est le fils du critique musical Arthur Dandelot qui créa en 1889 la revue *Le Monde musical* avec son beau-frère Édouard Mangeot, et dont le fils, Auguste, qui prend la direction de la revue, est co-fondateur avec Alfred Cortot en 1919 de L'École normale de musique. Il est également le fondateur du Bureau de concerts Dandelot, une agence d'artistes très connue à l'époque. Les bureaux de la revue et de l'agence étaient situés dans l'édifice de l'École normale de musique.

42. Le 19 novembre 1922, Marcelle Descarries écrit à son père : « Auguste a quitté l'École normale de musique parce que l'enseignement qu'on y donne n'est pas suffisant pour lui maintenant ». Fonds Séverin Létourneau.

À cette date, Philipp a pour élève Germaine Malépart qui enseignera au Conservatoire de musique du Québec à partir de 1943.

43. Anonyme, "Nos jeunes à Paris", *La musique*, n° 63, mars 1924, p. 33-34. Lise Deschamps possède deux partitions de Medtner, *Deux contes*, op. 8 (1905) et *Trois contes*, op. 42 (1924), autographiées par Léon Conus et remises à Descarries le 25 décembre 1925.

44. Anna ZASSIMOVA, "Georges Catoire", *Studia Slavica Musiologica*, 49, 2012 (numéro complet).

45. Pour une analyse du traité d'harmonie de Catoire, voir : E. D. CARPENTER, « The contribution of Taneev, Catoire, Conus, Garbuzov, Mazel and Tiulin », dans : G. D. McQUERE, dir., *Russian theoretical thought in music*, Ann Harbor, 1983, p. 27-93.

une étude spéciale des formes musicales par la composition. Et nous avons développé l'harmonie à un degré tel qu'aucun traité actuel ne l'a encore poussée, allant encore bien au-delà de celui de Gevaert⁴⁶.

Descarries reçoit en 1923 un complément de bourse en composition, obtenu suite à un concours organisé à Paris à la demande de l'Académie de musique du Québec, devant un jury composé de Claude Champagne, André Gédalge et André Bloch. Il complète sa formation en contrepoint et fugue en 1927 avec Alice Pelliott, la répétitrice d'André Gédalge décédé en février 1926. Pelliott poursuit l'œuvre de son maître en se faisant la propagandiste de l'enseignement du solfège selon la méthode Gédalge⁴⁷, méthode qu'avait également suivie Claude Champagne l'année précédente. Elle invite Descarries à des séances d'observation dans des écoles publiques de Paris, dont l'école maternelle de la Roquette où, écrit-il plus tard : « Ayant été appelé à juger des progrès accomplis en fin d'année, j'ai pu constater de mes yeux et de mes oreilles la réussite absolue de cette manière d'agir⁴⁸. »

Au cours de cette période, Descarries fréquente plusieurs musiciens dont les frères de Léon Conus, Jules, violoniste, avec lequel il travaille le répertoire de musique de chambre (Claude Champagne y joue l'alto), Georges, théoricien, et Serge Rachmaninov. Il rencontre Nicolas Medtner lors d'un séjour à Erquy en Bretagne avec les Conus en juillet 1924⁴⁹, quelques semaines avant la tournée de ce dernier en Amérique. Il le revoit à Meudon le 5 novembre 1927 lors d'un concert offert chez l'organiste et improvisateur Marcel Dupré avec lequel Descarries avait suivi des cours d'interprétation⁵⁰.

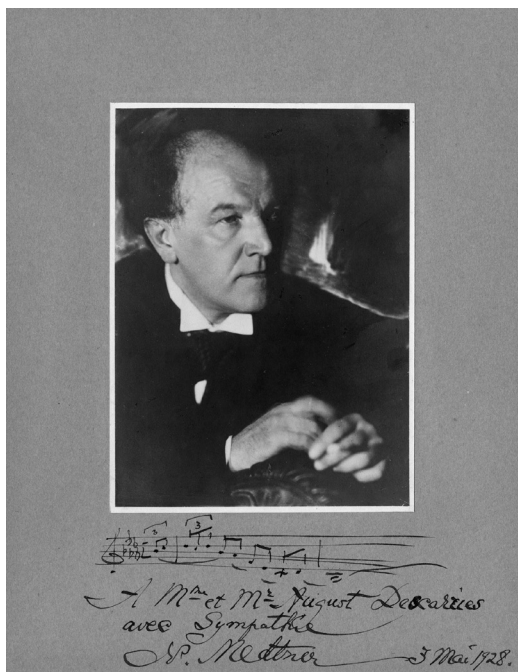
46. Lettre d'Auguste Descarries au Juge Séverin Létourneau, 10 mai 1923. Fonds Séverin Létourneau.

47. ANDRÉ GÉDALGE, *L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*, Paris, Librairie Gédalge, 1923 (10 livrets). Il a été professeur au CNMP et inspecteur de l'enseignement musical. Claude Champagne introduira cette méthode d'enseignement dans les écoles publiques de la CECM.

48. AUGUSTE DESCARRIES, « De l'évolution du solfège », *L'école canadienne*, vol. 8, n° 1, septembre 1932, p. 18.

49. Lettre de Marcelle Descarries au Juge Séverin Létourneau, 22 juillet 1924. Fonds Séverin Létourneau.

50. Programme de concert. Fonds Auguste Descarries.



Photographie dédiée de Nicolas Medtner, 3 mai 1928.
(Fonds Auguste-Descarries, Division des archives, Université de Montréal. Photographe inconnu.)

Ces liens tissés avec Nicolas Medtner, puis en 1928 avec Alexandre Glazounov, grâce à l'entremise du pianiste et chef d'orchestre Alexandre Ziloti⁵¹, méritent qu'on s'y arrête quelques instants.

Descarries est en pleine écriture d'une œuvre pour piano et orchestre qui portera le titre de *Rhapsodie canadienne*. Jusqu'alors, il avait très peu composé, tout occupé à développer son jeu pianistique. Il est informé du lancement d'un concours de composition mis en place par E. W. Beatty, président du Canadien Pacifique, qui cherche ainsi à mettre en valeur les Festivals de chanson et de folklore qu'il a lancés au Château Frontenac, à Québec. Les œuvres soumises selon quatre

catégories (symphonie, cantate, quatuor ou arrangement) devaient s'inspirer des chansons folkloriques canadiennes-françaises.

Descarries sollicite les conseils de Medtner. Ce dernier lui répond le 9 octobre 1927 qu'il ne peut le diriger systématiquement car il le sait déjà entre bonnes mains avec son ami Léon Conus, « mais que c'est avec plaisir que je vous écouterai jouer votre Concerto et si vous acceptez de venir avec Mme Descarries, le mardi à 8 heures, on pourra, après avoir pris le thé, faire de la musique⁵². » Claude Champagne qui n'avait dit mot de son intention de déposer une cantate intitulée

51. Alexandre Ziloti (1863-1945), pianiste et chef d'orchestre, autre élève de Franz Liszt. Il est le cousin de Rachmaninov et le beau-frère de Léon Bakst. Il s'installe à New York dans les années vingt.
52. Lettre de Nicolas Medtner à Auguste Descarries, 9 octobre 1927. Fonds Auguste Descarries.

Suite canadienne, sera le gagnant de ce concours⁵³. Déçue, Marcelle Descarries écrit alors à son père :

Le titre *Rhapsodie* a pu dérouter le jury, mais l'œuvre pouvait être classée comme symphonie. Enfin, c'est ennuyeux que l'on ne nous ait pas expliqué pourquoi l'œuvre avait été mise de côté. Cela éviterait bien des suppositions. Pour la beauté et la correction de l'œuvre, cela ne change rien car elle fut bien appréciée par Nicolas Medtner, Jules et Léon Conus, et Mlle Pelliot du Conservatoire [...] L'appréciation de l'œuvre par Medtner équivaut au témoignage qu'aurait pu donner un Beethoven ou un Wagner, car Medtner est sans conteste un des plus grands génies du siècle. [...] Ce qui a pu contribuer à la faire mettre de côté, c'est qu'elle a été écrite pour piano et orchestre. La partie de piano exigeant un virtuose, cela la sortait du domaine pratique, ce à quoi visait le concours⁵⁴.

Marcelle Descarries n'avait pas tort car l'œuvre exigeait une certaine virtuosité et les deux airs folkloriques (*Marianne au moulin* et *Isabeau s'y promène*) n'étaient utilisés que pour répondre à l'exigence du concours. Cités textuellement une seule fois, ces thèmes disparaissent dans une écriture où, selon les termes de Descarries, « je me suis servi des moindres motifs en les élargissant, les superposant, motifs mélodiques dont je créai d'autres lignes, motifs rythmiques dont je fis des épisodes entiers⁵⁵. » Nous reviendrons à cette œuvre plus loin.

Quelques mois plus tard, Descarries organise un dîner à l'occasion de l'arrivée d'Alexandre Glazounov, venu à Paris pour participer à un festival organisé en son honneur. Présent à cette réception, Alexandre Ziloti lui suggère, plutôt que de demander à Glazounov quelques leçons de composition qu'il refuserait probablement, d'obtenir son autorisation d'assister aux répétitions de sa *Septième Symphonie*, « un chef-d'œuvre comme structure et orchestration »⁵⁶, qui sera présentée le 19 décembre 1928.

Tous ces musiciens que fréquente Descarries sont de la même génération et partagent une même vision de l'art musical, influencée par la beauté de la musique religieuse orthodoxe, et très éloignée de l'orientation moderne que représentent alors Igor Stravinsky et Serge Prokofiev, courant que Georges Catoire décrit comme « la gangrène musicale des modernes, ce chaos harmonique qui envahit l'art

53. Le jury était le suivant. Sir Hugh Allen, directeur du Conservatoire de Londres, R. Vaughan Williams, compositeur, Paul Vidal, professeur au Conservatoire de Paris, Eric Delamarter, directeur adjoint de l'Orchestre symphonique de Chicago, Achille Fortier, compositeur québécois. *Bulletin du CP*, 1^{er} mai 1928, p. 35. Archives du Canadien Pacifique.

