

# Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE  
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 10 - NUMÉRO 1

## Les musiques du Québec

50

*flûte en do*

*prendre pucc.*

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Fl. 5

Fl. alt. 6

Fl. b. 7

Fl. b. 8

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE  
RECHERCHE EN  
MUSIQUE

# Les Cahiers

## DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

---

V O L U M E 1 0 – N U M É R O 1 0

LES MUSIQUES DU QUÉBEC

DÉCEMBRE 2008

### Sommaire

Introduction

Actes de la « Journée d'études québécoises en musique » ..... 7  
Jean Boivin et Claudine Caron

Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*: découverte de la chanson  
populaire, célébration de la marge et naissance de l'ethnologie..... 9  
Jean-Pierre Pichette

Joseph Vézina (1902-1924) et l'orchestration au tournant du xx<sup>e</sup> siècle..... 21  
Jean-Philippe Côté-Angers

Musicologie et musique vocale: Esquisse d'une méthodologie d'analyse  
texte-musique adaptée au répertoire du chansonnier Félix Leclerc ..... 27  
Luc Bellemare

Le *rababou* au Québec: passé, présent et futur  
(essai sur la culture musicale québécoise ) ..... 39  
Elaine Keillor

Vers une analyse endogénétique du style musical de Claude Vivier:  
questions et avenues de réponses ..... 47  
Martine Rhéaume

La Société de musique contemporaine du Québec: un modèle  
d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971)..... 53  
Ariane Couture

Désiré Defauw, un chef belge à la tête de l'OSM ..... 65  
Lytte Ainey

### TABLE RONDE

Écriture(s) de la vie musicale québécoise, du xx<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui:  
avancées, défis et nouvelles avenues ..... 77  
Présentation générale de la table ronde par Jean Boivin et Claudine Caron.  
Avec Mireille Gagné, Michel Gonneville, Elaine Keillor, Yvan Lamonde  
et Marie-Thérèse Lefebvre.

### HOMMAGE

Hommage à Stockhausen ..... 89  
Gilles Tremblay

### COMPTES RENDUS

Pierre Pagé,  
*Histoire de la radio au Québec: information, éducation, culture*..... 93  
Luc Bellemare

Pamela Jones, <i>alcides lanza: Portrait of a Composer</i> .....	96
Jonathan Goldman	
Résumés des articles.....	101
Abstracts .....	103
Les auteurs.....	105

## NOTES

Pour soumettre un article au comité scientifique des *Cahiers de la SQRM*, chaque auteur devra faire parvenir son résumé, sa notice biographique et ses coordonnées (incluant l'adresse de courriel) au secrétariat de la SQRM :

SQRM  
UQAM, Musique  
Case postale 8888, succursale Centre-ville  
Montréal (Québec) H3C 3P8  
Courriel : info@sqrm.qc.ca

Une version détaillée du protocole, incluant les règles à suivre pour la présentation des notes, des tableaux, des exemples musicaux et de la bibliographie, peut être téléchargée à l'adresse suivante : [http://sqrm.qc.ca/f\\_pub.htm](http://sqrm.qc.ca/f_pub.htm)

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part de relecteurs externes et du comité scientifique.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

**Société québécoise de recherche en musique, 2008**

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et  
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN : 1480 - 1132

© *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2008.

Tous droits réservés pour tous les pays.

# *Les Cahiers*

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE  
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

---

V O L U M E 1 0 - N U M É R O 1

D É C E M B R E 2 0 0 8

**Les musiques du Québec**



## ABONNEMENTS

Le prix de ce numéro est de 18 \$ pour les individus et de 36 \$ pour les collectivités.

Disponible au secrétariat de la SQRM :

UQÀM, Musique

Case postale 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec), H3C 3P8

Téléphone : 514 987-3000 poste 3942

Télécopieur : 514 987-4637

Courriel : info@sqrm.qc.ca

## NUMÉROS DES CAHIERS DE L'ARMUQ PARUS

1. avril 1983 : *Actes du premier colloque*, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. mai 1983 : *Répertoire des membres de l'ARMUQ*, rédigé par Irène Brisson
3. juin 1984 : *Actes du deuxième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. novembre 1984 : *Nationalisme et musique au Canada français (1860 - 1945)*, dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. mai 1985 : *Musialogues : Maryvonne Kendergi*, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. septembre 1985 : *Actes du troisième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. mai 1988 : *Actes du quatrième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. mai 1987 : *Actes du cinquième colloque*, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. mai 1988 : *Catalogue collectif des archives musicales au Québec*, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. juin 1988 : *Actes du sixième colloque*, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. septembre 1989 : *Actes du septième colloque*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. avril 1990 : *Actes du huitième colloque*, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. mai 1991 : *Actes du neuvième colloque*, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. mai 1992 : *Actes du dixième colloque*, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. mai 1994 : *Actes du onzième colloque*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. juin 1995 : *Actes du douzième colloque*, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. juin 1996 : *Actes du treizième colloque*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. décembre 1996 : *Actes du treizième colloque (suite et fin)*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

## NUMÉROS DES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE PARUS

- Vol. 1, n<sup>os</sup> 1-2, décembre 1997 : *Actes du colloque « Serge Garant (1929 - 1986), figure marquante de la modernité au Québec »*, Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n<sup>o</sup> 1, juin 1998 : *Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés »*, Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n<sup>o</sup> 2, novembre 1998 : *Mélanges à la mémoire de Lucien Poirier*, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n<sup>os</sup> 1-2, septembre 1999 : *Authenticité : modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? »* Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n<sup>o</sup> 1, juin 2000 : *Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale*, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n<sup>o</sup> 2, décembre 2000 : *Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997 - 2000.*
- Vol. 5, n<sup>os</sup> 1-2, décembre 2001 : *Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue »*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 13-15 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : *Écrire sur la création musicale québécoise*, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n<sup>os</sup> 1-2, décembre 2003 : « *Un œil vers le passé, une oreille sur le présent* ».
- Vol. 8, n<sup>o</sup> 1, septembre 2004 : *Actes du colloque « Patrimoine et modernité »*, 15 au 17 novembre 2002.
- Vol. 8, n<sup>o</sup> 2, juin 2006 : *Réminiscences.*
- Vol. 9, n<sup>os</sup> 1-2, octobre 2007 : *Le timbre musical : composition, interprétation, perception et réception.*

# *Les Cahiers*

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE  
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

---

V O L U M E 1 0 - N U M É R O 1

D É C E M B R E 2 0 0 8

**RÉDACTEUR EN CHEF**

Sylvain Caron (Université de Montréal)

**RÉDACTEURS INVITÉS**

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)  
Claudine Caron (Université de Montréal)

**RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS**

Jon-Tomas Godin (Université de Montréal)

**SECRÉTAIRE DE RÉDACTION**

Audrée Descheneaux (Université de Montréal)

**COMITÉ SCIENTIFIQUE**

Sylvain Caron (Université de Montréal)  
Claude Dauphin (UQÀM)  
Benoît DesRoches (Centre Henri-Lemieux)  
Sylvie Hébert (BRAMS, Université de Montréal)  
Serge Lacasse (Université Laval)  
Sylvia L'Écuyer (Radio-Canada, Vancouver)  
Caroline Traube (Université de Montréal)  
André Villeneuve (UQÀM)

**RELECTEURS EXTERNES**

Marie-Thésèse Lefebvre (Université de Montréal)  
Hélène Paul (UQÀM)

**MAQUETTE ET MISE EN PAGES**

François Messier

**ILLUSTRATION DE COUVERTURE**

Michel Frigon, *Vers la nuit* (2001). Œuvre pour octuor de flûtes.

**IMPRESSION**

Quadriscan inc.

La majorité des textes qui suivent font suite à des communications présentées dans le cadre de la « Journée d'études québécoises en musique » tenue à la Grande Bibliothèque, le 29 septembre 2007. Cet événement a été organisé dans la foulée du regain d'intérêt pour les sujets québécois et canadiens aux études supérieures en musique et des nouvelles publications en études culturelles québécoises. Des modèles internationaux, tels ceux proposés par l'Association internationale des études québécoises (fondée en 1997) et le Conseil international des études canadiennes (fondé en 1981), nous ont aussi inspirés. L'organisation de cette journée a bénéficié de la collaboration de plusieurs institutions auxquelles nous adressons nos plus grands remerciements: Bibliothèque et Archives nationales du Québec<sup>1</sup>, le Centre de musique canadienne au Québec, l'Observatoire international de la création et des cultures musicales de l'Université de Montréal (OICCM) et la Société québécoise de recherche en musique, qui s'est d'emblée montrée intéressée à en publier les actes.

La rencontre, qui rassemblait des chercheurs et des professionnels de plusieurs domaines - anthropologie, archivistique, composition, ethnologie, histoire et musicologie - avait pour double but de faire le point sur les travaux de recherche récents et de réfléchir aux nouvelles perspectives à explorer. En plus de permettre aux participants de prendre connaissance des travaux en cours, cette Journée d'études visait spécifiquement à mettre en lumière des préoccupations communes, présenter des outils de recherche novateurs, créer des réseaux dynamiques d'échanges et d'entraide, soutenir les jeunes chercheurs et offrir une meilleure diffusion des travaux liés à la vie culturelle québécoise et canadienne. Les conférenciers avaient été spécialement incités à exposer les problèmes et solutions d'ordre méthodologique qu'ils ou elles jugeaient spécifiques à leur démarche. Par conséquent, différentes questions relatives au choix du corpus étudié, à la délimitation de la période historique couverte, à l'accessibilité des sources, aux zones d'ombre historiographiques, ainsi qu'aux difficultés inhérentes à l'interdisciplinarité ont été abordées.

Face à la grande diversité des travaux en cours de réalisation dans les différents établissements universitaires, nous avons choisi de

## Introduction

Actes de la

« Journée d'études québécoises en musique »

Jean Boivin et Claudine Caron

Rédacteurs invités

centrer cette journée sur le xx<sup>e</sup> siècle, sans toutefois imposer de balises strictes ni restreindre les champs disciplinaires. Autour du thème « Penser et écrire l'histoire de la vie musicale au Québec, du xx<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui », une douzaine de conférences ont été présentées par des étudiants aux cycles supérieurs et par des conférenciers invités. Quatre des étudiants aux études supérieures nous ont par la suite soumis des textes que nous sommes heureux de publier. Luc Bellemare (Université Laval) propose une méthodologie originale et pleine de promesses pour étudier le corpus de chansons de Félix Leclerc (1914-1988); Jean-Philippe Côté-Angers (Université Laval) aborde les difficultés spécifiques que posent aux chercheurs les œuvres pour large ensemble instrumental de Joseph Vézina (1849-1924); Ariane Couture (Université de Montréal) traite du rôle de premier plan joué par la Société de musique contemporaine du Québec, fondée en 1966, dans l'institutionnalisation de la musique de création dans cette province; et enfin, Martine Rhéaume (Université de Montréal) réfléchit à ce qui constitue la spécificité du style mélodique du compositeur Claude Vivier (1948-1983)<sup>2</sup>. Ces articles témoignent de la vitalité actuelle de la recherche en musique québécoise, de même que de la variété des approches et des sujets retenus.

Deux conférenciers invités, à la carrière bien établie, nous offrent également leurs réflexions sur des thèmes qui les fascinent depuis plus d'une décennie. La musicologue Elaine Keillor, dont les intérêts et l'expérience sont aussi diversifiés que complémentaires, nous présente de nouvelles ramifications de ce

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier Sophie Montreuil, directrice de la recherche et de l'édition à BANQ, de son très généreux soutien.

<sup>2</sup> Ont également participé à la Journée d'études des musicologues Roger Castonguay, Mario Coutu et Yara El-Ghadban, de même que les archivistes François David et Benoît Migneault. Nous les remercions très sincèrement de leur précieuse contribution.



qu'elle entend par le « rababou » dans la musique canadienne. Pour sa part, l'ethnologue de renom Jean-Pierre Pichette nous expose en détail le travail ethnologique réalisé par Marius Barbeau en vue de la publication, en 1937, de son *Romancero du Canada*, un ouvrage clé sur le folklore canadien-français<sup>3</sup>.

La Journée d'études s'est terminée par une table ronde animée par Jean Boivin et réunissant Mireille Gagné (directrice du Centre de musique canadienne au Québec), Michel Gonneville (compositeur et professeur au Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal), Elaine Keillor (professeure à l'Université Carleton), Yvan Lamonde (historien et professeur à l'Université McGill) et Marie-Thérèse Lefebvre (musicologue et professeure à l'Université de Montréal). Chacun s'est librement exprimé sur le thème « Écritures de la vie musicale québécoise, du xx<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui: avancées, défis et nouvelles avenues ». La transcription de leurs propos complète les actes de la Journée d'études proprement dite, et forme le cœur de ce numéro.

Deux textes conçus dans le cadre de projets indépendants, mais tout à fait complémentaires, viennent enrichir cette publication déjà substantielle. L'article de Lyette Ainey est consacré au chef d'orchestre belge Désiré Defauw (1885-1965), premier chef permanent de l'Orchestre symphonique de Montréal de 1941 à 1953. Celui du compositeur Gilles Tremblay constitue un hommage senti rendu au

compositeur allemand Karlheinz Stockhausen (1928-2008), peu de temps après l'annonce de sa mort.

La « Journée d'études québécoises en musique » en était, à l'automne 2007, à sa première édition. Devant l'enthousiasme des participants, l'effet rassembleur de l'événement, la richesse des réflexions, l'intérêt des échanges et la vivacité des discussions, il est à souhaiter qu'une Journée d'études subséquente puisse permettre la mise en valeur d'autres travaux de recherche en cours, centrés sur la musique québécoise et canadienne.

En conclusion, nous remercions à nouveau tous les participants de leur patiente collaboration tout au long du processus (préparation et déroulement de la journée, révision des textes, transcription et annotation de la table ronde, et enfin publication des actes). De même, ce projet et cette publication n'auraient pu voir le jour sans le soutien constant de Michel Duchesneau, directeur de l'OICCM, et de Sylvain Caron, directeur des *Cabiers de la SQRM*. Nous leur exprimons ici notre reconnaissance. Nous tenons aussi à remercier très sincèrement Marie-Thérèse Lefebvre ainsi que l'École de musique de l'Université de Sherbrooke pour l'aide accordée à la production de ce numéro.

Jean Boivin et Claudine Caron,  
organiseurs de la  
« Journée d'études québécoises en musique »,  
mai 2008 ◀

<sup>3</sup> M. Yvan Lamonde, historien réputé en histoire culturelle québécoise et professeur à l'Université McGill, a aussi généreusement prêté son concours à titre de conférencier invité. Il a résumé certaines idées exposées dans ses écrits récents en présentant une intervention intitulée « La modernité au Québec (1930-1960): la victoire différée du présent sur le passé ». Nous l'en remercions chaleureusement. Il a également participé à la table ronde et les idées qu'il y a exprimées sont reproduites dans ce numéro.

## Avant-propos

Il y a 70 ans, soit en 1937, Marius Barbeau (1883-1969) livrait une œuvre fondatrice, le *Romancero du Canada*. Ce recueil, au titre en apparence hermétique, était inspiré par le *Romancero populaire de la France* (1904), une compilation posthume de George Doncieux dont le sous-titre *Choix de chansons populaires françaises* éclairait la nature. Pour sa part, le recueil de Barbeau s'attachait au répertoire des chansons traditionnelles du Canada français. Je me propose ici de sonder les origines de ce livre et de comparer les influences opposées subies par l'auteur – notamment celles d'Ernest Gagnon au Canada et de George Doncieux en France – afin de montrer l'originalité du projet qu'il portait en fonction des découvertes qu'il avait faites sur le terrain. On verra alors comment la substance du livre – les 50 chansons retenues –, son ordonnance thématique et le contenu des commentaires mettent à jour les intuitions profondes et les positions théoriques qui animent l'auteur, en particulier sur l'origine française et la haute qualité de la tradition canadienne. D'autre part, je montrerai que Barbeau a produit plus qu'un simple florilège puisqu'il brosse le portrait de la recherche sur la chanson populaire au Canada français. Enfin, je soulignerai l'accueil favorable qu'on réserva à son livre tant au pays qu'à l'étranger et l'influence très considérable qu'il exerça sur l'évolution des recherches ethnologiques au Canada français.

## I. Marius Barbeau (Sainte-Marie-de-Beauce, 1883–Ottawa, 1969)

Anthropologue et folkloriste de profession, Marius Barbeau étudia tout d'abord le droit à l'Université Laval (1903-1907) et fut admis au barreau. Une bourse Cecil-Rhodes le mène en Angleterre pour étudier le droit criminel au collège Oriel d'Oxford (1907-1910), mais il préfère l'anthropologie; il y obtient son diplôme en 1910 après avoir soumis un mémoire sur les Indiens du Pacifique. Parallèlement à ses études à Oxford, Barbeau profite de ses vacances pour assister aux cours de l'École des hautes études à la Sorbonne et de l'École d'anthropologie à Paris. Il suit les leçons de Marcel Mauss (1873-1950) avec qui il se lie d'amitié. Au terme de sa formation, il revient au pays et entre en poste, le 1<sup>er</sup> janvier 1911, comme anthropologue à la Commission géologique du Canada

# Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*: découverte de la chanson populaire, célébration de la marge et naissance de l'ethnologie<sup>1</sup>

Jean-Pierre Pichette  
(COFRAM, Université Sainte-Anne)

(qui deviendra le Musée national du Canada en 1927). Il y fera carrière et résidera à Ottawa jusqu'à sa retraite en 1948.

Sa rencontre à Washington en 1914 avec Franz Boas (1858-1942), professeur à l'Université Columbia (New York), est déterminante, car elle amènera Barbeau à s'intéresser scientifiquement au folklore des Français d'Amérique, au conte populaire d'abord, puis à la chanson, dont il relancera les recherches<sup>2</sup>. Ce faisant, son affectation scientifique, qui se limitait à l'ethnographie des sociétés amérindiennes, débordera dans le champ du folklore et de la culture matérielle des Canadiens français, domaine qu'il imposera même au Musée national. Il a abondamment publié dans ces deux domaines – une soixantaine de livres et des centaines d'articles –, tant en français qu'en anglais, au point qu'on le considère comme le pionnier de ces disciplines scientifiques. Personnalité bien en vue et orateur recherché, Marius Barbeau fut professeur invité dans plusieurs universités; nommé professeur agrégé de Laval en 1945, il cessa sa collaboration avec les autres universités et fut nommé professeur émérite en 1954.

## II. Le *Romancero du Canada*

### A. DISPOSITION DE L'OUVRAGE

En 1937, Marius Barbeau est un anthropologue bien établi au Musée national du Canada et il jouit d'une réputation enviable quand il publie aux éditions Beauchemin de Montréal et chez Macmillan à Toronto un livre important: *Romancero du Canada*. Quelques critiques lui reprochèrent son titre ésotérique.

<sup>1</sup> Adaptation de mon article « Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre. Marius Barbeau et le *Romancero du Canada* », 2006, 85-141.

<sup>2</sup> On se fera une bonne idée de sa contribution par la « Chronologie des chansonniers préparés par Marius Barbeau ou à partir de ses travaux » qui figure en appendice.

Avec raison sans doute, car à l'exception des spécialistes de la littérature orale, pour qui l'expression est familière justement depuis la parution de cet ouvrage, peu de lecteurs savent, même de nos jours, de quoi il traite. Or c'est au répertoire des chansons traditionnelles du Canada français que s'attache ici l'auteur.

L'entrée en matière du recueil est réduite à l'essentiel. Un avant-propos très bref, daté de mai 1932, apprend au lecteur que les chansons retenues « sont des échantillons » de la grande collection d'« environ sept mille textes et plus de quatre mille mélodies recueillies pour la plupart au phonographe » que l'auteur a réunie, et qu'il destine son livre « au grand public et aux artistes ». Barbeau laisse ensuite place à la préface datée de juin 1936, à Paris, rédigée par une ethnomusicologue française de grande réputation, Marguerite Béclard d'Harcourt; celle-ci apprécie la très grande valeur de la tradition canadienne-française et note la persistance de modes et de rythmes variés qui ont échappé aux contraintes de l'écriture musicale.

Puis, sans subdivision autre que les 50 chapitres créés par les chansons, Marius Barbeau dévoile le florilège qui forme la substance du livre. Chaque chapitre s'ordonne selon un modèle précis. Sous le titre de la chanson, apparaît d'abord le relevé musical de la pièce à l'étude: en premier lieu, la calligraphie musicale, où se reconnaît sans peine la fine écriture de Marius Barbeau; les mots du premier couplet et, le cas échéant, du refrain sont fractionnés sous les notes correspondantes, selon la pratique habituelle, et la vitesse d'exécution est indiquée, comme le mode, au-dessus de la première portée. D'après l'auteur, ces mélodies « n'ont subi de légères retouches que dans le cas où leur déformation venait d'une gaucherie des chanteurs » (Barbeau 1937, 5).

À la suite de la mélodie, Barbeau dispose les paroles de toute la chanson. Contrairement aux mélodies, il adopte ici une voie différente: « Les paroles ont été reconstituées en un texte critique, d'après les diverses versions canadiennes enregistrées » (Barbeau 1937, 5). Au premier couplet, ce texte critique donne les paroles accompagnées du refrain, en entier ou en partie selon la place qu'il occupe dans la strophe; cette façon de faire dégage bien le couplet et ses reprises des éléments du refrain en italique, le tout réparti sur plusieurs lignes au besoin. Puis les paroles des autres couplets suivent dans des stances particulières sans numérotation. Les vers de huit syllabes et plus affichent communément un intervalle mar-

quant une pause, appelée césure, afin de bien illustrer la loi des césures inverses; celle-ci veut qu'un vers affecté d'une finale masculine réclame une césure féminine et, inversement, une finale féminine soit précédée d'une césure masculine.

Dans ses commentaires, Barbeau précise alors - en des rédactions plus ou moins élaborées de deux à huit pages - la nature, le genre, l'usage de la chanson et sa versification. Il en expose l'ancienneté et l'origine française, tout en justifiant sa présence au Canada. Il y décrit aussi la « formule rythmique » et l'information est complétée par une « analyse musicale » préparée par Marguerite Béclard d'Harcourt. En appendice, un « catalogue des versions » énumère toutes les variantes canadiennes connues, suivant une géographie d'ouest en est, se déployant de l'Alberta jusqu'à l'Île-du-Prince-Édouard; chaque version numérotée et localisée est identifiée par le patronyme du collecteur et datée; puis le nom de l'informateur apparaît avec la source de son information, si elle est connue, son numéro d'enregistrement phonographique, et son titre. Quand les circonstances l'exigent, d'autres détails font l'objet d'annotations sobres sur les particularités de la chanson, son refrain, ses couplets et sa mélodie. Le « catalogue » consigne en outre les versions européennes - en majorité françaises - selon la date de leur parution (parce qu'elles sont d'ordinaire publiées); dans ces cas, les annotations tiennent compte des textes eux-mêmes, car, en raison de leur méthodologie obsolète, les données des références européennes sont moins abondantes et les sources indéfinies.

## B. ORDONNANCE THÉMATIQUE

Bien que l'anthologie n'affiche aucune division expresse, les analyses de Marius Barbeau révèlent néanmoins le principe d'ordre tacite qui organise toute cette matière et la regroupe implicitement en sept séries thématiques:

- I Chansons de voyageurs (chansons n<sup>os</sup> 1-9)
- II Complaintes (n<sup>os</sup> 10-17)
- III Séparations d'amants (n<sup>os</sup> 18-23)
- IV Chansons de canotiers et de métiers (n<sup>os</sup> 24-33)
- V Cantiques populaires (n<sup>os</sup> 34-38)
- VI Chansons de rossignols (n<sup>os</sup> 39-44)
- VII Chansons destinées à la danse (n<sup>os</sup> 45-50)

## C. COMMENTAIRES

### Nature et conditions

Sur chacune des pièces de son florilège, Barbeau formule des observations qui tiennent de deux registres, selon qu'elles se rattachent aux aspects intrinsèques fondant l'essence des chansons elles-mêmes – nature, composition et variations, origine et état de conservation –, ou qu'elles relèvent de considérations accidentelles ou extrinsèques – conditions, artisans et diffusion des recherches au Canada.

À propos de la chanson à l'étude, le commentateur en qualifie d'abord la nature par une précision destinée à mettre en évidence tantôt *ses utilisateurs* – « chanson de voyageurs » ou « de canotiers », « chanson de fileuses » ou « chanson à boire » –, tantôt *son scénario ou son genre* – « complainte », « aubade » ou « pastourelle ». Il ajoutera à l'occasion une appréciation d'ordre esthétique. Ainsi, « Le Long de la mer jolie » reçoit une cote élevée : « Cette chanson de matelots et de pêcheurs est une des plus belles de notre répertoire national » ; tandis qu'il considère « Quand l'amour n'y est pas » comme « un chef-d'œuvre de la chanson traditionnelle » et juge « Germiné » comme « une des plus belles chansons de France ».

Il donne ensuite des indications sur la vitalité de chaque chanson au Canada – dénombrement des versions, haute fréquence ou rareté de nos jours –, ainsi que sur sa répartition géographique : « Cette jolie pastourelle de France semble ne s'être conservée qu'au centre de Québec », dit-il de « Je te ferai demoiselle » ; par contre, « M'amie que j'aime tant » a été recueillie « dans toutes les parties du Canada français, depuis Beauharnois jusqu'à la Baie-de-Chaleur [*sic*] ». D'une autre, « Apprends-moi ton langage », il écrit que, « [f]ort ancienne, elle est connue du Haut au Bas-Saint-Laurent, sans être très populaire au Canada », mais qu'elle « ne semble pas s'être conservée en Acadie », alors que « Vive les matelots ! » est une « [c]hanson française qui n'a survécu qu'en Acadie », comme « La Nourrice du roi », qu'il a « tirée d'un répertoire acadien ». Barbeau s'intéresse également à la versification, au scénario et aux variantes des textes poétiques tout autant qu'il discute des variations mélodiques et de leurs qualités esthétiques. Il constate aussi l'origine – rarement locale, habituellement française – de la chanson et, selon les régions où les versions ont été moissonnées, propose à l'occasion une explication de sa présence à Québec, à Montréal ou en Acadie, par la souche provinciale du peuplement français.

S'il a eu la chance de lire des variantes de ces chansons dans les recueils français, il se lance alors dans une comparaison entre les versions des deux continents et tente souvent d'en apprécier l'ancienneté. Il sonde l'histoire, résume, commente et critique certains détails à la lumière des versions canadiennes qu'il a dénichées ; celles-ci lui permettent parfois de contester des datations jugées trop récentes et de les repousser d'un siècle ou deux. Pour ce faire, il dispose d'une riche bibliographie : il réfère ainsi son lecteur à environ 55 des meilleurs spécialistes de la chanson française d'alors, et cite en outre des textes parallèles suisses, italiens, espagnols, portugais, allemands et anglais. Sa recherche documentaire paraît vraiment admirable à une époque où les bibliothèques canadiennes et les moyens de communication étaient plutôt rudimentaires.

Bien sûr, Barbeau présentait que, pour l'immense majorité, ces chansons de tradition orale étaient venues au Canada par l'émigration française. Mais avait-il prévu que certains airs français recueillis en Amérique ne se retrouveraient plus en France ? Que 17 des 50 chansons de son recueil, soit plus du tiers, n'y seraient pas attestées ? Et que, parmi les 33 autres, 18 présenteraient en France un nombre de versions inférieur à celui du Canada, une douzaine de morceaux seulement affichant davantage d'attestations françaises ? Ces faits, qu'enregistre avec grand intérêt l'auteur ébahi, prennent bientôt l'allure d'un complet renversement : il appert que ce petit répertoire, constitué pour l'essentiel sous sa direction entre 1916 et 1931, se ramifie en 391 versions canadiennes contre seulement 244 pour la France et les pays d'Europe ; plus encore, à lui seul, Marius Barbeau aurait recueilli dans la tradition orale du Canada plus de documents (260 versions) qu'il n'en a trouvés dans toute l'Europe, ce qui n'est pas une mutation banale.

### Une tradition intacte

Ces statistiques, compilées d'après les données du catalogue des versions réunies par Marius Barbeau, ont étayé certaines des observations qui confortent ses convictions quant à l'importance et à l'originalité de son entreprise. Des remarques, toutes simples en apparence (comme « Cette allègre chanson de danse n'est connue qu'en une seule version » ou « Elle nous vient sans doute de France – dont les recueils, cependant, ne semblent pas la contenir », ou encore « Toute française qu'elle soit, et fort ancienne, à en juger par la vieillesse et les ramifications de ses versions, elle ne semble pas s'être conservée dans les

provinces de France »), font ailleurs place à l'étonnement: « Elle n'est plus connue en France, d'où elle nous est pourtant venue, avec les anciens colons » ou « Chose curieuse, cette jolie composition semble à peine avoir survécu dans le répertoire de France ». En y regardant de près, Barbeau notait, dès les premières pages, des lacunes dans la transmission de la chanson traditionnelle en France même. Par exemple, à propos du « Prince d'Orange », l'anthropologue écrit: « La mélodie de notre chanson, à en juger par les documents cités, ne se retrouve plus en France. Perdue, elle semble l'être depuis longtemps, dans la littérature écrite comme dans le folklore. Aucun des chansonniers ne la contient, ni même les compilations nombreuses des traditionnistes de province ». Mais cette étrangeté ne serait pas purement accidentelle:

Ce silence de la documentation française sur une chanson de l'importance de la nôtre semblerait étrange s'il ne se répétait souvent ailleurs. Il faut en conclure que la chanson était connue des émigrants de la Normandie ou de la Loire qui vinrent s'établir aux environs de Québec et dont les descendants colonisèrent plus tard le Bas-Saint-Laurent. Mais elle s'est éteinte, il y a assez longtemps, dans les provinces françaises. Autrement les folkloristes l'auraient retrouvée, comme nous l'avons fait au Canada. (Barbeau 1937, 16-17)

Disséminés à une quinzaine d'endroits dans le livre, les commentaires de cette nature révèlent à quel point ce phénomène de l'érosion de la chanson traditionnelle en France avait bouleversé Barbeau, qui s'en préoccupait constamment et ne pouvait s'expliquer autrement sa rareté dans les recueils européens. Pour dépasser le simple stade de la curiosité, il s'adonne alors à la comparaison des traditions communes. Ayant remarqué le piètre état de certaines (« Elle était sur le point de disparaître, en France, lorsque Beauquier en trouva deux versions incomplètes, mais assez semblables aux nôtres, en Franche-Comté »), il ne tarde pas à pointer la qualité supérieure des versions canadiennes: « Cette belle plainte a mieux survécu chez nous qu'en France » ou « Cette chanson s'est mieux conservée au Canada qu'en France, d'où elle nous est venue avec les anciens colons ». Pourtant, l'origine française ne peut être mise en doute: « Elle n'a pu, toutefois, venir qu'avec les colons du Bas-Saint-Laurent, il y a déjà près de trois siècles. On l'a depuis oubliée en France, où je ne l'ai retrouvée dans aucun recueil de folklore » ou « Cette chanson bien française ne s'est peut-

être conservée qu'au Canada, quoique le cabaret ne soit pas une institution laurentienne ». Mais c'est lorsque la tradition canadienne se montre vigoureuse que la lacune française se fait plus criante: « Fort bien connue [sic] sur tout le Saint-Laurent, ce cantique populaire ne l'est pas en France où, chose singulière, les recueils ne semblent pas en contenir une seule version » ou « Venue de France il y a longtemps, elle ne s'y retrouve peut-être plus; mais elle survit à peu près partout le long du Saint-Laurent ».

Décidément, ces constatations sauraient alimenter une thèse en puissance, notamment quand il est question de l'appartenance de « Je le mène bien, mon dévidoir »: « Cette chanson de fileuses est bien canadienne, quoiqu'elle nous soit venue d'outre-mer. Elle [...] n'est pas moins française parce qu'elle n'a survécu qu'au Canada; mais le Canada est plus français parce qu'il l'a conservée, comme il l'a fait de tant d'autres, maintenant éteintes dans le terroir originaire ». Pour expliquer ce phénomène, Barbeau s'appuie sur le tempérament propre du Canadien et sur sa situation géographique: « Québec et l'Acadie sont restées jusqu'aujourd'hui des provinces purement françaises, en tant que conservatrices de la tradition. Ce qui souvent s'est perdu là-bas s'est conservé ici, grâce à l'isolement et au conservatisme inné du colon canadien ». Ces gloses de Barbeau correspondent tout à fait aux remarques enthousiastes et sans ambages de sa préfacière, Marguerite Bécларd d'Harcourt, qui les autorise, les sanctionne à l'avance, et même les renforce:

Les conditions particulières de la vie en ces pays [région de Québec et du Bas-Saint-Laurent] lui ont permis [à l'auteur Marius Barbeau], ainsi qu'à ses collaborateurs, d'engranger une récolte d'une abondance et d'une richesse extrêmes à une époque où, même dans les provinces [françaises] privilégiées, tout particularisme se nivelle et s'efface. L'effort de ce chercheur passionné est venu sauver un trésor infiniment précieux pour les Français, puisqu'il les éclaire sur un passé dont bien des aspects chez eux s'étaient perdus. Combien il est émouvant de retrouver là-bas, sur les rives du Saint-Laurent ou dans les villages de la Gaspésie, des chansons normandes, poitevines, vendéennes ou saintongeaises qui se sont gardées pures, avec leur saveur intacte dans les mots et dans la musique, grâce à une tradition plus fidèle que celle de leur pays d'origine! (Barbeau 1937, [7])

Parmi les éléments musicaux compris dans ce « trésor », madame d'Harcourt soulignait la persistance des modes anciens de *ré*, de *fa*, de *sol*, de *la*, avec le recours occasionnel à plusieurs modes, dans la tradition lyrique canadienne, à l'écart de l'impérialisme de la musique savante du xvii<sup>e</sup> siècle qui a imposé le seul mode d'*ut*. D'où son admiration : « Or, la voix qui nous arrive du Canada français a gardé toute sa fraîcheur et sa jeunesse, c'est ce qui nous la rend si précieuse ». Marguerite Béclard d'Harcourt y joignait aussi des considérations sur l'étendue des mélodies et des rythmes franco-canadiens « qui nous rendent sensible la souplesse de nos vieux chants. Par bonheur, ils ont échappé à la contrainte trop rigoriste de la barre de mesure et les mélodies ont su conserver le libre balancement que leur a imprimé la muse populaire ». Finalement et sans hésitation aucune, elle concluait : « Et pour moi, l'intérêt supérieur des versions canadiennes réside précisément en ce fait qu'elles nous permettent de compléter la physionomie du chant français en lui restituant quelques-uns de ses plus beaux traits ».

### Étapes de la recherche

En plus des remarques sur les chansons elles-mêmes et de son discours sur l'état supérieur de leur conservation au Canada, Barbeau ajoute des notes plus circonstanciées, d'un intérêt certain, mais d'un tout autre ordre. Il s'agit sans doute aussi d'équilibrer les commentaires, surtout là où le petit nombre de versions canadiennes et l'absence de versions européennes rendraient la comparaison impossible. L'auteur met ainsi en valeur les recherches de ses prédécesseurs au Canada, rappelle ses propres enquêtes, présente son réseau de collaborateurs, évoque ses rencontres avec ses informateurs et décrit ses efforts en vue de la diffusion de la chanson populaire. De ce point de vue et sans en avoir l'air, le *Romancero du Canada* se mue en véritable traité – par le contenu didactique qu'il livre et non par une forme systématique – de l'histoire des recherches sur la chanson populaire au Canada français.

## III. Entre deux modèles

### A. GEORGE DONCIEUX

Le *Romancero du Canada* eut incontestablement pour modèle Le *Romancéro populaire de la France*, un ouvrage posthume de George Doncieux (1856-1903). Ce dernier prévoyait composer un recueil de 50 chansons, mais, à sa mort, 45 seulement avaient été

préparées et deux autres demeuraient incomplètes. Julien Tiersot rassembla les éléments achevés de ce manuscrit et confia le tout à l'éditeur en 1904.

En introduction, Doncieux avait formulé le double but de son livre. Premièrement, « offrir au public un choix de chansons populaires de France les plus répandues et les plus caractéristiques, en la forme rétablie de leur texte primitif ». Cette version idéale, appelée « texte critique », résulte d'une reconstitution de l'analyste « par les procédés de la critique verbale », qui « prétend exposer la représentation scripturale de la chanson, telle qu'elle sortit pour la première fois de la bouche du chansonnier » (Doncieux 1904, xxxvii). Deuxièmement, à l'aide de commentaires historiques sur les textes, l'auteur désirait « présenter, en même temps, l'étude de leur thème, de leur origine, de leurs développements, de leurs transformations, de leur degré de parenté et de leurs rapports avec les chants traditionnels des différents peuples d'Europe » (Doncieux 1904, xi). Selon le musicographe Anatole Loquin, Doncieux prônait, « [s]ans le dire expressément nulle part », qu'« un chant populaire possède toujours : une date, un auteur, une patrie » (Doncieux 1904, ix). Tiersot a beau soutenir que « George Doncieux n'a pas eu de ces espoirs chimériques », sa parade contredit les faits et les propos mêmes de l'auteur qui, à chaque pièce étudiée, « a tenu, au moyen des critères internes et externes, à lui donner un acte de naissance au double point de vue de la date et de la localité » (Doncieux 1904, xxxix).