54. Lettre de Marcelle Descarries au Juge Séverin Létourneau, 26 mai 1928. Fonds Séverin Létourneau.

55. Lettre d'Auguste Descarries à Marcel Valois, n.d. [1937]. Fonds Auguste Descarries.

56. Lettre d'Alexandre Ziloti à Auguste Descarries, 31 octobre 1928. Fonds Auguste Descarries.

actuel » dans une lettre adressée à Alfred Laliberté le 28 août 1925⁵⁷. Descarries hérite de cette double formation, de pianiste dans la lignée de l'école de Liszt, et de compositeur dans la tradition romantique.

Au cours de son séjour d'études en France, Descarries mentionne à Laliberté qu'il assiste « à beaucoup de concerts de piano et d'orchestre », mais lesquels ? Les concerts Colonne, Lamoureux et Padeloup étaient certes les plus fréquentés par les mélomanes parisiens, mais il y avait également les concerts Koussevitzky (1921-1929) qui présentaient le grand répertoire russe, ou encore les concerts de l'orchestre de Walter Straram (le grand-père de l'écrivain de la contre-culture québécoise, Patrick Straram ou Le Bison ravi) qui avait accompagné l'Opéra Privé de Paris⁵⁸ en 1929 dans la présentation d'opéras de Borodine et de Rimsky-Korsakov sous la direction du chef russe Emil Cooper⁵⁹. Sans oublier les nombreux récitals des pianistes-virtuoses déjà entendus à Montréal. On peut croire que Descarries suivait attentivement la vie musicale parisienne.

À la fin de 1926, installés à Montmorency, au nord de Paris, le couple reçoit régulièrement des amis. Mme Descarries organise un petit cénacle, « Les Minorités Majeures », qui se réunit mensuellement pour discuter d'une œuvre littéraire inédite ou d'une œuvre musicale. À titre d'exemple, on y lit des vers de Pouchkine traduits par Mme Zarnowska suivi d'une audition d'un *Ave Maria* de Claude Champagne interprété par un quatuor vocal ; ou encore, on invite le fils d'Alexandre Ziloti à lire quelques lettres de Liszt adressées à son père⁶⁰.

Qu'en est-il de ses relations avec les nombreux Canadiens installés à Paris ? On lui connaît peu d'amis parmi les musiciens, sinon Claude Champagne qui fréquente assidûment les sessions de musique de chambre qu'organisent les frères Conus. Les couples Champagne et Descarries se rencontrent régulièrement. Il voit à l'occasion Alfred Laliberté chez les Medtner. Son nom est rarement cité aux réunions de l'Association des étudiants dont les activités sont relatées dans la revue *Paris-Canada*. Il fréquente surtout le milieu des historiens, avocats et diplo-

57. Lettre de Georges Catoire à Alfred Laliberté, 28 août 1925. Fonds Alfred-Laliberté, BAC.

58. Reconstitution d'une compagnie d'opéra du même nom qui avait été fondée par Savva Mamontov à Moscou en 1885 et qui cessa ses activités en 1904. Voir : PASCALE MELANI, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Paris, Institut d'études slaves, 2012.

59. Emil Cooper avait dirigé la première de *Boris Godounov* à Londres en 1913. Il émigre à New York au début de la Seconde Guerre et dirige l'orchestre du Metropolitan Opera. Il fera de nombreux séjours à Montréal où il participera de 1944 à 1970 aux activités de l'Opera Guild fondé en 1941 par Pauline Donalda. Il y dirige, entre autres, *Boris Godounov* en 1954.

60. MARCELLE L.-DESCARRIES, « Un musicien canadien à Paris, 1921-1929 », *Cahiers canadiens de musique*, n° 8, 1974, p. 103.

mates, grâce à l'oncle de sa femme, l'historien Gustave Lanctôt, et aux liens de sa belle-famille avec ce milieu. La correspondance signale, entre autres, les noms de Pierre Dupuy, Philippe Roy et Jean Bruchési. D'une manière générale, le couple semble surtout fréquenter les milieux de la droite à laquelle sont associés plusieurs artistes russes⁶¹. De plus, contrairement à Claude Champagne et à Eugène Lapierre qui envoient régulièrement des nouvelles de leur séjour à Frédéric Pelletier, journaliste au *Devoir*, et entretiennent une correspondance, l'un avec le D^r S. Grondin, l'autre avec Édouard Montpetit, sur l'urgence d'établir un conservatoire à Montréal et sur le programme qu'ils souhaiteraient voir mis en place⁶², Descaries ne semble pas maintenir de liens avec le milieu musical montréalais, ce qui lui aurait permis « d'assurer ses arrières » et de préparer son éventuel retour.



Il se consacre exclusivement à son art. Il travaille « avec acharnement » répète-t-il dans ses nombreuses lettres. Outre le Prix d'Europe et plusieurs suppléments qui lui ont été accordés grâce aux interventions de son beau-père, il est également soutenu, durant toutes ces années, par sa belle-famille et son épouse qui travaille aux Archives nationales. Assailli depuis plusieurs mois par des problèmes de santé, il quitte momentanément la France le 20 mai 1926 pour un séjour de repos au Québec jusqu'à la fin octobre. Il revient à Montmorency, puis à l'automne 1928, il s'installe de nouveau à Paris, au 14 rue de Tournon (6^e arr.).

Auguste Descaries au piano, c. 1930.

(Fonds Auguste-Descaries, Division des archives, U. de M.,
Photographe Desautels.)

61. Mme Descaries confie à l'historienne Susan Mann avoir poursuivi son abonnement à *L'Action française* à son retour à Montréal. SUSAN MANN, *Lionel Groulx et L'Action française*, Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 190, note 21. On peut aussi ajouter que Descaries assistera à la réception offerte par Claude Champagne pour souligner la présence du musicologue français Léon Vallas, reconnu pour ses positions nationalistes, suite à sa conférence sur Debussy le 28 novembre 1930 au Ritz-Carlton. Voir : *La Lyre*, n° 76, décembre 1930, p. 9.
62. Deux visions fort différentes de l'enseignement musical s'affrontent : celle de Champagne qui vise un enseignement musical laïque et gratuit calqué sur le modèle européen, et celle de Lapierre qui défend un enseignement destiné au milieu religieux, non gratuit et affilié à l'Université de Montréal, selon le modèle américain. Voir : MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, « Histoire du Conservatoire national de musique sous la direction d'Eugène Lapierre, 1922-1950 », *Les Cahiers de L'ARMuQ*, n° 3, 1984, p. 37-51.

Il offre son premier récital à la toute fin de son séjour parisien, le 27 février 1929, à la salle du Conservatoire dans un répertoire incluant d'abord des œuvres classiques de Bach, Marin Marais, Jacques Duphly et Domenico Scarlatti, ainsi que les œuvres romantiques de Chopin et Schumann, et contemporaines de Rachmaninov et Medtner. Dans la salle, on remarque la présence de Philippe Roy, Jean Désy, Pierre Dupuy, Victor Béique, le juge Adolphe Bazin, Roy Royal, Marcel Dugas, Maurice de Martigny, Rodolphe Tourville, Victoria Cartier, ainsi que les frères Conus, Medtner et Glazounov. Descarries monte donc sur scène pour la première fois depuis son concert d'adieu de 1921. Henri Letondal écrit :

M. Auguste Descarries fut pris, dès les premières mesures, d'un trac irrésistible qui ne le quitta guère, sans toutefois compromettre le succès de son audition. Mais il était évidemment en proie à une nervosité qui lui fit précipiter quelque peu le mouvement de la *Fantaisie et Fugue en sol mineur* de Bach qu'il joua avec une grande netteté [...].

M. Descarries qui est un travailleur intelligent pourra tirer le meilleur profit de sa première expérience en public. Il est en possession d'un talent généreux auquel viendra facilement s'ajouter l'assurance et la confiance en soi puisque maintenant la glace est rompue⁶³.

Durant l'entracte, il confie à un journaliste qu'il prévoit partir en tournée durant un an en Amérique du Sud et en Australie, puis revenir à Paris pour faire entendre sa *Rhapsodie canadienne* avec l'Orchestre Colonne⁶⁴. Mais Descarries n'est associé à aucun réseau pianistique international sur lequel il pourrait s'appuyer pour amorcer cette carrière. Les coûts excessifs d'un impresario pour l'organisation d'une telle tournée, et la crise économique qui survient quelques mois plus tard mettent définitivement un terme à ce rêve. Il revient à Montréal le 16 décembre suivant, soit un an après le retour d'Eugène Lapierre et de Claude Champagne.

Présence de la culture russe à Montréal durant les années 1930

Après avoir fréquenté aussi longtemps le milieu russe parisien, on aurait pu imaginer qu'à son retour, Descarries aurait souhaité développer des contacts avec un milieu semblable à Montréal ; mais, les choses se présentent de manière fort différente de ce côté de l'Atlantique.

63. HENRI LETONDAL, « Lettre de Paris. Un pianiste canadien. M. Auguste Descarries à la salle du Conservatoire », *La Patrie*, 23 mars 1929, p.14.

64. Anonyme, « Un pianiste virtuose canadien se révèle aux critiques de Paris », *La Presse*, 16 mars 1929, p. 25 et 79.

Entre 1898 et 1922, 11 400 Russes avaient émigré au Canada, mais pas plus de 4000 vivaient à Montréal. Si on exclut de ce nombre la communauté juive originaire de Russie, l'émigration blanche était beaucoup plus restreinte. On y avait pourtant construit dès 1907 un lieu de rencontre, la Cathédrale orthodoxe russe Saint-Pierre et Saint-Paul⁶⁵ et plusieurs ont adopté la ville de Rawdon comme endroit de villégiature, et certains même, comme lieu de sépulture dans l'exceptionnel cimetière de l'église Saint-Séraphin-de-Sarov, là où repose, entre autres, Ludmilla Chiriaeff, fondatrice des Grands ballets canadiens.