L'ordonnance adoptée par Doncieux dans la présentation des chansons est la suivante : en premier lieu, le « catalogue des versions » et la « formule rythmique », puis le « texte critique » qui précède les commentaires. On reconnaît bien là la base du système que pratique Barbeau, avec quelques nuances. Celui-ci déploie vraiment 50 chansons, comme le projetait à l'origine Doncieux sans pouvoir y atteindre, mais son programme est plus ambitieux, car il annonce sans détour que son « Romancero n'est d'ailleurs que le premier volume d'une longue série ». Le projet de Barbeau est constitué de données inédites recueillies sur le terrain, non pas de seconde main comme son modèle, car Doncieux prélève à peu près toute sa documentation des publications d'autres enquêteurs. De plus, Barbeau repousse après les commentaires la « formule rythmique » et le « catalogue des versions », ajoute l'« analyse musicale » de

<sup>3</sup> Bien sûr, Doncieux avait lui-même emprunté ce titre à d'autres auteurs qu'il cite en bibliographie : P. Tarbé, *Romancéro de Champagne* (1863), et Fr. Noël, *Essai d'un romancéro forézien* (1865).

Béclard d'Harcourt, laissant la première place à la chanson elle-même, paroles et musique inséparablement liées. Chez Doncieux, la musique, livrée pour 40 des 55 pièces, était reportée en annexe et accompagnée d'un « index musical par Julien Tiersot ». Ainsi, Barbeau lui aura emprunté son titre, « romancero<sup>3</sup> », le nombre de pièces traitées, les principaux éléments de son ordonnance, la reconstitution d'un texte critique, dit primitif, avec même la disposition particulière des vers longs pour tenir compte de la loi des césures inverses, et jusqu'à l'écriture de certains mots (*m'amie* au lieu de *ma mie*); en outre, Barbeau se reportera régulièrement aux commentaires de Doncieux pour les 12 chansons communes aux deux ouvrages.

Barbeau était familier avec cette anthologie depuis un bon moment déjà. Elle lui avait même servi de guide dès 1919 pour la présentation des 46 textes des *Chants populaires du Canada* de la collection d'Édouard-Zotique Massicotte (Massicotte, Barbeau 1919). Il avait trouvé dans l'établissement du texte critique un moyen commode de rendre compte des variantes d'une chanson, ainsi qu'il l'exprime dans son exposé méthodologique :

Dans le cas de plusieurs leçons d'une seule chanson, nous avons adopté une méthode critique qui se rapproche plus de celle de Doncieux que de celle de Rossat. Au lieu de répéter séparément et au long plusieurs dictées presque équivalentes, nous en formons un texte unique, prenant dans chacune ce que nous préférons et indiquant en renvoi toutes les divergences, même les plus triviales; de cette manière, rien n'est perdu, et il serait facile, à qui le voudrait, de reconstituer les éléments distincts. Nous présentons séparément les variantes incompatibles et toutes les mélodies. Bien que la transcription intégrale des textes obtenus en plusieurs leçons puisse être préférable en soi, elle a l'inconvénient d'ahurir le lecteur même le plus patient et d'empiéter sur un espace restreint qu'il vaut mieux consacrer à des pièces inédites. (Barbeau 1919, 6)

Cette méthode sélective, par laquelle le compilateur ne retient que ce qu'il « préfère », parut avantageuse à Barbeau dans la composition de ce corpus restreint, mais les « renvois » fastidieux aux interprétations divergentes furent entièrement éliminés du *Romancero du Canada* sans que les brèves annotations annexées au catalogue des versions ne puissent compenser toutes les leçons rejetées. Peut-être même que la reconstitution de la version critique lui parut suspecte et

trop subjective, car il remettait à plus tard l'idée d'étudier « les fautes, les manières et les idiosyncrasies des interprètes »; en tout cas, il en reconnaissait certes les limites quand il écrivait, à propos de « *Germine* », qu'il « est difficile, dans la confusion de ses versions délabrées, de reconstituer le texte original, qui semble ne se trouver nulle part ». Néanmoins, ce souci de représenter la version primitive persiste et l'amène à filtrer ses textes: tantôt il modifie une « fin grivoise » par souci des convenances, tantôt il purge une chanson de sa longue finale lorsque celle-ci « s'attarde [...] à des plaisirs qu'il n'est plus d'usage de glorifier en vers » ou l'ampute « de deux couplets » qui « semblent être adventices ». Ce traitement lui sera d'ailleurs reproché par Patrice Coirault dans une note qui s'achève ainsi: « Ce qui n'empêche pas que le *Romancero* soit au total un ouvrage fort important et plein d'intérêt » (Coirault 1955, 238).

En ce qui concerne les 12 pièces que Doncieux avait déjà analysées, Barbeau y réfère toujours son lecteur et résume ses propos, citant un passage bref, sa conclusion ou encore de longs extraits. Pour autant, il n'abdique jamais son libre-arbitre, comme le font voir les désaccords qu'il soulève à propos d'une datation « discutable » ou aisément contestable à l'aide du répertoire canadien. Barbeau maintiendra encore cette position en 1945, dans un cours à l'Université Laval, et interpellera le folkloriste français: « Mais attendez, Monsieur Doncieux! Vous ne connaissez pas votre terroir de France comme vous l'auriez pu si vous aviez consulté les ressources d'une autre province de France, sur les bords du Saint-Laurent. L'eussiez-vous connu, votre conclusion erronée aurait fait le saut du panier » (Barbeau 1945, 72). Ainsi, le répertoire de Doncieux, qui lui servit d'inspiration et de modèle, se muait en outil de comparaison pour valider la richesse de la tradition française du Canada, et parfois sa supériorité comme le suggérait Marguerite Béclard d'Harcourt. La conséquence de cet effort portait toutefois une double invitation: aux savants français, d'une part, qu'il conviait à la consultation de ce « livre volumineux, ouvert sur le cœur même du moyen âge [*sic*] en France », car « [n]ulle part ailleurs pourriez-vous maîtriser les sources de la grande littérature française ». D'autre part, ces collègues français ne pouvant accomplir cette tâche « sans notre intervention », rappelleront les chercheurs d'ici à leur devoir: « Messieurs du Canada, anciens compatriotes, que faites-vous! Nous attendons des nouvelles de notre grand répertoire national que, à notre insu, vous

déteniez en grande cachot[t]erie! Quand nous le divulguerez-vous?» (Barbeau 1945, 73).

## B. ERNEST GAGNON

Pour des raisons tout à fait opposées, le recueil de *Chansons populaires du Canada*, le premier digne de ce nom, eut une influence profonde sur la carrière de Marius Barbeau et la préparation du *Romancero du Canada*. L'ouvrage d'Ernest Gagnon (1834-1915), datant de 1865 et paru initialement en six livraisons comme « prime offerte aux abonnés » du *Foyer canadien*, avait à ce point marqué le coup et remporté du succès que, du vivant de l'auteur, il avait connu six éditions en volume; les derniers tirages reprenaient l'édition définitive de 1880. En outre, Gagnon n'ayant jamais récidivé pendant le demi-siècle qu'il survécut à son œuvre, s'installa l'impression que ce recueil avait, une fois pour toutes, épuisé la matière. Barbeau partageait aussi cette perception.

Le questionnement de l'anthropologue Franz Boas sur l'existence de traditions orales françaises, qu'il supposait à la source de récits recueillis chez des Amérindiens par tout le continent, avait entraîné Barbeau à la découverte du conte populaire du Canada français en 1914. Ces conteurs hurons devaient bientôt lui signaler aussi l'existence de chansons. Et l'un d'eux, Prudent Sioui, lui avait même fait cette recommandation: « Si vous descendez plus bas le long de la côte, en direction de Charlevoix, vers Baie-Saint-Paul, vous trouverez non seulement des contes mais aussi des chansons. On y chante et on y raconte pendant des soirées entières » (Barbeau 1958, 50). Cette remarque renforçait l'intuition qu'il avait retenue des chansons de son père et de celles d'autres témoins ailleurs. « Et, écrira Barbeau, une idée s'était mise à me hanter depuis quelque temps. À Lorette et à la Beauce, même à Ottawa, chez quelques amis conversant folklore, je m'étais aperçu qu'on pouvait recueillir des chansons jusque-là inédites. Elles n'étaient pas comprises dans le chansonnier d'Ernest Gagnon » (Barbeau 1958, 14). Confrontant ces trouvailles aux *Chansons populaires du Canada*, un livre qu'il n'avait « malheureusement jamais lu très attentivement », Barbeau est sidéré: « Que se passe-t-il? Comment expliquer que de si jolies mélodies n'apparaissent pas dans Gagnon? C'est donc une erreur de dire que Gagnon a accompli tout le travail en ce domaine ». Et sur-le-champ, il prend la résolution d'aller « à Baie-Saint-Paul » et de « ramasser suffisamment de chansons pour devenir un autre petit Ernest Gagnon » (Barbeau 1958,

51). Et voilà que Barbeau, outillé de son phonographe et de cylindres sur lesquels il graverait les mélodies, se présente en Charlevoix au cours de l'été 1916.

Cette première incursion dans ce nouveau domaine produira rapidement ses effets foudroyants et lui prouvera que son « hypothèse ouvrière » - égaliser la collection de Gagnon - était « bien courte »: « Mais les chansons que j'enregistrais m'arrivaient toutes les unes après les autres; chaque fois c'était une surprise, et je m'en émerveillais ». À la fin de cette saison de trois mois, Barbeau retournait à Ottawa avec une « collection de plus de 500 chansons », sans compter les contes et autres objets de cueillette, de quoi alimenter plusieurs livres. Or, le rythme de la cueillette devait s'accélérer encore, la mission de 1918, en Témiscouata et en Gaspésie, lui procurant 1 200 pièces additionnelles. Mais son appétit était insatiable et l'intention de publier devenait de plus en plus manifeste tant était profonde l'émotion que ces mélodies archaïques lui causaient en même temps que l'ambition d'imprimer sa marque dans ce genre presque vierge. En publiant la collection Massicotte, il risque une annonce dès sa première note:

Le volume des Chants populaires du Canada (Deuxième série). Cantilènes, ballades et complaintes du bas Saint-Laurent [*sic*] (Québec), recueillies par C.-Marius Barbeau et préparées en collaboration avec Jean-B. Beck, sera bientôt terminé. L'expérience acquise au cours de nos travaux en collaboration avec M. Beck, en juillet 1917, nous a beaucoup servi dans la préparation des chansons recueillies par M. Massicotte, particulièrement pour la notation des mélodies. (Barbeau et Massicotte 1919, 1)

## IV. L'accueil et la fortune de l'œuvre

### A. RÉCEPTION CRITIQUE

Entre 1937 et 1939, une quinzaine de périodiques signalèrent à leurs lecteurs la parution du *Romancero du Canada* de Marius Barbeau. Comme il arrive souvent, on se limita parfois à reproduire le communiqué de presse. Alphonse Désilets (*Le Terroir*), reprenant la remarque de Frédéric Pelletier du *Devoir*, aurait préféré *florilège* comme titre à la place de *Romancero*; mais, avant de louer « l'infatigable folkloriste » et son « écrin de perles harmonieuses », il lui reprocha surtout la transposition critique des textes de sorte que « certains chanteurs populaires trouveront défigurés, parce que trop



embellies de formes » leurs chansons (Désilets 1937, 18). Pierre Daviault, dans un billet admiratif au *Droit*, souligne la valeur historique et musicale de cette « encyclopédie de la chanson canadienne » qui devrait inspirer nos compositeurs, à la manière des grands compositeurs russes qui ont « puisé dans le folklore de leur pays », et rappeler aux snobs, qui se bornent « à singer l'américanisme environnant », que « nous avons eu dans le passé une civilisation qu'il suffirait d'adapter aux exigences du temps présent pour être nous-mêmes » (Daviault 1937, 3). Dans sa revue des livres, Albert Pelletier loue lui aussi l'exemplarité de cette « récolte miraculeuse » qui devrait stimuler poètes et musiciens d'ici, souvent attirés par l'insignifiance des importations étrangères, et souhaite qu'elle sonne le « signal d'un réveil productif, d'une période féconde de la chanson et de la musique », car « nous ne pourrions pas toujours vivre sur les réserves de nos aïeux » ; il relève l'originalité de Barbeau « dont le grand mérite est d'avoir fait en vagabond la chasse infatigable du document vivant » et de l'avoir trouvé « dans les couches de notre peuple les plus éloignées de notre "beau monde" » (Pelletier 1937, 374-376). C'est *L'Action nationale*, par la plume d'Arthur Laurendeau, qui lui accordera le compte rendu le plus détaillé. Il revient sur « l'exemple du reniement du passé » que donnent au peuple ses élites, qui se détournent du « trésor abondant » du folklore et se coupent des racines inspiratrices contrairement à l'exemple russe dont la renaissance musicale résulte « de l'intégration du folklore à l'art savant » (Laurendeau 1938, 166-172). Maurice Laporte, dans une opinion littéraire publiée dans *Le Jour*, parle de la faculté qu'a la chanson folklorique d'« atteindre l'âme populaire en ses forces de vie », et répond même aux détracteurs, qui reprochent à Barbeau de « déterrer ces niaiseries », en rappelant « l'amour qu'ont témoigné pour le folklore de grands musiciens » et il célèbre ce « chercheur passionné qui, par ses efforts, a mis à l'abri des intempéries un trésor infiniment précieux » (Laporte 1938, 2).

Au Canada anglais, le livre de Barbeau ne passe pas inaperçu. L. A. MacKay expose la méthode de l'auteur et la qualité de l'échantillonnage retenu qui renouvellent l'opinion reçue de la richesse de la chanson populaire canadienne-française et font de ce livre, et de loin, le meilleur jamais publié en son genre (MacKay 1937, 176). Au même moment, Florence Forsey présente aux lecteurs du *Canadian Geographical Journal* le *Romancero* comme une étude sérieuse

et bien documentée; elle résume l'avis de la préfacière et n'hésite pas à y voir le « magnum opus » de Marius Barbeau (Forsey 1937, 111). Joseph-Médard Carrière se chargera de recenser l'ouvrage pour le *Journal of American Folk-Lore* en le situant à la fois dans l'histoire de la recherche au Canada français et dans la vie professionnelle de l'auteur; Carrière voit en ce livre un excellent exemple de ce que les Français appellent une « œuvre de haute vulgarisation scientifique » (Carrière 1939, 327-329). Ce recueil fut également bien reçu en France, comme l'illustrent les appréciations d'Arnold Van Gennep dans *Le Mercure de France* (Van Gennep 1939, 172), et de Patrice Coirault déjà cité.

## B. INFLUENCE DU LIVRE

Pour Conrad Laforte (1921-2008), cet ouvrage symbolisait « non seulement un point d'arrivée, mais un point de départ pour de nouvelles recherches sur la chanson de tradition orale », car il « suscita des recherches et des études qui se poursuivent encore » (Laforte 1980, 980-983). Cette affirmation se vérifie chez plusieurs de ses contemporains. On sait à quel point la publication du *Romancero du Canada* sera déterminante pour la carrière de Luc Lacourcière (1910-1989). À son retour de Suisse, après un stage d'enseignement d'un an au collège Saint-Charles de Porrentruy, le jeune homme de 26 ans commence à apprécier l'importance singulière de la littérature orale de son pays par l'intermédiaire de ce livre. L'année suivante, il fera la connaissance de Marius Barbeau à Ottawa et entreprendra même sous sa direction une étude sur les « Origines européennes du folklore canadien », notamment par la « reconstitution du texte original de 30 chansons populaires », car, comme son maître, il anticipe que leur comparaison montrera que plusieurs d'entre elles « se sont parfois mieux conservé[e]s [en Canada] qu'en Europe » (Pichette 2004, 22). Si l'effet du *Romancero* fut, dans l'immédiat, d'avoir révélé à l'intéressé un champ d'étude insoupçonné, puis de lui avoir offert un maître pour l'y guider, ses conséquences se feront ressentir à plus long terme encore, quand Lacourcière propose à l'Université Laval, avec la complicité de son maître et de l'abbé Félix-Antoine Savard, l'établissement d'une chaire d'enseignement qui verra le jour en 1944 sous le vocable des Archives de folklore, et qui fera école pendant le demi-siècle suivant. Ce programme d'enseignement de la littérature orale, le premier en Amérique française, influencera à son tour plusieurs générations de diplômés

qui prolongeront son action par la multiplication de programmes d'enseignement, de centres de recherche et de dépôts d'archives déployés à la grandeur du continent.

D'autres seront vivement inspirés par cet ouvrage, comme le père Germain Lemieux (1914-2008). Devenu jésuite et professeur au Collège du Sacré-Cœur de Sudbury, il dira la place qu'avait occupée ce livre dans l'éclosion de sa carrière et « comment on pouvait tirer parti de nos chansons folkloriques aussi bien pour étayer un cours d'histoire du moyen âge [sic] qu'une classe de musique grégorienne » (Lemieux, 1984, 54). En livrant au public son *Chansonnier franco-ontarien*, il affichait sans façon sa première influence : « Marius Barbeau a donné aux Canadiens le *Romancero du Canada*, le Centre franco-ontarien de folklore essaie de donner du moins une première tranche de son *Romancero franco-ontarien* » (Lemieux 1974, [1]).

L'influence du *Romancero* se propagera aussi du côté de l'Acadie où elle rejoindra le journaliste Joseph-Thomas LeBlanc (1899-1943). Peu après avoir lancé sa chronique « Nos vieilles chansons acadiennes », dans *La Voix d'Évangéline* de Moncton (1938), il correspond avec Marius Barbeau qui l'assiste dans ses recherches. Il songera à son tour à publier un « romancéro acadien ». Par ricochet, cet intérêt atteindra les pères Anselme Chiasson (1911-2004) et Daniel Boudreau, que Barbeau encouragera à publier les premiers cahiers des *Chansons d'Acadie*, un répertoire de 550 chansons recueillies à Chéticamp, en Nouvelle-Écosse. Plus tard, le père Chiasson écrira : « Nous osons affirmer, avec une petite pointe d'orgueil, qu'il fut notre premier maître en folklore » (Chiasson 1984, 52).

Enfin, on peut dire que la carrière de Conrad Laforte, bibliothécaire-archiviste aux Archives de folklore de l'Université Laval, repose en grande partie sur les problèmes qui avaient retardé la publication du *Romancero du Canada*. Chargé du catalogage de la chanson folklorique de langue française, c'est en se frottant aux collections de Barbeau que Laforte dégagera les poétiques sur lesquelles il établira son système de classification, dont la clef consistait d'abord à « grouper de part et d'autre sous un même titre les différentes versions d'une même chanson » (Laforte 1958, [iii, ix]). Cette innovation comblait finalement les attentes de celui qui avait dû reporter de plusieurs années la parution de son *Romancero*, faute d'une indexation des nombreuses versions que ses

fructueuses enquêtes accumulaient dans les archives de son institution.

## Conclusion

La grande originalité de l'œuvre de Marius Barbeau, tant pour la chanson que pour le conte, réside dans la quête inédite de la tradition orale qu'il enclencha en 1914 et qu'il surprit, dans sa vivante authenticité, chez des témoins inattendus de régions périphériques : le pays de Charlevoix, la Beauce et le Bas-Saint-Laurent. En scientifique véritable et sans idée préconçue, à l'opposé d'Ernest Gagnon dont le recueil remarquable s'inscrivait dans un débat autour du chant grégorien, il suivait son instinct de collectionneur, tout enchanté de constater que ce devancier n'avait pas tout publié. Amateur curieux, il s'émerveilla des moissons qu'il engrangeait sans cesse dans ses archives et dont l'inventaire le troublait. Il s'étonna encore davantage quand l'analyse lui révéla la grande qualité des chansons recueillies dont l'état de conservation faisait l'envie de la mère-patrie. Et il voulut les faire connaître au public. Ce désir irréprouvable de publier ces refrains d'autrefois, sous toutes les formes possibles, dans des journaux et des magazines, dans des revues et dans des livres, par des concerts et des créations artistiques, tenait de sentiments ambivalents. D'une part, l'impression d'être l'ultime témoin d'une tradition moribonde : « **Mais aujourd'hui**, le souffle s'est affaibli, et la tradition poétique n'a pas même survécu parmi le peuple. C'en est fini de la chanson » (Barbeau 1937, 104). D'autre part, le besoin de rendre au peuple, sous des formes naturelles ou adaptées, la grande tradition qu'il a canalisée et qu'il désire relancer. Ainsi, Barbeau, qui l'a favorisée en son temps, apprécierait sans doute la réinterprétation artistique contemporaine de la chanson traditionnelle et les vagues périodiques qui la renouvellent depuis 1970 selon les modes du jour.

La publication des paroles et de la musique, modèle qu'Ernest Gagnon avait inauguré au Canada, n'allait pas de soi à l'époque. Marius Barbeau y adhérerait pourtant, convaincu qu'il fallait « s'intéresser réellement aux chansons de folklore et savoir les transcrire avec la musique, afin de placer les mélodies et les paroles ensemble, de façon à les rendre propres à la publication ». Cette méthode, que préconisaient aussi les Archives de folklore de Laval, s'écartait fort de celle de la Bibliothèque du Congrès, aux États-Unis, qui se contentait de reproduire sur disques des enregistrements afin de les mettre en vente « sans plus d'infor-

mation » (Barbeau 1958, 342). C'est, comme l'apprit Barbeau, que ses membres « ne s'entendaient guère en matière de musique: ils ne savaient même pas lire les notes, ce qui explique dans une large mesure pourquoi ils ne se hasardèrent jamais à faire imprimer leurs chansons » (Barbeau 1958, 343). Puis il trouva chez Doncieux un modèle propre, croyait-il, à rendre compte, avec une économie de moyens, de la pluralité de la tradition.

Intuitif, Barbeau l'était certainement. Il le reconnut un jour en confiant ses souvenirs à Carmen Roy :

Maintenant, je vais vous avouer – et il s'agit là peut-être d'un secret dans ma vie – ce besoin que j'ai toujours éprouvé d'avancer dans une direction qui débouche sur quel-

que chose d'intéressant et d'en savoir saisir l'attrait. C'est en quelque sorte la force motrice de ma vie, je crois, d'aller vers quelque chose que je sais là, quelque chose d'intéressant qui n'a pas encore été atteint. (Barbeau 1958, 49)

Les intuitions dont Barbeau faisait alors état ont été à l'origine de sa féconde et multiple carrière, comme elles ont été à la source aussi de la fondation de la chaire des Archives de folklore et du programme d'enseignement qu'elle engendra à l'Université Laval, puis de l'orientation disciplinaire des Luc Lacourcière, Germain Lemieux, Joseph-Thomas LeBlanc, Anselme Chiasson et Conrad Laforte, sans compter les destins artistiques suscités au cours des générations qui ont suivi l'année 1937. ◀

## Appendice

### Chronologie des chansonniers préparée par Marius Barbeau ou à partir de ses travaux

- 1919 *Chants populaires du Canada (Première série)*, recueillis par É.-Z. Massicotte et préparés par C.-Marius Barbeau, *The Journal of American Folk-Lore*, vol. 32, n° 123, January-March, 89-IV p.
- 1920 *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice*, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919. Sous les auspices de la Société historique de Montréal et de la Société de folklore d'Amérique (section de Québec), Montréal, G. Ducharme libraire-éditeur, [4]-102 p. et 8 planches.
- 1925 Marius Barbeau et Edward Sapir. *Folk Songs of French Canada*, New Haven, Yale University Press, xxii-216 p.
- 1927 J. Murray Gibbon. *Canadian Folk Songs (Old and New)*, selected and translated by J. Murray Gibbon, London/Toronto, J.M. Dent & Sons, xxii-105 p.
- 1927 *Festival de la chanson et des métiers du terroir*, Québec, 20-22 mai, 32 p. Sous les auspices du Musée national du Canada, Château Frontenac. Ce programme général préliminaire fut suivi de cinq programmes de concert annotés en anglais, avec texte bilingue des chansons: *Canadian Folk Song and Handicraft Festival*. Annotated Program, en 12 ou 16 p. (Clarisse Cardin, « Bio-bibliographie de Marius Barbeau », *Les Archives de folklore*, [Montréal], Éditions Fides, « Publications de l'Université Laval », vol. 2, « Hommage à Marius Barbeau », n° 140, p. 49).
- 1928 *Festival de la chanson et des métiers du terroir*, Québec, 24-28 mai 1928, 32 p. Sous les auspices du Musée national, Galerie nationale et des Archives publiques du Canada, Château Frontenac. Au moins sept programmes de concert ont été publiés sous le titre *Canadian Folk Song and Handicraft Festival*, en 8, 12 ou 16 p. (Cardin 1947, 49).
- 1930 *Festival de la chanson, des danses et des métiers du terroir*, Château Frontenac, Québec, Octobre 16-18, 1930, [organisé par le Pacifique canadien], 24 p. Au moins trois programmes de concert ont paru sous le titre *Folkdance, Folksong and Handicrafts Festival*, 16 p. chacun. (Cardin ne mentionne pas les programmes de ce festival).
- 1935 Marius Barbeau, *Chansons populaires du vieux Québec*, [Ottawa], Musée national du Canada, « Bulletin n° 75, n° 16 de la série anthropologique », [1935], [5]-61 p. *Folk-songs of old Québec*, [Ottawa], National Museum, « Bulletin N° 75, Anthropological Series N° 16 », [1935], [5]-72 p.

- 1937 **Marius Barbeau. *Romancero du Canada*, [Montréal], Éditions Beauchemin; [Toronto, Macmillan], 1937, 254 p. Préface de Marguerite Béclard d'Harcourt.**
- 1939 [Jean Laramée, s.j. et Jean-Paul Gingras, s.j.]. *Chansons du vieux Québec*, Montréal, Éditions Beauchemin, 260 p. Deuxième édition en 1946.
- 1941 Marius Barbeau. *Aux armes, Canadiens!* [Ottawa], La Hutte canadienne des Chevaliers de Colomb, 40 p.
- 1943 Marius Barbeau. *Les enfants disent*, Montréal, Éditions Paysana, [1943], 90 p.
- 1946 Marius Barbeau. *Alouette! Nouveau recueil de chansons populaires avec mélodies, choisies dans le répertoire du Musée national du Canada*, Montréal, Les Éditions Lumen, coll. « Humanitas », [1946], 216 p.
- 1947 Marius Barbeau, Arthur Lismer et Arthur Bourinot. *Come a Singing! Canadian Folk-Songs*, Ottawa, National Museum of Man, « Bulletin N° 107, Anthropological Series, N° 26 », 59 p.
- 1956 Marguerite et Raoul d'Harcourt. *Chansons folkloriques françaises au Canada: leur langue musicale*, Québec, Presses universitaires Laval; Paris, Presses universitaires de France, 1956, xii-449 p.
- 1958 Marius Barbeau. *Dansons à la ronde. Danses et jeux populaires recueillis au Canada et en Nouvelle-Angleterre*, et préparés par Marius Barbeau; *Roundelays. Folk Dances and games collected in Canada and New England*, and prepared by Marius Barbeau, Ottawa, Musée national du Canada, « Bulletin n° 151, n° 41 de la série anthropologique », 104 p.
- 1958 Edith Fulton Fowke et Richard Johnston. *Chansons de Québec: Folk Songs of Quebec. Melody Edition*, Waterloo, Waterloo Music Company, [1958], 96 p.
- 1962 Marius Barbeau. *Jongleur Songs of old Quebec. Interpreted into English by Sir Harold Boulton and Sir Ernest MacMillan*, New-Brunswick (NJ), Rutgers University Press; Toronto, The Ryerson Press, [1962], xxi-202 p.
- 1962 Marius Barbeau. *Le rossignol y chante. Première partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, Ottawa, Musée national du Canada, « Bulletin n° 175, n° 52 de la série anthropologique », 1962, 485 p.
- 1982 Marius Barbeau. *En roulant ma boule. Deuxième partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, Ottawa, Musée national de l'Homme, coll. « Musées nationaux du Canada », 1982, xxvii-753 p.
- 1987 Marius Barbeau. *Le roi boit. Troisième partie du répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, édité par Lucien Ouellet, Ottawa, Musée canadien des civilisations, [1987], xxviii-623 p.

## RÉFÉRENCES

BARBEAU, Marius (1910). « The Totemic System of the North Western Indian Tribes of North America », mémoire de baccalauréat, Oxford University.

\_\_\_\_\_ (1937). *Romancero du Canada*, Montréal, Éditions Beauchemin; Toronto, Macmillan. Préface de Marguerite Béclard d'Harcourt.

\_\_\_\_\_ (1945). « En quête de connaissances anthropologiques et folkloriques dans l'Amérique du Nord depuis 1911 », résumé d'un cours donné à la Faculté des Lettres, Université Laval, mars-octobre.

[BARBEAU, Marius] (1958). « Les Mémoires de Marius Barbeau », Ottawa, Musée canadien des civilisations, 6 vols. Enregistrés et transcrits par Carmen Roy.

CARDIN, Clarisse (1947). « Bio-bibliographie de Marius Barbeau », *Les Archives de folklore*, Montréal, Fides, vol. 2, « Hommage à Marius Barbeau » coll. « Publications de l'Université Laval », p. [17]-96.

CARRIÈRE, Joseph-Médard (1939). « Books Reviews. *Romancero du Canada* », *Journal of American Folk-Lore*, vol. 52, n°s 205-206, juillet-décembre, p. 327-329.

- CHIASSON, Anselme (1984). « Hommage à Marius Barbeau », *Canadian Folk Music Journal/Revue de musique folklorique canadienne*, Calgary, vol. 12, p. 52.
- COIRAULT, Patrice (1955). *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Éditions du Scarabée, vol. 2, p. 177-383. En 4 volumes.
- DAVIAULT, Pierre (1937). « Billet. *Le Romancero du Canada* », *Le Droit*, Ottawa, jeudi 24 juin, p. 3.
- DÉSILETS, Alphonse (1937). « *Romancero du Canada* », *Le Terroir*, mai-juin, p. 18.
- DONCIEUX, George (1904). *Le Romancéro populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*, Paris, Librairie Émile Bouillon. Textes critiques par George Doncieux avec avant-propos et index musical par Julien Tiersot.
- FORSEY, Florence E. (1937). « Amongst the New Books. *Romancero du Canada* », *The Canadian Geographical Journal*, vol. 15, n° 2, août, p. 111.
- LAFORTE, Conrad (1958). *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. Préface de Luc Lacourcière.
- \_\_\_\_\_ (1980). « *Romancero du Canada* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec tome II (1900-1939)*, Montréal, Fides, p. 980-983.
- LAPORTE, Maurice (1938). « Opinion littéraire. Notre Romancero », *Le Jour*, samedi 19 mars, p. 2.
- LAURENDEAU, Arthur (1938). « Chroniques. *Romancero du Canada* », *L'Action nationale*, vol. 40, n° 2, février, p. 166-172.
- LEMIEUX, Germain (1974). *Chansonnier franco-ontarien 1*, Sudbury, Société historique du Nouvel-Ontario, coll. « Documents historiques », n° 64.
- \_\_\_\_\_ (1974). « Hommage à Marius Barbeau », *Canadian Folk Music Journal/Revue de musique folklorique canadienne*, vol. 12, 1984.
- MACKAY, L. A. (1937). « Folk Songs. *Romancero du Canada* », *The Canadian Forum*, vol. 17, n° 199, août, p. 176.
- [MASSICOTTE, Édouard-Zotique et Marius BARBEAU] (1919). *Chants populaires du Canada (Première série)*, *The Journal of American Folk-Lore*, vol. 32, n° 123, janvier-mars. Chants recueillis par É.-Z. Massicotte et préparés par C.-Marius Barbeau.
- PELLETIER, Albert (1937). « Revue des livres. Marius Barbeau: *Romancero du Canada* », *Les Idées*, vol. 5, n° 6, juin, p. 374-376.
- PICHETTE, Jean-Pierre (2006). « Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre: Marius Barbeau et le *Romancero du Canada* », *Cahiers Charlevoix* 7, « Études franco-ontariennes », Sudbury, Société Charlevoix et Prise de parole, p. 85-141.
- \_\_\_\_\_ (2004). « Luc Lacourcière et l'institution des Archives de folklore à l'Université Laval (1936-1944): autopsie d'une convergence », *Rabaska*, Québec, Société québécoise d'ethnologie, vol. 2, p. [11]-29.
- VAN GENNEP, Arnold (1939). « Revue de la quinzaine. *Folklore* », *Mercure de France*, Paris, dimanche 1<sup>er</sup> janvier, p. 172.

Chef fondateur de l'Orchestre symphonique de Québec en 1902, directeur musical des Fêtes du 300<sup>e</sup> de Québec en 1908, premier chef de musique d'importance de La Musique des Voltigeurs de Québec, Joseph Vézina (1849-1924) suscite depuis peu un intérêt nouveau motivé par des raisons patrimoniales évidentes. Son travail de compositeur demeure cependant relativement inexploré, puisque sa production consiste essentiellement en des pages de musique orchestrale, d'œuvres chorales avec orchestre et d'opéras-comiques, dont la redécouverte autre que sur le papier nécessite de mettre en œuvre des ressources considérables. L'entreprise présente donc un certain risque. L'évaluation de son œuvre suppose de plus, bien sûr, qu'on ait pu résoudre certains problèmes fréquemment rencontrés dans ce type de corpus: erreurs de datation répétées depuis belle lurette, fausses attributions souvent provoquées par la présence de nombreux arrangements et divergences de toutes sortes d'un catalogue à l'autre. Ces problèmes sont aisément surmontés lorsqu'on fouille les divers fonds Joseph Vézina déposés aux Archives nationales du Québec (Centre d'archives de Québec), au Centre de référence de l'Amérique française et à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Québec. Par contre, lorsqu'il s'agit de déterminer l'instrumentation exacte d'une pièce, les manuscrits ne suffisent bientôt plus. En effet, on retrouve des partitions d'une même pièce copiées à des époques différentes avec des instrumentations étonnamment disparates, sans qu'on dispose d'indices permettant d'expliquer cette évolution. En fait, il ne semble pas y avoir d'instrumentation fixe chez Vézina, mais plutôt une orchestration qui témoigne d'une remarquable adaptation aux effectifs disponibles. Cette hypothèse, selon laquelle Vézina orchestrait d'une manière à pouvoir faire jouer une même partition par des ensembles d'instrumentations variées, s'appuie d'une part sur l'évolution de l'orchestre à vent<sup>1</sup>, et d'autre part sur certaines théories d'orchestration courantes à cette époque.

### Le tournant du siècle

Si les seuls manuscrits de Joseph Vézina à avoir survécu avaient été ceux qui dataient du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de la première phase de sa production, tout aurait été bien plus simple.

## Joseph Vézina (1902-1924) et l'orchestration au tournant du XX<sup>e</sup> siècle

Jean-Philippe Côté-Angers  
(Université Laval)

On aurait peut-être perdu la version orchestrée de certaines pièces, mais on se serait vite aperçu que pratiquement toutes les pièces pour piano publiées étaient en fait des réductions produites à l'intention du commerce, et que l'original avait dû être écrit pour orchestre à vent. C'était là une pratique courante chez Vézina, surtout que la majeure partie de ses œuvres fut écrite pour des circonstances qui supposaient qu'elles soient d'abord jouées en public par un orchestre plutôt qu'en privé sur un piano. Cependant, plusieurs pièces ne survivent que par le biais des copies faites au XX<sup>e</sup> siècle, où deux périodes se dessinent.

La première période va de la fondation de l'Orchestre symphonique de Québec en 1902 - devenu Société symphonique l'année suivante - jusqu'à la mort de Vézina en 1924, période où il occupe le poste de directeur de l'orchestre. L'occasion lui est alors offerte d'exploiter ce nouvel ensemble. Vézina ne compose pourtant aucune œuvre à l'intention de l'orchestre symphonique seul. Cette ressource lui permet plutôt d'aborder un genre entièrement nouveau pour lui, l'opéra-comique. C'est ainsi qu'il complète *Le Lauréat* (1906), *Le Rajah* (1910) et *Le Fétiche* (1912), en plus d'esquisser un quatrième opéra, *La grosse gerbe*, sur un livret de Pamphile LeMay. Toutefois, Vézina réorchestre certaines des œuvres qu'il a déjà écrites et qui connaissent ainsi un nouveau souffle. C'est le cas de pièces populaires à l'époque comme la *Mosaïque sur des airs canadiens* (1880) et de certaines valse comme *La Brise* (1886) et *Souffle parfumé* (1882)<sup>2</sup>. Dans le cas d'une pièce comme *Souffle parfumé*, qui n'est

<sup>1</sup> On aurait tout aussi bien pu dire *harmonie*. L'Office québécois de la langue française donne la même valeur aux deux termes, mais le terme *harmonie* semble, dans la pratique, tomber graduellement en disgrâce, tout comme *fanfare*, à cause de ses connotations péjoratives.

<sup>2</sup> C'est à l'intérieur de la *Mosaïque* que fut créé l'*Ô Canada* de Lavallée, et l'œuvre fut enregistrée pour la première fois aux États-Unis en 1914. Elle contribua aussi à la trame sonore du premier long-métrage documentaire québécois, *En pays neufs* (1934-37). *La Brise*, dédiée au commandeur John Uriah Gregory (1830-1913) du Québec Yacht Club et jouée à New York dès l'année de sa création (*New York Times*, 6 juin 1886), faisait partie du programme qui permit à la Société symphonique de Québec de remporter le concours Lord Grey à Ottawa en 1907. Enfin, *Souffle parfumé* est dédiée, avec l'autorisation de l'artiste, à la célèbre soprano Adelina Patti (1843-1919).

disponible que dans sa version symphonique, la date de composition et les mentions faites dans les journaux avant 1900 permettent néanmoins de savoir qu'il s'agit à l'origine d'une composition pour vents.

Les manuscrits qui portent une date ultérieure à la mort de Vézina (1924) sont pratiquement tous des copies faites par son fils Raoul (1882-1954) et dont l'identification est facilitée par l'ajout de la mention *D.M.* au nom du compositeur, ce que son père n'aurait pu écrire qu'à partir de 1922, année de l'obtention de son doctorat *honoris causa* de l'Université Laval. Raoul Vézina, qui fit aussi carrière en musique comme chef d'orchestre et professeur de trompette à l'École de musique de l'Université Laval, fit beaucoup pour préserver l'œuvre de son père. Il recopia en effet les partitions et les parties de nombreuses pièces. De plus, presque toutes celles qui n'eurent pas droit à un tel traitement reçurent au moins une couverture protectrice en carton. C'est ensuite que les vrais problèmes commencent. Alors que les versions symphoniques pouvaient simplement être vues comme des arrangements, on se retrouve soudain face à des versions qui semblent être des copies de documents originaux sans toutefois l'être complètement. Raoul, qui paraissait pourtant accorder une grande importance à la fidélité aux manuscrits de son père, comme en témoignent des inscriptions du type « copié de l'original par Raoul Vézina », nous a laissé des parties instrumentales pour des instruments que son père n'avait jamais

employés, du moins si l'on se fie aux partitions des années 1880 à 1900. Par exemple, dans la marche *De Calgary à McLeod* (composée vers 1886), de laquelle seules les parties de la main de Raoul ont survécu, on retrouve les parties d'instruments à anche double et de toute la famille des saxophones, que Joseph n'utilisait jamais, à l'exception du saxophone alto. Il n'existe par ailleurs aucun manuscrit intermédiaire qui démontre une évolution vers l'orchestre à vent complet que Vézina aurait pu connaître vers la fin de sa carrière, tandis que les pièces datées d'avant 1900 montrent une uniformité moyenne, qui ne déborde cependant pas du cadre relativement restreint qu'il devait s'imposer.

### Une évolution trop rapide

Les facteurs les plus plausibles qui permettent d'expliquer la distance entre les manuscrits antérieurs à 1900 et les copies postérieures à 1924 sont l'évolution rapide de la facture instrumentale et la généralisation graduelle de l'industrialisation, qui provoquent une croissance extraordinaire de l'orchestre à vent, dont les instruments sont de plus en plus accessibles. Toutefois, cette croissance étalée sur un peu plus d'un siècle est souvent mal gérée : plutôt aléatoire dans les ensembles populaires, soumise aux contraintes budgétaires des ministères dans les orchestres militaires, de sorte que peu de réformes de l'instrumentation peuvent faire consensus, surtout devant le fourmillement d'instruments qu'on

**Figure 1 :** La fanfare du Séminaire de Québec, 1867. On compte seulement quatre bois, soit trois clarinettes et une flûte (troisième jusqu'au sixième à partir de la droite sur le deuxième rang), sur un total de 20 instruments à vent.<sup>3</sup>



<sup>3</sup> Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, don de Léon Roussel. *Séminaire de Québec, La fanfare*, Léon Roussel, 1912. N° Ph1986-0480.

retrouve sur le marché (Haine 1985, 181-185)<sup>4</sup>. Ce n'est donc qu'à partir de 1930 environ que l'on voit apparaître un orchestre à peu près standard. Avant cela, plusieurs compositeurs se plaignaient du déséquilibre qui y régnait trop souvent, en particulier de l'insuffisance des bois face à la masse des cuivres (Kastner 1848; Clappé 1911). La figure 1 montre que la fanfare du Séminaire de Québec (ou Société Sainte-Cécile) pouvait constituer un bon exemple de cette situation en 1867.

Dans son *Code militaire* de 1864, le major Louis-Timothée Suzor (1834-66), en poste à la Citadelle, précise qu'une musique militaire doit être composée de seulement 20 musiciens, nombre fixé par les finances du gouvernement plutôt que par un quelconque souci artistique. La musique d'un régiment comme celui des Voltigeurs de Québec parvient tout de même à atteindre la trentaine de musiciens en 1912<sup>5</sup>. Les musiques civiles s'en tirent encore mieux : la même année, Vézina dirige une fanfare du Séminaire dont les effectifs ont presque doublé en un demi-siècle, et dans lequel les familles instrumentales sont de plus en plus équilibrées (Figure 2).

Les orchestres à vent connaissent un apogée pendant l'entre-deux-guerres, où ils semblent avoir atteint un équilibre rarement retrouvé depuis. La même fanfare du Séminaire, placée sous la direction de l'abbé Pierre-Chrysologue Desrochers, et où Raoul Vézina enseigne la technique instrumentale, compte alors une cin-

quantaine de musiciens. Presque tous les instruments se présentent en familles complètes, formant un vaste ensemble polychoral dans lequel les bois s'opposent enfin en nombre adéquat aux cuivres (Figure 3, page suivante). Or cet ensemble correspond exactement aux copies de Raoul. On pourrait alors se contenter de parler d'arrangements. Mais déjà, on peut supposer que Joseph Vézina dirigeait ses propres œuvres avec des ensembles variables selon la disponibilité des musiciens et des instruments et qu'il n'a pas constamment remanié ses partitions pour les adapter aux besoins du moment. Raoul n'aurait donc pas arrangé les œuvres de son père, mais en aurait simplement actualisé les manuscrits. Tous deux ont donc dû trouver une solution flexible à un problème omniprésent, et c'est dans les traités d'orchestration pour vents de certains de leurs contemporains que semble se trouver cette solution, même si les Vézina ne les ont peut-être jamais lus.

### Des caractéristiques communes

Il est peu probable que Vézina ait composé telle valse pour que celle-ci ne soit jouée que par le seul ensemble de la ville qui ait compté dans ses rangs, disons, un saxhorn ténor, ou deux trompettes en *mi* bémol au lieu de troisième et quatrième cornets en si bémol, plus usuels, ou encore un *oboë*, comme il l'écrivait si bien. Si l'on reprend l'exemple de la fanfare du Séminaire, les bois en étaient disparus vers 1880. Vézina, qui prit la direction de la fanfare

**Figure 2 :** La fanfare du Séminaire de Québec, 1912. La famille des saxophones est complète (deuxième rang, à gauche), de même que celle des saxhorns, jusqu'au soprano (deux bugles, ou *fluegelborns*, sur le deuxième rang, centre-droit).<sup>6</sup>



<sup>4</sup> L'auteur insiste sur la nécessité qu'ont les facteurs d'inventer sans cesse et donne, pour les années 1880 à 1890, l'exemple de plusieurs instruments dont les noms ont de quoi faire sourciller : pour les cuivres, le « mélocor », le « quinardophone », le « bordicor », et pour les bois, la « chouette », la « flûte-favorite » et le « martinophone », pour ne nommer que ceux-là. Malgré tout, peu d'entre eux survivront à l'épreuve du temps, et surtout, à la concurrence.

<sup>5</sup> Tiré des *Notes historiques 9<sup>e</sup> Régiment V. de Q.*, conservées aux archives du Manège militaire Voltigeurs de Québec.

<sup>6</sup> Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec. *Fanfare du Séminaire de Québec en 1867*. N° Ph2000-1758A.





**Figure 3 :** La fanfare du Séminaire de Québec, à l'époque où Raoul Vézina y est professeur technique. L'éclat des instruments laisse croire que la photo a été prise peu après leur achat, au début de 1932. La position même des instrumentistes suggère l'organisation des instruments dans l'orchestre: cors par quatre, familles complètes des saxhorns et des saxophones, et flûtes et clarinettes en quantités équilibrées. Les solistes de chacune des sections (petite flûte, cornet, saxophone alto, saxhorn alto et clarinette) se trouvent au deuxième rang, de chaque côté des professeurs du Séminaire, assis au centre.<sup>7</sup>

en 1884, ne parvint à les réintégrer que vers 1900 (Lebel 1968, 169-70), et on sera surpris de savoir qu'il n'avait jamais fait jouer, durant cet intervalle, la moindre de ses compositions, ni même de ses arrangements, au Séminaire. Il lui fallait donc, avant même de prévoir l'évolution future de l'ensemble, orchestrer d'une manière qui lui permette de rendre une pièce efficacement en concert sans devoir constamment en modifier les parties. Un instrument manquant devait pouvoir être remplacé facilement par un autre de registre et de transposition similaires, sans que cela ne menace pour autant l'équilibre de l'ensemble. Même chose pour un instrument supplémentaire, qui devait pouvoir prendre la partie déjà écrite qui lui convenait le mieux. Une telle manière d'orchestrer n'est pas exceptionnelle, puisque c'est exactement celle mise de l'avant par les meilleurs théoriciens sur le sujet à l'époque.

De Georges Kastner, dans son *Manuel général de musique militaire* de 1848, à Percy Grainger, dont l'article « *Possibilities of the Concert Wind Band from the Standpoint of a Modern Composer* » est paru en 1918, il semble

qu'un aspect de l'orchestration pour les vents ait été maintenu: l'orchestre à vent doit consister en un ensemble de familles instrumentales homogènes. Ceci s'explique aisément, puisque l'ensemble étant avant tout destiné à jouer à l'extérieur, il doit produire un volume sonore relativement important, ce qui implique que les compositeurs doivent recourir fréquemment aux doublures, surtout à une époque où les instruments n'étaient pas de la puissance de ceux qu'on connaît aujourd'hui<sup>8</sup>. De plus, en devenant ainsi une sorte d'ensemble polychoral, l'orchestre à vent acquiert des possibilités distinctes de celles de l'orchestre symphonique, où ce sont les cordes qui forment le cœur de l'orchestre. Vézina n'appliquerait donc que les préceptes familiers à une bonne partie des compositeurs pour vents de cette époque afin d'obtenir une flexibilité nécessaire dans l'orchestration. Ses œuvres pouvaient donc être jouées à l'aide d'une instrumentation différente sans souffrir de problèmes d'équilibre. C'est pourquoi Raoul, en retranscrivant les parties pour l'orchestre à vent des années 1930, pouvait néanmoins continuer à suivre la partition

<sup>7</sup> Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec. *Fanfare du Séminaire de Québec*, Livernois Limitée, 1933. N° Ph2000-10098.

<sup>8</sup> Au cours du xx<sup>e</sup> siècle, la perce des cuivres s'est agrandie de façon considérable, augmentant d'autant leur volume (Sarkissian et Tarr 2008).

de 1880 avec une certaine aisance, lorsque celle-ci survivait dans un état convenable.

### L'adaptation moderne

Si l'hypothèse d'une instrumentation variable ou actualisable chez Vézina souffre de quelques interprétations difficilement vérifiables, elle a au moins le mérite d'offrir des solutions pratiques et simples aux problèmes posés. On adapte aisément les partitions de Vézina à l'orchestre à vent tel qu'on le connaît aujourd'hui au Québec, bien que la plupart des familles d'instruments y aient perdu quelques membres depuis le début du siècle (par exemple le saxophone soprano). Il s'agit tout simplement de compléter les parties manquantes par celles, équivalentes, des autres familles instrumentales. Les résultats obtenus avec des éditions modernes du galop *Presto* (1884) et des marches *Les Voltigeurs de Québec* (1879), ainsi que *De Calgary à McLeod* (1889), jouées et enregistrées par La Musique des Voltigeurs de Québec, sont probants.

Enfin, il reste encore à explorer la possibilité d'appliquer cette théorie de la copie actualisée, telle qu'on l'observe chez Raoul Vézina, aux versions symphoniques des œuvres de Joseph Vézina, puisque celles-ci, dont l'orchestration lourde résulte d'une étonnante quantité de doublures, semblent également avoir été pensées pour un ensemble plutôt polychoral, où les cordes ne sont qu'une famille d'instruments supplémentaire. De cette manière, on parviendrait peut-être à avoir une idée raisonnable de l'original pour orchestre à vent lorsque celui-ci est perdu. ◀

### RÉFÉRENCES

CLAPPÉ, Arthur A. (1911). *The Wind-Band and its Instruments: Their History, Construction, Acoustics, Technique and Combination*, New York, Henry Holt. Réimpression : Boston, Longwood Press, 1976.

GRAINGER, Percy (1999). « Possibilities of the Concert Wind Band from the Standpoint of a Modern Composer », Malcom GILLIES et al. (éd.), *Grainger on Music*, Oxford, Oxford University Press, p. 99-105. Première édition : (1918) *Metronome Orchestra Monthly*, vol. 34, n° 11, novembre.

HAINÉ, Malou (1985). *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle: des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

KASTNER, Georges (1848). *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Typographie Firmin Didot. Réimpression : Genève, Minkoff Reprint, 1973.

LEBEL, Marc, Pierre SAVARD et Raymond VÉZINA (1968). *Aspects de l'enseignement au Petit Séminaire de Québec (1765-1945)*, Québec, La Société historique de Québec, coll. « Cahiers d'Histoire », n° 20.

SARKISSIAN, Margaret et Edward H. TARR (2008). « Trumpet », Laura MACY (éd.), *The New Grove Dictionary of Music Online*, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), consulté le 24 janvier 2008.

SUZOR, Louis-Timothée (1864). *Code militaire*, Québec, G. & G. E. Desbarats.

VÉZINA, Joseph (2007). *De Calgary à McLeod, Presto et Les Voltigeurs de Québec*, La Musique des Voltigeurs de Québec, François Dorion (dir.). Fondation Musique des Voltigeurs de Québec, 2 disques compacts (*Airs canadiens-français*).



Sans l'ombre d'un doute, les œuvres qui contiennent du texte et de la musique constituent une partie significative de l'ensemble du répertoire musical<sup>1</sup>. Or, le fait que l'article « Analysis » de Ian Bent et Anthony Pople paru dans le *Grove Music Online* en 2008 ne fasse pas état du cas particulier des études texte-musique – également désignées en anglais sous l'appellation « Word and Music Studies » – apparaît pour le moins symptomatique d'un manque de considération pour la spécificité des œuvres vocales. C'est précisément en ce sens que Carolyn Abbate, dans l'article « Analysis » paru dans le *Grove Music Online (Opera)*, utilise l'exemple de l'opéra pour affirmer ceci :

En recourant à des outils d'analyse propres à la musique instrumentale, les musicologues allèguent qu'il n'y a aucune différence fondamentale de fonctionnement entre l'art lyrique et les œuvres instrumentales non infléchies par des systèmes d'ordre visuel ou verbal. Ce courant renforce l'idée, en ce qui concerne l'opéra, que seule l'analyse de la musique suffit à expliquer la cohérence d'ensemble de l'œuvre<sup>2</sup>.

Dans le même article, Abbate fait également état du manque de méthodologie qu'accuse l'analyse du rapport texte-musique dans les œuvres d'art lyriques : « Tant que l'opéra combine trois systèmes fondamentaux [(visuel, verbal, musical)], une méthodologie analytique capable de discuter ces systèmes en tant qu'existant dans une réalité expérimentale idéale, c'est-à-dire comme aspects d'une entité perçue singulièrement et en simultanéité, reste encore à développer<sup>3</sup>. » Un constat similaire revient dans les recherches récentes menées hors du monde anglophone. Par exemple, dans l'article « Musique, texte, poésie » du volume II de l'encyclopédie *Musiques* publiée sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Rossana Dalmonte écrit :

Les recherches consacrées à un genre [vocal] spécifique (le madrigal, le lied, la chanson, le drame lyrique) adoptent habituellement une perspective historico-musicologique qui privilégie la description du répertoire à la comparaison systématique de la musique et du texte, même si ces deux composantes du genre donné apparaissent dans le titre. (Dalmonte 2004, 234-235)

## Musicologie et musique vocale : Esquisse d'une méthodologie d'analyse texte-musique adaptée au répertoire du chansonnier Félix Leclerc

Luc Bellemare  
(Université Laval)

Bien que ces remarques préliminaires s'appliquent a priori à l'ensemble de la musique vocale classique – au sens large de l'expression –, il semble que ce problème de méthodologie dans les études texte-musique touche également la musique populaire. À ce propos, Richard Middleton note dans l'ouvrage *Studying Popular Music* : « Malheureusement, la plupart des études de paroles de chansons ont pris la forme d'analyses de contenu qui tendent à simplifier à outrance la relation entre les mots et la "réalité", ainsi qu'à ignorer la spécificité structurelle des systèmes verbal et musical<sup>4</sup> » (Middleton 1990, 227-228).

En parcourant les bibliographies de ces quelques sources, on arrive à la conclusion que les travaux sur les rapports texte-musique se concentrent généralement sur *une œuvre spécifique* afin d'étudier l'imbrication du texte et de la mélodie chantée (accentuation, intonation), le figuralisme (dénotation, connotation), les liens entre le texte et le symbolisme sur le plan tonal (ou d'autres structures abstraites de composition), ou encore, dans le cas de la musique populaire, les corrélations entre le texte et les moyens technologiques mis en œuvre en studio. Je propose plutôt ici de démontrer l'intérêt d'une démarche d'analyse texte-musique en étudiant l'évolution parallèle du texte et de la musique *dans l'ensemble de l'œuvre* d'un auteur-compositeur. Je retiendrai pour ce faire le corpus du chansonnier québécois Félix Leclerc (1914-1988), un pionnier de la chanson poétique francophone accompagnée à la guitare acoustique devant grand public. Dans le cadre de cet article, mon intention principale sera d'expliquer en quoi

<sup>1</sup> Selon une classification développée par Steven Paul Scher, coéditeur des actes du premier colloque de l'International Association for Word and Music Studies, les œuvres dans lesquelles du texte et de la musique interviennent sont de trois types (Bernhart, Scher et Wolf 1999, 52). Tout d'abord, la catégorie « littérature en musique » regroupe les œuvres musicales instrumentales dont l'écriture s'inspire d'un texte littéraire. On pense ici principalement à la musique à programme. Ensuite, la catégorie « musique en littérature » regroupe les œuvres littéraires qui contiennent dans l'écriture des références à la musique, ou encore, les œuvres littéraires qui, par la récitation orale de textes écrits, font intervenir des aspects musicaux. On compte ici de nombreux romans et recueils de poésie. Enfin, la catégorie « littérature et musique » – ou « musique et littérature », selon le point de vue – regroupe toutes les œuvres qui combinent du texte et de la musique, ce qui englobe aussi bien les opéras, les lieder, les

la recherche d'une trajectoire commune aux textes et à l'accompagnement instrumental de guitare permet de repenser le style du chansonnier, de sa première chanson, en 1934, à sa retraite, en 1979. En effet, bien que la singularité et l'engagement politique de l'œuvre de Leclerc aient été maintes fois soulignés, nous verrons sous peu que, jusqu'à tout récemment (Bellemare 2007), le sujet a été fort peu étudié d'un point de vue musicologique.

## Recherche préliminaire

De prime abord, force est de constater que la plus grande part des sources de documentation consacrées à Leclerc est soit biographique, soit centrée sur l'étude des textes écrits, incluant les chansons. En plus des biographies (Bertin 1986; Brouillard 1994; 2005) et des recueils de paroles (Leclerc 1996), on trouve sur Leclerc quelques mémoires de maîtrise (Leblanc 1998; Naud 2002), des articles, scientifiques ou non, un grand nombre de coupures de journaux et quelques sites Internet. Sur le plan plus strictement musical, on recense

essentiellement des disques (Leclerc 1989), des documents audiovisuels qui permettent d'observer le chansonnier en prestation (Jutra 1958; Gagné 1994) et des partitions (Leclerc 1950)<sup>5</sup>. À cela s'ajoute un article de Marie-José Chauvin (1970) qui discute de la dimension musicale des chansons. Au cœur d'une longue analyse des thèmes littéraires exploités dans les paroles de Leclerc, l'auteure se contente de nommer des influences comme le jazz et le blues. Elle mentionne également au passage la spécificité du jeu de guitare du chansonnier, mais sans jamais approfondir la question. Plus gravement, elle affirme: « À comparer les dates des chansons, apparaît un fait troublant: fidèle à lui-même depuis ses 20 ans, Leclerc n'évolue pas » (Chauvin 1970, 205). Nous aurons l'occasion de revenir sur cette affirmation plus loin.

Hormis une documentation scientifique somme toute limitée sur le plan musicologique en ce qui concerne les chansons de Leclerc, on doit encore travailler avec des partitions imprimées d'assez piètre qualité. Dans la majorité des cas, ces partitions sont des arrangements pour voix et piano ou, dans

**Exemple musical 1:** Félix Leclerc, « Moi, mes souliers », *Les chansons de Félix Leclerc, le Canadien*, introduction instrumentale et début du premier couplet, mes. 1-16. © Éditions Raoul Breton. Reproduction mécanique avec permission.

**Introduction instrumentale ajoutée (mes. 1-4)**  
*Allegretto*  
 Sib Do m. Sib Do7 Fa7 Sib

**Mélodie ajoutée dans l'accompagnement (mes. 5-8)**  
 Sib Sib dim Mib Mib m. Fa Fa7 Sib  
 Moi, mes souliers ont beau coup voyagé. Ils m'ont porté de l'é.

**Incohérence harmonique** **Mélodie modifiée (mes. 12-15)**  
 Sib dim Mib Fa7 Sib Fa m. Sol7 Do m.  
 .cole là la guer re J'ai tra ver sé sur mes sou liers fer rés

**Accompagnement simplifié en blanches pointées (mes. 13-16)**

Pour avoir un accord de septième diminuée, on devrait lire à la basse un *mi* bécarré plutôt qu'un *fa* (mes. 11)

motets, les madrigaux, la chanson, etc. Le présent article s'intéressera uniquement à la troisième de ces catégories.

<sup>2</sup> « By invoking methodologies familiar in analysis of instrumental music, [musicologists plead] that operatic music fundamentally operates in ways identical with those of music uninflected by verbal or visual systems. This move strives to reinforce the notion that, in opera, music alone attains the status of a full text. » [http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=461254809&hitnum=2&section=opera.008410](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=461254809&hitnum=2&section=opera.008410).

<sup>3</sup> « While opera combines three basic systems (visual, verbal, musical), an analytical methodology has yet to be developed that is capable of discussing these as they exist in an ideal experiential reality, as aspects of a single and simultaneously perceived entity. » [http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=461254809&hitnum=2&section=opera.008410](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=461254809&hitnum=2&section=opera.008410).

<sup>4</sup> « Unfortunately, most study of lyrics has taken the form of content analysis which tends to oversimplify the relationship between words and "reality" and to ignore the structural specificity of the verbal and musical systems. »

<sup>5</sup> Le lecteur désireux d'obtenir davantage de références consultera à profit la bibliographie de Bellemare (2007).

le cas d'Internet, des transcriptions de paroles entrecoupées d'accords en lettres majuscules, selon le système alphabétique de notation largement répandu dans le monde anglophone. Afin de bien faire voir des éléments musicaux perceptibles sur disque ou sur document audiovisuel, mais omis sur la partition, je prendrai ici l'exemple de la chanson « Moi, mes souliers ». Un enregistrement sonore de la pièce est accessible sur l'intégrale en six disques compacts (Leclerc 1989, CD 1, 1) et un extrait annoté de la partition (Leclerc 1950) est reproduit ci-dessous (Exemple musical 1, page précédente).

On voit d'abord que la partition contient une introduction instrumentale de quatre mesures qui n'existe pas dans la version enregistrée (mes. 1-4). Par ailleurs, la simple transcription de la mélodie chantée par Leclerc n'est que relativement fidèle à ce que l'on entend sur l'enregistrement sonore (mes. 12-15). Plus spécifiquement, l'arrangement de piano ajoute - ou supprime - des éléments qui altèrent l'esprit de l'accompagnement de guitare du chansonnier. À titre d'exemple, on note que l'arrangeur ou l'éditeur inclut la mélodie dans l'accompagnement de piano alors que, chez Leclerc, elle ne fait jamais partie de l'accompagnement de guitare (mes. 5-8); que les accords indiqués au-dessus des portées ne correspondent pas toujours à ce qui est noté ni à ce que l'on entend sur disque (mes. 11); et que des figures pianistiques simples en blanches pointées remplacent l'accompagnement particulier de « basse-accord » alterné que Leclerc exploite sur disque (mes. 13-16)<sup>6</sup>. Plus encore, aucune indication ne laisse deviner l'accordage spécial de la guitare - dans ce cas-ci, d'un ton sous le standard -, ni les doigtés particuliers du chansonnier. Comme c'est souvent le cas en musique populaire, cette partition a sûrement été éditée rapidement, non dans le but de fournir une transcription exacte de l'enregistrement - phénomène qui n'existe à peu près pas en musique populaire -, mais plutôt dans le but de commercialiser une version arrangée, accessible pour un public amateur.

À cause de toutes ces lacunes, il paraît plus approprié pour l'analyse texte-musique d'adopter une approche davantage fondée sur l'« écoute active » d'enregistrements sonores et de documents audiovisuels que sur la « lecture » de partitions. Le cumul de ces sources et de la documentation biographique permet de noter un grand nombre de détails concernant la dimension musicale de l'œuvre de Leclerc - surtout ses influences et quelques indices sur la particularité du jeu de guitare. Par ailleurs,

vu les difficultés méthodologiques évoquées en introduction, il semble d'abord préférable d'étudier séparément des aspects ciblés du texte et de la musique. Afin de donner au travail une dimension réaliste, il est prudent de limiter l'analyse des textes au thème englobant du *Pays*, une manifestation de nationalisme si centrale dans l'œuvre du chansonnier. De même, il semble raisonnable de limiter l'analyse de la dimension musicale des chansons à la guitare, un instrument emblématique des chansonniers « engagés » comme Leclerc. Ajoutons enfin que dans le but de mesurer une quelconque évolution du style des chansons, il est également impérieux de dresser au préalable une liste chronologique complète des 160 chansons (Bellemare 2007, 167-173).

### Le thème du Pays dans les textes de chansons de Leclerc

Avant d'entrer dans l'analyse de la trajectoire suivie par les textes, il faut d'abord définir comment s'articule le *Pays* en tant que manifestation du nationalisme au Québec. Pour ce faire, les éléments identifiés dans le *Bilan du nationalisme au Québec* du politicologue Louis Balthazar s'avèrent d'un grand secours. En introduction à son essai, l'auteur définit les nations du monde selon des critères de taille, de territoire, de culture, d'histoire, de langue, d'organisation politique, de religion et de structure économique (Balthazar 1986, 19-23). Quatre de ces dimensions du nationalisme, prégnantes dans le contexte québécois, serviront de fondement à la présente étude des chansons de Leclerc : la langue, la religion, les traditions - englobant le rapport au folklore et à l'histoire - et le territoire, incluant les nombreuses ressources naturelles du *Pays*.

Suite à une première lecture des textes de chansons, il apparaît nécessaire de nuancer le découpage répandu du style du chansonnier en deux périodes<sup>7</sup>. En effet, la lecture chronologique de l'ensemble des paroles laisse plutôt croire que le chansonnier développe progressivement des sentiments nationalistes très « canadiens-français », et ce, bien avant l'époque de la crise d'Octobre et de la célèbre chanson « L'Alouette en colère ». Afin de vérifier si ces idées véhiculées par Leclerc correspondent à des réalités de la période précédant la Révolution tranquille, j'ai puisé dans quelques ouvrages sur l'évolution sociohistorique du Québec<sup>8</sup>. Dans un premier temps, ces lectures expliquent les origines et la nature d'un nationalisme conservateur canadien-français, assez dominant entre l'Acte d'Union de

6 Comme son nom l'indique, l'accompagnement de « basse-accord » alterné désigne l'alternance d'attaques de cordes basses et d'accords sur les cordes aiguës à la guitare. Pour davantage de détails sur les variantes et des exemples musicaux de ces attaques chez Leclerc, voir Bellemare, 2007, 186-188.

7 Selon l'interprétation de plusieurs sources, Leclerc est un poète de la nature attaché aux valeurs traditionnelles du Québec depuis ses débuts. À partir de la crise d'Octobre 1970, et jusqu'à la fin de sa vie, il devient un indépendantiste québécois convaincu. Pour les références à quelques exemples de travaux qui défendent ce découpage en deux périodes, voir Bellemare, 2007, 17.

8 Entre autres, Monière (1977), Dumont (1996), Bouchard (2004) et Lamonde (2004).

9 Bien que cette chanson ait seulement été lancée sur l'album *Mon fils* (1978) – dans la période la plus engagée politiquement de la carrière de Leclerc –, des sources démontrent qu'elle avait été composée dès le début des années 1960. Par exemple, dans *La Presse* du 30 décembre 1978, Leclerc se confie : « Sans râler [*sic*] le fond des tiroirs, j'ai d'abord ressorti une chanson que j'avais écrite au début des années 60 [*sic*] et que je n'avais encore jamais chantée. Ça s'appelle "Les [R]ogations" » (Beaulieu 1978, C2). On retrouve également une version de 1961 de cette chanson qui provient des archives de Radio-Canada dans Leclerc, Bouchard et Giroux (2000, CD 8, 4).

10 Selon le *Missel quotidien des fidèles*, publié sous la direction du Révérend Père Joseph Feder : « Les Rogations restent comme une supplication pour obtenir la bénédiction de Dieu sur les cultures et sur toutes nos entreprises, sur notre vie matérielle et spirituelle » (Feder 1958, 589). On distingue les Rogations majeures, célébrées le 25 avril, des Rogations mineures, célébrées les lundi, mardi et mercredi avant l'Ascension. Selon la pratique, les Litanies chantées pendant la procession des Rogations consistent en une prière liturgique où toutes les invocations d'un soliste sont suivies d'une formule brève, récitée ou chantée par des assistants. L'édition du *Missel quotidien des fidèles* retenue ici date d'avant le Concile Vatican II, ouvert par le pape Jean XXIII à l'automne de 1962. Après ce Concile, mes recherches me laissent croire que la pratique de la procession des Rogations a été quelque peu délaissée.

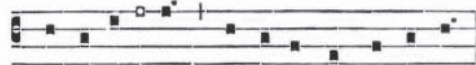
11 « Nous qui sommes pécheurs, nous vous en prions, écoutez-nous/ Épargnez-nous, nous vous en prions, écoutez-nous/ Soyez indulgent pour nous, nous vous en prions, écoutez-nous/Daignez

1840 et la fin du règne de Maurice Duplessis, en 1959. À ce sujet, Denis Monière écrit :

Le repli sur soi, la rigidité dans les relations sociales, la domination cléricale sont des phénomènes consécutifs à la répression du mouvement des Patriotes. [L'Acte d'Union de] 1840 marque, pour un temps, la fin des espoirs d'émancipation nationale, la fin du radicalisme politique et le début de la suprématie cléricale effective, du nationalisme conservateur, de l'idéologie de survivance, de la collaboration, de la modération, du refoulement et de l'impuissance collective. (Monière 1977, 169)

Dans un deuxième temps, les ouvrages socio-historiques consultés permettent de retracer les positions de quelques-uns des principaux penseurs canadiens-français sur les dimensions fondatrices du nationalisme que sont la langue, la religion, les traditions – incluant folklore et histoire – et le territoire – fort de ses ressources naturelles. On peut songer ici aux idées de penseurs tels qu'Arthur Buies, Jules-Paul Tardivel, Edmond De Nevers, Henri Bourassa, Lionel Groulx, Édouard Montpetit et Maurice Duplessis, pour ne nommer que ceux-là. Une fois les citations recueillies, il reste à voir dans quelle mesure le discours des penseurs canadiens-français recoupe les idées manifestées dans les textes de Leclerc, surtout avant octobre 1970. Après synthèse, plusieurs extraits de chansons peuvent raisonnablement être chargés d'un double sens poétique et patriotique, mais non indépendantiste : « Attends-moi Ti-Gars » (1956), « Les Rogations » (1961)<sup>9</sup>, « Do Ré Mi » (1966), « Richesses » (1969), « Le Père » (1969), etc.

**Exemple musical 2 :** « Litanies majeures et mineures », *Paroissien romain*, n° 800, introduction aux Litanies des Saints, p. 838<sup>11</sup>.



Pecca – tó – res, te rogá – mus, áudi nos  
 Ut nóbis párcas, te rogámus, áudi nos  
 Ut nóbis indúlgeas, te rogámus, áudi nos  
 Ut ad véram paeniténtiam nos perdúcere dignéris, te rogámus, áudi nos  
 Ut Ecclésiám túám sánctam' régere et conserváre dignéris, te rogámus, áudi nos

**Exemple musical 3 :** « Les Rogations », *Mon fils*, transcription de la mélodie à la fin du deuxième couplet, lignes 24-31.

À qui c'est ti qu'on ven-drait ti nos pelle-teries Nos forces hy-drau-liqués  
 Aux An-glais c'est les plus smattes Aux An-glais c'est les plus smattes  
 Nos mines d'a - mianté Nos mines de cuivre  
 smattes Aux An-glais c'est les plus smattes Aux An-glais c'est les plus smattes

vécue par les Canadiens-français. Sur le plan du territoire, la critique d'une dépossession des ressources naturelles du *Pays* est explicite dans les paroles. Soulignons d'ailleurs que cette idée de protection des ressources naturelles du *Pays* se retrouve déjà chez des penseurs canadiens-français comme Édouard Montpetit, Esdras Minville et Errol Bouchette. Au sujet de ce dernier, par exemple, le sociologue Fernand Dumont écrit :

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, Errol Bouchette prédira que les ressources naturelles du Québec seront exploitées à grande échelle, mais sous domination étrangère. Avec la même clairvoyance, il plaidera pour que l'intervention des pouvoirs publics, au lieu de se limiter à ouvrir les portes au capitalisme américain, oriente le développement de concert avec les entrepreneurs du pays. Il ne sera pas entendu. (Dumont 1996, 259)

Au final, l'analyse chronologique des paroles de chansons met en lumière que la traditionnelle division du corpus de Leclerc en deux périodes - avant et après la crise d'Octobre 1970 - mérite d'être nuancée par l'ajout d'une troisième période, transitoire entre les premières. Le tableau 1 offre un panorama des informations compilées.

### Les influences musicales et les spécificités du jeu de guitare dans les chansons de Leclerc

À partir des conclusions de l'étude du nationalisme dans les textes de chansons de Leclerc,

il faut encore chercher s'il existe une équivalence musicale, ou du moins, « guitaristique ». En effet, tel qu'indiqué en introduction, il apparaît nécessaire de limiter l'analyse de la dimension musicale des chansons à la guitare et, plus particulièrement, aux liens entre les influences et les spécificités du jeu instrumental du chansonnier.