Il y avait bien eu, dans les années vingt, quelques peintres qui fréquentèrent les artistes russes à Paris, dont Holgate qui étudie avec Adolf Milman, ou Lilian Torrance-Newton qui travaille avec Alexandre Jacovleff, « a Russian artist of brilliant reputation⁶⁶. » Le *Star* du 6 mai 1925, mentionne une exposition d'art russe qui se tiendra sous peu chez Henry Morgan Co. Le *Herald* du 7 avril 1933 signale la première exposition solo d'Alexander Bercovitch (élève de Léon Bakst) qui avait commencé sa carrière en Russie comme décorateur des opéras de Glinka, Moussorgski et Tchaïkovski au Théâtre national. En 1935, le *Star* annonce une seconde exposition « Paintings from Russia » à la galerie d'Henry Morgan⁶⁷.

Quant à la littérature russe, elle circulait très peu dans les bibliothèques montréalaises avant 1939. Certains lecteurs avaient peut-être pris connaissance de ce pays lointain par les récits de voyage d'Alexandre Dumas ou encore par la découverte du personnage de Michel Strogoff peint par Jules Verne et immortalisé au cinéma en 1926. Mais les grands auteurs russes du XIX^e siècle qui avaient marqué l'évolution du roman en France, n'étaient connus que par une minorité de lecteurs. Alain Grandbois se souvient avoir lu Tolstoï et Dostoïevski « un an

65. Cette Cathédrale est située sur la rue Champlain, presque en face de l'édifice de Radio-Canada. Je remercie le prêtre Anatoliy Melnyk et le président du Conseil George M. Koutchougoura de m'avoir longuement entretenue sur l'histoire de la communauté russe à Montréal. Voir aussi : *1907-2007. Centenaire de la paroisse orthodoxe russe Saint-Pierre et Saint-Paul de Montréal*, Montréal, Éditions du Trigone, 2008.

66. Anonyme, « Canadian artist at Paris », *The Gazette*, 9 mai 1923. Spicilège du Art Association.

67. Anonyme, « Paintings from Russia », *The Montreal Star*, 22 mai 1935. Voir aussi : Anonyme, « Unique exhibition of Soviet art is opened », *The Gazette*, 18 mai 1935. Spicilèges du Art Association. Cette exposition a eu lieu grâce à l'appui d'un comité formé de Martha Allan, Robert Ayre, H. P. Bell, E. R. Bertrand, Harold Beament, Andre Bieler, Ernest Cormier, Edwin Holgate, Henri Girard, Henri Hébert, Adrien Hébert, Miss Prudence Heward, John Lyman, Carl Mangold, Miss Mabel May, Louis Mulhstock, Ernest Neumann, Mrs. Lilian Torrance Newton, Mrs. Frank R. Scott, et Alexandre Bercovitch.

ou deux avant l'âge de la puberté », soit au début de la décennie 1910⁶⁸. *La Gazette littéraire* publiée par la Librairie Méthot entre février et octobre 1934 consacre une page publicitaire à la très populaire collection Nelson dans laquelle on retrouve des œuvres de Dostoïevski, Tolstoï et Tourgueniev, signe que cette littérature fait une percée au Québec. Les membres de *La Relève* s'intéressent à Berdiaev⁶⁹. Robert Charbonneau présente une analyse approfondie de l'œuvre de Dostoïevski⁷⁰, et Madeleine Riopel évoque la vie de Marie Bashkirtseff, peintre du XIX^e siècle décédée à l'âge de 25 ans⁷¹. Mais le lecteur le plus attentif à la littérature russe est certainement Hector de Saint-Denys Garneau qui, dans une lettre adressée à André Laurendeau en août 1936, analyse l'œuvre de Dostoïevski, Tolstoï et Tchekhov⁷².

Du côté de la scène théâtrale, les pièces d'auteurs russes sont rarement présentées avant 1939⁷³. On sait cependant qu'une pièce de Tchekhov, *Une demande en mariage*, a été diffusée à l'émission *L'Heure provinciale*, à CKAC, le 21 août 1934⁷⁴ interprétée par Germaine Giroux et Lucien Coëdel. Est-il besoin de rappeler que le thème musical du célèbre théâtre radiophonique de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, qui débute en 1939, s'inspire d'un ballet de Glazounov⁷⁵. Enfin, faisons un clin d'œil à cette chère Franfreluche et à la grand-mère de *Passe-Partout*, Kim Yaroshevskaya, qui s'installe au Québec en 1933.

68. NICOLE DESCHAMPS et JEAN-CLÉO GODIN, *Livres et pays d'Alain Grandbois*, Montréal, Fides-Cetuq, 1995, p. 24-27.

69. YVAN LAMONDE a évoqué l'influence de Berdiaev sur les membres de *La Relève*, entre autres, dans les ouvrages suivants : *La modernité au Québec : la crise de l'homme et de l'esprit (1929-1939)*, Montréal, Fides, 2011, p. 274 ; « André Laurendeau en Europe (1935-1937) : la recherche d'un nouvel ordre », *Les Cahiers des Dix*, n° 61 (2007), p. 221 ; « La Relève (1934-1939). Maritain et la crise spirituelle des années 1930 », *Les Cahiers des Dix*, n° 62 (2008), p. 174-176.

70. ROBERT CHARBONNEAU, « Dostoïevsky », *La Relève*, janvier, mars et avril 1935, p. 163-171, 203-204, 242-244.

71. MADELEINE RIOPEL, « Marie Bashkirtseff », *La Relève*, octobre 1935, p. 50-55.

72. HECTOR DE SAINT-DENYS GARNEAU, *Cœuvres*, édition critique préparée par Jacques Brault et Benoit Lacroix, Montréal, PUM, 1971, p. 936-939. Voir aussi : ROLAND BOURNEUF, *Saint-Denys Garneau et ses lectures*, Québec, PUL, 1969, p. 246-255.

73. J. CLAYTON, « Bears and Beavers : Canadian Stage Productions of Russian Plays », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 3, n° 2, 1982. <http://journals.hil.unb.ca/index.php/tric/article/view/7486/8545>

74. *La Presse*, 21 août 1934, p. 10.

75. ALEXANDRE GLAZOUNOV, « Adagio de l'Automne », *Les Saisons* (1899), Émission *Un homme et son péché* (radio 1939-1962 et télévision 1956-1970)

Dans les années vingt, Montréal avait accueilli de nombreux musiciens russes. La troupe d'opéra formée en Russie, la Russian Grand Opera Co. organise une tournée internationale et s'arrête à Montréal en novembre 1922 pour présenter *Boris Godounov* de Moussorgski⁷⁶, *La Dame de pique* et *Eugene Onegin* de Tchaïkovski, *La Fée des neiges* de Rimsky-Korsakov et *Le Démon* d'Anton Rubinstein. L'un des chanteurs de la troupe, Max Panteleieff, deviendra par la suite un professeur de chant à Montréal. La troupe d'opérette Chauve-Souris de Balieff est également à Montréal en mars 1924. Chez les interprètes, l'immense chanteur Chaliapine, le pianiste Serge Rachmaninov, le violoniste Jasha Heifetz, et la célèbre danseuse Ana Pavlova viennent régulièrement à Montréal. Mais, dans les années trente, on retient seulement la venue des Ballets russes de Monte Carlo qui ont remplacé la troupe de Diaghilev après son décès en 1929, et le célèbre chœur des Cosaques du Don fondé en 1921 par Serge Jaroff qui apparaît sur la scène montréalaise pour la première fois le 16 novembre 1930. Lorsque Descarries revient au pays, la culture russe caractéristique de l'émigration blanche dans laquelle il a baigné durant huit ans en France est donc à peu près inexistante au Québec.

Le Montréal musical qu'il découvre à son retour est tout autre et fort animé, malgré les effets de la crise économique. On y offre plus d'une vingtaine de concerts par semaine dont plusieurs sont commentés par les critiques musicaux anglophones et francophones qui publient également une chronique hebdomadaire et des entrevues. Parallèlement à une multitude de professeurs privés, plusieurs institutions religieuses féminines offrent depuis 1926 des programmes de formation supérieure en musique, et le Conservatoire national de musique dirigé par Eugène Lapierre, sous le contrôle de l'Université de Montréal, renaît de ses cendres en 1928⁷⁷. La Société canadienne d'opérette fondée en 1921 attire toujours un large public, et malgré l'introduction du cinéma parlant, de nombreux petits orchestres (de 7 à 20 musiciens) amateurs et professionnels se font entendre en salle ou à la radio. La station CKAC, propriété du journal *La Presse*, ajoute à son horaire en 1929 une série subventionnée par le gouvernement québécois, *l'Heure provinciale*. La décennie 1930 est aussi une période de nombreux débats, que ce soit sur la création d'un Conservatoire gratuit et laïque sous l'égide gouvernementale, tel que le souhaite Claude Champagne, sur la formation d'un orchestre professionnel permanent francophone comme alternative à l'orchestre anglophone de Douglas Clarke, ou sur la création d'une radio d'État pancanadienne.

76. La première de *Boris Godounov* à New York a eu lieu 19 mars 1913 sous la direction Toscanini. Jeanne Maubourg y participait.

77. Fondé en 1905 par Alphonse Lavallée-Smith, le Conservatoire national de musique avait perdu de son lustre dans les années vingt.

Le retour

Au moment de son installation à Montréal au début des années 1930, Descarries rencontre plusieurs embûches. L'analyse que fait l'écrivain Jean Larose des textes d'André Laurendeau nous aide à comprendre les difficultés du retour. L'auteur explique l'état d'esprit de ces « retours d'Europe » qui reviennent le cœur rempli d'admiration pour les maîtres qui les ont formés. Ils ramènent avec eux une idée de grandeur qu'ils souhaiteront partager avec les leurs. Mais, la résistance est forte. Larose s'exclame : « comme on en manque, dans sa province d'origine, de motifs d'admiration ! Et que l'on s'admire peu les uns les autres ! » Poursuivant son exégèse de la pensée de Laurendeau, il ajoute :

Quand Laurendeau dit que l'exilé *pressent qu'on ne partagera pas toujours volontiers ses prises*, il veut dire qu'on lui imposera de limiter son don, qu'on le forcera à renoncer à transmettre son admiration pour ses maîtres européens, que l'on coupera le circuit éducatif en se refusant à devenir son élève. La chaîne de la transmission éducative sera rompue par le ressentiment provincial contre la grandeur⁷⁸.

C'est ce que vivra désormais Descarries, témoin de nombreux changements. D'une part, l'arrivée du cinéma parlant et la crise économique touchent de plein fouet le milieu musical qui, dans un même temps, se transforme avec la popularité de la radio et la montée du vedettariat. Le répertoire musical romantique s'adapte à de nouveaux modes de consommation et il n'est pas rare d'entendre ces œuvres dans des formats bien éloignés de l'œuvre originale. D'autre part, plusieurs postes d'enseignement dans les institutions religieuses sont déjà occupés, notamment par Claude Champagne⁷⁹ et par Alfred Laliberté qui jouit depuis longtemps d'un prestige relié à son réseau de musiciens russes (le même que celui de Descarries) et à ses liens privilégiés avec Medtner qu'il fait venir à Montréal en 1929⁸⁰. De

78. JEAN LAROSE, *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, 1991, p. 135-139. Dans le chapitre intitulé « Un amour de pauvre », l'auteur commente le texte d'André Laurendeau, *Ces choses qui nous arrivent*, publié en 1970.

79. Claude Champagne dont la *Suite canadienne* est jouée annuellement à Montréal à partir de 1929, enseigne l'écriture musicale entre 1930 et 1942 à l'École Vincent-d'Indy, à l'École normale de musique et à la Faculté de musique de l'Université McGill. Il dirige au même moment l'enseignement du solfège dans les écoles associées à la Commission des écoles catholiques de Montréal. À partir de 1942, il devient le directeur-adjoint au Conservatoire de musique du Québec, tout en poursuivant son enseignement en privé. En 1949, il est nommé éditeur en chef des publications d'œuvres canadiennes de la société BMI du Canada, poste qu'il conserve jusqu'à son décès en 1965.

80. Durant sa tournée nord-américaine, Medtner joue à Montréal, Trois-Rivières, Sherbrooke et Québec en novembre et décembre 1929. Il fête le Nouvel An à New York avec Glazounov, Rachmaninov et Prokofiev. Voir : BARRIE MARTYN, *op.cit.*, p. 201-202.

plus, l'école pianistique française vivement défendue par Léo-Pol Morin prend de l'ampleur grâce à l'éminente pédagogue Yvonne Hubert, protégée d'Alfred Cortot, qui vient d'ouvrir sa propre école à Montréal en 1929, et grâce à Germaine Malépart, très présente sur la scène montréalaise, laissant ainsi peu de place à l'école pianistique russe que défend Descarries.

Descarries inaugure sa carrière de récitaliste. Il offre une vingtaine de récitals en 1930 et 1931 dont plusieurs ont lieu dans les institutions religieuses à vocation musicale et probablement pour des cachets dérisoires⁸¹. Retenons ceux du 20 janvier 1930 à l'Hôtel Windsor⁸², du 8 mars 1931 au His Majesty's⁸³, du 23 avril⁸⁴ et du 24 novembre suivant au Château Frontenac⁸⁵. Malgré les éloges qui visent particulièrement la technique pianistique de Descarries, certains critiques soulignent la nervosité et le tract, problèmes déjà observés à son concert d'adieu à Montréal en 1921 et à celui de Paris en 1929, et probablement liés à son manque d'expérience de la scène, d'autres ajoutent des comparaisons oiseuses. Ces commentaires ont finalement raison de son rêve d'une carrière de virtuose. À partir de 1933, il se tourne de plus en plus vers la radio et s'oriente vers le répertoire de musique de chambre. Il fonde la Société de musique Euterpe qui

81. Un de ses agendas indique que le concert offert à l'Institut pédagogique le 20 avril 1932 lui rapporta 100\$. Fonds Auguste Descarries.

82. PAUL MASSE, « Un magnifique concert », *La Patrie*, 21 janvier 1930, p. 42. Ancien collègue au collège Sainte-Marie et moins familier avec la musique, RENÉ GUÉNETTE rappelle plutôt les souvenirs de sa rencontre avec Descarries à Paris dans *Le Canada*, 21 janvier 1930, p. 4.

83. Le critique anonyme du *Devoir*, 9 mars 1931, p.3, souligne l'excellence du concert et mentionne la présence dans la salle de Claude Champagne dont l'œuvre *Filigranes* fut interprétée par Descarries.

CHARLES MAGNAN, « M. Auguste Descarries », *La Patrie*, 9 mars 1931, p. 7. Le critique souligne le manque de chaleur et d'émotion compensé par une technique exceptionnelle qui « évite l'articulation exagérée. Chez lui, l'emploi des mouvements de suspension du poignet lui permettent de répartir et de coordonner jusqu'au bout les phrases en octaves ». Par ailleurs, le critique anonyme de *La Lyre* rapporte que « M. Descarries a été la victime d'un trac mais il ne faut pas croire pour cela qu'il ne peut pas bien jouer. Il est un artiste sincère qui a tous les courages. *La Lyre*, 78, février 1931, p. 14.

84. Le critique observe que la salle était à moitié pleine et que plusieurs ont raté la chance de découvrir « ce pianiste de grand talent et un musicien cultivé et consciencieux ». M. B., « M. Auguste Descarries », *L'Événement*, 24 avril 1931, p. 1.

85. ROLLAND G. GINGRAS note dans *La Quinzaine musicale* du 26 décembre 1931 « qu'il a enfin obtenu le succès qu'il mérite et qui lui avait manqué lors de son récital précédent, mais si les éloges n'ont pas été unanimes c'est qu'il a eu le tort de jouer des œuvres connues, ce qui est dangereux à cause des comparaisons. Dans le *Carnaval* de Schumann, il n'avait pas la grâce de Mlle [Germaine] Malépart et dans *Jeux d'eau* de Ravel, il manquait la clarté de Léo-Pol Morin ». Il ajoute : « Ai-je besoin de mentionner l'inévitable groupe Chopin ? »

diffuse de nombreux concerts à la radio d'État de 1933 à 1937, soit en trio avec Roland Leduc et Annette Lasalle ou en quatuor avec Albert Chamberland, Lucien Plamondon et Eugène Chartier. Le public découvre alors les œuvres plus austères⁸⁶ des maîtres romantiques, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, et quelques compositeurs russes et français.



Société de musique de chambre Euterpe. Albert Chamberland, violon, Eugène Chartier, alto, Lucien Plamondon, violoncelle, Norman Herschon, violon et Auguste Descarries, piano.

(Fonds Auguste-Descarries, Division des archives, U. de M., .c 1933. Photographe Garcia.)

Parallèlement à ces activités de chambriste, Descarries s'engage dans l'enseignement. Dès 1930, il annonce l'ouverture de son studio et obtient un poste de professeur au Conservatoire national de musique. S'appuyant sur une promesse d'aide financière du Secrétaire de la Province, Eugène Lapierre projette d'intégrer à son institution une maison d'édition musicale qui manque cruellement au

86. La musique de chambre était peu jouée à Montréal à cette époque sinon par le Quatuor Dubois fondé en 1910 et par quelques groupes invités au Ladies Montreal Musical Club.

Québec. Il confie à Descarries le mandat de négocier une entente de partenariat avec Jules Conus qui travaillait aux Éditions russes de musique à Paris à partir d'un procédé mécanique de gravure musicale qu'il avait inventé. De bonne foi et croyant que les montants substantiels promis par le gouvernement provincial lui seraient accordés, Descarries invite Conus au Conservatoire pour faire la promotion de son invention à Montréal et à y demeurer jusqu'à ce qu'il ait formé une relève⁸⁷. Dans l'attente d'une confirmation, Conus quitte son travail, mais après plusieurs mois de négociations et de promesses non tenues par le Secrétariat de la Province, le projet est abandonné. Conus intente alors des poursuites judiciaires contre le CNM pour perte de salaire et demande à Alfred Laliberté de le représenter⁸⁸. L'affaire s'éteint sans règlement en 1934. Cette mauvaise aventure explique probablement par la suite le silence de Descarries envers les Conus établis aux États-Unis à partir de 1934.



Auguste Descarries devant la Bibliothèque Saint-Sulpice où loge le Conservatoire de musique du Québec à cette époque. c1952. (Archives Lise Deschamps.)

Descarries quitte le CNM en 1932 pour devenir professeur de piano et des matières théoriques chez les Sœurs de Sainte-Anne à Lachine⁸⁹ et chez les Sœurs de la Présentation-de-Marie à Saint-Hyacinthe⁹⁰. Il favorise le répertoire romantique russe et allemand⁹¹. Selon le témoignage de Mme Lise Janisse-Desjardins, « il enseignait à ne pas jouer du bout des doigts, mais plutôt à tirer sur les notes, comme pour les caresser, une technique bien différente de celle enseignée chez les religieuses de l'École supérieure de musique d'Outremont⁹² ». Professeur

87. AUGUSTE DESCARRIES, « Une indiscretion », *La Revue moderne*, juillet 1931, p. 6.

88. Le dossier judiciaire est déposé dans le fonds Alfred-Laliberté, BAC.

89. Ses notes de cours ont malheureusement disparu. Merci à Hélène Élément, archiviste chez les Sœurs de Ste-Anne, d'avoir tenté de retracer ces documents.