La première partie de cette analyse musicale s'intéresse uniquement aux influences. Pour justifier l'importance déterminante des premiers contacts de Leclerc avec la musique et la technique de guitare, je me réfère aux travaux de Lucy Green sur le processus d'apprentissage des musiciens populaires: « Remarquez que l'écoute est significative dans la mesure où les jeunes musiciens sont attirés par une pièce musicale, par l'exécution d'un instrumentiste spécifique, par les qualités sonores d'un instrument ou par une combinaison de tous ces éléments<sup>12</sup> » (Green 2001, 26). Grâce à des notes de lecture tirées des sources biographiques consacrées à Leclerc, il est possible de réaliser un classement en six grandes catégories: la musique classique - au sens large -; le folklore du Québec; la chanson populaire de France du début du xx<sup>e</sup> siècle; la musique tzigane et le folklore russe; le blues, le jazz et le répertoire d'origine afro-américaine; et finalement, le country-western nord-américain. Afin d'élargir concrètement la connaissance de ces six catégories, la référence à des ouvrages sur l'histoire de chacun des styles musicaux (guitare classique, musique québécoise, chanson française,

**Tableau 1:** Trajectoire de quatre dimensions du nationalisme dans les paroles de chansons de Leclerc

<i>Périodes de créativité</i>	<i>1934 - v. 1954</i>	<i>v. 1955 - v. 1969</i>	<i>v. 1970 - 1979</i>
<i>Dimensions du nationalisme</i>			
<i>Langue</i>	Le <i>Pays</i> rural des chansons est poétique et indéfini	Double sens poétique et patriotique du <i>Pays</i> face à la menace d'assimilation	L'idée d'indépendance du <i>Pays</i> prend carrément le pas sur le sens poétique
<i>Religion</i>	Valeurs catholiques et respect à l'égard de l'institution cléricale	Valeurs catholiques, mais distanciation vis-à-vis de l'institution cléricale	Quelques critiques incisives sur l'institution cléricale
<i>Traditions (folklore et histoire)</i>	Évocation de traditions canadiennes-françaises (métiers, folklore, etc.)	Traditions inscrites dans l'histoire vécue du <i>Pays</i>	Les traditions servent l'engagement politique indépendantiste
<i>Territoire (ressources naturelles)</i>	Description des ressources naturelles du <i>Pays</i>	Prise de conscience de la possession des ressources naturelles du <i>Pays</i>	Revendication des ressources du territoire prises par l'étranger

nous amener à la vraie pénitence, nous vous en prions, écoutez-nous/Daignez conduire et conserver votre sainte Église, nous vous en prions, écoutez-nous ». La traduction du latin au français provient de la « Procession des Rogations » du *Missel quotidien des fidèles* (Feder 1958, 592).

<sup>12</sup> « Notice that listening is significant [...], in so far as the young musicians [are] attracted to a piece of music, to the performance practice of a particular instrumentalist, to the sound qualities of [an] instrument or a mixture of all these. »



<sup>13</sup> Entre autres, Wade (1980), Blanc (1991), Malone (2002), Moore (dir.) (2002), Gridley (2003), Plessis (2003) et Thérien (2003).

<sup>14</sup> Je ne donne pas ici de référence précise à ces listes dans Bellemare (2007), car il s'agit uniquement d'un matériel de travail qui n'apparaît nulle part dans la recherche finale.

<sup>15</sup> Il s'agit ici d'accords en croches swing (♩ = ♩♩), à env. 120 ppm. Le style est typique des structures musicales d'accompagnement du jazz swing des Big Bands de Duke Ellington, Benny Goodman et Count Basie, ou encore, du blues urbain des Louis Jordan, Wynonie Harris, etc. On note d'ailleurs l'usage commun de l'onomatopée du train (« Tchou-Tchou ») dans « Le Train du Nord » de Leclerc et dans « Choo Choo Boogie » de Louis Jordan, deux chansons datées de 1946. Dans la version contenue sur l'intégrale (Leclerc 1989, CD 1,11), le chansonnier joue ce qui est noté à l'exemple musical 4, mais les cordes de sa guitare sont accordées un ton entier sous le standard.

<sup>16</sup> Dans ce cas-ci, nous avons des accords sur rythme rapide de croche, deux doubles, à env. 130 ppm, typique des structures musicales d'accompagnement du bluegrass de Bill Monroe and His Bluegrass Playboys, ou encore, du *western swing* de Bob Wills, Milton Brown, etc. Le doigté « i(p) » signifie que Leclerc joint l'index et le pouce de la main droite pour imiter le plectre. Encore ici, la version de l'intégrale (Leclerc 1989, CD 1, 18) nous laisse entendre des cordes de guitare accordées un ton entier sous le standard.

<sup>17</sup> « If etymology [...] means the "true origin of a word", the neologism *etymophony* [...] means the same applied to non verbal sounds. »

<sup>18</sup> Selon Dalmonte (2004, 240-246), il existe tradi-

musique tzigane, blues, jazz, country-western) paraît inévitable<sup>13</sup>. Ces lectures m'amènent à dresser de façon préliminaire des listes de pièces et d'artistes représentatifs<sup>14</sup>.

La deuxième partie de l'analyse m'amène à classer les principales techniques de jeu de guitare du chansonnier. L'écoute répétée de disques et de documents audiovisuels permet d'identifier 13 techniques particulières ainsi que leurs variantes (Bellemare 2007, 79-101). Sans négliger l'association aux musiques d'Europe dont la grande chanson francophone – notamment celle de Georges Brassens et de Jacques Brel –, il est relativement étonnant de voir ressortir aussi nettement des influences de musiques populaires des États-Unis dans l'accompagnement de guitare du chansonnier. On trouvera ci-dessous un exemple de l'influence musicale du jazz *swing* et du blues dans la chanson « Le Train du Nord » (Exemple musical 4), ainsi qu'un exemple de l'influence du country-western dans la chanson « Attends-moi Ti-Gars » (Exemple musical 5).

La synthèse de l'ensemble des données consiste à trouver une façon de faire le pont entre les six catégories d'influences et les particularités du jeu de guitare. Pour cela, le concept d'« étymophonie » développé par Philip Tagg et Bob Clarida s'avère un ancrage théorique extrêmement pertinent: « Si le mot étymologie se rapporte à la "vraie origine d'un mot", le néologisme *étymophonie* aura la même signification, mais appliquée aux sons non verbaux<sup>17</sup> » (Tagg et Clarida 2003, 806). Dans le cas de Leclerc, ce concept suggère la recherche des influences derrière chaque

technique de guitare spécifique. Il suffit donc de comparer chaque technique isolée à des extraits sonores tirés du répertoire des artistes représentatifs de chaque influence musicale – d'où la nécessité de listes d'artistes rédigées à partir d'histoires des différents styles (voir note 14). Le tableau 2 (page suivante) schématise les principales observations effectuées.

### Les relations entre le texte et l'accompagnement instrumental: une trajectoire commune ?

Suite au travail sur le nationalisme des paroles et sur les influences musicales derrière chaque technique de guitare, il reste encore à vérifier s'il est possible de dégager une trajectoire commune aux textes et à la musique. Pour ce faire, et conformément à la conception esthétique de la chanson de Leclerc, le texte doit pouvoir primer sur la musique. Je cite à cet effet les propos du chansonnier: « Ma définition d'une chanson, c'est d'abord des paroles, des paroles, une petite histoire qui se tienne, une lyrique, une poésie, un drame, et puis véhiculée par un air » (Leclerc, Bouchard et Giroux, CD 9, 5)<sup>18</sup>. Dans cet ordre d'idées, il convient de chercher en quoi les trois périodes observées lors de l'analyse des paroles (Tableau 1) peuvent avoir un équivalent dans le jeu de guitare (Tableau 2) – et non l'inverse. Ce qui suit constitue une façon de « mesurer » l'espace relatif occupé par chaque technique de guitare – et par chaque influence musicale – aux différents moments de la carrière de Leclerc. Afin d'y arriver, la liste chronologique

**Exemple musical 4:** Félix Leclerc, « Le Train du Nord » (partie de guitare), fin du deuxième couplet et début du premier refrain (extrait)<sup>15</sup>.

**Exemple musical 5:** Félix Leclerc, « Attends-moi Ti-Gars » (partie de guitare), premier refrain (extrait)<sup>16</sup>.

**Tableau 2:** Principales techniques d'accompagnement à la guitare employées par Leclerc, en fonction des influences musicales et selon la provenance.

<i>Provenance</i> ----- <i>Influences musicales</i>	<i>Europe</i>	<i>France-Québec</i>	<i>États-Unis</i>
<i>Musique classique</i>	- Arpèges ascendants lents - Arpèges vifs - Accompagnement à trois temps sur pulsation stable - Patron d'accord de septième diminuée		
<i>Tzigane et folklore russe</i>	- Arpèges ascendants lents - Alternance basse-accord plaqué - Battement vif du pouce sur les cordes		
<i>Chanson populaire de France</i>		- Accompagnement à trois temps sur pulsation instable - Accompagnement à trois temps sur pulsation stable	
<i>Folklore du Québec</i>		- Alternance basse-accord plaqué	
<i>Jazz, blues et musique populaire afro-américaine</i>			- Accords en croches <i>swing</i> à environ 100 ppm - Accords en croches <i>swing</i> à environ 120 ppm - Patron de <i>do 7</i> - Patron de <i>la 7</i> - Patron d'accord de septième diminuée - Patron d'accord majeur avec sixte ajoutée
<i>Country-western nord-américain</i>			- Accompagnement à trois temps sur pulsation stable - Accords sur rythme rapide de croche, deux doubles, à environ 130 ppm

des quelque 160 titres s'avère un outil fort précieux.

Comme point de départ, il faut d'abord noter quelles techniques de guitare se retrouvent dans chaque chanson. Par la suite, on « découpe » littéralement la carrière de Leclerc en neuf tranches de cinq ans: 1934-1939; 1940-1944; 1945-1949; 1950-1954, etc. jusqu'à

1979, année de sa retraite comme chansonnier. Pour chacune des tranches ainsi formées, on cherche à voir dans combien de chansons chacune des techniques particulières de guitare apparaît. Chaque fois, les résultats se présentent sous forme de fraction: le nombre d'apparitions d'une technique sur le nombre total de chansons composées par période de cinq ans. Pour les besoins de cet article, le

tionnellement trois façon principales de concevoir les relations entre le texte et la musique au sein d'une même œuvre: soit le texte domine sur la musique (c'est le cas ici), soit la musique domine sur le texte, soit texte et musique sont traités sur un pied d'égalité. Il importe de ne pas confondre ces conceptions esthétiques avec les dimensions poétique (composition) et esthétique (réception) qui sont fréquemment utilisées dans l'analyse de la musique instrumentale (voir Nattiez 1975). En effet, cela reviendrait à affirmer - à tort - qu'il n'y a aucune distinction entre musique instrumentale et musique vocale. On verra plus précisément sous peu en quoi l'assujettissement de la musique au texte jette un éclairage neuf sur la relation qui se joue entre les idées nationalistes des paroles et les particularités du jeu de guitare chez Leclerc.

**Tableau 3 :** Trajectoire commune des textes et des influences musicales dans les chansons de Leclerc

<i>Périodes de créativité</i> ————— <i>Dimensions des chansons</i>	1934 - v. 1954	v. 1955 - v. 1969	v. 1970 - 1979
<i>Leclerc et le nationalisme des textes</i>	Le poète idéalise le <i>Pays</i> rural	L'homme chantant s'éveille au <i>Pays</i> nation	Le chansonnier revendique le <i>Pays</i> indépendant
<i>Présence des influences musicales</i>	Classique / tzigane, russe (env. 60 %)  Chanson de France / folklore du Québec (env. 20 %)  Jazz, blues / country-western (env. 20 %)	Classique / tzigane, russe (env. 30 %)  Chanson de France / folklore du Québec (env. 65 %)  Jazz, blues / country-western (env. 5 %)	Classique / tzigane, russe (env. 55 %)  Chanson de France / folklore du Québec (env. 35 %)  Jazz, blues / country-western (env. 10 %)

tableau 3 donne uniquement un aperçu symbolique de l'ensemble des résultats obtenus. Étonnamment, la synthèse des données fait ressortir que les tranches de cinq ans se regroupent en suivant de très près les trois périodes de créativité observées dans les paroles: 1934-1954; 1955-1969; 1970-1979 (Bellemare 2007, 151-161). Autrement dit, la place relative occupée par chaque technique de guitare vient appuyer les conclusions de l'analyse thématique des textes.

Retenons dans la première période que la langue poétique symboliste, la description de la nature « canadienne » et le *Pays* rural indéfini de Leclerc sont surtout appuyés par des techniques de guitare d'influence tzigane-russe. L'enracinement aux traditions musicales canadiennes-françaises est certes bien perceptible, mais pour soutenir des textes porteurs de valeurs plutôt conservatrices - agriculture, piété, folklore -, de sorte qu'il surprend beaucoup moins que l'exploitation musicale précoce d'influences jazz-blues et country-western. Dans la deuxième période, dite de transition, les doubles sens poétique et patriotique (« Les Rogations »), la légère distanciation vis-à-vis du clergé (« Attends-moi Ti-Gars »), le rattachement subtil du folklore à l'exploitation vécue par les Canadiens-français (« La Drave ») et la prise de conscience de la possession des richesses naturelles (« Tu te lèveras tôt ») trouvent un écho dans la nouvelle dominance de techniques d'influence folklorique et chansonnière française. Les influences états-uniennes de jazz et blues disparaissent presque complètement dans les années 1960, mais il ne faut guère s'en étonner durant l'âge d'or des boîtes à chansons. Dans la troisième et dernière période, le

patriotisme qui était déjà bien en germe dans les années 1960 (« Le Père », « Richesses ») s'affirme encore davantage. Le ton revendicateur des textes est souvent appuyé musicalement par la technique de basse-accord plaqué, d'influence tzigane et folklorique (« L'Alouette en colère »). L'allégorie du « riche roi malheureux » et du « pauvre tzigane libre » que l'on retrouve souvent chez Leclerc est d'ailleurs investie d'une nouvelle signification, à savoir la comparaison du riche étranger exploitateur au pauvre Québécois en quête d'indépendance et de liberté.

### Conclusion

L'introduction au présent article a insisté sur les difficultés méthodologiques inhérentes à l'analyse des musiques vocales classiques et populaires. Dans les quelques exemples de travaux cités, la tendance était le plus fréquemment à l'étude des relations entre la voix chantée et les paroles *d'une seule œuvre*, sans nécessairement tenir compte du caractère propre à la musique vocale. Avec la présente analyse *du corpus entier* des chansons de Félix Leclerc, j'ai plutôt cherché à mener parallèlement des analyses adaptées aux particularités des paroles et de l'accompagnement de guitare. C'est précisément cette démarche qui m'a permis d'identifier une période stylistique de transition vers le nationalisme indépendantiste des années 1970, soutenue musicalement par l'évolution du jeu de guitare. Ces résultats de recherche remettent du même souffle en question les conclusions de l'étude musicale de Chauvin, qui, rappelons-le, suggérait une absence d'évolution chez Leclerc (Chauvin 1970, 205). Bien que les approches contri-

buant à l'étude du contenu des textes et des accompagnements de guitare demeurent fort différenciées, l'analyse des paroles et de la musique présente au final plusieurs points de convergence à mettre en évidence :

**1. Choix d'un angle d'approche:** À la suite du dépouillement initial des sources (biographies, articles, mémoires, coupures de journaux, disques, partitions, documents audiovisuels, etc.), les lacunes relevées ont conduit à une sélection d'informations bien ciblées. Dans les paroles des chansons, le recentrement sur les manifestations du thème du *Pays* est apparu comme une stratégie probante pour aborder le nationalisme canadien-français du chansonnier, négligé par les biographes, mais présent dans les chansons avant même la crise d'Octobre 1970. Du côté musical, les problèmes observés dans les partitions imprimées ont légitimé l'intérêt porté aux spécificités du jeu de guitare, révélées par les disques et les documents audiovisuels.

**2. Justification théorique:** Autant pour la musique que pour les textes, les positions adoptées ont dû être justifiées par le recours à des références pertinentes. Pour les paroles des chansons, les éléments du nationalisme canadien-français et québécois ont été définis en s'appuyant sur un essai du politologue Louis Balthazar (1986). Sur le plan musical, l'importance des premières influences sur le développement de la technique de jeu ont pris source dans les travaux de Green (2001) sur le processus d'apprentissage des musiciens populaires, ainsi que dans ceux de Tagg et Clarida (2003) sur l'analyse des musiques populaires de grande consommation.

**3. Recherche étendue:** Au cœur de l'analyse, des sources complémentaires ont permis d'approfondir tout autant la compréhension du contenu textuel que celle de la musique des chansons de Leclerc. En ce qui concerne les paroles, le recours à des ouvrages sociohistoriques sur le nationalisme au Québec fut un moyen de recueillir des citations qui reflètent les positions de nombreux intellectuels nationalistes d'avant la Révolution tranquille. Du côté musical, la rédaction de listes d'artistes à partir d'ouvrages sur l'histoire de chacun des styles musicaux ayant influencé le jeu de guitare de Leclerc a constitué une étape préalable aux interprétations.

**4. Classification:** Pour les textes des chansons, la comparaison des éléments nationalistes dans les paroles de Leclerc aux idées des penseurs nationalistes canadiens-français

a donné lieu à une catégorisation en trois périodes. Pour la musique, la comparaison des techniques de guitare et des enregistrements d'artistes représentatifs de chaque influence a permis un classement en six groupes.

**5. Synthèse et croisement des données:** Dans les paroles des chansons, l'étude a permis d'identifier une période de nationalisme canadien-français transitive vers l'engagement politique indépendantiste québécois que l'on connaît après octobre 1970 (Bellemare 2007). Du côté musical, nous avons vu que la trajectoire des éléments constitutifs de l'accompagnement de guitare suivait de très près le découpage effectué dans les textes.

Évidemment, la méthode d'analyse proposée ici n'est pas sans certaines limites. Dans l'analyse des textes, l'articulation de la recherche autour de quelques dimensions du nationalisme – la langue, la religion, les traditions et le territoire – comporte forcément une part d'arbitraire. De même, le fait de fonder les résultats sur des synthèses sociohistoriques plutôt que sur des sources premières est discutable, bien qu'il indique une voie non négligeable. Ajoutons que, dans un monde idéal, la chronologie des chansons aurait pu être réalisée à partir de l'ensemble des manuscrits originaux du chansonnier. Sur le plan musical, le choix de limiter l'analyse au seul jeu de guitare tend certainement à favoriser l'observation d'influences des styles états-uniens (jazz, blues, country-western). Il est par ailleurs impossible de tenir compte ici de toutes les variantes de chaque technique de guitare, ou encore de la place relative de chacune dans les chansons, place qui peut aller d'une durée de quelques secondes à plusieurs minutes.

Malgré tout, le travail sur des œuvres complètes a l'immense avantage, sur une longue période temporelle, de permettre une meilleure caractérisation des morceaux isolés par rapport à l'ensemble du corpus dont ils sont issus. Tous conviendront aussi que l'étude combinée des paroles et de l'accompagnement instrumental est une avenue qui s'impose à la spécificité de la musique vocale. S'il est clair que la méthodologie d'analyse « texte-accompagnement instrumental » ébauchée dans cet article se bonifierait en étant appliquée à d'autres répertoires qu'à celui de Félix Leclerc, les résultats actuels me semblent déjà porteurs de plusieurs éléments pour baliser la spécificité de l'analyse des œuvres vocales. En effet, avec les cinq étapes synthétisées ci-haut, la méthodologie proposée m'apparaît suffisamment souple pour que des aménagements

permettent éventuellement l'étude stylistique de la discographie d'autres artistes populaires, ou encore d'un corpus de madrigaux ou de lieder romantiques. Pour l'heure, retenons que des pistes de recherches sont ouvertes afin de

mieux couvrir des particularités de la musique vocale que l'analyse de la musique instrumentale et les études d'œuvres isolées mettent encore trop rarement en lumière. ◀

### Annexe: « Les Rogations »<sup>19</sup>

1961

Il fait froid en Gaspésie  
Fermons l'étroit de Belle-Isle  
On gèle tout rond à Rimouski  
Fermons l'étroit de Belle-Isle  
À Saint-Jean-Port-Joli ils importent tout de  
la Colombie, même le radis  
Fermons l'étroit de Belle-Isle  
Nos fleurs viennent d'Italie  
Fermons l'étroit de Belle-Isle  
Les gens de Saint-Léon trouvent l'hiver bien  
long  
Fermons l'étroit de Belle-Isle  
Et ceux de Saint-Siméon le trouvent encore  
plus long  
Fermons l'étroit de Belle-Isle  
Ça manque de chlorophylle à Saint-Pamphile  
Fermons l'étroit de Belle-Isle  
On pêche sur la glace à l'année longue à Saint-  
Ignace  
Fermons le détroit de Belle-Isle

On n'a pas d'argent  
Vendons des morceaux d'province  
Vendons l'fer aux Américains  
C'est déjà fait y a pas de problème  
Vendons-leur notre saumon  
C'est déjà fait y a pas de problème  
À qui c'est ti qu'on vendrait ti nos **pelleteries**  
Aux Anglais, c'est les plus smattes  
Nos forces hydrauliques  
Aux Anglais, c'est les plus smattes  
Nos mines d'amiante  
Aux Anglais, c'est les plus smattes  
Nos mines de cuivre  
Aux Anglais, c'est les plus smattes

Ils nous restent les cailloux, les gros puis les  
petits  
Oui mais on a une belle vue  
Les païens font nos habits avec la laine de nos  
moutons  
Oui mais on a une belle vue  
Les Écossais notre gin avec notre blé  
Oui mais on a une belle vue  
Les Américains nous vendent notre huile  
Oui mais on a une belle vue  
Notre morue  
Oui mais on a une belle vue  
Nous reste la barbotte dans l'eau polluée  
Oui mais on a une belle vue

Un vieil alambic dont on n'a pas le droit de se  
servir  
Oui mais on a une belle vue  
Nos jouets japonais  
Oui mais on a une belle vue  
Nos tapis d'Turquie  
Oui mais on a une belle vue  
Nos vaches Hershey  
Oui mais on a une belle vue  
Nos pommes de Floride  
Oui mais on a une belle vue  
Nos fromages de Suisse  
Oui mais on a une belle vue  
Nos savons détergents des USA  
Oui mais on a une belle vue  
Nos Miami Beach dans les Laurentides  
Oui mais on a une belle vue  
Tous nos instruments aratoires nos outils nos  
vêtements nos moteurs nos menteurs  
**On est né pour un petit pain**

J'ai vendu ma chaise  
Reste debout fais comme nous autres  
Je suis ben découragé  
Enligne-toi fais comme nous autres  
J'ai tout vendu  
C'est ta faute ta très grande faute  
Y a ti moyen de moyenner?  
Moyen moyen moyen moyen  
Qui viendra à not' secours?  
Les ours, les chiens, les étudiants  
Qui viendra nous sauver?  
Fie-toi à toi à toi tout seul  
Tu me traites de fou  
Si t'étais plus fin itou  
M'aimes-tu un peu?  
À condition que tu restes tranquille

Donc je m'en vas  
Où c'est qu'tu vas?  
Racheter ma terre  
Rachète ta terre  
Racheter mon fer  
Rachète ton fer  
Racheter mes chutes  
Rachète tes chutes  
Racheter ma vie  
Rachète ta vie  
Racheter le pays  
**Salut bonsoir Jean-Baptiste**

<sup>19</sup> Le texte de la chanson est tiré de Leclerc, 1996, 190-192.

## RÉFÉRENCES

- ABBATE, Carolyn (2008). « Analysis », Laura MACY (dir.), *Grove Music Online (Opera)*, [http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=461254809&hitnum=2&section=opera.008410](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=461254809&hitnum=2&section=opera.008410), consulté le 12 janvier 2008.
- BALTHAZAR, Louis (1986). *Bilan du nationalisme au Québec*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Politique et société ».
- BEAULIEU, Pierre (1978). « Avant d'aller écouter sa musique intérieure... », *La Presse*, samedi 30 décembre, p. C2.
- BELLEMARE, Luc (2007). « Le Style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc : une analyse des relations texte-guitare », mémoire de maîtrise, Université Laval.
- BENT, Ian et Anthony POPLÉ (2008). « Analysis », Laura MACY (dir.), *Grove Music Online*, [http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=461254809&hitnum=1&section=music.41862](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=461254809&hitnum=1&section=music.41862), consulté le 12 janvier 2008.
- BERNHART, Walter, Steven Paul SCHER et Werner WOLF (dir.) (1999). *Word and Music Studies. Defining the Field*, Amsterdam/Atlanta/Géorgie, Éditions Rodopi. Proceedings de la First International Conference on Word and Music Studies, Graz (AT), 1997.
- BERTIN, Jacques (1986). *Félix Leclerc, le roi heureux*, Paris, Éditions Arléa.
- BLANC, Hélène (1991). *Les Auteurs du printemps russe: Okoudjava, Galitch, Vissotsky*, Montricher (CH), Noir sur Blanc.
- BOUCHARD, Gérard (2004). *La pensée impuissante: échecs et mythes nationaux canadiens-français, 1850-1960*, Montréal, Boréal.
- BROUILLARD, Marcel (1994). *Félix Leclerc: l'homme derrière la légende*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ».
- \_\_\_\_\_ (2005). *Félix Leclerc: l'histoire d'une vie*, Montréal, Les Intouchables.
- CHAUVIN, Marie-José (1970). « Qui est Félix Leclerc? », *Cent chansons*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française ». Textes des chansons précédés d'une interview par Jean Dufour et suivi d'une étude par Marie-José Chauvin.
- DALMONTE, Rossana (2004). « Musique, texte, poésie », Jean-Jacques NATTIEZ et al. (dir.), *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. II, « Les savoirs musicaux », p. 233-255.
- DUMONT, Fernand (1996). *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal.
- FEDER, Révérend Père Joseph (dir.) (1958). *Missel quotidien des fidèles: vespéral, rituel, recueil de prières*, Tours, Mame. Traduction nouvelle et commentaires par des prêtres diocésains et des Pères de la Compagnie de Jésus, introduction par A.-G. Martimort et A. Honoré.
- GAGNÉ, Jacques (réal.) (1994). *Pieds nus dans l'aube: autour d'un texte de Félix Leclerc*, montage de Jacques Gagné (image) et Martin Pinsonneault (sonore). Productions Jean-Louis Frund inc., JLF FL, 1 vidéocassette VHS.
- GREEN, Lucy (2001). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*, Burlington, Ashgate, coll. « Ashgate Popular and Folk Music Series ».
- GRIDLEY, Mark C. (2003). *Jazz Styles: History and Analysis*, Upper Saddle River (NJ), Prentice Hall. Huitième édition.
- JUTRA, Claude (réal.) (1958). *Félix Leclerc, troubadour*. Office national du film, B 258 090, 1 disque vidéo numérique.
- LAMONDE, Yvan (2004). *Histoire sociale des idées au Québec (1896-1929)*, Montréal, Fides, vol. 2.
- LEBLANC, Geneviève (1998). « Félix Leclerc en tant que figure rassembleuse d'une communauté mémorielle: Incursion au cœur de l'identitaire québécois », mémoire de maîtrise, Université Laval.
- LECLERC, Félix (1950). *Les Chansons de Félix Leclerc, le Canadien*, Paris, Raoul Breton.
- \_\_\_\_\_ (1978). *Mon fils*, Félix Leclerc, voix et guitare. Olivi Music, 870082, 1 disque compact.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Le P'tit bonheur*, Félix Leclerc, voix et guitare. Philips, 838 459-2, 6 disques compacts.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Tout Félix en chansons*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ». Établissement du texte par Roger Chamberland, introduction d'André Gaulin, chronologie, discographie et bibliographie par Aurélien Boivin.

LECLERC, Félix, Jacques BOUCHARD et Monique GIROUX (2000). *Heureux qui comme Félix, une histoire de Félix Leclerc*, Monique Giroux, animation. GSI Musique, GSIC-10-981, 10 disques compacts.

MALONE, Bill C. (2003). *Country Music, U.S.A.*, Austin, Presses de l'Université du Texas. Deuxième édition révisée.

MIDDLETON, Richard (1990). *Studying Popular Music*, Philadelphia, Open University Press.

MONIÈRE, Denis (1977). *Le développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec/Amérique.

MOORE, Allan (dir.) (2002). *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, Cambridge, Cambridge University Press.

NAUD, Pierre (2002). « Félix Leclerc et le mouvement indépendantiste québécois : un mariage basé sur les valeurs communes. Analyse de la relation art-politique à l'aide du modèle de Neil Smelser sur les caractéristiques structurelles de la société », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions.

*Paroissien romain, contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes. Chant grégorien extrait de l'édition vaticane et transcription musicale des bénédictins de Solesmes*, n° 800 (1958), Paris, Desclée et Cie.

PLESSIS, Jacques (2003). *Chronique de la chanson française*, Malesherbes, Chronique Dargaud.

TAGG, Philip et Bob CLARIDA (2003). *Ten Little Title Tunes. Toward a Musicology of the Mass Media*, New York/Montréal, Mass Media Music Scholars' Press.

THÉRIEN, Robert (2003). *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde 1878-1950*, Québec, Presses de l'Université Laval.

WADE, Graham (1980). *Traditions of the Classical Guitar*, Londres, John Calder.

Pendant plusieurs années, alors que j'explorais et appréciais la musique créée dans cet espace physique qu'on nomme maintenant le Canada, j'étais toujours particulièrement intriguée quand je lisais ou que j'entendais un énoncé, de la part d'un non Canadien, à l'effet que nos créations musicales étaient uniques. Je me demandais alors: en quoi sont-elles si uniques? Qu'est-ce qui les rend spécifiques à cet espace particulier?

Puis j'ai lu par hasard les notes d'un scientifique, Robert Kennicott, rédigées lors de voyages et d'explorations au Canada. En 1862, alors qu'il se trouve près de la rivière Mackenzie<sup>1</sup>, Kennicott écrit que les voyages et les chanteurs des peuples autochtones utilisent le terme « rababou » pour désigner la création musicale qui prend forme alors: « Quand les Amérindiens tentent de chanter une chanson de voyage, les différentes tonalités et airs font un rababou<sup>2</sup> » (Kennicott 1942, 86). À ce moment précis dans son cahier de notes, Kennicott ne mentionne aucune pièce en particulier. Toutefois, il utilise le terme « chanson de voyage », un genre fortement associé au Québec et à la langue française. Ailleurs dans ses notes, il donne l'exemple de la chanson de voyage « À la claire fontaine » et affirme l'avoir apprise et chantée en conduisant son attelage de chiens (Kennicott 1942, 109). Kennicott, un anglophone, aurait donc fait lui-même un rababou en chantant en français la chanson « À la claire fontaine ». Ses carnets de notes nous apprennent que les voyageurs tentaient de chanter les chansons amérindiennes et vice-versa. Dans chacun des cas, le résultat était un rababou<sup>3</sup>.

Il est bien connu que la chanson « À la claire fontaine » comporte une signification particulière pour tous les Québécois. Si elle a fait l'objet d'un rababou musical – donc d'une sorte de « ragoût » musical ou de mélange d'ingrédients de différentes provenances –, il nous faut d'abord examiner les origines de ce terme. Épelé de différentes manières dans les sources du XIX<sup>e</sup> siècle, ce nom d'origine canadienne est apparu autour de 1815. Dans les sources que j'ai trouvées, il est clairement indiqué que le terme a d'abord été utilisé pour désigner les ressources alimentaires de base des plaines canadiennes de l'Ouest, un mélange de pemmican (soit un mélange de viande concentrée et séchée, selon le *Petit Robert*) habituelle-

## Le rababou au Québec: passé, présent et futur (essai sur la culture musicale québécoise)

Elaine Keillor  
(Carleton University)

ment constitué de bison haché, de graisse et d'eau, aromatisé aux baies<sup>4</sup>. Il semble que le terme trouve sa source dans la langue cri et qu'il a plus tard été adopté par chacune de nos langues officielles, l'anglais et le français.

Quelle que soit son origine, je crois qu'il est tout à fait pertinent d'associer à ce terme fondamental, qui désigne au départ une nourriture ayant permis la survie des Canadiens de l'Ouest il y a 150 ans, une nouvelle forme émergente d'expression musicale. La description de Kennicott met clairement l'accent sur la réunion de personnes de souches différentes, apprenant les unes des autres une forme d'expression propre à leur patrimoine respectif, et dont il résulte quelque chose de nouveau et de différent. À mesure que je continue d'explorer les musiques canadiennes, je trouve que ce descriptif, combiné à la notion d'un espace particulier, clarifie plusieurs développements musicaux. Pendant un certain temps, les ethnomusicologues auront débattu des concepts de diffusionnisme et de syncrétisme. Mervyn McLean a utilisé le terme « fusion » pour désigner la confrontation de deux systèmes musicaux partageant un ensemble de caractéristiques compatibles (McLean 2006, 324). Ce que j'avance, c'est que le rababou va au-delà de cette fusion. Le rababou qui s'est créé au Canada, à l'instar d'autres systèmes, genres ou styles musicaux hérités de la France, de l'Allemagne ou de l'Angleterre, demeure stable quant à certains aspects, tout en changeant constamment. Ces changements se produisent lorsque d'autres systèmes musicaux sont introduits dans la fusion et que les créateurs musicaux réagissent directement aux change-

1 Robert Kennicott se trouve alors probablement dans le Nord de l'actuelle Alberta ou dans les Territoires du Nord-Ouest.

2 Kennicott écrit en 1862: « When I try to speak French, and English, Slavy, Loucheux words with it, they tell me, "that's a rubbaboo". And when the Indians attempt to sing a voyaging song, the different keys and tunes make a rubbaboo. » Le mot *rubbaboo* est tiré de la langue cri de l'Ouest, alors que *rubiggan* est le mot pour pemmican dans la langue cri de l'Est (Lytwyn 2002, 96).

3 Pour d'autres remarques sur le concept de rababou, voir mes travaux précédents (Keillor 1998, 23-28; 2006, 300).

4 NdIR. Une définition du terme pemmican se trouve également dans le *Dictionnaire des canadianismes*, où il désigne une « viande de bison séchée et mise en poudre qui, mêlée à de la graisse, constituait la base de la nourriture des voyageurs aux cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles » (Dulong 1999, 379). Il apparaît donc comme un synonyme de *rabadou* (avec



un *d*), qui désigne une « variété de ragoût à base de viande de bison séchée, mise en poudre et mêlée de graisse » (Dulong 1999, 428). *L'Encyclopédie du Canada* propose certainement la définition la plus complète. Elle spécifie l'origine de pemmican, « du mot cri *pimikan* signifiant « gras fabriqué ». Est également expliquée la façon dont était préparé ce mélange, dans lequel intervenait l'ajout de baies, un ingrédient toutefois facultatif (Foster 1987, 1468).

5 Russell Wallace, actuel directeur du groupe Tzo'kam fondé en 1997 par sa mère, Flora Wallace, insiste sur les liens étroits qui se tissent entre le paysage et la musique des Amérindiens de la côte ouest : « Landscape plays an important role in the way songs are composed. On the coast you see mostly water and really have no need with the mountains for sustenance. The songs for Coastal Salish people would be low in key and would not venture very far from the root note. However, inland you have many mountains and you would choose places to live that are high enough to see any travellers coming... The Interior Salish songs should then begin high and work their way down in pitch... Leroy Joe says ... "Lilwat music is right from the land; it is the people, the trees, water, life" » (Keillor 2006, 46). Voir aussi le site [www.nativedrums.ca](http://www.nativedrums.ca).

6 Les Wendats étaient l'un des peuples hurons qui vivaient dans la région de Stadacona (l'actuelle ville de Québec) lorsque Jacques Cartier arriva en Amérique. Après avoir été décimés par des maladies apportées par les Blancs, ils ont migré plus au Nord, autour de la Baie Géorgienne. Leurs villages ayant été par la suite attaqués par les Iroquois, les survivants demandèrent aux Français de les ramener avec eux, plus spécifiquement sur l'île d'Orléans. Voir *Les Wendats*,

ments géographiques et sociaux, en fonction des événements historiques qui surviennent autour d'eux.

Les historiens de l'art ont pendant plusieurs années commenté le fait que des peintres produisaient des œuvres très différentes en fonction des changements de luminosité du milieu géographique où ils se trouvaient. Renoir, par exemple, utilise une palette de couleurs très différente à Venise, puis plus tard en Algérie, pour représenter une lumière plus vive que celle de Paris (voir Bailey 2007, 74).

Dans un même ordre d'idées, j'ai découvert pendant mon exploration des différentes traditions musicales autochtones au Canada que les termes qu'un informateur utilisait pour différencier sa propre expression musicale de celle d'une autre nation comprenaient souvent des descripteurs géographiques<sup>5</sup>. L'expression musicale révèle si l'espace géographique est montagneux ou plat, s'il évoque le son des mouvements de l'eau, les saisons ou des sons de nature autre qu'humaine. Ainsi, les mélodies des peuples de la plaine (dans ce qui correspond aujourd'hui aux provinces de l'Alberta et de la Saskatchewan) se caractérisent par un large ambitus, grand comme l'espace ouvert, tandis que les mélodies propres aux nations qui vivent près de la mer ou dans les montagnes (Mi'kmaq, St'at'imc, ou Nuxalk, par exemple) ne couvrent qu'un « horizon » étroit.

Par conséquent, je souhaite dans la suite de ce texte mettre l'accent sur l'espace géographique du Québec en tenant compte de certaines formes d'expressions musicales mises en lumière par le concept de rababou en tant que rencontre et mélange de différentes traditions musicales dans un même espace géographique. D'après moi, il résulte de ce phénomène des créations musicales qui n'auraient jamais vu le jour ailleurs sur terre. Examinons quelques-unes de ces créations.

Comme nous le savons tous, alors que Jacques Cartier naviguait sur le Saint-Laurent, il fit la rencontre de personnes qui avaient vécu dans cet espace géographique pendant des siècles. En fait, nous savons par ses carnets de notes que ces personnes l'ont accueilli avec une musique qui était la leur, alors que les Français, pour leur part, soufflaient dans leurs trompettes. Il s'écoulera peu de temps, alors que les Français établissaient leurs colonies, avant que la musique commence à jouer un rôle majeur dans la communication entre les Amérindiens et les Français. Les prêtres ont

noté à quel point les Amérindiens appréciaient les chants grégoriens entendus à l'église. À mon avis, cela s'explique par la compatibilité de certaines caractéristiques centrales, dont une texture monophonique, un éventail réduit de mélodies et un ambitus restreint. Cette source précieuse de documentation que sont les *Relations des Jésuites* nous informe que, dès 1640-1650, les Amérindiens pouvaient interpréter adéquatement cette musique sacrée dès 1640-1650. (Twaites 1898, 8).

Le premier cantique nord-américain connu, ou le Noël *Jesous Abatonia*, est probablement apparu autour de 1648 et il a été transmis oralement pendant des centaines d'années par les Wendats qui ont cherché refuge au Québec<sup>6</sup>. La nativité y était décrite par des mots d'origine wendate/huronne. La mélodie de ce rababou, qui rappelle la musique européenne, est probablement inspirée en partie d'une pièce d'origine française sur laquelle on a mis des mots wendats (Ford 1984, xviii, 2-3). Les sons propres à cette langue donnent sans doute une différente qualité de son<sup>7</sup>.

Tôt dans la documentation se rapportant à la musique de la Nouvelle-France, il est question des langues amérindiennes, dont l'Abénaki, qui furent utilisées dans les chants d'église et dans les motets (Dubois, Gallat-Morin 1995). Dès 1680, les chœurs constitués d'Amérindiens chantent des pièces composées pour quatre voix, mais ne présentant qu'une simple texture homophonique. Cette étape initiale qui consiste à apposer des langues indigènes à une musique d'inspiration européenne peut sembler banale. Or, le langage engendre au contraire une différence considérable en termes de qualité de timbre. De plus, lors de mes expériences de travail auprès de la nation dene Dogrib, qui vit dans les Territoires du Nord-Ouest<sup>8</sup>, j'ai observé que la production vocale elle-même était différente. Les voix que j'y ai entendues se distinguaient de la typique production vocale européenne, laquelle résulte habituellement d'une expansion de la gorge. Lorsque les Dene interprétaient des chants d'inspiration européenne, j'ai cru remarquer un certain serrement de la gorge et un son qu'on pourrait qualifier de forcé, se rapprochant du son typique des chansons dene traditionnelles<sup>9</sup>.

En dépit des critiques enthousiastes faites par les prêtres et d'autres observateurs au sujet des chœurs amérindiens de Nouvelle-France, commentaires qu'ils ont fait parvenir en France, je soupçonne qu'il y avait probablement de légères différences quant à la production vocale. Il s'agit là d'un des aspects que l'on doit

considérer, en plus des éléments mélodiques, rythmiques ou des caractéristiques texturales, lorsqu'on recherche les éléments de stabilité qui émergent des rababous musicaux créés dans cet espace géographique précis. Tout comme la manière dont une personne parle une certaine langue peut révéler son origine, j'estime qu'un changement dans le mode de production sonore - aussi subtil soit-il - peut s'avérer un élément de l'identité musicale d'une population donnée. Et c'est ce qui nous intéresse ici à propos de l'identité musicale québécoise.

Bien que dans le cadre de cette Journée d'études nous soyons surtout préoccupés par la recherche sur la musique québécoise du xx<sup>e</sup> siècle, il reste encore plusieurs domaines à explorer dans l'histoire musicale antérieure à 1900 si l'on veut comprendre l'apparition du rababou. Je pense par exemple au premier opéra québécois, composé par Joseph Quesnel (1746-1809). Nous savons qu'avant de composer *Colas et Colinette* en 1789, Quesnel a voyagé en Europe. Sa comédie mêlée d'ariettes s'inspire certes du *Devin du Village* de Rousseau (1752) et de *Rose et Colas* de Monsigny (1764) (Cooper 1991, xxvii, 1-6). Toutefois, il est permis de croire que Quesnel, au cours de ses différents voyages, ait pu aussi être inspiré par des opéras anglais plus récents contenant des dialogues parlés, comme ceux de Charles Dibdin (1745 [?] - 1814) et de William Shield (1748-1829). Les habitants de la ville de Québec ont pu assister en 1783 à une représentation de la farce de Dibdin intitulée *The Padlock* (créée en 1768), puis à nouveau en 1786, 1793, 1800, 1807, 1808 et 1809. Il en va de même pour *The Poor Soldier* de Shield (1783), présenté à Québec en 1793 et 1810. Il est vrai que Dibdin et Shield citaient à leur gré de véritables chansons populaires anglaises lorsqu'ils voulaient récupérer ce style<sup>10</sup>. D'un autre côté, Quesnel a écrit une musique complètement originale pour chacun de ses deux opéras. Ce sont les caractéristiques des mélodies anglaises qu'il nous faut examiner afin de voir si les compositions de Quesnel se rapprochent davantage de ces dernières que de l'opéra français typique avec dialogues parlés de l'époque. Dans les partitions d'œuvres anglaises et françaises que j'ai pu examiner jusqu'ici, j'ai remarqué que les œuvres anglaises comprenaient davantage de numéros complexes écrits pour ensembles<sup>11</sup>. Or, sans tenir compte du vaudeville final, on trouve seulement deux duos dans *Colas et Colinette*, alors que *Lucas et Cécile* [s.d., avant 1808], en plus de duos, comprend des trios et un quatuor.

Quesnel a-t-il pu s'inspirer de quelques œuvres anglaises du genre de celles écrites par Dibdin et Shield, et qui comprennent fréquemment des ensembles à plusieurs parties?

Aucune recherche faite à ce jour n'a été consacrée aux possibles interactions et échanges d'éléments entre les œuvres vocales originaires de France et d'Angleterre et leurs contreparties composées par des compositeurs francophones et anglophones du Québec. La collection d'œuvres vocales rassemblées en divers volumes du Patrimoine musical canadien (Canadian Musical Heritage) pourrait constituer une source suffisante pour entreprendre une telle étude (Hall 1985, 1993; Poirier 1987, 1992).

J'admets qu'il puisse être plus difficile de saisir ces fortes similarités que de situer l'origine des rababous dans l'interaction entre les éléments musicaux amérindiens et européens. En 1982, quand le comité éditorial de la Société pour le Patrimoine musical canadien a traité du contenu du premier volume de sa série, *Musique de Piano I* (1983), il m'aura été impossible de convaincre tout à fait mes collègues Helmut Kallmann, John Beckwith, Frederick Hall, Clifford Ford et Lucien Poirier, qu'Ernest Gagnon avait fondé la pièce *Stadaconé: danse sauvage* (1858) sur des caractéristiques iroquoises (Keillor 1983, 105-110). Quel ne fut pas mon ravissement quand Gordon Smith trouva, plusieurs années plus tard, une lettre écrite par Gagnon à Thomas-Étienne Hamel en 1864 dans laquelle on pouvait lire: « Dans *Stadaconé*, j'ai incorporé certains aspects stylistiques de musique autochtone. Ceux-ci comprennent de la répétition mélodique et rythmique, des quintes vides et des motifs marqués d'accentuation » (Smith 1898, 36). Aussi, nous possédons les observations d'un certain Beurival quant à un arrangement pour orchestre de cette même pièce d'Ernest Gagnon qui fut jouée par le Régiment de Québec. D'après Beurival, « les indiens [*sic*] ont été raisonnablement impressionnés de l'interprétation et [...] ont reconnu dans l'œuvre de Gagnon des éléments familiers de leur propre musique » (Smith 1989, 37). Incidemment, je suis convaincue qu'il s'agit là de la première véritable et fidèle utilisation de matériaux amérindiens dans une composition « raffinée » nord-américaine<sup>12</sup>.

Cet incident impliquant mes collègues montre à quel point, en l'absence de preuves concrètes, il peut être difficile de convaincre les autres chercheurs de l'existence d'un rababou. C'est pourquoi il y a un défi à relever:

*une civilisation méconnue* (Sioui 1994).

- 7 Cette pratique qui consistera à prendre une musique européenne et y associer des mots d'une langue autochtone est décrite dans les *Relations des Jésuites*. Voir Thwaites, 1898, vol. 56 (1671-2), 9, 11, 12; vol. 61 (1677-78), 13.
- 8 En tant qu'ethnomusicologue, j'ai fait depuis 1981 des recherches sur la nation dogrib (Tlicho) dans les Territoires du Nord-Ouest. Voir Keillor 1986, 61-76.
- 9 Lynn Whidden fournit les spectrogrammes pour les interprétations d'une chanson traditionnelle et d'un hymne par les Cri de Chisasibi, Québec. La voix du chanteur utilise seulement deux harmoniques pour la première note de l'hymne, mais il y a six harmoniques pour la chanson traditionnelle (Whidden 2007, 154).
- 10 Une mélodie de Dibdin apparaît comme l'une des 22 chansons en anglais que Fuller insère dans *The Melodist* (1871).
- 11 On peut en trouver un exemple dans l'opéra *Rosina* de William Shield (1781), où 6 des 18 numéros vocaux sont des ensembles. L'œuvre fut présentée intégralement ou en partie à Halifax, Québec et Montréal dans les années 1790. Je crois qu'il est probable que Quesnel, s'il n'a pas assisté à une représentation lors de son dernier voyage en Europe (1788-89), a pu se familiariser avec cette œuvre, une fois de retour au Canada (Shield 1781).
- 12 Parce que le mot « classique » a plusieurs significations, je préfère le qualificatif « raffiné » pour désigner la musique qui se situe à la fin

pouvons-nous identifier d'autres exemples de rababous dans la musique du Québec? Pour ma part, j'ai en tête d'autres sujets d'investigation: le répertoire des violoneux et des virtuoses de l'accordéon, en ce qui concerne les influences irlandaises, écossaises, françaises, anglaises, et peut-être même autochtones (voir Hart et Sandell 2001, 12); les opéras comme *TIQ (The Indian Question Settled at Last)* de Calixa Lavallée (v. 1865-1866) et *Le Fétiche* de Joseph Vézina (1912); la *Suite canadienne* de James Callihou (alias Léo-Pol Morin, 1945); la *Danse villageoise* de Claude Champagne (1929), etc. Certes, il n'est pas aisé de réaliser ce genre d'étude puisqu'il est nécessaire de s'appuyer sur la connaissance de différents styles musicaux et d'un large répertoire. Toutefois, je crois que chacun de nous peut jouer un rôle dans ce processus de compréhension de la musique québécoise, et dans une plus grande mesure, de ses artisans.

Cela implique de demeurer toujours alerte lorsque l'on tente de prendre conscience des racines d'un genre en particulier et des conditions de son émergence au Canada. Par exemple, peut-on identifier un commun usage d'accords, de thèmes mélodiques, ou peut-être même de riffs instrumentaux dans l'œuvre de groupes populaires actuels, notamment Arcade Fire, The Dears, Simple Plan, Malajube, Les Breastfeeders, ou Le Nombre? À Winnipeg, on aura découvert que la plupart des groupes contemporains, qu'il s'agisse de groupes country, rock, pop ou même métal, partagent au moins un repère identitaire. Le repère le plus fréquemment utilisé remonterait au grand guitariste Lenny Breau (1941-1984)<sup>13</sup>, dont le jeu en a inspiré plus d'un, au point que les commentateurs évoquent un « Winnipeg Sound ». Certains interprètes ont-ils eu un impact semblable au Québec? Je soupçonne que c'est le cas, mais je ne suis pas suffisamment familière avec la scène musicale de cette province pour suggérer un point de départ à pareille investigation.

Lorsqu'on recherche de tels repères identitaires, il est toujours utile de discuter avec les créateurs musicaux et les interprètes afin de découvrir leurs sources d'influence, les musiques qu'ils ont écoutées et la façon dont cela se reflète dans leur propre musique. Je témoignerai de cela en donnant l'exemple de la compositrice d'origine montréalaise Violet Archer (née Balestri, 1913-2000). En écoutant les premières œuvres d'Archer, j'en suis venue à croire qu'elle devait être familière avec la musique folklorique québécoise, en particulier celle qu'on exécutait au violon. Pourtant, je

savais qu'elle avait grandi dans un foyer d'immigrants italiens de Montréal et que, conséquemment, il y avait peu de chances qu'elle ait participé à ces soirées passées dans la cuisine québécoise, égayées par la musique des « violoneux », et dans un style purement québécois. J'ai pu enfin en parler avec elle lorsqu'elle est déménagée à Ottawa en 1994. Je lui ai premièrement demandé si elle était familière avec les différents styles de musique de violon au Canada. Elle m'a immédiatement dit: « Oh oui. J'ai remarqué, quand je suis déménagée en Alberta, que la musique de violon a là une différente saveur que celle que j'avais entendue à Montréal ». Je lui ai demandé ensuite si elle avait déjà entendu de la musique folklorique de violon à Montréal: « Oh, il y avait des violoneux qui jouaient dans la rue quand j'y grandissais et j'en ai probablement entendus à la radio aussi » (Archer 1998, 1999<sup>14</sup>).

Je lui ai alors donné en exemples quelques-unes de ses compositions où je croyais qu'elle avait su capter le battement rythmique de ce folklore québécois, et peut-être même, à l'occasion, en début de phrase musicale, ce froissement des cordes du violon évoquant presque un coassement de grenouille. Il m'a semblé qu'elle n'avait pas conscience à prime abord que sa musique présentait ces caractéristiques et pourtant, quand je les lui ai fait remarquer, elle a admis que cela pouvait provenir d'influences folkloriques québécoises. Je lui ai par la suite demandé si son style de composition avait changé quand elle était déménagée en Alberta [en 1962]. « Bien sûr », me dit-elle, « la géographie y était bien différente de ce que j'avais connu les années précédentes » (Archer 1999). Puis nous avons tenté d'identifier ce qui, dans son style de composition, avait pu changer. Cela s'est avéré beaucoup plus difficile à identifier de manière précise, mais les cellules mélodiques plus longues et une expansion de l'espace textural étaient évidents. Je lui ai également demandé si elle avait déjà pris conscience du mouvement et du son du vent dans les prairies canadiennes, un aspect relevé maintes fois par d'autres musiciens comme Joni Mitchell et Neil Young (Jennings 1997, 240). Encore une fois, elle a répondu dans l'affirmative, sans toutefois pouvoir expliquer comment ces caractéristiques avaient pu se frayer un chemin dans sa musique.

Pour revenir aux exemples québécois, je me suis souvent demandée comment l'eau, et en particulier les sons du fleuve Saint-Laurent, avaient pu influencer les musiciens qui ont grandi près de ses rives. Le compositeur Gilles Tremblay évoque l'importance des sons de

du spectre « classique », par opposition à la musique populaire.

<sup>13</sup> Né dans le Maine de parents francophones, Breau vécut d'abord avec sa famille à l'Île-du-Prince-Édouard puis à Winnipeg, où il demeurera durant son adolescence et le début de son âge adulte.

<sup>14</sup> J'ai interrogé de façon informelle Violet Archer au cours de ces deux années. Tout en l'aidant à mettre de l'ordre dans ses manuscrits, je l'amenais, de façon informelle, à parler de ce qui avait pu influencer son travail de compositrice.

l'eau comme source d'inspiration pour ses créations (Tremblay 1983, 19-20). Encore une fois, j'ignore si l'on a déjà étudié cette piste. Et qu'en est-il par exemple des oeuvres de Claude Vivier? Dans un documentaire de Cherry Duyn consacré à Vivier et disponible en format DVD, l'une des personnes interrogées, Thérèse Desjardins, observe que la musique du compositeur, en particulier *Zipangu* (1980), a toujours évoqué pour elle le fleuve Saint-Laurent (Duyns 2006). Une étude qui se pencherait sur ce thème réaffirmerait l'inspiration *québécoise* d'une grande part de l'oeuvre de Vivier et aurait pour effet de démentir les affirmations européennes selon lesquelles l'oeuvre de Vivier se rapporte essentiellement à la leur.

Richard Baillargeon et Christian Côté ont soutenu dans leur livre *Destination Ragou: une histoire de la musique populaire au Québec* (1991) que la musique populaire du Québec se composait de plusieurs influences: française, anglaise, noire, latine et autres (Baillargeon, Côté 1991). Je crois qu'il reste plusieurs autres éléments de ce mélange musical à identifier; d'autant plus que, dans un contexte de globalisation, la société québécoise continue de se diversifier.

Je crois fermement que les sons de l'environnement et les caractéristiques géographiques du milieu de vie, en plus des musiques variées qu'un compositeur a pu entendre, ont un impact sur son oeuvre, et parfois même inconsciemment. Or, si certains musiciens peuvent l'admettre, plusieurs n'en ont pas conscience. De plus, cette opinion a été rejetée par certains ethnomusicologues, tels Alan Lomax et John Blacking (voir McLean 2006). Je n'aurais réussi ici qu'à donner quelques exemples de rababous et à soulever un certain nombre de questions, à évoquer d'autres possibilités. Pourtant, les preuves que j'ai rassemblées, en particulier au cours de mes recherches sur la musique des premières nations du Canada, supportent grandement la théorie d'une relation causale entre la structure musicale et la structure sociale dans un espace spécifique (voir Keillor 2006, [46]).

Un individu peut communiquer dans une langue étrangère sans pour autant connaître toutes les règles grammaticales et syntaxiques qui lui sont particulières. Toutefois, je soutiens qu'un musicien peut proposer inconsciemment un mixage de différents genres de musiques, mais peut aussi *choisir* de faire un rababou. C'est en effet ce qui, de manière évidente, a été observé par Kennicott, alors que les voyageurs tentaient de chanter les chansons amérindiennes

et vice versa. De même, Ernest Gagnon a volontairement choisi d'incorporer des matériaux amérindiens dans *Stadaconé*. L'auditeur qui a acquis une certaine expérience des répertoires musicaux d'où émergent les rababous pourra se rendre compte que quelque chose de nouveau vient d'être créé.

En plus de ces choix conscients, je soutiendrais que des influences plus subtiles (autres genres musicaux ou sons provenant de l'espace géographique) peuvent se frayer un chemin dans ces rababous, souvent à l'insu même du compositeur. Un voyageur du XIX<sup>e</sup> siècle, décrivant son périple dans l'Ouest canadien, mentionne que la musique amérindienne contient toujours le hurlement du loup (Southesk 1969, 158). Je soupçonne qu'il s'agit là d'une pratique qui se perpétue depuis des centaines d'années et que les musiciens qui produisent cette évocation du loup n'en ont peut-être pas conscience.

Les artisans d'un rababou musical vont peut-être reconnaître la régularité d'apparition de certains éléments d'un système musical avec lequel ils sont familiers. Mais dans ces rababous, d'autres éléments, dont le timbre vocal ou instrumental, le rythme, les aspects de la texture sonore issus d'un espace géographique spécifique, ne seront pas identifiés par les artisans eux-mêmes, faute d'avoir fait auparavant l'objet d'une description verbale. Mieux comprendre ces musiques du Québec requiert des observateurs et des auditeurs astucieux qui puissent identifier et clarifier tous ces éléments, plus particulièrement ceux qui ont atteint un certain niveau de stabilité ou qui se sont transformés avec le temps. ◀

## RÉFÉRENCES

- BAILEY, Colin B. (2007). « The Greatest Luminosity, Colour and Harmony: Renoir's Landscapes, 1862-1883 », Paul HOLLERTON (dir.), *Renoir Landscapes 1865-1883*, Londres, National Gallery, p. 41-85.
- BAILLARGEON, Richard et Christian CÔTÉ (1991). *Destination Ragou: une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque.
- BEAURIVAL (prénom inconnu) (1862). « Chronique musicale », *Écho du cabinet de lecture paroissiale*, vol. IV, n<sup>o</sup> 7, avril, p. 151.
- CHAILLEY, Jacques (1990). *Cours d'histoire de la musique*, Paris, A. Leduc, tome 1, vol. 1. Première impression: 1967.

- COOPER, Dorith (dir.) (1991). *Extraits d'opéras et d'opérettes I*, Ottawa, Le Patrimoine musical canadien.
- DUBOIS, Paul-André et Élisabeth GALLAT-MORIN (1995). Livret d'accompagnement, *Le chant de la Jérusalem des terres froides (Les chemins du Baroque en Nouvelle France)*, Studio de musique ancienne de Montréal, Réjean Poirier (dir.). K617, 3383510000522, 1 disque compact.
- DULONG, Gaston (1999). « Pemmican, Pémican », *Dictionnaire des canadianismes*, Québec, Septentrion, p. 379. Nouvelle édition revue et augmentée. Première édition : 1989.
- \_\_\_\_\_ (1999). « Rabadou », *Dictionnaire des canadianismes*, Québec, Septentrion, p. 428. Nouvelle édition revue et augmentée. Première édition : 1989.
- DUYNS, Cherry (2006). *Claude Vivier. Rêves d'un Marco Polo*. Opus Arte, OA 0943 D, [63:56 et 66:12], 1 disque vidéo numérique.
- FORD, Clifford (dir.) (1984). *Chœurs religieux et liturgiques I*, Ottawa, Le Patrimoine musical canadien.
- FOSTER, John E. (1987). « Pemmican », James H. MARSH (dir.), *L'Encyclopédie du Canada*, Montréal, Les éditions internationales Alain Stanké, tome III, p. 1468.
- FULLER, O. L. (1871). *The Melodist. Containing a Choice Selection of Songs with Music*, Montreal, Fuller.
- HALL, Frederick A. (éd.) (1985). *Songs I to English Texts/Chansons I sur des textes en anglais*, Ottawa, The Canadian Musical Heritage Society, coll. « The Canadian Musical Heritage »/« Le Patrimoine musical canadien ».
- \_\_\_\_\_ (1993). *Songs IV to English Texts/Chansons IV sur des textes en anglais*, Ottawa, Canadian Musical Heritage Society, coll. « The Canadian Musical Heritage »/« Le Patrimoine musical canadien ».
- HART, Laurie et Greg SANDELL (2001). *Danse ce soir! Fiddle and Accordion Music of Québec*, Pacific (Mont.), Mel Bay Publications.
- JENNINGS, Nicholas (1997). *Before the Gold Rush: Flashbacks to the Dawn of the Canadian Sound*, Toronto, Penguin.
- KEILLOR, Elaine (1998). « Chanson de Riel: A Musical Rubbaboo », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 2, n° 1, juin, p. 23-28.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_\_\_ (dir.) (1983). *Musique pour piano I*, Ottawa, Société pour le Patrimoine musical canadien.
- \_\_\_\_\_ (1986). « The Role of Dogrib Youth in the Continuation of Their Musical Traditions », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 18, p. 61-76.
- KENNICOTT, Robert (1942). « Journal », James A. JAMES (dir.), *The First Scientific Exploration of Russian America and the Purchase of Alaska*, Evanston, Northwestern University Press, p. 46-146.
- LYTWYN, Victor P. (2002). *Muskegowuck Athinuwick: Original People of the Great Swampy Land*, Winnipeg, University of Manitoba Press.
- MCLEAN, Mervyn (2006). *Pioneers of Ethnomusicology*, Llumina Press.
- POIRIER, Lucien (éd.) (1987). *Songs II to French Texts/Chansons II sur des textes français*, Ottawa, Canadian Musical Heritage Society, coll. « The Canadian Musical Heritage »/« Le Patrimoine musical canadien ».
- \_\_\_\_\_ (1992). *Songs III to French Texts/Chansons III sur des textes français*, Ottawa, Canadian Musical Heritage Society, coll. « The Canadian Musical Heritage »/« Le Patrimoine musical canadien ».
- SHIELD, William (1781pd). *Rosina*, Melville (NY), Belwin Mills. Facsimile edition.
- SIOUI, Georges E. (1994). *Les Wendats, une civilisation méconnue*, Sainte-Foy (QC), Les Presses de L'Université Laval.
- SMITH, Gordon E. (1989). « Ernest Gagnon on Nationalism and Canadian Music: Folk and Native Sources », *Revue de musique folklorique canadienne*, vol. 17, p. 32-39.
- SOUTHESK, James Carnegie, Earl of (1969). *Saskatchewan and the Rocky Mountains: A Diary and Narrative of Travel Through the Hudson's Bay Company's Territories in 1859*, Edmonton, Hurtig. Éditions précédentes : 1875, Toronto, J. Campbell; Edinburgh, Edmonston and Douglas.
- THWAITES, Reuben Gold (dir.) (1898sq, 1909). *The Jesuit Relations and Allied Documents*, Cleveland, Burrows Brothers Company, vol. 28 (1645-46), <http://www.puffin.creighton.edu/jesuit/relations>, consulté le 13 août 2008.

TREMBLAY, Gilles (1983). Note de présentation de *Fleuves* (1976), *Anthologie de la musique canadienne* Radio Canada International, ACM 12, 6 disques 33 1/3 tours /p. 19-21.

WHIDDEN, Lynn (2007). *Essential Song: Three Decades of Northern Cree Music*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

**Autres sources :**

ARCHER, Violet (1998, 1999). Communications personnelles avec l'auteure, Ottawa.

*Native Drums*, <http://www.nativedrums.ca>, consulté le 13 août 2008.



Chercher à comprendre la musique, la prendre comme sujet d'étude, peut revenir entre autres choses à répondre ou tenter de répondre à un certain nombre de questions. Ainsi, on peut observer un corpus musical en se demandant: « d'où provient-il? », « dans quel courant s'inscrit-il? », « que signifie-t-il? », « comment fonctionne-t-il? », etc. Cet article se veut une contribution personnelle à l'éventail des tendances dans l'étude de la musique québécoise. J'y expose tout d'abord le processus m'ayant conduit à poser la question « comment fonctionne le style musical de Claude Vivier? », puis j'y présente les stratégies par lesquelles je compte répondre à cette interrogation. Cette question et ces stratégies sont au cœur de mes recherches doctorales, et ainsi, doivent beaucoup à l'attentive supervision de Jean-Jacques Nattiez, mon directeur de recherche, que je remercie d'emblée.

Comment fonctionne le style musical de Claude Vivier? Comment *reconstituer la logique* du style de Vivier afin d'en offrir une description à la fois simple et complète, se basant sur des observations quantifiables et vérifiables? Pour comprendre les avenues méthodologiques qui seront proposées en seconde partie de cet article, je propose un parcours des observations qui y ont conduit.

### **Le style de Claude Vivier: état des lieux**

Le style musical de Claude Vivier (1948-1983) est assez distinctif pour que sa musique soit encore jouée et endisquée abondamment, 25 ans après son décès subit en mars 1983. Lorsque ce style est décrit, que ce soit dans des contextes pédagogiques et informels ou dans des articles scientifiques et travaux analytiques d'une grande valeur, on souligne les influences externes qu'a subi la musique de Vivier. Pensons simplement à l'entrevue donnée à Louise Duchesneau par György Ligeti, dans laquelle ce dernier affirme que parmi les compositeurs de musique européenne qui auraient laissé une trace sur la musique de Vivier...

je vois bien sûr Wagner, surtout *Parsifal*, également Messiaen [...] on trouve chez Vivier cette même sensualité sonore qui caractérise la musique de Messiaen. Messiaen a été à son tour influencé par Koechlin, par la musique indienne et, soit

## **Vers une analyse endogénétique du style musical de Claude Vivier: questions et avenues de réponses**

Martine Rhéaume  
(Université de Montréal)

directement ou à travers la musique de Debussy, par la musique de g[a]melan. (Duchesneau et Ligeti 1991, 13-14)

Les influences respectives de ses professeurs Gilles Tremblay, au Conservatoire de musique de Montréal, et Karlheinz Stockhausen, à Cologne, sont au nombre de celles qui sont fréquemment mentionnées (Braes 2000-2001; Tilley 2000), comme l'impact de son voyage en Asie et de ses contacts avec la musique spectrale (Gilmore 2007).

Les travaux qui relèvent ces influences sont très sérieux, mais pour ma part, suite à l'observation « naïve » du corpus - une avenue méthodologique dont il ne faut pas nier la pertinence -, c'est autre chose qui m'est venu à l'oreille et à l'esprit. Avant de bien connaître l'œuvre de Claude Vivier, j'ai été en contact avec sa musique, graduellement et au hasard des événements. J'ai été frappée alors par le fait que j'étais très rapidement en mesure de *reconnaître* la musique de Vivier à l'audition, peu importe l'instrumentation, les interprètes, les circonstances d'écoute, etc. En me documentant ensuite sur Vivier dans le cadre de recherches sur le style en musique postmoderne (Rhéaume 2005), j'ai constaté au fil des lectures les influences inverses accolées à sa musique. Alors que ma première observation demeurait, elle m'apparaissait désormais sous forme de question: « mais pourquoi, malgré ces influences, son style me semble-t-il tellement *unifié* à l'audition? »

C'est de cette observation que provient la problématique de base de mes travaux actuels: dans une optique analytique, peut-on supposer que les éléments d'un style musical aussi



personnel aient évolué d'une œuvre à l'autre et qu'ainsi le musical ait généré le musical? Je propose donc une méthode d'analyse faisant état de l'évolution stylistique d'œuvre en œuvre, analyse que je nomme endogénétique, puisqu'elle explore le développement du style de façon chronologique, à l'intérieur du corpus.

### Comprendre le style pour comprendre un style

Avant d'établir une méthodologie visant à reconstituer la logique de l'évolution interne – *endogène* – d'un style, il importe de bien comprendre ce qu'on entend justement par la notion de style. Mot du vocabulaire quotidien comme de celui des critiques artistiques tous azimuts, le style est souvent qualifié, mais rarement défini. Sa polysémie en fait un terme fourre-tout qui s'étend de la production personnelle au jugement, en passant par une description du produit. Si l'on consulte diverses définitions du terme « style », on trouve des éléments se rapportant à la description du style, à la façon dont il se manifeste, à l'action faite par l'émetteur du style, au médium à travers lequel on voit le style, et au jugement de celui qui l'observe. Le lecteur musicologue ne manquera pas de reconnaître tour à tour dans ces catégories de définitions les aspects généraux de la tripartition proposée par Jean Molino et développée par Jean-Jacques Nattiez (1975 et 1987), s'appliquant à la musique comme à toute forme symbolique. Le style se situe donc aux trois niveaux de la tripartition: au niveau *poïétique* par l'action qui est en jeu (composition, exécution, traitement de la matière, expression, pensée); au niveau *immanent*, à la fois par les manifestations (forme, ensemble de caractères formels, allure) et par le médium utilisé (œuvre, langue); et enfin au niveau *esthétique* par la notion de jugement, le « bon style ».

À la lumière de cette vision tripartite du style, la littérature musicologique permet de pousser plus encore cette définition. Dans l'article « Style » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), Robert Pascall écrit:

Le style se manifeste par des *usages caractéristiques de forme, texture, harmonie, mélodie, rythme et éthos*; il est présenté par des personnalités créatives, conditionné par des facteurs historiques, sociaux et géographiques, des ressources et des conventions liées à la performance<sup>1</sup>. (Pascall 2001, 638)

D'un autre côté, Charles Rosen affirme dans *The Classical Style*: « *Un style est finalement lui-même lorsqu'on le traite comme une œuvre d'art, et qu'on le juge comme une œuvre individuelle est jugée, et par des standards qui sont sensiblement les mêmes: cohérence, pouvoir et richesse de l'allusion*<sup>2</sup> » (Rosen 1997, 20-21). Alors que Pascall mentionne comme manifestation du style l'exploitation de diverses possibilités reliées directement aux paramètres musicaux (forme, texture, harmonie, rythme, mélodie, etc.), Rosen traite plutôt de caractéristiques relevant du jugement: cohérence, force, richesse de l'allusion. On voit déjà dans ces définitions deux tendances lorsqu'il s'agit de proposer une analyse du style: l'analyse par paramètre et le jugement de valeur.

Quant à Jan LaRue, il écrit:

Selon une vision purement musicale, le style d'une pièce reposerait donc sur le *choix prédominant d'éléments et de procédures* qu'effectue un compositeur afin de *développer* un mouvement et une forme [...]. Par extension, nous pouvons percevoir un style distinct à l'intérieur d'un groupe de pièces selon *l'usage récurrent de choix similaires*; et le style d'un compositeur en tant que tel *peut être décrit en termes de préférences conséquentes et changeantes dans son utilisation d'éléments et de procédures musicales*<sup>3</sup>. (LaRue 1970, ix)

LaRue introduit ici la notion de choix fait par le compositeur et insiste par deux fois sur cette idée: le choix est l'action qui crée le style, et le style se manifeste, et « *peut être décrit* », par les préférences d'usage.

Enfin, Meyer, Nattiez et Bartoli offrent des définitions plus spécifiques, à la base de la méthodologie visant à une analyse endogénétique d'un style musical. Pour Leonard Meyer, « le style est la répétition d'éléments [*replication of patterning*], que ce soit dans le comportement humain ou dans les artefacts produits par le comportement humain, cela résulte d'une *série de choix faits à l'intérieur d'un ensemble de contraintes*<sup>4</sup>. » (Meyer 1995, 3). Il introduit ainsi une notion absente des définitions précédentes et centrales à mon propos: la répétition d'éléments (« *replication of patterning* »). Selon Jean-Jacques Nattiez, l'analyse d'une œuvre « se fonde sur une *mise en série interne de traits récurrents* propres à *l'œuvre étudiée*. Lorsque je parle de style, je mets en série des traits récurrents d'un *ensemble d'œuvres* » (Nattiez 1993, 5). Adoptant un point de vue similaire, Jean-Pierre Bartoli écrit pour sa part: « analyser le style ou

<sup>1</sup> « Style manifests itself in *characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos*; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and convention. » C'est moi qui souligne, comme ce sera le cas pour les citations suivantes.

<sup>2</sup> « *A style is finally itself treated as a work of art, and judged as an individual work is judged and by much the same standards: coherence, power, and richness of allusion.* »

<sup>3</sup> « Taking a solely musical view, therefore, the style of a piece consists of the *predominant choices of elements and procedures* a composer makes in *developing movement and shape* [...]. By extension, we can perceive a distinguishing style in a group of pieces from the *recurrent use of similar choices*; and a composer's style as a whole can be *described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures.* »

<sup>4</sup> « Style is a *replication of patterning*, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a *series of choices made within some set of constraints.* »

parler du style dans l'analyse suppose toujours une volonté de *comparaison* et de *quantification* » (Bartoli 1989, 12).

On peut donc considérer que le style est une manière personnelle, un mode d'expression, un type de présentation. En d'autres mots, une façon d'exploiter un langage, donc l'« *usage récurrent de choix similaires* », que l'on peut appeler *patterns*. Il se manifeste à l'intérieur d'un ensemble plus ou moins grand de possibilités, par les plus petits éléments musicaux significatifs, par les paramètres musicaux, ou alors par le jugement qu'on en fait (Rosen 1997). On peut relever, quantifier ces traits récurrents – ces choix – et les mettre en série, les comparer. On retrouve le style dans un son, une œuvre, un langage ou un ensemble d'œuvres spécifique (un corpus). Le style n'est pas un bloc monolithique que l'on peut observer selon un seul angle ; comme il est propre aux systèmes symboliques – langue, musique, art –, il est pertinent de le définir selon les principes de la tripartition. Molino écrit : « [Le style, c'est] *l'ensemble de traits caractéristiques d'une œuvre* – discours, gestes, conduites, textes – *qui permettent d'en identifier et d'en reconnaître le producteur* » (Molino 1994, 217). Cette courte phrase fait déjà intervenir deux des trois niveaux de la tripartition. L'ensemble de traits caractéristiques se situe au niveau de l'œuvre elle-même, c'est-à-dire au niveau *immanent*, ce qui permet d'en reconnaître le producteur, le niveau *poïétique*. C'est également au niveau poïétique que se situent les notions de choix que l'on retrouve dans les définitions précédentes. Quant au jugement de valeur, il se situe au niveau de la réception, soit au niveau *esthétique*. Une analyse du style met donc en série les écarts et les répétitions des éléments constitutifs au niveau immanent, ce qui permet d'interpréter les œuvres au niveau esthétique et de mieux comprendre les processus poïétiques qui en sont la source.