90. Il enseigne également à l'Académie Querbes d'Outremont de 1937 à 1940.

91. Au décès de Descarries, Lise Deschamps a acheté sa bibliothèque musicale qui contient une certaine de partitions (dont plusieurs annotées) acquises pour la plupart par Descarries lors de son séjour à Paris.

92. Témoignage recueilli par Hélène Panneton lors d'une conversation téléphonique le 3 août 2013. Née en 1936, Mme Janisse-Desjardins a suivi les cours de Descarries durant un an en 1948-1949.

exigeant, Descarries était reconnu pour la qualité de son enseignement technique, inspiré de Liszt et de Léon Conus, une « technique libératrice » qui tend vers la maîtrise du style, comme il le souligne dans des notes personnelles⁹³. « Professeur affable, d'une exquise courtoisie et s'exprimant dans un français impeccable », selon les souvenirs de Monique Prévost⁹⁴, il est attentif aux besoins de ses étudiants. Il fonde en 1945 L'Entraide de l'École Auguste Descarries afin de les entraîner à se produire régulièrement devant le public (ce qui lui avait terriblement manqué) dans le but d'apprendre le métier⁹⁵. Lors d'un des derniers concerts de l'Entraide au Plateau en mars 1955, Claude Gingras mentionne l'excellente technique et la musicalité d'André Paradis, d'Antoinette Asselin, de Rita Champoux et de Guy Lafond. Il souligne particulièrement « les progrès renversants » de la jeune pianiste de 17 ans, Lise Deschamps :

Nous ne connaissons pas de pianistes qui, à cet âge, possèdent une technique aussi précise, un sens aussi aigu de la rythmique, du clavier et de la pédale, une sonorité

93. AUGUSTE DESCARRIES, *Système d'indépendance : technique libératrice*, notes manuscrites, non datées, 2 p. Fonds Auguste Descarries. Pour une étude sur la technique pianistique de Léon Conus, voir : DALE DYKINS, *Leon Conus as man, pianist and teacher*, Mémoire de maîtrise, University of Cincinnati, 1950.

94. Entretien téléphonique, le 6 août 2013.

95. De 1945 à 1955, L'Entraide a offert 55 concerts par autant d'élèves dans différentes salles montréalaises. Parmi ses élèves, mentionnons Gaston Allaire, Erik Arts, André Asselin, Antoinette Asselin, Peter Basch, Aline Bélisle, Michel Brouillette, Rita Champoux, Claire Charbonneau, Lucie Couvrette, Mireille Décarie, Lise Deschamps, Jean Deslauriers, Berthe Dorval, Pierre Dufresne, Jean Élie, Ève Gagnier, Guy Gallo, Claire Gosselin, Louise Grandchamps, Fernand Graton, Monique Gusset, Marcel Hébert (qui se noie le 23 août 1938 à la résidence d'été des Descarries à l'Île de mai), Guy Lafond, Pierre-Paul Lafortune, Pierre Leduc, Samuel Levitan, Marcelle Martin, Ruth Millette, Lise Olivier, André Paradis, Maude Paradis, Gilles Potvin, Monique Prévost, et Malcolm Smith. Liste établie à partir des notes de Laurent Descarries et des souvenirs de Lise Deschamps (conversation téléphonique du 3 août 2013).

Auguste Descarries écrit : « Vaincre le trac, cette terrible déficience nerveuse, subtile, qui s'exerce au moment même de l'action et qui se traduit par une échappée momentanée, d'autres parfois prolongée, de la mémoire par un engourdissement intraduisible de vos muscles et un dérèglement de nos nerfs inexplicable et qui vient, en un instant, gâcher des années d'études savantes, sérieuses et longues. S'il est des incurables, la majorité peut guérir de ce fléau. Il y a une seule manière : monter souvent sur la scène pour en prendre seulement l'habitude et n'en être plus troublé. C'est donc de cette volonté de permettre à de jeunes sujets talentueux de faire l'expérience fréquente de l'estrade et de pouvoir, s'il y a accident, n'en pas perdre sa réputation, que m'est venue l'idée de L'Entraide ». Notes personnelles, Fonds Auguste Descarries.

aussi consistante, une mémoire aussi fidèle [...] Elle a également interprété une œuvre bellement écrite par son maître, *Élégie*, [extraite] d'une *Sonate* en sol mineur⁹⁶.

Après avoir vainement tenté d'obtenir le poste de Léo-Pol Morin (décédé accidentellement en mai 1941) à l'École supérieure de musique d'Outremont, il devient professeur à la leçon (piano, harmonie et analyse) au nouveau Conservatoire de musique du Québec (dirigé par le triumvirat Wilfrid Pelletier, Claude Champagne et Jean Vallerand), aux côtés d'Isidor Philipp (responsable du secteur), Edmond Trudel, Arthur Letondal, Germaine Mélapart et Yvonne Hubert, sans jamais avoir pu obtenir le poste à plein temps qu'il sollicitait auprès du sous-ministre Jean Bruchési en août 1956⁹⁷.

Durant ces mêmes années trente et quarante, il offre à son studio ainsi qu'à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal plusieurs causeries sur l'histoire de la musique⁹⁸. Il devient chroniqueur à *La Quinzaine musicale* (journal du CNM) et, les 13 et 17 septembre 1930, il y aborde son premier sujet : « Du pianiste et de l'enseignement du piano » dans lequel il insiste sur l'importance d'acquérir une solide technique mise au service d'une meilleure interprétation des œuvres. À mots à peine couverts, il remet en cause « le jeu perlé » [une carac-



Auguste Descarries et six étudiant(e)s devant la Bibliothèque Saint-Sulpice.

Première rangée : Claire Charbonneau, Auguste Descarries, Claire Gosselin et Lise Deschamps.

Deuxième rangée : André Paradis, Pierre Dufresne, Guy Lafond. c1952. Archives Lise Deschamps.

96. CLAUDE GINGRAS, « Lise Deschamps et ses camarades », *La Presse*, 26 mars 1955, p. 61-62.

97. Lettre d'Auguste Descarries à Jean Bruchési et réponse de ce dernier. Fonds Jean-Bruchési, Service des archives, Université de Montréal, P57/663. Merci à Fernand Harvey de m'avoir informée de cette correspondance. Dans cette lettre, Descarries fait allusion à un memo qu'il a fait parvenir à Wilfrid Pelletier lui faisant part des injustices dont il se sentait victime. Cette lettre n'apparaît pas au fonds Pelletier, mais un brouillon est déposé dans le fonds Auguste Descarries. À ce sujet, le fonds Descarries conserve plusieurs esquisses de lettres qui permettent d'évaluer l'état d'esprit du musicien dans les années 50, mais plusieurs n'ont pas été envoyées à leur destinataire.

98. Le fonds Auguste Descarries conserve 52 conférences prononcées entre 1931 et 1933.

téristique de l'école pianistique française] qui devient un handicap lorsque l'élève accélère le tempo requis, et il ajoute : « La force du son, dans la vitesse, ne sera jamais obtenue si l'on attache une importance extrême à l'économie des mouvements de la main et des doigts et à la juste application du poids des bras [une caractéristique essentielle du jeu pianistique russe qui lui a été transmise par Léon Conus]⁹⁹. » Il publie des articles sur l'actualité musicale à *La Lyre*, de septembre à décembre 1930, à *La Revue moderne* de novembre 1930 à juin 1932, à la revue *Opinions* en avril 1931 et à *L'École canadienne* en septembre 1932 ; il signe onze articles de réflexion au journal fondé par Paul Gouin en 1935, *La Province* d'avril à octobre 1937. En plus de s'attaquer à la médiocrité des institutions musicales, il encourage les parents d'un élève qui ne semble plus progresser à consulter un professeur d'expérience, une suggestion bien mal venue dans un milieu où il observe du même coup le dénigrement qu'entretiennent les musiciens les uns envers les autres. À l'instar de Jean Larose qui soulignait le sentiment d'admiration des « retours d'Europe » que nous avons évoqué plus haut, Descarries se rappelle avec nostalgie qu'à une époque où il étudiait à Paris,

Rachmaninov était plein d'admiration pour Medtner, Cortot pour Rachmaninov, Isidor Philipp pour Conus, etc. Nous mêlerions indifféremment leurs noms et découvririons, parce qu'ils sont grands, qu'ils ont un mutuel respect pour l'œuvre, le savoir et l'habileté de ceux-ci et de ceux-là [...] Ne nous plaignons pas, musiciens, de n'être pas toujours respectés autant que nous le mériterions, si nous ne commençons pas par nous respecter les uns les autres¹⁰⁰.

Il ajoute quelques années plus tard : « Si j'insiste sur cette calamité du dénigrement professionnel, c'est que j'y vois l'une des clefs de la vie douloureuse des artistes de chez nous¹⁰¹. »

Il participe également aux enquêtes sur la musique canadienne dirigées par Marcel Valois à *La Presse* le 25 septembre 1937 et par Réal Benoit au journal *Le Mauricien* en avril 1939. Au premier, il affirme la nécessité de créer un Conservatoire pour combler le manque de formation des compositeurs et une maison d'édition musicale. Par contre, sa réponse à la question de l'existence d'une musique canadienne est demeurée manuscrite :

Cette délimitation de frontières en musique est assez paradoxale. Je veux bien qu'on accorde à la musique allemande une ampleur sonore, une largeur des idées, une

99. AUGUSTE DESCARRIES, « Du pianiste et de l'enseignement du piano », *La Quinzaine musicale*, 27 septembre 1930, p. 10-11.

100. *Idem*.