La notion de dynamique interne du style telle que proposée par Meyer dans *Music, the Arts, and Ideas* (1994), fait le pont entre ces considérations et la notion d'approche endogénétique, dont il sera question dans un moment. Pour Meyer, le style consiste en l'« *usage récurrent de choix similaires* ». Il considère en outre que plus le style évolue, moins ces choix doivent être clairement présentés. Dans ses propres termes : « Une fois ses prémisses fondamentales établies, un style tend à changer *selon sa propre voie, suivant son processus dynamique inhérent*<sup>5</sup> » (Meyer 1994, 115). L'idée d'une analyse endogénétique d'un style musical relève de ce processus dynamique

interne, inhérent à un style donné ; c'est ce processus que je cherche à comprendre en mettant en série les traits caractéristiques des œuvres.

### Reconstituer la logique endogénétique

Le terme endogénétique provient du grec *endon* qui signifie « dedans », et de *genos*, « origine ». Il se rapproche du terme « endogène », utilisé dans des domaines aussi variés que la didactique et la géologie, toujours pour qualifier un processus provenant de l'intérieur, sans apport extérieur. En littérature, le terme « endogénétique » est appliqué à ce qu'on a appelé la critique génétique des textes et implique une lecture transversale des brouillons ayant mené à un texte achevé. Quoique j'aie dû laisser de côté ici les esquisses de Claude Vivier pour des raisons techniques autant que des contraintes d'ordre temporel, la notion de transversalité est au cœur de mes recherches. En effet, j'analyse présentement la mélodie dans les œuvres vocales et instrumentales de Vivier (excluant donc les quelques œuvres exclusivement électroacoustiques) de façon transversale, afin d'observer les traits caractéristiques récurrents, les modes de traitement récurrents à travers le corpus, sous l'angle de leur évolution.

Dans le cadre de cette première analyse endogénétique du style de Claude Vivier, je me limiterai à l'analyse de la mélodie. Ceci ne signifie pas que les autres paramètres musicaux ne contribuent pas à ce qui constitue le style de Vivier, mais simplement que face à une quarantaine d'œuvres à analyser, il me fallait bien faire des choix. Pourquoi avoir choisi la mélodie ? C'est une décision méthodologique qui s'appuie sur la distinction entre paramètres primaires et paramètres secondaires dans les écrits théoriques de Leonard B. Meyer. Meyer considère que certains paramètres – la mélodie, l'harmonie, le rythme – sont des paramètres primaires, et que d'autres, notamment le timbre, sont secondaires et qu'il existe une hiérarchie dans les interactions entre ces paramètres. Il est donc possible que, sur une période plus ou moins prolongée, un paramètre soit le principal moteur de l'œuvre, et que les autres lui soient, temporairement ou non, subordonnés (Meyer 1989, 3-65). Selon cette optique, et puisque mon observation du corpus m'a menée à considérer que la mélodie tient ce type de rôle dans un très grand nombre d'œuvres de Claude Vivier, je voudrais vous présenter ici les grandes lignes de ma méthode d'analyse.

5 « Once its fundamental premises have been established, a style tends to change *in its own way*, according to *its own inherent dynamic process*. »

Ma méthode d'analyse consiste à analyser le profil des mélodies, mais également leur structure interne. Ce but peut être atteint aisément en commençant par souligner les rapports paradigmatiques internes, en prenant bien soin de définir leur nature ainsi que la nature des objets, c'est-à-dire des éléments qui sont mis en relation par ce procédé. Par exemple, lorsqu'un élément mélodique est l'objet de répétitions strictes, variées ou transformées, je prends soin de décrire avec autant de précision que possible les variations et transformations en cause.

### **Trois étapes d'une analyse transversale de la mélodie dans une optique d'analyse stylistique endogénétique**

#### **1. ANALYSE PARADIGMATIQUE**

L'analyse paradigmatique a été développée par le linguiste et musicologue Nicolas Ruwet (1972) pour analyser des œuvres monodiques<sup>6</sup>. Elle consiste à découper une mélodie en segments significatifs disposés en colonnes, chaque colonne représentant une unité mélodico-rythmique faisant l'objet d'une répétition. La partition se trouve ainsi disposée sous la forme d'un tableau; elle demeure tout à fait lisible si l'on parcourt le tableau de gauche à droite, en faisant abstraction des blancs. Elle permet de repérer l'importance, en raison de leur répétition ou de leur transformation, de certaines unités mélodico-rythmiques, et d'embrasser littéralement la forme d'une œuvre d'un seul coup d'œil. Elle a cependant le défaut de ses qualités: comme la partition y est disposée au complet, et parfois considérablement espacée par la mise en tableau, cette présentation se révèle peu transportable.

#### **2. ANALYSE PROLONGATIONNELLE**

L'analyse paradigmatique permet d'observer les répétitions de motifs mélodico-rythmiques, même lorsqu'ils sont transposés. En revanche, une telle démarche ne permet pas de repérer les notes pôles, c'est-à-dire les hauteurs qui sont les plus importantes d'une œuvre. Or, dans le cas d'une musique non tonale comme celle de Claude Vivier, mais néanmoins fonctionnelle<sup>7</sup>, il est important d'être en mesure de repérer les rapports hiérarchiques entre les hauteurs. C'est ce que permet l'analyse prolongationnelle, une méthode développée par Leonard Meyer (1973) pour reconnaître les notes structurales des œuvres et les implications entre les segments mélodiques. Par

implication, on fait ici référence aux attentes que provoquent des événements musicaux chez l'auditeur expérimenté et attentif. Il en ressort donc une analyse fonctionnelle, hors du contexte des fonctions tonales ou modales, lesquelles ne peuvent être utilisées pour analyser le langage de Vivier. Comme l'analyse prolongationnelle réduit une mélodie à ses notes structurales, elle permet d'en établir un profil réduit.

#### **3. ANALYSE MÉTA-PROFILIQUE**

L'analyse méta-profilique est une sorte d'hybride des deux méthodes précédentes et en combine les résultats. En effet, la constitution d'analyses prolongationnelles permet non seulement d'observer le profil de chaque œuvre, mais également de mettre en série les profils des différentes œuvres. Je pourrai ainsi observer s'il existe chez Vivier des méta-profils, ou méta-mélodies dont la récurrence d'une œuvre à l'autre constituerait une caractéristique majeure du style de Vivier.

Cette mise en série, cette paradigmatization des profils pour mesurer la présence de quelques méta-profils s'effectue en faisant parallèlement une analyse paradigmatique et une analyse prolongationnelle des œuvres, suite à quoi il devient possible de réduire l'analyse prolongationnelle pour la superposer à l'analyse paradigmatique correspondante. C'est ce que je fais pour chaque œuvre, en expliquant comment les deux analyses peuvent s'influencer l'une l'autre. Par exemple, une note particulièrement courte peut ne pas sembler structurale lors d'une première analyse prolongationnelle, mais se révéler être à la tête de répétitions si nombreuses, sur la durée totale de l'œuvre - ce que nous montre une analyse paradigmatique - qu'elle en deviendra structurale lors de la combinaison des deux analyses. Dans un second temps, j'observe les profils réduits en les traitant de façon paradigmatique. Si tous les profils devaient trouver place dans ce type de tableau - ce qui est peu probable statistiquement, mais fort souhaitable scientifiquement -, je serais en mesure d'établir un méta-profil universel - c'est-à-dire général - des œuvres de Vivier. Il est cependant plus probable que se dégagent certaines catégories d'œuvres et que plusieurs méta-profils soient établis.

#### **Portée et limites**

Les méta-profils des œuvres me permettront d'observer de quelle façon le style musical de Claude Vivier, à travers le vecteur mélodi-

<sup>6</sup> Cette méthode d'analyse sera également pratiquée, développée et augmentée par Nattiez, notamment dans Nattiez 1998 et 2003.

<sup>7</sup> Par ce mot, j'entends « hiérarchiquement organisée », c'est-à-dire contenant des événements qui causent des attentes, d'autres qui les relaient, et d'autres encore qui les satisfont, selon la conception de structure hiérarchique chez Meyer (1973).

que, a pu évoluer par dynamique interne de façon chronologique. Cette reconstitution de la logique compositionnelle des œuvres, selon l'ordre dans lequel elles ont été composées<sup>8</sup>, permettra de comprendre les éléments intrinsèques de son style. Loin de nier les influences extérieures et leur importance dans la description de ce style, elle offrira une information complémentaire pour l'appréhender dans sa globalité. Il semble que ce type d'approche n'ait pas encore été utilisé dans le but de décrire le style d'un compositeur. Cette analyse ne se basant pas sur une segmentation pré-établie des diverses « manières » d'un compositeur, elle pourra tracer la voie à une autre façon de comprendre le style, dans laquelle le niveau immanent - les œuvres elles-mêmes - est décrit par lui-même, pour lui-même. ◀

## RÉFÉRENCES

- BARTOLI, Jean-Pierre (1989). « La notion de style et l'analyse musicale : bilan et essai d'interprétation », *Analyse musicale*, n° 17, octobre, p. 11-14.
- BRAES, Ross (2000-2001). « A Response to Janette Tilley's Eternal Recurrence: Aspects of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier », *Discourses in Music*, vol. 2, n° 2, <http://www.discourses.ca/v2n2a2.html>, consulté le 2 avril 2007.
- DESJARDINS, Thérèse et Jaco MIJNHEER (1991). « La chronologie des œuvres de Claude Vivier : historisation de la déshistoire », *Circuit*, vol. 2, nos 1-2, p. 17-30.
- DUCHESNEAU, Louise et György LIGETI (1991). « Sur la musique de Claude Vivier », *Circuit*, vol. 2, nos 1-2, p. 7-16.
- GILMORE, Bob (2007). « On Claude Vivier's "Lonely Child" », *Tempo*, vol. 69, n° 239, p. 2-17.
- GRIFFITHS, Paul (2005). « Claude Vivier », *The Substance of Things Heard: Writings about Music*, Rochester/New York, University of Rochester Press.
- LARUE, Jan (1970). *Guidelines for Style Analysis*, New York, W.W. Norton.
- LÉVESQUE, Patrick (2004). « Les voix de Vivier : langage harmonique, langage mélodique et langage imaginaire dans les dernières œuvres vocales de Claude Vivier », mémoire de maîtrise, Université McGill.
- MEYER, Leonard B. (1973). *Explaining Music: Essays and Exploration*, Berkeley, University of California Press.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphie (PA), University of Pennsylvania Press.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, Chicago University Press.
- MIJNHEER, Jaco (1991). « *Sbiraz* pour piano de Claude Vivier », *Cahiers de l'ARMuQ*, n° 13, p. 90-105.
- MOLINO, Jean (1994). « Pour une théorie sémiologique du style », *Qu'est-ce que le style?* Paris, PUF, p. 213-261.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- \_\_\_\_\_ (1998). « Le solo de cor anglais de *Tristan und Isolde* : essai d'analyse sémiologique tripartite », *Musicae scientiae: The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, n° spécial, p. 43-61.
- \_\_\_\_\_ (2003). « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 23, nos 1-2, p. 10-61.
- PASCALL, Robert (2007). « Style », Laura MACY (éd.), *New Grove Dictionary of Music Online*, <http://www.groveonline.com>, consulté le 15 mars 2007.
- \_\_\_\_\_ (2001). « Style », Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan Publishers, vol. 24, p. 638-642.
- REA, John (1991). « Reflets dans l'eau... bénite. Douze images impures : La vie et la musique de Claude Vivier », *Circuit*, vol. 1, n° 2, p. 9.
- RHÉAUME, Martine (2005). « Réflexion sur la notion d'unité dans la musique postmoderne », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- ROSEN, Charles (1997). *The Classical Style*, New York, W. W. Norton.
- RUWET, Nicolas (1972). « Méthodes d'analyse en musicologie », *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, p. 100-134.

<sup>8</sup> Pour ce faire, je me base sur la chronologie établie par Desjardins et Mijnheer (1991).

TILLEY, Janet (2000). « Eternal Recurrence: Aspects of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier », *Discourses in music*, vol. 2, n° 1, <http://www.discourses.ca/v2n1a3.html>, consulté le 2 avril 2007.

TREMBLAY, Jacques (2000). « L'écriture à haute voix: *Lonely Child* de Claude Vivier », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 11, n° 1, p. 45-67.

## Introduction

Les années 1960 marquent au Québec le début d'une intense activité culturelle qui n'a cessé de s'amplifier depuis. On peut certainement compter comme un moment clé de cette période l'Exposition universelle de Montréal en 1967, année symbolique dans l'essor de la société québécoise et canadienne<sup>1</sup>. La fin des années 1960 correspond à une époque d'effervescence intellectuelle et de changements propices à la réalisation des projets les plus novateurs soutenus par une économie prospère. Le monde s'ouvrait à toute une génération de jeunes artistes qui, à bien des égards, fut privilégiée. Quant à la création musicale, elle s'est développée en concomitance avec la création d'institutions ayant pour sources d'inspiration plusieurs institutions européennes. Au Québec, le système de soutien aux arts s'articulera autour de ce que l'on appelle communément l'organisme culturel<sup>2</sup>. En prenant comme exemple la Société de musique contemporaine du Québec (fondée en 1966, et que nous désignerons désormais par son acronyme SMCQ), cet article s'attache à démontrer de quelle manière les institutions québécoises consacrées à la diffusion de la musique de création tiennent compte des expériences européennes quant à leur fonctionnement et à leur structure, tout en développant progressivement des particularismes. La SMCQ, avec Serge Garant à sa tête, deviendra rapidement le véhicule privilégié de la création musicale québécoise, tout comme le fut avant elle, en France, le Domaine musical de Pierre Boulez (fondé le 13 janvier 1954)<sup>3</sup>.

La comparaison de la SMCQ avec le Domaine musical n'est pas fortuite et a déjà été soulignée (Bail 2002, 317). D'une part, une relation de solidarité s'était établie entre les deux chefs artistiques, notamment à travers une correspondance sur l'organisation de concerts<sup>4</sup>, et par l'exécution réciproque de leurs œuvres<sup>5</sup>. D'autre part, la SMCQ s'inscrit dans la même tradition de sociétés spécialisées en musique contemporaine (notamment la *Verein für musikalische Privataufführungen* fondée par Arnold Schoenberg en 1918 et la Société de musique indépendante créée par Maurice Ravel en 1910) et partage avec le Domaine musical de nombreuses similitudes tant en ce qui concerne la programmation, la périodisation (c'est-à-dire la segmentation du répertoire

# La Société de musique contemporaine du Québec: un modèle d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971)

Ariane Couture (Université de Montréal)

en périodes historiques), la constitution de l'ensemble orchestral, qu'en ce qui a trait au financement. Toutefois, sur le plan du développement de la vie culturelle québécoise, nous verrons plus loin que, dès ses débuts, la SMCQ a adapté l'usage européen aux exigences américaines. En ce sens, elle représente à son tour un modèle d'institutionnalisation de la création artistique au Québec pour les organismes subséquents de même nature (par exemple les Événements du Neuf, l'Ensemble contemporain de Montréal et le Nouvel ensemble moderne) quant à l'organisation structurelle et à la mise en valeur de la musique.

Dans cet article, nous nous efforcerons de dégager et de décrire les grandes lignes du modèle que représente la SMCQ. Puisque le mode de fonctionnement de l'organisme se cristallise dès ses premières années d'existence, nous avons choisi de nous concentrer sur la période de 1966 à 1971. Cette époque correspond aussi à la période d'existence du Groupe instrumental de Montréal, le premier ensemble orchestral de la SMCQ. Mais avant d'approfondir ces axes du modèle d'institutionnalisation de la musique contemporaine au Québec, un rapide survol historique permettra de déterminer les conditions socioculturelles entourant la fondation de la SMCQ.

## Survol historique

Les années 1960 correspondent en quelque sorte à l'entrée officielle et institutionnelle de la modernité musicale au Québec. Cela ne veut pas dire qu'auparavant la musique moderne fut totalement absente de la scène musicale qué-

<sup>1</sup> La tenue de l'Exposition universelle correspondait au centenaire de la confédération canadienne, et plusieurs œuvres furent commandées à des compositeurs canadiens en vue des festivités (Boivin 2001).

<sup>2</sup> Les sites Internet des grands organismes subventionnaires tels que le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts de Montréal présentent de nombreux documents rendant compte de l'importance accordée aux organismes culturels: mandat, plans directeurs, programmes de subvention, guide de présentation des demandes, etc.

<sup>3</sup> Grâce au soutien et à l'amitié des Renaud-Barrault, Boulez organisa d'abord les Concerts du Petit Marigny en 1953, puis l'année suivante, il crée le Domaine musical dont il assure la direction de 1954 à 1967 (Aguila 1992; Steinegger 2005).

<sup>4</sup> Deux lettres de Pierre Boulez à Serge Garant datant des 25 octobre et 25 novembre

bécoise, mais dans un Québec où l'idéologie conservatrice domine, le répertoire moderne n'apparaît dans les salles de concert que de façon sporadique. De 1924 à 1928, le chapitre montréalais de la société franco-américaine Pro Musica de New York (fondée en 1920 par le pianiste Elie Robert Schmitz) présente des œuvres modernes, notamment à travers les concerts du pianiste Léo-Pol Morin, qui en devient le secrétaire en 1926. C'est en 1927 que Léo-Pol Morin présente les opus 11 et 19 de Schoenberg et quatre pièces de Bartók. Morin organise ensuite un autre concert entièrement dédié aux œuvres de Debussy (Lefebvre 1986, 20). D'autre part, en 1929, le public montréalais entend en concert les œuvres des Américains Cowell et Ives et, en 1937, à l'occasion d'une visite à Montréal, Stravinsky joue en récital ses plus récentes œuvres pour violon et piano (Lefebvre 1986, 20). Mais pour bien comprendre la distance qui sépare le milieu musical québécois de celui de la France par exemple, précisons que *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy est créé à Montréal par les Festivals de Montréal en 1940 (Huot 1983), soit près de 40 ans après sa création parisienne. Par ailleurs, d'autres institutions, bien que n'étant pas entièrement vouées à la musique moderne ou contemporaine, participeront à sa diffusion au Québec, notamment le Delphic Study Club, qui organisa la Semaine annuelle de musique de 1923 à 1937 (Lefebvre 2001), les Soirées-Mathieu et l'Institut Canadien de musique fondés par Rodolphe Mathieu (1929-1956) (Lefebvre 2005), le Montreal Orchestra (1930-1941) (McLean 1983) et son pendant francophone la Société des concerts symphoniques de Montréal, devenu par la suite l'Orchestre symphonique de Montréal (1934- ) (Huot, Potvin et Rhéaume 1983; Flamand 2003), les Festivals de Montréal (1939-1965) créés par madame Athanase David (Huot 1983) et le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec (1942-) (Couture 1992). Au sein de ces institutions, les œuvres européennes, plus nombreuses, côtoieront un certain nombre d'œuvres américaines et canadiennes; le retard est particulièrement manifeste en ce qui concerne le répertoire canadien, encore peu développé (Flamand 2003).

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des groupes de musiciens en viennent à se consacrer exclusivement à la création musicale. Il ne s'agit cependant pas toujours de sociétés de concert. C'est le cas par exemple de la Ligue des compositeurs canadiens (fondée en 1951) qui défend les intérêts des compositeurs canadiens professionnels (Kallmann

et Luko 1983). Bien que basée à Toronto, la Ligue fut active à Montréal et produisit des concerts par le biais de la Société de musique canadienne (1953-1969, lettres patentes 1957) (Papineau-Couture 1983; Bail 2002, 284-286). De plus, en 1954, François Morel s'associe à Serge Garant et à Gilles Tremblay pour présenter deux concerts entiers de musique contemporaine. Morel assure lui-même la création canadienne de deux œuvres pour piano de Messiaen: *Île de feu II* (1950) et *Neumes rythmiques* (1950) (Plouffe 1983). En 1956, le groupe inclut François Morel, Serge Garant, Otto Joachim et Jeanne Landry, et prend le nom de Musique de notre temps (1956-1958) (Lefebvre 1986, 54).

Les années 1960 commencent en force avec un événement qui va contribuer sans l'ombre d'un doute à l'essor de la musique contemporaine au Québec: la Semaine internationale de musique actuelle organisée par Pierre Mercure, qui a lieu du 3 au 8 août 1961 à Montréal (Richer 1983; Rivest 1998). Au cours de cette semaine d'activités centrées sur la création musicale, le public montréalais peut entendre des œuvres d'Istvan Anhalt, Milton Babbitt, David Berhman, John Cage, Wlodzimierz Kotonski, György Ligeti, Richard Maxfield, Krzysztof Penderecki, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse et Christian Wolff, ainsi que celles des Québécois Pierre Mercure et Serge Garant. Cet événement, même s'il a reçu un accueil mitigé de la part du public et de la presse (Rivest 1998, 55)<sup>6</sup>, a en quelque sorte ouvert la voie à la fondation de la SMCQ. En effet, Mercure aspire à poursuivre l'expérience et à la réitérer de façon régulière afin de pallier le retard considérable que le Canada affiche sur le plan des techniques d'écriture et des nouvelles technologies en regard des États-Unis et de l'Europe (Rivest 1998, 56). Il soumet à Wilfrid Pelletier<sup>7</sup>, alors directeur du Service de la musique du Ministère des Affaires culturelles du Québec (MACQ), diverses idées de concerts de musique contemporaine et d'ébauches de programmation pour ensemble de chambre (Rivest 1998, 63). Pendant les années qui vont suivre, les deux musiciens élaboreront le projet d'établir une société de musique contemporaine dont les buts sont de « faciliter la création et la diffusion d'œuvres nouvelles; de favoriser les échanges d'œuvres de créateurs et d'interprètes avec l'étranger; de développer la compréhension du fait musical contemporain; et de situer notre nouvelle musique dans le contexte du monde musical actuel » (Galaise 1997, 41-42).

LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC:  
UN MODÈLE D'INSTITUTIONNALISATION DE LA MUSIQUE DE CRÉATION AU QUÉBEC (1966-1971)

1954 sont citées dans Lefebvre 1986, 49-50.

- 5 La SMCQ présenta plusieurs œuvres de Pierre Boulez, notamment *Structures II* (1961) à l'occasion de son premier concert le 15 décembre 1966. De Serge Garant, seule *Asymétries n° 1* (1958) fut interprétée par le pianiste Claude Helffer le 31 mars 1965 au Domaine musical.
- 6 Rivest s'appuie notamment sur deux articles: Eric McLean, « One Narrow Aspect of Today's Music », *The Montreal Star*, samedi 12 août 1961, p. 10; Jean Vallerand, « Le Festival de musique actuelle », *Le Devoir*, lundi 14 août 1961, p. 8.
- 7 L'idée de créer une société spécialisée en musique contemporaine inspirera le chef d'orchestre et administrateur Wilfrid Pelletier. Grâce à son aide, la SMCQ recevra une subvention de démarrage du ministère des Affaires culturelles du Québec. Cf. programme du deuxième concert de la SMCQ, 16 février 1967.

Ces années de grandes réalisations contribuent à l'avancement des politiques culturelles au Québec. Au cours de la même période, on assiste à la mise en place d'importants organismes subventionnaires dont le Conseil des arts de Montréal (1956) et le Conseil des arts du Canada (1957), ainsi qu'à la création du Ministère des Affaires culturelles du Québec (1961) par le gouvernement libéral de Jean Lesage. Il ne faut pas non plus oublier le rôle primordial de la Société Radio-Canada (créée en 1936) dans la diffusion radiophonique et télévisuelle de la musique contemporaine. C'est à Radio-Canada que Maryvonne Kendergi présente, de 1957 à 1963, plus de 200 entretiens radiophoniques avec les plus grands compositeurs et interprètes de l'époque et des concerts captés dans les principaux festivals européens (Bail 1985; 2002). L'émission *L'heure du concert* de Pierre Mercure permet aussi à la musique contemporaine de faire une entrée remarquée à la télévision. Ainsi, entre 1963 et 1965, Mercure fait venir successivement à Montréal Boulez (1963), Stockhausen (1964), Earle Brown et Bruno Maderna (1965) pour son émission (Rivest 1998, 63).

La génération des Pierre Mercure, Clermont Pépin, Serge Garant, Bruce Mather, François Morel et Gilles Tremblay arrive à maturité au cours des années 1960 et ouvre alors les portes du milieu musical québécois aux courants avant-gardistes<sup>8</sup>. Forts de la position de plusieurs d'entre eux au sein des institutions d'enseignement<sup>9</sup>, ces compositeurs participent largement à la formation et au développement d'une culture musicale axée sur la création, la recherche et la diffusion d'une musique proprement québécoise et résolument contemporaine. La création de la SMCQ en 1966 par un comité constitué de Serge Garant, de Jean Papineau-Couture, de Maryvonne Kendergi, de Hugh H. Davidson, de Wilfrid Pelletier et de Robert Giroux<sup>10</sup>, sera le fruit de cette conjoncture historique et artistique exceptionnellement favorable.

## La SMCQ et l'institutionnalisation de l'avant-garde

Dès sa fondation, la SMCQ se fixe six objectifs qui sont formulés dans les lettres patentes, soit 1) de diffuser et promouvoir la musique contemporaine canadienne et internationale; 2) de former et entretenir en permanence son propre orchestre; 3) d'offrir au public des concerts et des représentations musicales à des fins de divertissement, d'information ou d'éducation; 4) de reconnaître et de faire reconnaître

la valeur des œuvres musicales – ce qui sous-entend de rejouer des œuvres afin d'en faire des classiques –; 5) de distribuer des prix et des récompenses – projet qui sera remis à plus tard – et 6) de se livrer à toute autre activité de nature à promouvoir la diffusion de la musique contemporaine canadienne et internationale. Ces objectifs sont en lien avec le projet initial de Mercure et Pelletier qui souhaitaient mettre sur pied un organisme pour soutenir la création et la diffusion de la musique canadienne et internationale afin d'éduquer les musiciens, les critiques musicaux et le public. C'est dans ce cadre que Maryvonne Kendergi organise par exemple des rencontres avec des compositeurs; Luciano Berio est son premier invité en 1968 (Galaise 1997, 43; Bail 2002, 327).

## PROGRAMMATION

En accord avec ces six objectifs, la SMCQ s'engage à présenter sur une base régulière des concerts exclusivement voués à la nouvelle musique. C'est pourquoi la fondation de la SMCQ s'accompagne de la formation d'un Ensemble de la SMCQ qui portera le nom de Groupe instrumental de Montréal de 1966 à mars 1971<sup>11</sup>.

Le programme des cinq premières saisons (de 1966 à 1971) du Groupe instrumental de Montréal est bien rempli puisqu'il présente 178 œuvres (dont 133 œuvres différentes) réparties en 36 concerts (soit environ cinq pièces par concert)<sup>12</sup>. Les compositeurs les plus fréquemment joués sont Berio, Stockhausen, Tremblay et Webern. La SMCQ organise également quelques concerts entièrement consacrés à un compositeur-vedette en visite à Montréal. C'est le cas à trois reprises dans la période qui nous intéresse, soit pour le concert du 21 novembre 1968, où Luciano Berio dirige l'ensemble et le mezzo-soprano Cathy Berberian dans cinq de ses œuvres; celui du 5 novembre 1970, où Yvonne Loriod interprète deux œuvres d'Olivier Messiaen, *Les Visions de l'Amen* (1943) pour deux pianos (avec le compositeur au second piano) et des extraits des *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944) pour piano solo; et enfin ceux du 2 et 3 mars 1971, où Karlheinz Stockhausen et son groupe présentent plusieurs œuvres du compositeur allemand. La SMCQ cherche également à se rapprocher du grand public grâce à deux concerts, repris chacun deux fois, et qui furent présentés à l'Exposition universelle les 22, 23, 24 et 25 août 1967. Y sont jouées d'ailleurs les œuvres de plusieurs Canadiens: Jean Papineau-Couture, Serge Garant, Jacques Hétu, Otto Joachim et Gilles Tremblay. La

<sup>8</sup> Ces compositeurs sont tous nés entre 1926 et 1939.

<sup>9</sup> Tremblay devient professeur de composition au Conservatoire de Montréal dès 1962 (à 30 ans). En 1966, Garant est engagé à l'Université de Montréal (à 37 ans) et Mather à l'Université McGill (à 27 ans).

<sup>10</sup> Les lettres patentes de l'organisme ont été émises le 25 janvier 1967.

<sup>11</sup> Société de musique contemporaine du Québec. Site de la SMCQ: [http://www.smcq.qc.ca/smcq/bio.f/e/ensemblede-lasmcq\\_.php](http://www.smcq.qc.ca/smcq/bio.f/e/ensemblede-lasmcq_.php), consulté le 10 février 2008. Toutefois, la première mention explicite du Groupe instrumental de Montréal dans le programme du concert daté du 25 avril 1968, soit le 12<sup>e</sup> concert de la SMCQ.

<sup>12</sup> L'annexe 1 présente un tableau statistique de la programmation du Groupe instrumental de Montréal entre 1966 et 1971. Il a été réalisé à partir des programmes de concert de la SMCQ.



musique québécoise et canadienne est en fait très présente dans le programme artistique de la société qui, entre 1966 et 1971, commande des œuvres à Gilles Tremblay, Norma Beecroft, Jacques Hétu et R. Murray Schafer. Du premier, *Souffles (Champs II)* est jouée le 21 mars 1968 et le 13 décembre 1968. De la seconde, *Rasas 1* est présentée quatre fois: deux fois lors du concert du 9 janvier 1969, puis le 15 mai 1970 et le 29 janvier 1971 (Beucage 2007<sup>13</sup>). Enfin, l'œuvre de Hétu, *Cycle*, op. 16, est interprétée les 5 et 12 février 1970, et celle de Murray Schafer, *Music for the Morning of the World*, le 25 février 1971.

De l'ensemble de la programmation de ces premières saisons se détache un petit noyau de six compositeurs qui sont joués plus de sept fois: Berio (11), Garant (8), Messiaen (8), Stockhausen (10), Tremblay (10) et Webern (9). On observe que ce lot de privilégiés compte autant de compositeurs canadiens qu'euro-péens. De plus, ces noms sont alors directement associés à une esthétique: celle du constructivisme sériel pour lequel Webern a servi de modèle. Messiaen se trouve également associé à cette esthétique parce qu'il a donné une impulsion nouvelle au courant avec les œuvres qui se situent dans la foulée de ses *Quatre Études de rythme* (1949-1950) et qui influenceront des compositeurs comme Stockhausen. Ce groupe restreint de compositeurs, qui représente un dixième de tous les compositeurs joués par le Groupe instrumental de Montréal, est responsable d'environ un tiers du catalogue des œuvres de l'orchestre (29 % des œuvres au répertoire et 31 % des œuvres exécutées). En ayant recours aux compositeurs les plus engagés et actifs dans le domaine du constructivisme sériel, les organisateurs souhaitent doter ce courant d'assises solides afin, d'une part, que le public puisse mieux le comprendre, et d'autre part, pour que le courant lui-même et les compositeurs qui le défendent puissent progresser. Nous pouvons aussi y voir la détermination des fondateurs de donner à la SMCQ une orientation esthétique définitivement tournée vers la modernité européenne et plus particulièrement celle que domine alors la génération de Boulez. En fait, la SMCQ permettra de rattraper rapidement le temps perdu et fera en sorte de donner au public l'occasion de non seulement connaître les œuvres qui jalonnent la modernité musicale d'avant guerre, mais aussi d'établir les liens nécessaires entre ces œuvres fondatrices et les œuvres contemporaines.

Il est évident que cette situation fera en sorte de privilégier certains compositeurs. On remarque ainsi que Garant, directeur musical de la formation, voit sa musique interprétée huit fois pendant les premières saisons de la SMCQ. Sur l'ensemble des 178 exécutions qui constituent notre corpus d'analyse, ce nombre semble peu significatif. Toutefois, lorsque nous considérons que chaque compositeur a été joué en moyenne trois fois (2,97), nous constatons que la musique de Serge Garant a été exécutée près de trois fois (2,69) plus souvent que celles de tous les autres compositeurs. À la lumière de ces données, il est possible d'affirmer que Garant profite largement de la SMCQ pour diffuser ses œuvres. Sans la société, on peut se demander où ses œuvres auraient été jouées. Cette question se pose tout aussi bien pour les autres compositeurs de l'époque. Il nous semble donc nécessaire de nuancer les propos que Réjean Beucage nous a communiqués lorsque nous l'avons approché en sa qualité d'auteur d'un ouvrage en préparation sur l'histoire de la SMCQ:

Qu'en est-il, historiquement, du poste de directeur musical/artistique à la SMCQ? En ce qui concerne Serge Garant, il est clair qu'il a utilisé ce pouvoir, envers lui-même, avec une parcimonie qui l'honore. Garant n'a reçu durant ses 20 ans à la barre de l'organisme qu'une seule commande de la SMCQ, pour *Circuits II* (1972), et seulement trois de ses œuvres y ont été créées (*Offrande III*, le 28 mars 1971 à la salle Claude-Champagne; *Rivages*, le 27 octobre 1977 à la salle Pollack; et *Circuits II*). Sa musique a été interprétée 41 fois avant l'automne 1986, moment de son décès, dans un concert donné ou présenté par la SMCQ (sur 169 œuvres au total pour cette période); 21 fois à Montréal et 20 fois à l'extérieur. Durant les quatre dernières saisons pendant lesquelles il agissait comme directeur artistique, une seule de ses œuvres fut interprétée dans un concert de la SMCQ (*Quintette*, de 1978, par l'Ensemble Lontano sous la direction d'Odaline de la Martinez, le 31 octobre 1985)<sup>14</sup>.

Selon Beucage, le total des œuvres de Garant jouées à la SMCQ ne constitue pas la preuve qu'il ait profité de sa situation de directeur musical et artistique de la société. Sur les 20 ans où il exerce ses fonctions, sa musique a été jouée 41 fois (12 œuvres différentes), soit pour une moyenne de deux pièces par saison. Cette moyenne s'inscrit dans la tendance amorcée au cours des cinq premières années (1.6 œuvres par saison). Cette présence dépasse d'ailleurs celle de Boulez au Domaine musical

<sup>13</sup> Réjean Beucage travaille présentement à la rédaction d'un ouvrage sur l'histoire de la SMCQ. Nous le remercions de nous avoir communiqué certaines informations concernant les particularités de la programmation de la SMCQ à ses débuts. Nous remercions également la SMCQ pour nous avoir donné accès à ses archives de concerts depuis sa création.

<sup>14</sup> Cette citation provient d'un courriel de Réjean Beucage datant du 2 octobre 2007.

<sup>15</sup> Sophie Galaise remarque à juste titre que « [cela] détruit le mythe du compositeur trop timide pour oser programmer sa propre musique » (Galaise 1997, 46).

qui avait eu pour principe de n'insérer l'une de ses œuvres qu'une seule fois par saison (15 au total entre 1954 et 1966). Il ne s'agit pas pour nous de discuter plus longuement ces chiffres, somme toute bien relatifs. Mais ils nous permettent de constater que Garant demeure au cours de cette période l'un des trois compositeurs les plus joués à la SMCQ<sup>15</sup>, aux côtés de Gilles Tremblay (48 fois) et de Bruce Mather (33 fois) (Galaise 1997, 46), et que cet état de fait contribue à conférer une identité particulière à la SMCQ. D'autre part, dans le contexte de l'époque, il faut tenir compte du rôle que la SMCQ jouera dans l'essor des carrières des jeunes compositeurs québécois et canadiens. La SMCQ sera un tremplin idéal pour la musique de Garant comme pour celle de Tremblay, Mather puis, plus tard, Rea, Boudreau, Lesage et Bouliane.

La référence à Pierre Boulez nous amène à approfondir la comparaison entre la SMCQ et le Domaine musical, ces deux institutions étant dirigées par des compositeurs avant-gardistes devenus des chefs d'orchestre par nécessité, en quelque sorte. La société de concerts française avait établi à ses débuts une programmation de concerts en trois volets (Aguila 1992, 139-140) :

1) Un plan de référence où l'on présente des œuvres du passé ayant une résonance actuelle, celles de Machaut, Dufay, Gabrieli, Gesualdo, Monteverdi, Dowland, Bach, Mozart, Beethoven. Il est abandonné en 1957 ;

2) Un plan de connaissance qui est une tentative de « classiciser » les compositeurs modernes tels Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern, Ives et Varèse ;

3) Et un plan de recherche qui va rapidement devenir la préoccupation première du Domaine musical : les premières auditions inscrites dans une perspective historique. On y présente essentiellement les œuvres des compositeurs de la génération de Messiaen et de celle de Boulez et Stockhausen.

Cette planification évoluera lentement vers une concentration des efforts sur les second et troisième volets. Cette évolution correspond à ce qui deviendra une « institutionnalisation » de la création, c'est-à-dire l'instauration d'un modèle fixe qui régit l'organisation structurelle et la mise en valeur des œuvres dans le cadre de la programmation des concerts de musique contemporaine. Pour sa part, en accord avec ses objectifs de départ, la SMCQ reprend les plans de connaissance et de recherche proposés par le Domaine musical. Citons à ce propos

Serge Garant, qui commente la première saison de la SMCQ :

Nous avons joué cette année deux classiques de la musique contemporaine : Varèse et Webern ; quatre brillants représentants de la jeune musique : Boulez, Cage, Kagel et Stockhausen, ainsi que six compositeurs canadiens : Mather, Morel, Schafer, Somers, Tremblay et moi-même. Nous entendons continuer dans le même sens : donner à la fois des classiques, des jeunes qui marquent la musique ailleurs, et des compositeurs d'ici<sup>16</sup>.

La SMCQ souhaite ainsi d'emblée instaurer une tradition de compositeurs contemporains<sup>17</sup>, et valoriser la création musicale.

## PÉRIODISATION

Il semble que le choix du répertoire de la SMCQ corresponde à une division à la fois temporelle et esthétique. En effet, alors que le Domaine musical soutenait, du moins à ses débuts, une périodisation de l'histoire de la musique comprenant une ère tonale (progressant du Moyen Âge au style classique) et une ère contemporaine séparées par une rupture au XIX<sup>e</sup> siècle, la SMCQ se concentre sur le seul XX<sup>e</sup> siècle, partagé en deux temps (premier temps : celui des « classiques contemporains » ; second temps : celui de la « connaissance-crédation »), la charnière étant la Deuxième Guerre mondiale. Quoique d'autres sociétés de concerts spécialisées en musique contemporaine comme Les Événements du Neuf (1978-1990), l'Ensemble contemporain de Montréal (1987- ) et le Nouvel ensemble moderne (1989- ) présenteront elles aussi régulièrement des « classiques », c'est également sur cette ère contemporaine que se concentreront leurs efforts sur le plan de la diffusion.

## MUSICIENS ET EXÉCUTION

En ce qui concerne l'exécution des œuvres, ni le Domaine musical ni la SMCQ ne possèdent d'ensemble *permanent* de musiciens. Plutôt qu'à un groupe fixe de musiciens travaillant ensemble sur une base très régulière, les deux sociétés font appel à un ensemble à géométrie variable ; chaque organisme engage les interprètes en fonction de sa programmation. Au départ, les interprètes du Groupe instrumental de Montréal de la SMCQ ont été recrutés par Wilfrid Pelletier au sein de l'Orchestre symphonique de Montréal et parmi les connaissances de Serge Garant. Par la suite, se sont ajoutés des musiciens issus des principales institutions d'enseignement telles que le

<sup>16</sup> Serge Garant, note du programme du troisième concert de la SMCQ, 5 avril 1967.

<sup>17</sup> Au cours de ses cinq premières années d'existence, on constate que la SMCQ rejoue 45 œuvres (34 %) de son répertoire. Parmi les œuvres reprogrammées, 38 % ont été écrites par le petit noyau de compositeurs joués plus de sept fois et nommés plus haut. Le compositeur dont les œuvres sont les plus jouées et rejouées est Gilles Tremblay.

Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal, l'Université de Montréal et l'Université McGill<sup>18</sup>. En bref, la SMCQ souhaite s'adjoindre les meilleurs instrumentistes locaux. De même, Boulez disposa rapidement d'un bassin de musiciens locaux spécialisés dans le répertoire contemporain sur lequel il put compter. Pour certaines œuvres particulièrement difficiles, il a eu l'opportunité d'inviter des solistes européens de réputation internationale qui maîtrisaient déjà ces œuvres<sup>19</sup>. La nécessité de disposer d'un ensemble réellement voué au répertoire contemporain va inciter les deux sociétés de concerts à accorder une place prépondérante à la formation des interprètes en incitant ceux-ci à se spécialiser et à travailler à l'aide de techniques nouvelles, le but étant d'atteindre une qualité parfaite de l'exécution. Cependant, avec un ensemble à géométrie variable, le travail est toujours à recommencer puisque les musiciens ne participent pas de façon régulière aux activités de la société.

Cette perfection de l'exécution sera également recherchée par les ensembles québécois qui viendront à la suite de la SMCQ, comme le Nouvel ensemble moderne (NEM) dirigé par Lorraine Vaillancourt; celle-ci souhaite démontrer la valeur intrinsèque d'une œuvre en la rejouant. Le NEM parviendra à se doter d'un orchestre fixe (certains musiciens fondateurs y œuvrent toujours), ce qui permet à sa directrice d'assurer un suivi, d'organiser de nombreuses répétitions, de constamment améliorer le niveau technique des interprètes et d'approfondir l'interprétation des œuvres. En France, l'Ensemble intercontemporain fondé par Boulez en 1976 offre une autre réponse à la nécessité de former les musiciens. Spécialisé dans la musique du xx<sup>e</sup> siècle, ce groupe permanent de 31 solistes est original sur plusieurs points. D'abord, les musiciens sont engagés pour une durée indéterminée et sont redevables de deux tiers du temps de travail habituel. On accorde ainsi une importance particulière aux nombreuses heures de répétition comme gage de l'excellence de l'exécution des œuvres.

Ensuite, on permet aux musiciens d'exercer des activités musicales en dehors de l'Ensemble, car un interprète doit rester en contact avec d'autres instruments afin de conserver une pleine maîtrise de son propre instrument. Enfin, chaque musicien étant considéré individuellement comme soliste, il est possible d'aborder des œuvres dans des formations peu courantes et de s'engager dans des projets de création à caractère expérimental.

## FINANCEMENT

Dans un autre ordre d'idées, le Domaine musical ne cessa de revendiquer sa prise en charge par l'État. À ses débuts, le Domaine a fait appel aux dons d'amis pour couvrir le déficit. Il s'agit en fait d'un effort supplémentaire de certains mécènes privés pour aider l'organisme à faire face à une situation financière précaire. Ces dons importants (souvent supérieurs à 15 000 francs) permettaient de couvrir environ 30 % du budget annuel (Aguila 1992, 62-63). Les subventions étatiques, dont le Domaine a bénéficié dès sa troisième saison, ont été au départ très faibles (entre 3,6 % et 4 %). Puis l'attitude de l'État envers le Domaine musical a évolué progressivement à partir de la huitième saison (1960-1961) où on lui accorde une subvention nettement supérieure aux précédentes (11,6 % des recettes). Pour les cinq dernières saisons, les subventions représentèrent entre 31 % et 70 % de la ventilation globale, ce qui est considérable. Mais les fonds accordés par l'État sont loin de suffire et le conseil d'administration du Domaine doit trouver d'autres moyens de financer les opérations de l'organisme: vente de billets individuels, vente d'abonnements de saison et d'abonnements de soutien (au coût parfois 10 fois plus élevé que le prix de base), programme spécial pour étudiants, donation, réception après concert (soulignant l'importance du cadre social du concert), etc. Ainsi, le Domaine musical, tout en dépendant du soutien gouvernemental, s'insère dans l'économie de marché qui s'appuie sur la loi de l'offre et de la demande (Aguila 1992).

**Tableau 1:** Bilan comptable de la saison 1963-1964 du Domaine musical (Menger 2001, 232).

Subvention de l'État	12 000 F	(11,5 %)
Abonnements d'honneur	11 045 F	(10,6 %)
Dons d'amis pour combler le déficit	25 527 F	(24,4 %)
Abonnements	23 167 F	(22,2 %)
Vente de billets aux guichets	16 079 F	(15,4 %)
Divers (royalties de firmes phonographiques, ventes de programmes, droits d'enregistrement versés par la RTF, etc.)	16 611 F	(15,9 %)

<sup>18</sup> Sophie Galaise a établi la liste complète des membres du Groupe instrumental de Montréal et de l'Ensemble de la SMCQ entre 1966 et 1986. Cf. Galaise 1997, 52.

<sup>19</sup> Jésus Aguila donne un aperçu des membres réguliers de l'Ensemble du Domaine musical et des solistes invités. Cf. Aguila 1992, 148-149.

Pour sa part, dès ses débuts, la SMCQ est reconnue par les deux paliers de gouvernement et obtient rapidement une aide financière. Dès sa première saison, la SMCQ reçoit une subvention de démarrage de 15 000 \$ du Ministère des Affaires culturelles du Québec. Cette aide sera ensuite réitérée annuellement. À partir de 1968, la SMCQ obtient aussi une subvention du Conseil des Arts du Canada pour les commandes d'œuvres aux compositeurs canadiens (Gilles Tremblay, Norma Beecroft, Jacques Héту et R. Murray Schafer).

La comparaison entre les bilans comptables du Domaine musical (Tableau 1) et de la SMCQ (Tableau 2) montre des différences importantes entre les sources de revenus des deux organismes. Durant les premières années, le Domaine musical s'est naturellement tourné vers le mécénat privé puisque les subventions étaient inaccessibles pour des raisons esthétiques et aussi de conflit de personnalité<sup>20</sup>. Il faudra attendre la nomination d'André Malraux comme ministre des Affaires culturelles pour que l'État change d'attitude envers le Domaine musical et lui octroie ses premières subventions (Aguila 1992, 87-105). Au contraire, le financement de la SMCQ est pris en charge dès le départ par l'État et les organismes gouvernementaux. L'apport privé, correspondant à la vente de billets et de programmes de concerts, représente une part minime des recettes annuelles. Cette constatation établit un corrélat avec la faible culture de mécénat dans la communauté francophone québécoise, comparativement à celle présente dans la culture française (et européenne en général).

Bien que la SMCQ soit constituée en organisme sans but lucratif, elle doit démontrer sa volonté de diversifier ses sources de financement pour ne pas dépendre uniquement du gouvernement. Par conséquent, la société tente d'élargir et de fidéliser son public par la recherche d'un lieu dédié à la création. Ce lieu est aujourd'hui la salle Pierre-Mercure du centre Pierre-Péladeau, à Montréal. Lors de sa fondation, la SMCQ jouait principalement à la salle Claude-Champagne, puis elle se dirigea progressivement vers le centre-ville en se pro-

duisant également au théâtre Maisonneuve de la Place-des-Arts à partir de la fin de l'année 1968. De 1975 à 1992, la SMCQ sera surtout associée à la salle Pollack de l'Université McGill. Elle s'installera ensuite à la nouvelle salle Pierre-Mercure du centre Pierre-Péladeau, inauguré en 1992. Le Domaine musical va également présenter ses concerts dans des lieux prestigieux : le Petit Théâtre Marigny de 1954 à 1956, la salle Gaveau de 1956 à 1959, le théâtre de l'Odéon de 1959 à 1968 et enfin, le Théâtre de la Ville de 1968 à 1973 (Aguila 1992, 64). Le passage d'une salle à l'autre est non seulement un indice de la popularité des concerts du Domaine musical<sup>21</sup>, mais correspond également à l'évolution de son public. À la suite du départ de Boulez, les abonnés d'honneur et de soutien commencèrent à désertier le Domaine. Son successeur, Gilbert Amy<sup>22</sup>, se tourna alors vers un nouveau public, plus jeune mais moins argenté. Le Théâtre de la Ville fut choisi pour deux raisons principales : son architecture en gradins, qui lui confère un caractère populaire, et la grande capacité d'occupation de la salle, ce qui permet de maintenir assez bas le coût des places ordinaires. Dans ces conditions, le public répondit aux attentes des organisateurs, et pour les dernières saisons du Domaine musical, le taux d'occupation de la salle oscilla entre 69 et 95 % (Aguila 1992, 74-78).

## Conclusion

Fondée en 1966, la Société de musique contemporaine du Québec fait figure de pionnière dans le développement et la promotion de la musique du xx<sup>e</sup> siècle au Québec. Elle a participé activement à l'institutionnalisation de la musique contemporaine, notamment par la création d'un nouveau répertoire de musiques nouvelles (modernité) et le souhait de contribuer à la conservation des œuvres afin d'en faire des « classiques » (tradition).

Grâce au travail constant de son directeur artistique, Serge Garant, à sa rigueur face aux intentions du compositeur et à la partition à rendre, la SMCQ a participé à la formation de nombreux interprètes en les incitant à jouer « ce qui est écrit » (Leroux 1996, 24). Elle a en

<sup>20</sup> « Ce Monsieur [Pierre Boulez] nous eng... à longueur d'année et nous demande une subvention? Refusé » (propos attribués à un membre de la commission chargée d'attribuer la subvention du ministère de l'Éducation nationale). Propos rapportés par Antoine Goléa dans *Témoignage chrétien* (date de publication non identifiée, sans doute 1954), cités dans Aguila 1992, 87.

<sup>21</sup> Le Petit Théâtre Marigny offre 250 places comparativement au Théâtre de l'Odéon et au Théâtre de la Ville qui permettent d'accueillir plus respectivement 1280 et 1090 auditeurs.

<sup>22</sup> Compositeur et chef d'orchestre né en 1936 à Paris, Gilbert Amy fait des études de musique au Conservatoire de Paris où il sera l'élève de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen. En 1967, il prend la tête du Domaine musical, à la suite du départ de Pierre Boulez, tâche qu'il assume jusqu'au début 1974, date à laquelle cesseront les activités de la société.

**Tableau 2 :** Bilan comptable de la saison 1968-1969 de la SMCQ (source : SMCQ).

Subvention du Ministère des Affaires Culturelles du Québec	20000 \$	(48,9 %)
Conseil des Arts du Canada	16500 \$	(40,3 %)
Radio-Canada (pour diffusion d'un concert)	1000 \$	(2,4 %)
Vente de billets aux guichets	2813 \$	(6,9 %)
Divers (vente de programme, intérêts, etc.)	616 \$	(1,5 %)

outre encouragé un bon nombre de compositeurs québécois qui partagent une certaine conception de la modernité musicale en leur donnant la possibilité d'entendre leur œuvre exécutée par un ensemble professionnel.

La SMCQ a beaucoup bénéficié des subventions des organismes gouvernementaux durant les années 1966 à 1971, mais elle doit en même temps diversifier ses sources de financement. C'est pourquoi elle vise à un élargissement et à une fidélisation de son public, notamment en se dotant d'un lieu de diffusion qui lui est propre. De nos jours, les institutions de musique contemporaine paraissent plus que jamais nécessaires à la diffusion et à la formation de

la création musicale, comme en témoigne leur nombre qui va en s'accroissant. La SMCQ est l'un de ces organismes culturels qui, fort de l'héritage du Domaine musical et des expériences des modernes de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, tente de soutenir un art dont la compréhension est loin d'être évidente pour le grand public. Elle a ouvert la voie à plusieurs groupes du Québec comme Les Événements du Neuf (1978-1990), l'Ensemble contemporain de Montréal (1987- ) et le Nouvel ensemble moderne (1989- ). Elle a également servi de modèle à l'établissement des New Music Concerts de Toronto (1971- ) avec lesquels elle a collaboré à plusieurs reprises (Beecroft 1997). ◀

**Annexe 1 :** Tableau statistique de la programmation du Groupe instrumental de Montréal de la SMCQ (1966-1971).

N°	Nom du compositeur	Nombre de fois joué à la SMCQ	Nombre de fois joué sur le total (%)	Nombre d'œuvres différentes	Nombre d'œuvres différentes sur le total (%)	Nombre de reprises des œuvres	Nombre de reprises sur le total (%)
1	William Albright	2	1,12	2	1,50	0	0,00
2	Gilbert Amy	1	0,56	1	0,75	0	0,00
3	Istvan Anhalt	1	0,56	1	0,75	0	0,00
4	Claude Balif	1	0,56	1	0,75	0	0,00
5	Norma Beecroft	4	2,25	1	0,75	3	6,67
6	Maurice Benhamou	1	0,56	1	0,75	0	0,00
7	Cathy Berberian	1	0,56	1	0,75	0	0,00
8	Alban Berg	4	2,25	3	2,26	1	2,22
<b>9</b>	<b>Luciano Berio</b>	<b>12</b>	<b>6,74</b>	<b>9</b>	<b>6,77</b>	<b>3</b>	<b>6,67</b>
10	William Bolcom	3	1,69	3	2,26	0	0,00
11	André Boucourechliev	4	2,25	1	0,75	3	6,67
12	Pierre Boulez	6	3,37	5	3,76	1	2,22
13	Sylvano Bussotti	3	1,69	2	1,50	1	2,22
14	John Cage	1	0,56	1	0,75	0	0,00
15	Marius Constant	1	0,56	1	0,75	0	0,00
16	George Crumb	3	1,69	2	1,50	1	2,22
17	Luigi Dallapiccola	1	0,56	1	0,75	0	0,00
18	William Douglas	1	0,56	1	0,75	0	0,00
19	Jean-Claude Éloy	3	1,69	1	0,75	2	4,44
20	Ensemble Ars Nova	1	0,56	1	0,75	0	0,00
21	Morton Feldman	1	0,56	1	0,75	0	0,00
<b>22</b>	<b>Serge Garant</b>	<b>8</b>	<b>4,49</b>	<b>6</b>	<b>4,51</b>	<b>2</b>	<b>4,44</b>
23	Steve Gellman	2	1,12	1	0,75	1	2,22
24	Richard Grégoire	1	0,56	1	0,75	0	0,00
25	Hugh Hartwell	1	0,56	1	0,75	0	0,00

26	Roman Haubenstock-Ramati	1	0,56	1	0,75	0	0,00
27	John Hawkins	3	1,69	2	1,50	1	2,22
28	Alan Heard	3	1,69	3	2,26	0	0,00
29	Jacques Hétu	3	1,69	2	1,50	1	2,22
30	Sydney Hodkinson	1	0,56	1	0,75	0	0,00
31	Charles Ives	3	1,69	3	2,26	0	0,00
32	Otto Joachim	3	1,69	2	1,50	1	2,22
33	André Jolivet	1	0,56	1	0,75	0	0,00
34	Mauricio Kagel	1	0,56	1	0,75	0	0,00
35	Eugène Kurtz	1	0,56	1	0,75	0	0,00
36	Alain Louvier	1	0,56	1	0,75	0	0,00
37	Witold Lutoslawski	1	0,56	1	0,75	0	0,00
38	Gérard Masson	1	0,56	1	0,75	0	0,00
39	<b>Bruce Mather</b>	<b>7</b>	<b>3,93</b>	<b>5</b>	<b>3,76</b>	<b>2</b>	<b>4,44</b>
40	Yori-Aki Matsudaïra	2	1,12	1	0,75	1	2,22
41	Peter Maxwell Davies	1	0,56	1	0,75	0	0,00
42	<b>Olivier Messiaen</b>	<b>8</b>	<b>4,49</b>	<b>5</b>	<b>3,76</b>	<b>3</b>	<b>6,67</b>
43	François Morel	5	2,81	4	3,01	1	2,22
44	Jean Papineau-Couture	4	2,25	3	2,26	1	2,22
45	Clermont Pépin	1	0,56	1	0,75	0	0,00
46	Henri Pousseur	3	1,69	2	1,50	1	2,22
47	Roger Reynolds	2	1,12	1	0,75	1	2,22
48	R, Murray Schafer	4	2,25	4	3,01	0	0,00
49	Arnold Schoenberg	2	1,12	2	1,50	0	0,00
50	Makoto Shinohara	1	0,56	1	0,75	0	0,00
51	Harry Somers	3	1,69	2	1,50	1	2,22
52	<b>Karlheinz Stockhausen</b>	<b>10</b>	<b>5,62</b>	<b>8</b>	<b>6,02</b>	<b>2</b>	<b>4,44</b>
53	Igor Stravinski	5	2,81	3	2,26	2	4,44
54	Yuji Takahashi	1	0,56	1	0,75	0	0,00
55	Toru Takemitsu	1	0,56	1	0,75	0	0,00
56	<b>Gilles Tremblay</b>	<b>11</b>	<b>6,18</b>	<b>6</b>	<b>4,51</b>	<b>5</b>	<b>11,11</b>
57	Edgard Varèse	5	2,81	3	2,26	2	4,44
58	Claude Vivier	1	0,56	1	0,75	0	0,00
59	<b>Anton Webern</b>	<b>9</b>	<b>5,06</b>	<b>7</b>	<b>5,26</b>	<b>2</b>	<b>4,44</b>
60	Iannis Xenakis	2	1,12	2	1,50	0	0,00
	<b>TOTAL</b>	<b>178</b>	<b>100</b>	<b>133</b>	<b>100</b>	<b>45</b>	<b>100</b>

## RÉFÉRENCES

AGUILA, Jésus (1992). *Le Domaine musical*, Paris, Fayard.

BEAUCAGE, Réjean (2007). « RE: SMCQ » (2 octobre). Courrier électronique à Ariane Couture.

BAIL, Louise (réd.) (1985). « Musialogue: Maryvonne Kendergi », *Cahiers de l'ARMuQ*, vol. 5, mai.

\_\_\_\_\_ (2002). *Maryvonne Kendergi: la musique en partage*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH.

BEECROFT, Norma (1997). « Serge Garant and New Music Concerts », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, décembre, p. 55-58.

BOIVIN, Jean (2001). « Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 5, nos 1-2, décembre, p. 75-90.

\_\_\_\_\_ (2002). « La recherche consacrée aux compositeurs québécois depuis un quart de siècle », Denise LEMIEUX (éd.), *Traité de la culture. Le Québec: son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*, Québec, IQRC/Presses de l'Université Laval, coll. « Culture et société », p. 677-695.

COUTURE, Simon (1992). « Les origines du Conservatoire de musique du Québec », *Cahiers de l'ARMuQ*, vol. 14, mai, p. 42-64.

FLAMAND, Guylaine (2003). « Le Montreal Orchestra and Les Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941) », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, nos 1-2, décembre, p. 23-31.

GALAISE, Sophie (1997). « Serge Garant, directeur de la Société de musique contemporaine du Québec (1966-1986) », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, décembre, p. 41-54.

HUOT, Cécile (1983). « Les Festivals de Montréal », Helmut KALLMANN, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 24 mars 2008.

\_\_\_\_\_, Gilles POTVIN et Claire RHÉAUME (1983). « Orchestre symphonique de Montréal », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

KALLMANN, Helmut et Alexis LUKO (1983). « Ligue canadienne de compositeurs », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2005). *Rodolphe Mathieu 1890-1962: L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*, Sillery (QC), Septentrion.

\_\_\_\_\_ (2003). « Les Soirées Mathieu (1930-1935) », *Les Cahiers des Dix*, n° 57, p. 85-118.

\_\_\_\_\_ (2002). « Histoire de l'art musical dans la société québécoise », Denise LEMIEUX (éd.), *Traité de la culture. Le Québec: son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*, Québec, IQRC/Presses de l'Université Laval, coll. « Culture et société », p. 661-676.

\_\_\_\_\_ (2001). « La Semaine annuelle de musique de Montréal sous les auspices du Delphic Study Club, 1923-1937 », *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 21, n° 2, p. 60-76.

\_\_\_\_\_ (1986). *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau.

LEROUX, Robert (1996). « Serge Garant, chef d'orchestre, ou l'initiation exigeante », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 2, p. 23-26.

MCLEAN, Eric (1983). « Montreal Orchestra », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

MENGER, Pierre-Michel (2001). *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et champ social ».

PAPINEAU-COUTURE, Isabelle (1983). « Société de musique canadienne », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

PLOUFFE, Hélène (1983). « François Morel », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 28 mai 2008.

RICHER, Lyse (1983). « Semaine internationale de musique actuelle », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

RIVEST, Johanne (1998). « La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961) », *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 19, n° 1, p. 50-68.

ROCHON, Pierre et Suzanne THOMAS (1983). « Maryvonne Kendergi », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCEsearch&Params=Q1>, consulté le 14 août 2008.

Société de musique contemporaine du Québec, [www.smcq.qc.ca](http://www.smcq.qc.ca), consulté le 23 mars 2008.

STEINEGGER, Catherine (2005). « Apport et influences du théâtre sur le parcours boulezien », Colloque international « La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits », Paris, École nationale supérieure, 5 mars; <http://www.entretiens.asso.fr/Boulez>, consulté le 21 mai 2008.





À l'occasion du 75<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), il nous semble opportun de lever le voile sur l'apport de son premier chef d'orchestre permanent, Désiré Defauw (1885-1960). Fort d'une carrière de plus de 30 ans et référé par Arturo Toscanini, le chef belge Désiré Defauw dirige dès 1941 la Société des concerts symphoniques de Montréal (SCSM), connue depuis 1954 sous l'appellation OSM. S'amorce ainsi la lignée des grands chefs qui se poursuit jusqu'à l'embauche de maestro Kent Nagano en 2006. Ainsi, les 12 années de Defauw à la tête de cette formation musicale montréalaise constituent le plus long mandat jamais accordé à un directeur permanent avant l'arrivée de Charles Dutoit en 1977.

À elles seules les traces écrites préservées par les journaux de l'époque offrent un repère des plus stimulants pour témoigner de l'engouement du public et de l'impact du nouveau chef sur les musiciens<sup>2</sup>. Les critiques musicaux crient au miracle, le comparent à Koussevitsky, saluent sa finesse et sa culture, parlent de saison brillante. Bien qu'autant d'emphase mérite la prudence, une étude minutieuse des programmes de l'OSM vient corroborer de façon convaincante l'évolution musicale de l'orchestre sous sa tutelle, par une programmation éclectique visant l'élargissement du répertoire et favorisant le dépassement des musiciens de la SCSM.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs musiciens canadiens-français doivent émigrer aux États-Unis pour gagner convenablement leur vie. Comment et pourquoi avoir choisi un chef belge comme homme de la situation dans les années 1940, alors que Montréal comptait plusieurs musiciens de qualité, dont Wilfrid Pelletier (1896-1982), connu et estimé du public montréalais, alors en poste à New York ? Un survol des circonstances entourant la création et les premières années de la SCSM nous aidera à répondre à cette question.

## La création de l'OSM

### LA FONDATION DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS SYMPHONIQUES DE MONTRÉAL

Plusieurs travaux de recherches et monographies sont consacrés à la genèse et à l'évolution de l'OSM<sup>3</sup>. Leur lecture permet de constater que cette formation musicale née en pleine

# Désiré Defauw, un chef belge à la tête de l'OSM<sup>1</sup>

Lyette Ainey  
(chercheuse indépendante)

crise économique s'implante à Montréal en novembre 1934, dans un contexte nationaliste incitant les Québécois à un développement culturel qui leur soit propre. Les auteurs ont décrit le climat dans lequel s'est imposée la nécessité de créer un orchestre francophone afin de « faire respecter la dualité socioculturelle de la ville » (Béique 2001, 43). Sans vouloir réitérer leurs propos, rappelons qu'en octobre 1930 naissait dans la métropole le Montreal Orchestra (MO). Cet ensemble, dirigé durant ses 11 années d'existence par Douglas Clarke, alors doyen de la Faculté de musique de l'Université McGill, est étroitement associé à la société anglophone de Montréal. En 1934, une série de conflits et de controverses provoque un éclatement au sein de son conseil d'administration et entraîne la démission de trois francophones qui joueront par la suite un rôle important dans la création de la SCSM en novembre de la même année : le secrétaire de la province de Québec et député libéral de Terrebonne, Athanase David, son épouse Antonia, ainsi que le journaliste au quotidien *Le Canada*, Henri Letondal. Dans son mémoire intitulé « The Montreal Orchestra and Les CS de Montréal (1930-41)<sup>4</sup> », Guylaine Flamand peint un tableau réaliste de la situation des deux orchestres de l'époque et permet d'en saisir les nuances. Avec la fin des activités du MO, en 1941, la SCSM devient le seul orchestre symphonique permanent à Montréal. Elle doit mettre à profit les progrès accomplis et continuer son expansion pour relever non seulement le défi d'être représentative de l'évolution de la culture musicale, mais aussi celui de se placer aux côtés des meilleurs orchestres américains et européens.

- 1 Je tiens à remercier l'équipe de rédaction pour l'aide apportée dans la révision de cet article. Leurs suggestions m'ont été très précieuses.
- 2 Les dossiers de presse à la base de cette étude sont constitués d'articles et de critiques des concerts tirés des journaux *Le Canada*, *The Daily Star*, *Le Devoir*, *The Gazette*, *La Patrie* et *La Presse* publiés entre 1939 et 1955.
- 3 Parmi ces ouvrages, mentionnons ceux de Wilfrid Pelletier (1972), *Une symphonie inachevée*, Montréal, Leméac; Pierre Béique (2001), *Ils ont été la musique du siècle*, Québec, à compte d'auteur; Gilles Potvin (1984), *Les cinquante premières années de l'OSM*, Montréal, Éditions Stanké; Guylaine Flamand (1999), « The Montreal Orchestra and Les CS de Montréal (1930-41) », mémoire de maîtrise, The City University of New York; Lyette Ainey (2004), « Désiré Defauw et La Société des CS de Montréal (1940-1955) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

## LES BUTS DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS SYMPHONIQUES DE MONTRÉAL

Retenons trois des principaux mandats de la SCSM: 1) contribuer à la formation des musiciens; 2) participer à l'éducation des clientèles populaires et étudiantes et 3) assouplir les programmes. Plus important encore, le conseil d'administration souhaite que la direction de ces concerts soit attribuée, « en rotation », à des chefs d'orchestre canadiens, et que les programmes mettent en valeur les œuvres et les interprètes récipiendaires du Prix d'Europe (ce prix est offert par le gouvernement du Québec sous l'égide de l'Académie de musique du Québec). Ces buts sont clairement définis dans une allocution faite à la radio par le ministre Athanase David:

L'Association des CS de Montréal, dans son projet, veut fournir aux musiciens fort nombreux dans la métropole, qui n'ont pas suffisamment d'engagements, l'occasion de gagner un peu d'argent qui leur permette de vivre les années dures que nous traversons. Deuxièmement, prouver à ceux qui nous entourent, que nous avons parmi nous ou à l'étranger, de nos compatriotes parfaitement capables de conduire un orchestre symphonique. Et, troisièmement, encourager ceux-là qui, par des études spéciales ici et à l'étranger, ont acquis une réputation de virtuose, de manifester leur talent et de le faire mieux connaître et mieux comprendre. (David 1934, 6)

## LES PERSONNAGES CLÉS

Dès la création de la SCSM, certains personnages influents joignent les rangs du conseil d'administration. Ils joueront un rôle important dans le développement de l'orchestre. Tout d'abord Pierre Béïque (1910-2003), nommé trésorier dès la fondation, en sera l'administrateur de 1937 à 1970. Homme cultivé et passionné de musique, il jouera un rôle essentiel dans le développement et la reconnaissance internationale de l'orchestre. Ses contacts privilégiés avec deux des plus importants impresarios américains de l'époque, Arthur Judson et Siegfried Hearst, lui ont permis d'inviter des chefs renommés tels que Bruno Walter, Otto Klemperer et Igor Markevitch. On lui doit également l'engagement de Désiré Defauw à titre de premier chef permanent.

Pour sa part, Jean-Clovis Lallemand (1898-1987), industriel, philanthrope et mécène montréalais, appuie les initiatives de Pierre Béïque. Il participe au projet des Matinées symphoniques, de même qu'aux différents festivals

mis en place par Antonia David et ses collaboratrices. C'est d'ailleurs chez Lallemand que Pierre Béïque recevra des musiciens célèbres dont Vladimir Horowitz, Rudolf Serkin, Pierre Monteux et Charles Münch. Son appui financier restera constant; il épongera même de ses propres deniers les déficits occasionnels de l'organisme.

Associée étroitement à la mise sur pied de l'orchestre, Antonia David en constitue un autre pilier important. Par son implication au sein du conseil d'administration de la SCSM et son rôle dans l'implantation des Festivals de Montréal aux côtés du chef montréalais Wilfrid Pelletier, elle contribue au développement de la musique à Montréal. C'est à elle que Wilfrid Pelletier confie les Matinées symphoniques pour lesquelles elle met sur pied le Comité féminin de propagande, lequel sollicite des dons auprès de bienfaiteurs et organise des collectes de fonds. Lui est également confié le Comité des Matinées, voué au recrutement de la clientèle scolaire. Ses initiatives ont permis un succès qui perdure encore aujourd'hui avec les Matinées jeunesse de l'OSM.

Enfin, Wilfrid Pelletier, « travailleur infatigable et catalyseur de la musique au Québec » (Béïque 2001, 51), constitue la pierre angulaire du projet de la SCSM. Pianiste récipiendaire du Prix d'Europe en 1915 et chef d'orchestre, il occupe les postes de chef adjoint et de responsable du répertoire français au Metropolitan Opera de New York. Jouissant d'une renommée certaine en raison de son association au grand Toscanini, il personnifie auprès du public et des musiciens montréalais le succès canadien à l'étranger. Il est donc, à ce titre, approché pour participer à la fondation de la SCSM. Dans une lettre datée du 13 novembre 1934, Athanase David sollicite son appui pour « parer le projet et assurer son succès » (David 1934, 6). Après avoir invoqué une charge de travail déjà imposante aux États-Unis, Wilfrid Pelletier se ravise et accepte de s'impliquer, tenant notamment compte d'un commentaire de son père sur le fait qu'il doit une part de son succès à l'obtention du Prix d'Europe. C'est ainsi qu'à l'automne 1934, il se retrouve à la tête de la SCSM à titre de directeur artistique, après qu'une campagne de financement et un battage publicitaire des médias aient assuré la viabilité de l'entreprise.

<sup>4</sup> Ndlr. Pour une question d'unité et de clarté, nous choisissons de remplacer « CS » par « SCSM » dans le texte. Or le diminutif « CS » est préservé dans les citations et titres originaux.

## LES PREMIÈRES SAISONS DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS SYMPHONIQUES DE MONTRÉAL

C'est devant un public nombreux et enthousiaste que Rosario Bourdon (1885-1961) dirige le concert inaugural à l'Auditorium du Plateau le 14 janvier 1935, en lieu et place de Wilfrid Pelletier retenu par ses engagements à New York. Cette première donne le ton aux saisons suivantes qui s'efforcent de respecter les objectifs initiaux de présenter une œuvre canadienne et d'entendre un soliste « de chez nous » à chaque concert. En plus de Pelletier et Bourdon, Eugène Chartier, Jean-Josaphat Gagnier et Edmond Trudel font partie de la distribution des chefs canadiens qui dirigeront l'orchestre. Cependant, le peu de répertoire canadien et le coût de sa production fragilisent les objectifs initiaux. Peu à peu, au fil des saisons suivantes, « on abandonne le chauvinisme qui avait jusque-là présidé à l'engagement des chefs et des solistes » (Potvin 1984, 51). Puis la guerre provoque un exode massif de musiciens prestigieux hors de l'Europe et favorise leur venue aux États-Unis et à Montréal. Toutefois, même si les chefs invités enrichissent l'expérience et le répertoire de la SCSM, leurs prestations sporadiques ne suffisent pas à consolider les assises de l'orchestre. La solution semble résider dans l'embauche d'un chef permanent.

### DÉBATS POUR UN CHEF PERMANENT

À la fin des années 1930, il est de plus en plus manifeste que Wilfrid Pelletier n'est pas suffisamment disponible pour diriger régulièrement à Montréal. Depuis quelque temps, on cherche en effet à procurer une stabilité à l'orchestre. Un chef régulier saurait développer chez les musiciens une technique et un style propres. On réclame donc de plus en plus un chef permanent, un discours auquel prend part Léo-Pol Morin dans le quotidien *Le Canada* :

Les CS nous offrent chaque fois un nouveau chef d'orchestre. Au train où vont les choses, on aura vite fait le tour de tous les chefs d'orchestre disponibles aux États-Unis, et on ne saura plus lequel on préfère. Tant il est vrai que nous nous plaisons à cette course, à ces jeux élégants et divers, et que tout n'est que confusion dans l'esprit de bien des auditeurs. Pendant ce temps-là, l'orchestre joue et découvre les mille manières de « se faire mener » sans parfaite efficacité sa technique. [...] N'aurons-nous pas ainsi l'impression d'avoir entendu autant d'orchestres qu'il est venu de chefs? (Morin 1940, 2)

La volonté d'assurer une permanence à la tête de la SCSM et un remaniement au sein du conseil d'administration accélèrent le départ de Wilfrid Pelletier comme directeur artistique. Pelletier quittera donc son poste en 1940, après avoir joué un rôle de premier plan dans la création et le développement de l'orchestre, et après avoir mis en place plusieurs activités marquantes, qui seront poursuivies par Désiré Defauw. Parmi ces activités, la première prend forme sous le nom de Matinées symphoniques, inaugurées au Plateau le 16 novembre 1935. Ces matinées, bilingues au départ, sont offertes à la clientèle scolaire le samedi après-midi, et rehaussées de commentaires du chef d'orchestre, de notices biographiques et d'exemples musicaux présentés par les musiciens<sup>5</sup>. S'ajoutent les Festivals de Montréal voués initialement à la musique sacrée (1936), ainsi que les Concerts populaires d'été au Chalet du Mont-Royal (1938), rendez-vous privilégié des mélomanes avertis aussi bien que des amateurs de musique légère et d'opéra.