101. AUGUSTE DESCARRIES, « La musique aux musiciens [sur le dénigrement] », *La Province*, 8 mai 1937, p. 7.

émotion profondément lyrique toujours astreinte à une forme naturelle et souple, et à la musique française un esprit qui vient essentiellement de la danse et qui revêt une sensibilité toute sensuelle, un amour illimité du savoureux peut-être plus que de la ligne et que de la forme, je veux bien que les russes aient de toutes ces qualités fait un alliage merveilleux, mais il y a des allemands qui ont été savoureux et des français qui ont été grands, et des russes qui ont été allemands et d'autres qui ont visé à être français. Aussi, risque-t-on toujours chez nous de ressembler plutôt aux russes qui se sont approprié la technique « universelle » en y ajoutant une teinte d'orientalisme et un rythme de leurs danses sauvages qui donnent certes un caractère d'originalité ethnique [...] Avant de songer à créer une musique spécifiquement et caractéristiquement canadienne, il faudrait d'abord savoir être nationaux, savoir ne pas rougir d'être canadiens-français¹⁰².

Au second, il confie avoir soumis sa partition de la *Rhapsodie canadienne* à Stravinsky alors qu'il était à Paris. Le journaliste fait erreur ici car c'est à Conus, Glazounov et Medtner que cette partition a été soumise. Quant à Stravinsky, Descarries affirme plutôt « douter de la sincérité » de celui qui dit en être « à sa troisième manière », reprenant l'argument qu'avait servi Medtner à Nadia Boulanger (voir note 36) :

Je ne peux concevoir la possibilité d'aimer simultanément Bach et Milhaud ou Honegger, Schoenberg, Poulenc, Stravinsky. Je suis avec les modernes en autant qu'ils ne rompent pas avec le fonds de traditions laissées par les grands maîtres, tout en tenant compte des évolutions inévitables. Tandis que ceux que je viens de citer nient simplement toutes les lois de la musique¹⁰³.

Outre ces fonctions de chambriste, pédagogue et chroniqueur, Descarries s'investit dans la musique religieuse. Après avoir été de 1932 à 1938 organiste à l'église Saint-Germain d'Outremont, il est nommé maître de chapelle à l'église Saint-Viateur d'Outremont où il dirige, en plus de la musique liturgique, quelques concerts¹⁰⁴. Au fil des années, malgré la présence d'organistes attitrés, il ne se prive pas d'offrir à l'occasion, à la sortie des offices religieux, des improvisations qui suscitent l'admiration¹⁰⁵. Son ami de collège, René Guénette, se souvient de ces qualités d'improvisateur alors qu'il était jeune étudiant :

102. Lettre d'Auguste Descarries à Marcel Valois, n.d., [août 1937]. Fonds Auguste Descarries.

103. RÉAL BENOÎT, « Auguste Descarries », *Le Mauricien*, avril 1939, p. 13 et 29.

104. Les 7 et 8 avril 1941, il dirige le chœur de Saint-Viateur et la Maîtrise de l'école Querbes dans l'oratorio *Les Mystères douloureux* de Dominique-Charles Planchet avec Marcelle Martin à l'orgue. Dominique Laberge, « À Saint-Viateur : l'oratorio de D.Ch. Planchet », *La Patrie*, 8 avril 1941, p. 17.

105. Merci à Hélène Panneton pour ces précisions.

Sur le petit orgue de la belle église des Jésuites de la rue Bleury, Auguste Descarries jouait déjà magnifiquement. Ses accompagnements à la grand' messe et aux vêpres du dimanche étaient toujours liturgiques et beaux. Ceux des cantiques à la messe quotidienne étaient plus fantaisistes, mais leur originalité ne nuisait ni à leur mesure, ni à leur richesse, ni à leur piété. Les entrées, les offertoires, les marches jaillissaient souvent de l'inspiration du jeune musicien. Une forte personnalité caractérisait déjà ces élans de jeunesse¹⁰⁶.

Il occupe également plusieurs postes administratifs. Il participe notamment aux jurys des Prix d'Europe et au comité formé en 1937 par le Secrétaire de la Province Albiny Paquette chargé d'étudier l'état de l'enseignement de la musique dans la province¹⁰⁷. De 1938 à 1941, il assume la vice-présidence de la Commission diocésaine de musique sacrée et la présidence de l'Académie de musique du Québec. À partir de 1940, il est membre du comité de l'enseignement de la musique dont les conclusions conduiront à la fondation de la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 1950. Il en sera le premier vice-doyen. On lui confie la tâche de préparer le programme de premier cycle en piano.

Quelques années plus tard, le 8 mars 1956, sous une tempête de neige qui paralyse Montréal, il offre un récital d'adieu à la salle du Plateau dans un programme composé d'œuvres de Bach, Chopin, Debussy, Franck, Medtner, Rachmaninov, ainsi que deux de ses œuvres, *Aubade* représentant « un travail contrapunctique admirable » et *Sarcasme* « d'une écriture plus audacieuse » écrit Lise Deschamps¹⁰⁸. Le critique Claude Gingras note une nervosité qui l'obligea à s'arrêter au milieu de la première pièce, « mais après vingt ans, je connais bien des pianistes qui ne pourraient pas faire la moitié de ce qu'a fait M. Descarries [...] Il démontra qu'il possédait encore ce que bien des pianistes à cet âge ont perdu et ce que d'autres n'ont jamais eu : la sonorité¹⁰⁹. » Maurice Huot mentionne ses qualités techniques indiscutables et la subtilité de son interprétation¹¹⁰.

Comme compositeur, Descarries a écrit plusieurs œuvres dont quelques-unes seulement ont été éditées et/ou interprétées en concert. À titre de maître de chapelle, il laisse des œuvres religieuses dont *Hosanna*, *Hymne à Saint-Viateur*, créée le 9 mai 1947 à l'Académie Querbes d'Outremont pour souligner le centenaire

106. RENÉ GUÉNETTE, titre, « Monsieur Auguste Descarries », *Le Canada*, 21 janvier 1930, p. 4.

107. Les autres membres de ce comité étaient Arthur Letondal, Guillaume Dupuis, Eugène Lapierre, Hugh Poynter Bell, Robert Talbot, Omer Létourneau, Henri Gagnon et Charles Delvenne. SIMON COUTURE, *Les origines du Conservatoire de musique du Québec*, Mémoire, Université Laval, 1997, p. 96-100.

108. LISE DESCHAMPS, « Le récital Descarries », *Le Devoir*, 17 mars 1956, p. 8.

109. CLAUDE GINGRAS, « M. Descarries, après 20 ans... », *La Presse*, 9 mars 1956.

110. MAURICE HUOT, « Au Plateau, Auguste Descarries », *La Patrie*, 9 mars 1956, p. 14.

de l'arrivée de la communauté des Clercs de Saint-Viateur au pays¹¹¹, et un *Magnificat*, édité chez BMI en 1961 ; il a également composé une vingtaine d'œuvres vocales, dont *Trois Mélodies* (*Où vas-tu ?*, *Crois-moi*, *L'image dans l'eau* sur un texte de Marcelline Desbordes-Valmore) et *En sourdine* (Paul Verlaine) non datées et éditées en tout ou en partie par la défunte Société pour le patrimoine musical canadien (1992)¹¹² et par les Éditions du Nouveau Théâtre musical (2010)¹¹³ ; plusieurs œuvres pour piano, parmi lesquelles *Mauresque* (1933), *Aubade* (1934 ?), *Serenitas* (1934 ?), la *Sonate* pour piano (1953), *Nostalgie* (1954), mériteraient certainement d'être éditées, car seule une *Toccata* (1953) a été publiée chez BMI en 1963 ; quelques œuvres instrumentales et la *Rhapsodie canadienne* (1927) dont on souhaiterait un nouvel enregistrement¹¹⁴.

Arrêtons-nous quelques instants sur cette œuvre soumise au concours Beatty en 1928 et dont on a évoqué plus haut les circonstances de la composition. Descarries la soumet à nouveau au concours Lallemand¹¹⁵ le 20 mars 1936. Interprétée par le pianiste américain Helmut Baerwald sous la direction de Wilfrid Pelletier et la Société des concerts symphoniques de Montréal (SCSM), elle ne reçoit pas le premier prix¹¹⁶, au grand dam du critique Henri Letondal qui écrit le lendemain qu'à son avis, « c'est l'œuvre qui devrait l'emporter car elle révèle un talent réel et une inspiration peu commune¹¹⁷. » La déception de Descarries est immense. Elle est rejouée à New York le 6 mars 1937 dans des conditions tout aussi difficiles par le même pianiste et l'orchestre amateur du Liederkrantz sous la

-
111. Écrite sur un texte de Marcel Deshaies, csv, professeur à l'école Querbes, l'œuvre faisait partie d'un jeu scénique sur saint Viateur et l'éducation. Nos sincères remerciements à Wilfrid Bernier, archiviste des CSV au séminaire de Joliette, pour cette recherche.
 112. La Société pour le patrimoine musical canadien fondée en 1982 a cessé ses activités en 2003 après avoir publié une anthologie de la musique canadienne écrite avant 1950 (25 volumes). La maison Clifford Ford Publications poursuit les activités de diffusion.
 113. Les Éditions du Nouveau théâtre musical sont dirigées par Bruno Laplante.
 114. Plusieurs de ces œuvres apparaissent aux catalogues édités par CBC sous la direction de J. J. Gagnier (1942) et Helmut Kallmann (1952).
 115. Fondé en 1935 par le mécène Jean Lallemand, ce concours visait à enrichir le répertoire d'œuvres canadiennes pour orchestre. Il cessa au bout de trois ans. Voir : MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, « Le concours de composition Jean-Lallemand (1936-1938) : une pomme de discorde qui corrode le milieu musical », dans : YVAN LAMONDE ET DENIS SAINT-JACQUES, dir., *1937 : un tournant culturel*, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 343-354.
 116. Le prix fut attribué à Henri Miro pour ses *Scènes mauresques*. Il avait écrit auparavant une *Symphonie canadienne* (probablement soumise au concours Beatty) qui a été créée le 27 octobre 1931.
 117. HENRI LETONDAL, « Le concert du Prix Jean-Lallemand remporte un éclatant succès. Le pianiste Helmut Baerwald interprète brillamment la *Rhapsodie canadienne* », *Le Canada*, 21 mars 1936, p. 6.

direction de Francis Buebendorf. Elle sera reprise le 25 février 1938 à Montréal, cette fois avec l'auteur au piano et la SCSM sous la direction d'Ernest MacMillan. Dans une longue lettre que Descarries lui adresse afin de préciser certains détails sur l'interprétation, espérant que cette fois elle soit jouée convenablement, on prend la mesure de sa déception des concerts de 1936 et 1937. Cette lettre met en relief les problèmes reliés à l'absence d'édition musicale qui oblige les musiciens à copier à la main les parties d'orchestre (encourant ainsi la possibilité de nombreuses erreurs sur les partitions), et la manière cavalière avec laquelle les chefs d'orchestre traitent trop souvent les œuvres des compositeurs québécois en comparaison de leur attitude de déférence devant les œuvres étrangères.

Jamais œuvre n'eut un départ aussi misérable et n'a soulevé chez nous courant d'opinion plus sympathique dans son premier insuccès [...] On ne m'y fit qu'une heure et quart de répétition. Habitué chez nous à n'exécuter d'auteurs locaux que des romances ou des choses si calmes qu'une lecture à vue peut à fortiori suffire, on eut l'effarante surprise au tour de la *Rhapsodie* de se buter sur un bec de gaz ! Cette œuvre exigeant un travail de mise au point et de technique égal à celui qu'on accorde aux œuvres d'auteurs internationaux. L'exécution fut abominable, les exécutants ne jouant qu'avec un matériel fautif, mal bâclé et souvent illisible. Cette *Rhapsodie* n'est pas un solo de piano mais un réel ensemble symphonique où orchestre et pianiste jouent un rôle presque égal [...] Vos conditions de travail vont être plus faciles. Le matériel d'orchestre est maintenant correct [...] On vous sera sûrement reconnaissant, et moi surtout, d'en donner l'exécution artistique et correcte qu'elle mérite. Voici, Sir Ernest, quelques points que je tiens à vous signaler [...] ¹¹⁸.

Il termine cette lettre en apportant quelques précisions sur la partition.

« M. Descarries a défendu son œuvre avec l'accent de la plus ardente conviction », écrira Léo-Pol Morin ¹¹⁹. De son côté, Frédéric Pelletier remet les pendules à l'heure. Car, en plus d'être élogieux, le critique rappelle certains faits entourant la première exécution de 1936 :

M. Descarries possède en sa *Rhapsodie* un premier mouvement complet de concerto pour piano et orchestre [...] Que l'auteur y ajoute un mouvement lent et un Final ; il se trouvera à avoir écrit ce qui probablement méritera d'être le premier concerto écrit par l'un de nous ¹²⁰ [...] Après l'audition de cette *Rhapsodie* au premier concours

118. Lettre D'Auguste Descarries à Sir Ernest MacMillan, non datée [fin 1937 ou début 1938]. Fonds Auguste Descarries.

119. LÉO-POL MORIN, « De la musique canadienne aux Concerts symphoniques », *Le Canada*, 28 février 1938, p. 2.

120. Lise Deschamps-Ostwald, se rappelle qu'à la fin de sa vie, Descarries avait amorcé la composition d'un Concerto. Était-ce une réponse à la suggestion de Pelletier ? LISE DESCHAMPS, « Hommage à la mémoire d'Auguste Descarries », *Le Devoir*, 5 mai 1958, p. 7.

Jean-Lallemand, j'ai écrit ici même que j'avais été surpris de ne pas l'avoir vue cotée la première. J'avais, il est vrai, mentionné que certains passages ne semblaient pas parfaits dans leur instrumentation, mais personne ne savait alors que les parties d'orchestre offraient des erreurs de copie [...] La collaboration de Sir Ernest MacMillan s'appuyant sur des répétitions plus nombreuses et prolongées, il s'ensuivit, vendredi soir, une présentation qui a mis en lumière la valeur de l'œuvre¹²¹.

Le musicologue français Jean-Gaudefroy Demombynes qui a rencontré Descarries chez lui en 1948, écrira au sujet de cette œuvre :

L'instrumentation d'Auguste Descarries est solide et claire. Les idées thématiques sont nettement et strictement développées, avec une grande finesse dans le détail, l'écriture est pure et classique et dans une tonalité toujours bien définie qui ne prétend pas à une originalité excessive, mais cherche avant tout à être franche, honnête, carrée, et à plaire¹²².

L'année suivante, l'œuvre lui vaut un doctorat en musique remis par Olivier Maurault, p.s.s., recteur de l'Université de Montréal. Une bien mince consolation ! L'auteur la présentera à Toronto le 27 janvier 1957 à l'émission radiophonique *Opportunity Knocks* sous la direction de John Adaskin¹²³.

Ce concert sera le dernier. Descarries décède à Montréal le 4 mars 1958 des suites d'une insuffisance cardiaque dont il souffrait depuis plusieurs années. Quelques jours plus tard, Pierre Saucier lui rend cet hommage :

Personne ne savait comme lui vivifier le message des grandes œuvres. C'était un maître du phrasé, cette notion si galvaudée aujourd'hui. Sous les doigts inspirés de l'improvisateur, la musique naissait comme par enchantement avec un tour bien personnel [...] Auguste Descarries demeure l'exemple accompli du gentilhomme, de l'homme cultivé et raffiné et de l'artiste vibrant et dévoué¹²⁴.

Lise Deschamps ajoute son témoignage :

L'illustre maître se confina à la pédagogie pendant plus de vingt ans au cours desquels il manifesta une véritable vocation d'apôtre, prêchant sans lassitude l'amour de l'art, de l'esthétique, de la vérité musicale¹²⁵.

121. FRÉDÉRIC PELLETIER, « M. Auguste Descarries aux Concerts symphoniques », *Le Devoir*, 28 février 1938, p. 8.

122. JEAN-GAUDEFROY DEMOMBYNES, « La vie musicale à Montréal en 1947-48 », *Les Carnets victoriens*, vol. 8, n° 3, juillet 1948, p. 210-211.

123. Le fonds Auguste-Descarries possède une captation privée que le lecteur pourra entendre sur le site du Centre de musique canadienne en attendant qu'un nouvel enregistrement lui rende justice.

124. PIERRE SAUCIER, « La musique a perdu un de ses plus nobles serviteurs », *La Patrie*, 9 mars 1958, p. 128.

125. LISE DESCHAMPS, « Hommage à la mémoire... », *loc. cit.*

Le *Journal des jeunesses musicales du Canada*, tout comme Wilfrid Pelletier, Claude Champagne et Jean Vallerand, sont demeurés silencieux sur son départ.

Esthétique

Auguste Descarries a consacré sa vie à l'enseignement du piano, de l'histoire et des matières théoriques tout en cumulant des fonctions de chambriste, conférencier, organiste et compositeur. Il appartient à cette génération de « pianistes-compositeurs » européens d'avant la Seconde Guerre qui, en plus d'offrir de nombreux récitals, maintenaient des relations étroites avec les maisons d'édition, leur principale source financière ; mais en l'absence de celles-ci au Québec, ce modèle n'était cependant pas viable comme nous l'avons expliqué plus haut.

Comme pianiste, et à partir des quelques enregistrements déposés dans ses archives, on peut rapprocher sa technique et ses interprétations de celles de Medtner dont il avait pu observer le jeu pianistique que Liudmila Bondar décrit ainsi :

Medtner's playing was distinguished by 'extraordinary' clarity, especially in the lower register of the piano. His phrasing and subtleties of nuances and pedaling were unforgettable traits of his playing. The range of different kinds of staccato, light, crisp, dancing and the use of short (comma-like) silences, the feeling for rubato, and strongly individual rhythms were personal characteristics of Medtner's performing art. He was an extremely disciplined and diligent person and was convinced that the purpose of music was to 'elevate the soul', and the mission of the musician, to convey the meaning of music¹²⁶.

Selon les souvenirs de Lise Deschamps, Descarries citait aussi en exemple à ses étudiants les ouvrages de la pédagogue Marie Jaël dont *Le mécanisme du toucher* (Paris, Colin, 1897) et les textes de la musicologue Gisèle Brelet, *Le temps musical* (Paris, PUF, 1949) et *L'interprétation créatrice : essai sur l'exécution musicale* (Paris, PUF, 1951).

En tant que compositeur, il est intéressant de comparer la posture de Champagne et de Descarries devant la transformation du langage musical. Chacun

126. LIUDMILA BONDAR, *Nicolas Medtner. Composer, pianist, and teacher* (Translation of Medtner's notes compiled into a book *The daily work of the pianist and composer* by M. Gurvich and L. Lukomsky, with an introduction by his student, P. Vasiliev), Mémoire de maîtrise, Michigan State University, 2003, p. 9. Ces notes de Medtner écrites entre 1916 et 1940 ont été publiées en Russie en 1979. Pour une analyse de son enseignement à partir de ces notes, voir : NATALYA KALENDAREV, *Medtner. His beliefs, influences and work*, thèse de doctorat, University of Washington, 2005.

représente jusqu'à un certain point les courants néoclassique et néoromantique européens auxquels nous avons fait allusion précédemment. Fidèle au folklore comme source d'inspiration, Champagne est demeuré muet sur la question de la modernité, du moins jusqu'en 1954¹²⁷ alors qu'il venait d'écrire un *Quatuor à cordes* d'écriture atonale et que certains de ses étudiants amorçaient un mouvement de rupture avec les courants d'avant-guerre. Descarries, au contraire, a affirmé à plusieurs reprises son opposition aux transformations du langage harmonique en dehors du système tonal. Sa démarche esthétique s'insère dans ce mouvement de résistance à la modernité particulièrement vivace en Europe parmi les compositeurs-virtuoses et certains organistes qui défendaient les lois universelles du langage musical. Ce discours est aussi présent dans le milieu musical québécois de l'époque. Pensons, entre autres, à André Mathieu qui se définissait comme un romantique moderne, ou encore à Hector Gratton, Maurice Dela, Omer Létourneau, Jean Vallerand, Alexander Brott, Raymond Daveluy, pour n'en citer que quelques-uns.

Nous n'avons aucune preuve que Descarries ait participé aux rencontres du « groupe de Meudon », mais son « engouement¹²⁸ » envers les compositeurs qui gravitaient autour de Maritain nous permet de croire qu'il endossait leur discours dont on trouve l'essentiel dans la déclaration esthétique, véritable manifeste antimoderne, que Medtner publie en 1935. Procédant par oppositions, le compositeur russe compare tradition et modernité par des antithèses : héroïsme/aventure, influence/imitation, attention/curiosité, dextérité/habitude, expérience/expérimentation, évaluation/impression, talent/habileté, génie/invention, dissonance/discordance. Il décrit ainsi sa vision de l'art musical :

Contemporary theory, which aims at a justification of the reality surrounding it, steadily loses its connection with the fundamental laws of music [...] In order to save contemporary music, to tune up its lyre in our imagination, every one of us must eliminate from his creative practice, and erase from the fashionable handbooks of harmony all the atonal and polytonal chords that our inner ear cannot embrace

127. NOËL BISBOURCK, « Opinions canadiennes sur la musique contemporaine : Claude Champagne », *Journal des Jeunesses musicales du Canada*, 8 novembre 1954, p. 5.

128. Nous avons évoqué à la note 78 le texte de Jean Larose sur le sentiment d'admiration qu'éprouvent les « retours d'Europe ». L'auteur ajoute cependant une nuance avec son contraire, « le sentiment d'engouement qui découle de la connaissance d'une seule chose, une admiration qui s'est fixée et qui interdit toute nouvelle admiration, et donc, toute nouvelle connaissance, puisque l'admiration est la première condition de l'apprentissage », *op. cit.*, p. 137. Il nous semble que ce sentiment est également présent chez Descarries qui aveugle son sens critique et l'empêche de concevoir une esthétique autre que celle défendue par les musiciens russes qu'il a fréquentés.

[...] Everyone loses some of his wisdom and becomes shortsighted when he relinquishes the path shown him by God¹²⁹.

La création artistique était en quelque sorte une courroie de transmission de la création divine.

Les œuvres pour piano les plus importantes de Descarries ont été écrites dans les années 50, au moment où la plupart des compositeurs québécois de l'entre-deux-guerres disparaissaient du radar de l'histoire, à l'exception de Claude Champagne qui, par ses fonctions d'administrateur au Conservatoire et par certains de ses élèves, demeurerait le seul point de référence acceptable de cette époque. Ces années sont aussi un moment où l'avant-garde québécoise, par la voix de Serge Garant, se mit à parler haut et fort, faisant table-rase non seulement de sa propre histoire, mais également d'une bonne partie du répertoire européen que les pianistes et chefs d'orchestre continuaient pourtant d'entretenir à leurs programmes. De cette toile de fond musical sur laquelle s'inscrit la modernité, l'histoire n'a retenu que peu de choses. Pourtant, l'une ne peut s'expliquer sans l'autre. Dans une certaine mesure et avec quelques nuances, nous croyons que la position de Descarries trouve quelques ramifications dans le discours de compositeurs indépendants qui ont apporté une contribution personnelle au renouveau du langage tonal. Nous pensons, entre autres, à Jean Papineau-Couture¹³⁰, à l'allégeance à la tradition beethovénienne revendiquée par Jacques Hétu et André Prévost et au refus d'adhérer à une école de pensée unique revendiqué par plusieurs compositeurs postmodernes.

Conclusion

De son passage dans la vie musicale québécoise, il ne reste aujourd'hui que peu de souvenirs. Cette perte de mémoire collective s'explique en partie par le fait que Descarries, comme d'autres compositeurs de sa génération, mais sans que nous puissions en expliquer les raisons, n'a pas adhéré à la Ligue canadienne des compositeurs fondée à Toronto en 1951 et à laquelle se sont joints dès la première heure les Jean Papineau-Couture, Jean Vallerand et Clermont Pépin et la plupart des compositeurs des années cinquante. Grâce à cette association, ceux-ci jouiront d'une visibilité accrue dont on trouve la trace dans le *Journal des jeunesses musicales*, fondé la même année. Ainsi, dans la série de portraits et dans l'enquête sur

129. NICOLAS MEDTNER, *The Muse and the Fashion being a defence of the foundations of the Art of Music*, Paris, 1935. Traduction par Alfred J. Swan, Haverford College Bookstore, 1951, p. 58, 96, 138.

130. JEAN PAPINEAU-COUTURE, « Le danger de la spirale de l'inflation devant la nouveauté », *Journal des jeunesses musicales du Canada*, juillet 1967, p. 11.

la musique contemporaine publiées dans ce journal entre novembre 1954 et mars 1955, le journaliste Noël Bisbrouck interrogera uniquement les compositeurs membres de la Ligue.

Selon les informations que nous avons pu retracer, quelques-unes de ses œuvres ont été entendues à l'époque. Le public découvre le compositeur lors d'émissions radiophoniques. Le 8 janvier 1935, Descarries présente au deuxième festival de musique canadienne diffusé dans la série *L'Heure provinciale* (CKAC) *Aubade*, *Mauresque*, *Danse-Caprice* et *Serenitas*. Le 20 décembre 1936, le chœur de l'église Saint-Germain d'Outremont interprète le *Magnificat*. Le 2 janvier 1942, *Souvenir* est présentée à l'émission *Sérénade* pour cordes dirigée par Jean Deslauriers dans une orchestration de ce dernier, et la *Rhapsodie canadienne* est diffusée le 20 mars 1936 et le 27 janvier 1957.

Quelques musiciens ont présenté certaines œuvres en concert. Lionel Daunais interprète *Je bénis le hasard* au Ritz-Carlton le 6 novembre 1934. Mariette Lefebvre chante la même œuvre le 8 août 1944. Lise Deschamps interprète *Élégie* le 21 mars 1954 et le 24 mars 1955. La pianiste française Christiane Billaud interprète une des deux *Toccata*, le 17 juin, durant le Festival international de piano qui s'est tenu à la Place des Arts en 1965.

Puis, c'est le silence jusqu'en 1988, au moment où, le 22 septembre, la réalisatrice de la série radiophonique « Suite canadienne », Johanne Goyette, lui consacre une émission au cours de laquelle Réjean Coallier interprète avec la soprano Gail Desmarais *Où vas-tu ?*, puis en solo, *Mauresque* et *Serenitas*. Pour souligner le 50^e anniversaire de la fondation du Conservatoire de musique du Québec, le 28 mai 1992, lors du 11^e colloque de l'ARMuQ qui eut lieu à l'UQÀM, Karina Gauvin et Réjean Coallier présentent un récital d'œuvres de compositeurs qui enseignèrent à cette institution, dont celles de Descarries. En 1999, la soprano Diana Gilchrist accompagnée au piano par Shelley Katz, enregistre *L'Image dans l'eau*¹³¹. En 2012, à l'initiative de l'organiste Hélène Panneton, Les Chantres musiciens et Les Filles de l'île, deux chœurs dirigés par Gilbert Patenaude et auxquels s'associent cinq solistes, enregistrent à l'église Saint-Viateur d'Outremont quelques œuvres religieuses dont le lancement a eu lieu le 11 octobre 2013 : *Magnificat*, *Messe des Morts*, *Pie Jesu*, *Ave Maria*, *Ô Marie*, *Messe brève*, *O Salutaris*, *Offertoire du Mercredi des cendres*, *Imperium* et *Hosanna à Saint Viateur*¹³².

131. *Diana Gilchrist sings songs of Canada*, Carleton Sound, CSCD 1003.

132. La Société métropolitaine du disque Inc./ ESPACE 21. Mentionnons que pour les fins de l'enregistrement, tous les manuscrits ont été copiés dans un logiciel d'édition musicale par Les Éditions Outremontaises et la Société d'édition de l'Istorlet.

Le 23 avril 2012 est fondée l'Association pour la diffusion de la musique d'Auguste Descarries (ADMAD). Grâce aux démarches d'Hélène Panneton, Auguste Descarries est finalement reconnu en 2013 comme compositeur agréé au Centre de musique canadienne. Dans le cadre de son projet de maîtrise, Gabrielle Beaudry, étudiante en piano sous la direction de Jean Saunier à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, a intégré à son programme quelques œuvres de Descarries, *Aubade et Sarcasme*, qu'elle prévoit soumettre aux Éditions du nouveau théâtre musical (NTM).

Ce travail d'édition et d'enregistrement des œuvres qui appartiennent à notre patrimoine culturel est essentiel pour mieux comprendre le développement de la musique québécoise. Une première audition de la *Sonate* de Descarries, par exemple, nous permettrait certainement de situer cette œuvre dans le courant de la musique russe. Trop souvent encore, l'histoire d'un compositeur québécois ne nous est racontée que par l'évocation des titres de ses œuvres sans autre référence auditive, et à partir desquels on se permet de poser un jugement sur sa valeur. Que penserait-on d'un enseignement de la littérature ou des arts visuels qui ne reposerait que sur des titres, mais dont les livres et les tableaux auraient disparu ?

A handwritten signature in cursive script, reading "Marie-Thérèse Lefebvre". The signature is written in dark ink and is positioned at the bottom right of the page.