### UNE PORTE S'OUVRE POUR DEFAUW

Le 29 août 1940, une surprise attend le public montréalais. Le chef prévu pour diriger le dernier concert d'été au Chalet du Mont-Royal se désiste la veille du concert<sup>6</sup>. Defauw est à New York depuis peu. Pierre Béique le connaît, non seulement de réputation, mais pour l'avoir vu diriger un concert à New York en décembre 1939, alors qu'il remplaçait Toscanini. Béique saisit donc l'occasion pour inviter Désiré Defauw comme substitut. Le choix est judicieux : Defauw séduit les Montréalais. Ainsi, après une unique répétition le jour même du concert, et avec un programme choisi par son prédécesseur, Defauw suscite l'enthousiasme du public, qui lui accorde une longue ovation. Le chef récolte l'unanimité des critiques francophones et anglophones qui considèrent ce concert comme « l'apothéose de la saison ».

Marcel Valois, du quotidien *La Presse*, souligne les qualités du chef belge dans son article du 28 septembre :

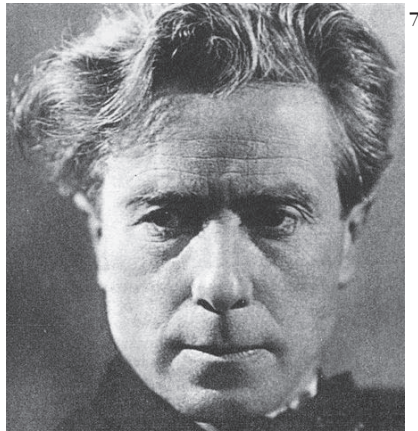
Désiré Defauw, première grandeur et comparable à un Koussevitsky ou un Bruno Walter. Sa culture et finesse alliées à son autorité nous assurent une interprétation idéale, car il a une compréhension française des compositeurs étrangers. Quant aux œuvres de Berlioz, Debussy, Ravel, Dukas, Roussel, Ibert, Poulenc et les autres, nous savons par expérience quelle interprétation limpide et supérieure Monsieur Defauw sait en donner. (Valois 1940, 37)

5 Leur succès incitera la direction de l'orchestre à mettre sur pied une formule analogue pour les jeunes de langue anglaise, les Children's Concerts, inaugurés sous le mandat de Defauw par Wilfrid Pelletier le 22 octobre 1947.

6 Les programmes des concerts d'été de l'OSM, 1940 consultés à l'OSM, ne permettent pas d'identifier ce chef.

La situation est favorable au chef belge. Son nom est désormais associé à la succession de Wilfrid Pelletier. Il sera engagé à titre de chef invité pour diriger, en 1940-41, cinq des 10 concerts de la septième saison, laquelle, selon Gilles Potvin, sera la « première véritable saison internationale des CS » (Potvin 1984, 57). Voyons en quoi le parcours de ce flamand de langue et de culture française le destine à occuper cette fonction à Montréal.

### Désiré Defauw



#### SA FORMATION

Né à Gand en Belgique le 5 septembre 1885, Defauw reçoit sa formation de violoniste, compositeur et chef d'orchestre au Conservatoire de musique de cette ville. Formé par Johan Smit<sup>8</sup>, il obtient un premier prix de violon à l'âge de 14 ans. Son talent lui vaut d'être sollicité pour une tournée par un impresario américain. Le jeune virtuose et ses parents déclinent l'offre, mais Defauw accepte, à l'âge de 15 ans, le poste de violon-solo que lui offre Édouard Brahy<sup>9</sup>, chef d'orchestre des Concerts d'Hiver de Gand. Il devient, avant même de terminer ses études, le plus jeune titulaire de ce poste à l'Orchestre de Gand. Il quitte le Conservatoire en 1903 muni de diplômes en musique de chambre, fugue, contrepoint et composition. Parmi ses compositions dont nous n'avons pu retracer la liste exhaustive, mentionnons en premier lieu deux œuvres dont nous avons trouvé les partitions dans le fonds d'archives du Conservatoire royal de musique de Bruxelles: *Berceuse* pour violon et piano, et *Le Sonneur* pour quatuor à cordes et piano. S'ajoutent quelques poèmes symphoniques, une *Rhapsodie fantastique* pour orchestre, une *Suite* pour huit exécutants, de nombreuses mélodies pour voix et orchestre, en plus d'un *Octuor* qui sera présenté aux Concerts de la libre esthétique à Bruxelles en avril 1913.

#### SES DÉBUTS EN DIRECTION D'ORCHESTRE

De retour d'une série de concerts de violon à travers l'Europe où s'affirme sa renommée de violoniste et de chambriste, Defauw s'installe à Londres à 17 ans. À 21 ans, il devient le chef d'orchestre titulaire du New London Symphony Orchestra, poste qu'il occupera de 1906 à 1909. La direction de cet ensemble voué à l'exécution d'œuvres de musique contemporaine a confirmé pour une large part sa vocation de chef d'orchestre. En 1914, il crée dans cette ville un orchestre de chambre, The Allied Quartet of London, avec ses compatriotes le pianiste Joseph Jongen, le violoncelle Emil Dochaerd et l'altiste anglais Lionel Tertis. La formation se produit en Scandinavie, en Espagne, en Italie et en France, où Maurice Ravel se joint à eux le temps de quelques tournées. Selon les confidences faites par Defauw à Hélène Grenier de *La Revue populaire*, leur amitié daterait d'ailleurs de cette époque (Grenier 1943).

#### L'EXPÉRIENCE BELGE AU SERVICE DE MONTRÉAL

Defauw se prépare à devenir chef d'orchestre à Bruxelles. En effet, sa décision de troquer l'archet pour la direction d'orchestre lui donnera l'occasion de participer à l'éclosion de la vie musicale dès son retour dans la capitale belge. Ses activités professionnelles connaissent un essor dans cette ville où il s'installe jusqu'en 1922. Son nom est alors relié à plusieurs réalisations musicales et artistiques. Il y crée en 1912 un ensemble de musique de chambre, le Quatuor Defauw, ainsi que la Société des Concerts Defauw (1920-1939), « l'une des plus importantes sociétés de concerts de l'entre-deux guerres [sic] » (Closson et Van den Borren 1950, 398), où la musique classique côtoie les œuvres contemporaines et où défilent de nombreux solistes étrangers. Les concerts de cette Société revêtent une importance capitale pour la musique belge, puisqu'ils sont à l'origine du premier orchestre permanent de la ville, l'Orchestre symphonique de Bruxelles (OSB). Defauw s'identifie une fois de plus à la musique de son temps en participant à titre de premier violon au célèbre Quatuor Pro Arte<sup>10</sup>. L'équilibre entre les chefs-d'œuvres classiques et le répertoire moderne défendu par cet ensemble sera à l'image du souci constant apporté par Defauw dans l'agencement des programmes qu'il dirigera tout au long de sa carrière. En 1922, sa renommée lui vaut d'obtenir le poste de professeur de violon au Conservatoire d'Anvers. Il quittera cette fonction lors de sa nomination

<sup>7</sup> Fusain original de Jocelyne Thibault, octobre 2003. D'après une photo d'archives du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

<sup>8</sup> Violoniste néerlandais qui a occupé le poste de *Concertmeister* du Bilsse Orchestra (1882-1887), prédécesseur de la Philharmonie de Berlin.

<sup>9</sup> Chef prestigieux liégeois qui aura une influence décisive sur la carrière de Defauw. Le répertoire qu'il dirige à Gand contribuera à faire apprécier au jeune Defauw la musique de ses contemporains.

<sup>10</sup> Ensemble créé en 1912 qui constitue une formation parmi les plus représentatives de l'époque. De cet ensemble où sont partagées les conceptions esthétiques du groupe des Six, émerge en 1921, la Société des Concerts Pro Arte. En plus de Defauw, y participent Germain Prévost, Alphonse Onnou, Laurent Halleux et Fernand Quinet, auxquels se joindra plus tard Paul Collaer.

à la direction des Concerts du Conservatoire royal de musique de Bruxelles en 1925, où il demeurera en poste pendant plus de 20 ans. Durant cette période, on lui confie le mandat de réorganiser l'ensemble instrumental du Conservatoire dans le but d'en faire un « véritable orchestre national ». Defauw s'y emploiera en présentant non seulement des activités artistiques variées, mais en établissant une programmation savamment dosée. Ce souci d'équilibre, mis en relief lors d'une conversation de Defauw avec sa biographe Marthe Herzberg, contribuera à sa renommée :

L'élaboration de mes programmes comme bien [*sic*] vous le pensez, me demande infiniment de soins. J'hésite parfois pendant des semaines quant à la place à attribuer à une œuvre. Il ne faut jamais oublier qu'une œuvre peut être éclipsée par le voisinage d'une autre. (Herzberg 1937, 12)

Soucieux de la démocratisation de la musique en milieu scolaire, Defauw crée à Bruxelles en 1928 les Concerts pour la jeunesse. Il poursuivra dans cette voie à Montréal de 1941 à 1948, lorsque Wilfrid Pelletier lui confiera la direction des Matinées symphoniques. À la fin des années 1920, Defauw occupe les postes de conseiller musical et de premier chef d'orchestre de l'Institut national de radiodiffusion de Belgique, avec lequel il effectue plusieurs enregistrements et émissions de musique contemporaine. Enfin, en 1932, volontaire et énergique, le chef belge réussit à remplir le mandat qu'on lui avait confié en 1925, soit de mettre en place un orchestre national permanent, en proposant aux autres sociétés de concerts de la ville d'unifier les orchestres symphoniques occasionnels pour n'en former qu'un seul. C'est ainsi qu'est fondé l'Orchestre symphonique de Bruxelles (OSB), transformé en 1936 en Orchestre national de Belgique (ONB), et placé sous le haut patronage de la reine Elizabeth. Cette réorganisation accomplie de l'orchestre du Conservatoire de musique de Bruxelles n'est pas sans nous rappeler le mandat que lui confiera Pierre Béique, en 1941, qui consistera à restructurer la SCSM pour en faire une phalange homogène, digne des meilleures formations américaines et européennes. Fondateur et artisan de plusieurs organismes dans son pays, partisan à la fois d'un répertoire nouveau aussi bien que traditionnel, soucieux de l'équilibre des programmes, défenseur de la mission pédagogique d'un orchestre symphonique, Defauw possède toute l'expertise dont la SCSM a besoin pour consolider ses modestes acquis et parvenir à un véritable statut professionnel. Dans cette optique, il n'est pas

surprenant que Claude Champagne soumette en 1941 la candidature de Defauw au poste de directeur du Conservatoire de musique de Montréal, avant même sa nomination comme chef permanent. Soulignons toutefois que sa candidature ne sera pas retenue et que le poste sera attribué à Wilfrid Pelletier dès la fondation du Conservatoire en mai 1942.

#### UN RÉSEAU INFLUENT

Sur le plan de l'interprétation, Defauw dispose d'un atout dont Montréal va profiter. À Londres déjà, ses rencontres avec Ravel, Prokofiev et Richard Strauss lui permettent d'établir un réseau qui influencera non seulement sa carrière, mais favorisera une compréhension éclairée des œuvres de ces compositeurs, contribuant ainsi à la qualité de l'interprétation des musiciens qu'il dirige. Defauw décrit à l'auteure et journaliste Héléne Grenier ses rencontres avec Richard Strauss :

J'avais déjà dirigé toutes ses œuvres. Sa rencontre m'a permis de concevoir un niveau d'art dans l'interprétation dont je ne saurais exprimer l'élévation. J'aimais beaucoup parler avec [lui], sa conversation était toujours très enrichissante. (Grenier 1943, 7)

Cette influence sera reconnue par Wilfrid Pelletier :

Excellent musicien, Monsieur Defauw avait eu le privilège de connaître Richard Strauss et Maurice Ravel et causer de leur musique avec eux. C'est donc avec autorité qu'il parlait de leurs œuvres avec les musiciens de l'orchestre [...]. Defauw était très aimé des musiciens et du public. (Pelletier 1972, 191)

Durant son mandat comme chef à la Philharmonie de Bruxelles, Désiré Defauw côtoie également plusieurs compositeurs, solistes et chefs d'orchestre de réputation internationale. Arturo Toscanini, Bruno Walter, Ernest Ansermet, Vladimir Golschmann, Igor Markevitch, Herbert von Karajan et Pierre Monteux sont invités à Bruxelles, que ce soit à la Société philharmonique, au Conservatoire royal de musique où Defauw occupe le poste de directeur des concerts, ou encore aux Concerts Defauw. Se produisent aussi dans ces cadres les pianistes Anton Rubinstein, Robert Casadesus, Arthur Brailowsky, de même que Marguerite Long et Serge Prokofiev. Defauw tisse donc un réseau de relations parmi les plus grands, et plusieurs de ces musiciens seront invités par Béique à Montréal durant les années subséquentes. Parmi ces contacts précieux, le plus important est sans doute Toscanini qui,

grâce à son intervention personnelle, serait à l'origine de l'immigration de Defauw aux États-Unis (De Vaux 1984, 44).

#### NEW YORK, UN TREMPLIN POUR MONTRÉAL

Chef en titre de la Philharmonie de New York à la National Broadcasting Company (NBC), Toscanini participe en effet à la renommée nord-américaine de Defauw. En lui demandant de le remplacer pour quatre concerts à New York en décembre 1939, Toscanini permet à Defauw de se tailler une place de choix dans le milieu musical américain. Ces concerts, considérés par Charles Lierens comme parmi les plus grands triomphes de la carrière de Defauw<sup>11</sup>, sont acclamés par les critiques les plus redoutables, dont Olin Downes du *New York Times*<sup>12</sup>. Tel que souligné précédemment, Pierre Béïque n'agit pas à l'aveuglette en invitant Defauw à Montréal. Dans une entrevue accordée à Georges Nicholson en novembre 1987<sup>13</sup>, il mentionne qu'il connaissait déjà Defauw pour l'avoir entendu à New York lors de l'un de ces fameux concerts. Impressionné par la grande culture du chef d'orchestre ainsi que par sa connaissance des musiciens contemporains, Pierre Béïque lui aurait offert la direction de quatre ou cinq concerts au cours de la saison suivante. Ainsi résume-t-il sa pensée :

[...] et de fil en aiguille, il [Désiré Defauw] s'est incorporé à Montréal, et Montréal l'a accueilli comme aujourd'hui on accueille Charles Dutoit, et il a été notre directeur artistique une dizaine d'années [...] Il a apporté d'abord sa compétence musicale à l'orchestre. C'était à l'époque l'homme le plus prestigieux que nous ayons eu comme chef d'orchestre à Montréal. (Béïque et Nicholson 1987)

À New York, Wilfrid Pelletier est lui aussi étroitement associé à Toscanini par des liens professionnels et d'amitié. Et lorsque le chef d'orchestre québécois lui confie qu'il songe renoncer à son engagement avec la SCSM, Toscanini lui suggère Désiré Defauw comme éventuel successeur.

#### Ses réalisations

##### DES INVITÉS PRESTIGIEUX, DES SAISONS PROLONGÉES

Reconnu depuis la fin des années 1930 aux États-Unis et jouissant d'une réputation déjà bien établie en Europe, où il avait notamment dirigé en 1935 la Philharmonie de Berlin, Defauw amorce à Montréal la saison 1940-

41 à titre de chef invité. Dans un contexte d'engouement du public pour les vedettes, la venue du chef belge aura l'heur de plaire aux Montréalais qui l'accueillent à bras ouverts. Et ils ne seront pas déçus. Cette saison constituera une véritable charnière pour la SCSM. Selon Gilles Potvin, Montréal devient alors la plaque tournante d'artistes prestigieux, confirmant la volonté de Pierre Béïque de faire de l'orchestre montréalais un ensemble de haut niveau (Potvin 1984, 57). Le tandem Béïque-Defauw met à profit un vaste réseau de contacts et invitent à Montréal des chefs tels que sir Thomas Beecham, Fritz Stiedry, Jean Morel et sir Ernest McMillan. Wilfrid Pelletier reviendra à l'occasion diriger l'orchestre. Parmi les solistes, les violonistes Mischa Elman et Joseph Szigeti, les pianistes André Mathieu, Germaine Malépart, Claudio Arrau et Arthur Rubinstein, ainsi que le violoncelliste Emmanuel Feuermann, feront partie des invités de marque. En ce début de mandat, Defauw saisit l'opportunité de faire sa marque et réalise des projets d'envergure qui prolongent la saison régulière. La présentation des neuf symphonies de Beethoven, répartie sur quatre soirées en avril et mai 1941, remporte un succès sans précédent. En témoignent des extraits d'articles de Frédéric Pelletier du *Devoir* et de Thomas Archer du journal *The Gazette* :

Toscanini, le grand Toscanini, n'a pas en ces dernières années égalé la profondeur de compréhension qu'y a mise Désiré Defauw. L'orchestre stylé à point a donné une exécution qu'on peut qualifier de parfaite. (Pelletier 1941, 4)

Un des plus importants événements à s'être produits dans cette ville, peut-être le plus significatif depuis que Montréal a eu le luxe d'entendre des symphonies [...] La grande habileté du chef à penser de manière orchestrale et à réaliser ses pensées en termes concrets, son impeccable sens du style symphonique et par-dessus tout, sa profonde compréhension du génie de Beethoven [...].<sup>14</sup>

La saison 1940-41 se termine donc par une série de concerts. Cette idée sera reprise les années suivantes et présentée sous le nom de Festival du printemps. Dès ses premiers engagements à titre de chef invité, Désiré Defauw fait l'unanimité et accepte à compter de juin 1941 d'assumer la direction permanente et artistique de la SCSM. Sa culture musicale, - il dirige de mémoire toutes les œuvres du répertoire -, son respect des musiciens et sa rigueur sont autant de qualités qui en font un chef recherché.

<sup>11</sup> Charles Lierens : musicien important dans le développement de la vie culturelle et musicale à Bruxelles, fonde en 1933 la Maison des arts où il organise des cycles de conférences philosophiques, artistiques, des expositions et des concerts.

<sup>12</sup> Dans un article intitulé « Defauw triomphe comme chef d'orchestre de la NBC », Downes parle de « maîtrise de l'orchestration et maîtrise de la partition » (Downes 1939).

<sup>13</sup> Pierre Béïque, entrevue de Georges Nicholson, émission *Les musiciens par eux-mêmes*, Radio-Canada, Montréal, 15 novembre 1987.

<sup>14</sup> « One of the most important event to have taken place in this city, perhaps the most significant since Montreal has had the luxury of hearing symphony [...] The conductor's great ability to think orchestrally and put his thoughts into concrete terms, his impeccable sense of symphonic style and above all, his deep understanding of Beethoven genius [...] » (Archer 1941, 6).

La saison 1941-42, sa première comme chef permanent, sera marquée par plusieurs événements liés à la vie des Montréalais, révélant notamment un souci d'associer l'orchestre à la communauté. À un gala pour souligner le tricentenaire de la fondation de Montréal en mai 1942, s'ajoutent deux concerts-bénéfices : un premier donné en faveur de l'Armée canadienne en juillet, et un deuxième en septembre, pour le Fonds de secours des musiciens et le maintien de l'orchestre, une prestation qui attire 6000 personnes. Pour ce dernier concert de l'été, l'orchestre se transporte au Forum. Cette saison qui soulève l'enthousiasme des mélomanes est ainsi résumée par Gilles Potvin : « La cote de Defauw est très haute et les salles sont remplies » (Potvin 1984, 70). Ces premières réalisations démontrent que la personnalité de Defauw se manifeste par un nouveau style d'interprétation et un sens de la couleur orchestrale. Marcel Valois en témoignera en ces termes après le départ de Defauw de Montréal, suite à sa nomination à Chicago en 1943 :

Il laisse le souvenir d'un musicien plaçant haut son idéal, d'un chef rempli de savoir et d'autorité. [...] L'orchestre a déjà transformé sa sonorité et grâce à lui, les vents ont acquis une souplesse qu'ils n'avaient pas jusque là. D'un ensemble déjà solide, mais pas encore parfaitement équilibré, il a fait un tout homogène. C'est sous sa direction seulement que les instruments à vent ont acquis la souplesse et la valeur que jusque-là les cordes possédaient. (Valois 1943, 37)

#### UN ORCHESTRE REMANIÉ, UN RÉPERTOIRE INÉDIT, DES PROGRAMMES ÉQUILIBRÉS

Dès sa nomination, Defauw procède à un remaniement de l'orchestre afin d'en faire une phalange homogène. Il recrute les meilleurs musiciens parmi ceux du Montreal Orchestra qui vient de se dissoudre, et conserve les meilleurs éléments de la SCSM. Le précieux témoignage d'Isaac Braunstein, violoniste et artisan de la première heure à l'orchestre de la SCSM et au MO, donne un éclairage nuancé des premières saisons dirigées par Defauw. Invité à témoigner lors d'un séminaire sur la musique canadienne tenu à l'Université de Montréal en octobre 2002, le musicien confie dès le début l'estime et la collaboration des musiciens, alors que le travail en profondeur se fit plus progressivement. La tâche du chef fut ardue et les résultats ne correspondaient pas toujours aux efforts consentis de part et d'autre. Il dépeint ainsi le tableau d'ensemble :

Defauw fut le premier vrai chef à Montréal. Il mit l'orchestre sur la carte ; il fut le meilleur que nous avons eu jusqu'à Mehta, Klemperer et Monteux. Il avait une très bonne mémoire. Il nous a introduits à Richard Strauss : *Till Eulenspiegels* et *Mort et transfiguration*<sup>15</sup>, mais il n'était vraiment pas capable d'obtenir ce qu'il voulait de l'orchestre. Nous commençons et finissons la pièce ensemble : voilà tout!<sup>16</sup>

Et il poursuit :

À cette époque, les bois et les vents, et particulièrement les hautbois et clarinettes, étaient faibles. Mais il était un merveilleux professeur. Sa technique de conduite était inspirante, mais le plus inspirant pour moi fut Zubin Mehta. Désiré Defauw nous introduisit à un nouveau répertoire et réussit à prendre plaisir à jouer les grands maîtres.<sup>17</sup>

De 1935 jusqu'à l'arrivée de Defauw en août 1940, les concerts recensés dans les programmes de la SCSM, montrent déjà un souci manifeste de valoriser le répertoire canadien : 13 compositeurs canadiens sont en effet à l'honneur durant cette période, dont 12 Canadiens-français<sup>18</sup>. Quant au répertoire allemand, il est illustré surtout par les œuvres de Beethoven, Wagner et Bach. La musique française est représentée par Debussy et Ravel, et la musique russe par Rimsky-Korsakov. Il est exact d'affirmer que Defauw élargit la programmation de la SCSM puisqu'il ajoutera au programme dès 1942, et ce jusqu'en 1953, les œuvres d'autres compositeurs canadiens dont Claude Champagne, Alexander Brott, Jean Vallerand, Clermont Pépin et Pierre Mercure. Plusieurs œuvres canadiennes (ou composées au Québec) seront d'ailleurs créées à Montréal : la *Symphonie en un mouvement* de Maurice Blackburn (9 mars 1943), *Concordia* d'Alexander Brott (8 avril 1947), *Symphonie Gaspésienne* de Claude Champagne (1<sup>er</sup> mars 1949), *Le Diable dans le beffroi* de Jean Vallerand créé aux Matinées symphoniques le 21 février 1942, ainsi que le *Poème pour orchestre* de Jean Papineau-Couture (27 janvier 1953) – cette dernière œuvre ayant été commandée au compositeur par Defauw. Au chapitre des créations, notons qu'Alexander Brott dédiera à sir Thomas Beecham *War and Peace* (27 mars 1945), tandis qu'il dédiera plus tard l'ouverture *Delightful Delusions* (26 février 1952), à Désiré Defauw<sup>19</sup>. Aux œuvres de ses amis Ravel, Prokofiev et Richard Strauss, Defauw ajoute celles de Chostakovitch, Fauré, Gershwin, Katchaturian, Martinů, Moussorgsky, Rachmaninoff, Scriabine, Wagner et Stravinsky. De ce dernier, la suite tirée de

<sup>15</sup> Titre original allemand : *Tod und Verklärung*.

<sup>16</sup> « Defauw was the first real conductor in Montreal. He put the orchestra on the map; he was the best we ever had, until Mehta, Klemperer and Monteux. He had a very good memory. He introduced us to Richard Strauss : *Till Eulenspiels* and *The Transfiguration*, but he was really not able to obtain what he wants from the orchestra. We start and finish the piece together: that's all! ».

<sup>17</sup> « At this time, woods and winds and particularly "hautbois and clarinette" were bad. But he was a wonderful teacher. His technique conductor was inspiring, but the most inspiring for me, was Zubin Mehta. Désiré Defauw introduced us to new repertoire and managed to play with a lot of pleasure great masters » (Braunstein 2002).

<sup>18</sup> Il s'agit de Maurice Blackburn, Jean Coulthard, Guillaume Couture, Gabriel Cusson, Lionel Daunais, Auguste Descarries, J.-J. Gagnier, Hector Gratton, Calixa Lavallée, Alfred Laliberté, Arthur Letondal, Frédéric Pelletier et Georges-Émile Tanguay.

<sup>19</sup> Lors de ses nombreux séjours en Europe, Alexander Brott avait eu l'occasion de se lier d'amitié avec Defauw. Selon les propos du musicien, cette œuvre lui fut dédiée pour rappeler leur lien et l'humour qui régnait entre eux, d'où les deux premières lettres du titre de l'œuvre : D.D.



L'*Oiseau de Feu* sera présentée en première le 5 novembre 1940. Ayant récolté la faveur des critiques et du public, cette œuvre sera reprise plusieurs fois au cours des saisons suivantes. Defauw inscrit également au programme du 31 janvier 1950, en première canadienne, le *Concerto pour piano* de Poulenc (1949), la partie soliste étant interprétée par le compositeur à l'invitation de son « vieil ami Defauw »<sup>20</sup>. Il est à souligner que *Metamorphosen* (1946) de Richard Strauss, entendue le 26 avril 1949, et la *Symphonie n° 9* (1945) de Chostakovitch, jouée le 4 novembre 1947, seront présentées à l'auditorium de l'école Le Plateau peu de temps après leur création européenne. Defauw élargira aussi les cadres traditionnels de l'orchestre par la direction de pages imposantes telles le poème symphonique de Richard Strauss *Also sprach Zarathoustra*, entendu le 29 janvier 1952. La comparaison des répertoires choisis par ses prédécesseurs met également en lumière l'agencement et l'équilibre de la programmation qui sera le souci constant de Defauw durant son mandat. Prenons en exemple le concert du 19 novembre 1940, qu'il dirige comme chef invité, alors que l'on propose au public une ouverture de Beethoven, un concerto pour piano de Brahms, un poème symphonique de Dukas, quatre extraits d'œuvres de Wagner et une valse de Chopin. Dès son premier concert à titre de chef permanent, Defauw aménage un programme plus court et équilibré avec la *Symphonie en ré mineur* de Franck, le *Concerto pour violon* de Brahms et la *Suite n° 2* tirée du ballet *Daphnis et Chloé* de Ravel. Admettons toutefois que Defauw se permet quelques entorses à cette règle d'équilibre en ce qui concerne la longueur des programmes, particulièrement lors des concerts hors série. C'est par exemple le cas le 16 mai 1944, où Wagner, Brahms et Haydn côtoient la première du *Don Quixote* de Richard Strauss, un poème symphonique concertant qui, malgré sa complexité et sa durée de 45 minutes, conquiert le public. À quelques reprises également, le programme des concerts du Chalet du Mont-Royal est prétexte à célébrer le plaisir d'une soirée d'été. Le dernier concert que dirige Defauw le 26 juillet 1955 en fait foi: Rossini, Verdi, Smetana et Chostakovitch se partagent le programme de la soirée où plus d'une dizaine d'œuvres sont entendues.

Matinées symphoniques, ainsi que deux des huit représentations estivales au Chalet du Mont-Royal. Un public fidèle répond de façon massive à l'invitation de l'orchestre et de son chef. On dénombre plus de 10 000 auditeurs, comparativement à 4 000 lors des premières saisons. Des 88 œuvres dirigées, plus d'une trentaine constituent une première montréalaise. Le chef belge inaugure également un Gala du printemps avec une programmation digne des plus grands orchestres. Cet événement qui s'échelonne sur trois soirées se termine le 14 mai 1943 par la représentation d'une des œuvres dominantes du répertoire de Berlioz, *La Damnation de Faust*, avec deux grands noms du Metropolitan Opera, le soprano Rose Bampton (épouse de Wilfrid Pelletier) et la basse Ezio Pinza. Un ténor de l'Opéra de Paris et du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Joseph Rogatchevsky, complète la distribution avec *Les Disciples* de Massenet, dirigés par Charles Goulet. Un cycle Brahms fera également partie de la programmation de la saison ; pour la première fois dans l'histoire de la SCSM, on présente la *Deuxième symphonie* du compositeur allemand<sup>21</sup>. Defauw participe également le 7 novembre à un concert au profit exclusif des étudiants de l'Université de Montréal. Lors du concert d'inauguration du nouvel immeuble de l'Université de Montréal, qu'il dirige en juin 1943, on lui décerne le titre de docteur *honoris causa*<sup>22</sup>, soulignant ses qualités de chef d'orchestre, d'artiste, de compositeur et de violoniste :

Quand vous êtes au pupitre, Monsieur, et que, des yeux, des lèvres, des mains, de tout votre être vous jouez de cet instrument presque divin qu'est l'orchestre [...], il n'est personne qui ne vous envie, qui ne voudrait posséder votre puissance, votre prodigieuse mémoire, votre goût, votre sens artistique si varié et si sûr. Vous avez conquis Montréal [...] Vous avez introduit nos enfants dans le royaume enchanté des sons et vous les initiez ainsi à l'une des plus douces consolations de la vie. (Maurault 1943, 15)

Avec les Matinées symphoniques, la clientèle étudiante jouit également de l'approche pédagogique de Defauw. La programmation de ces Matinées est souvent conçue de façon à faire connaître en profondeur un compositeur tel Mozart, Beethoven, Chopin, Fauré ou Wagner. Defauw dose également le nombre, la longueur et l'austérité des œuvres afin d'apprivoiser son nouveau public. De trois pièces en 1941-42, le programme en comprendra jusqu'à sept en 1943. Ambassadeur de musique contemporaine, il initie également le jeune auditoire à la

<sup>20</sup> « C'est pour moi un grand plaisir de jouer ce concerto pour piano qui est mon œuvre la plus récente, sous la direction de mon vieil ami Désiré Defauw ». Transcription d'une entrevue de Francis Poulenc accordée à Radio-Canada le 30 janvier 1950.

<sup>21</sup> Il faut noter ici que Brahms était l'un des compositeurs favoris de Douglas Clark au MO. Le public de cet orchestre était donc familier avec cette symphonie de Brahms que Clarke avait dirigée à plusieurs reprises durant son mandat, tel qu'en fait état madame Flamand dans son mémoire *The Montreal Orchestra and Les CS (1930-1941)*.

<sup>22</sup> Ouvrons ici une parenthèse pour souligner que l'Université Laval lui rendra le même hommage en 1952, lors des fêtes du centenaire de son institution.

musique de son temps, en lui présentant un concert d'œuvres modernes et contemporaines dès février 1942, avec *Le Diable dans le beffroi* de Jean Vallerand, *Petrouchka* de Stravinsky, et *Introduction et Allegro pour harpe* de Ravel. Le poème symphonique *Till Eulenspiegels* de Richard Strauss leur sera également proposé le 23 janvier 1943. Les différentes manifestations musicales, associées aux diverses formations et événements artistiques de la saison, font de Montréal le noyau d'une vie musicale en pleine expansion. À la saison 1944-45, l'intérêt du public de la SCSM est tel que chaque concert du mardi sera désormais repris le lendemain, formule qui prévaut encore aujourd'hui.

### La nomination de Defauw à Chicago

Alors que l'orchestre montréalais a le vent dans les voiles, Defauw poursuit simultanément une carrière aux États-Unis. Son succès fait en sorte que les critiques le considèrent comme l'un des plus grands musiciens contemporains. Selon Charles Quint du *Musical America*<sup>23</sup>, la réputation de Defauw et l'image projetée de l'orchestre montréalais aux États-Unis lui valent de succéder en janvier 1943 à Frederick Stock, éminent chef allemand du Chicago Symphony Orchestra (CSO) décédé en octobre 1942, et auquel le public vouait une grande admiration. Un journaliste du *Chicago Tribune* termine son éloge en soulignant qu'on pourra lui trouver un successeur, mais non un remplaçant! C'est dire que la route sera difficile. Notons au passage que Stock avait « régné » sur l'orchestre durant 37 années et qu'il était impliqué activement dans la vie culturelle et sociale de cette ville. Participant à une vie artistique de longue tradition, le CSO produit à cette période plus de 130 concerts annuels. C'est dans ce contexte que Defauw se retrouve à la tête de l'un des orchestres américains les plus prestigieux de l'époque. Cette offre constitue pour le chef belge l'occasion d'augmenter non seulement son prestige personnel, mais d'en faire profiter Montréal. Durant cette période, Defauw poursuivra à la SCSM son mandat de chef permanent et de directeur artistique, faisant la navette entre les deux villes. Sa présence intermittente à Montréal sera pour la SCSM l'occasion de connaître une nouvelle période de chefs invités avec Bruno Walter, Vladimir Goldschmann, Emil Cooper, Leonard Bernstein, sir Ernest MacMillan, George Enesco et Charles Münch. Cette situation comporte à la fois l'avantage de contribuer à la formation des musiciens et à la réputation de l'orchestre, mais également l'inconvénient de jeter un

peu d'ombre sur le chef belge, qui reviendra à l'orchestre après avoir remis sa démission au CSO en avril 1947. Marilyn Arado, membre du comité des archives du CSO, apporte quelques éclaircissements sur la fin des activités de Defauw à Chicago lors d'une entrevue effectuée en février 1984 avec John Defauw, fils du compositeur<sup>24</sup>. Malgré le succès remporté par le nouveau chef auprès des administrateurs et du public, les changements que Désiré Defauw souhaitait apporter à l'orchestre ont provoqué une résistance chez certains musiciens. Les liens entretenus avec quelques grandes familles qui supportaient les arts à Chicago semblent avoir entraîné des jeux politiques soutenus par l'arrivée de la journaliste du *Chicago Tribune*, Claudia Cassidy. Spécialiste en théâtre sans aucune formation musicale, celle-ci, de sa plume acérée, aurait porté ombrage au travail entrepris par Désiré Defauw, qui mettait plus d'énergie dans son rôle de chef d'orchestre que dans les relations publiques. Ce travail de critique acerbe a contribué à la fin de la carrière de Defauw à Chicago, et aura également un impact à Montréal, comme nous le verrons plus loin.

Malgré le ralentissement de ses activités à la SCSM, un survol de la programmation durant la période 1943-47 montre qu'il a dirigé plus de 200 concerts en plus de nombreux galas, cycles, festivals et concerts-bénéfices. Son implication dans la célébration du 10<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la SCSM en 1944 par un programme d'envergure lui vaut les hommages suivants :

L'orchestre, fondé il y a dix ans, a pris une place enviable parmi les activités culturelles et éducationnelles de Montréal. Sa renommée a bien dépassé les bornes de cette ville et de cette province. [...] Nous devons une dette de reconnaissance à maître Désiré Defauw qui a généreusement accepté de partager son temps entre son énorme tâche de Chicago et la direction artistique de notre Société, continuant ainsi l'œuvre splendide qu'il a accomplie chez nous. Il est grandement responsable de l'essor musical auquel nous assistons à Montréal, et qui n'existe qu'en fonction de l'excellence et de la base musicale de l'orchestre qu'il a formé. (Lallemand 1944)

Le retour à Montréal est progressif et Defauw effectue plusieurs tournées en Europe et en Afrique du Sud. Il revient en force à la saison 1948-1949 pour diriger 18 des 24 concerts réguliers dont la programmation éclectique rappelle la brillante saison 1942-43. Or un événement sans précédent se produit en avril 1948. Defauw et les musiciens de la

<sup>23</sup> *Musical America*, périodique hebdomadaire voué à la musique, à la littérature et aux arts, édité et publié à New York. Y ont collaboré occasionnellement des correspondants étrangers, dont Thomas Archer et Gilles Potvin de Montréal, ainsi que Charles Lierens de Bruxelles.

<sup>24</sup> Marilyn Arado, « John Defauw, interviewed by Marilyn Arado, February 1<sup>st</sup>, 1984 », Chicago Symphony Orchestra, Archives Committee, Oral History Project, 1986, transcription de l'entrevue. Traduction libre.

SCSM sont invités à jouer à New York dans le cadre de la série *The Orchestras of the Nation* présentée par la NBC. Lors de cette émission diffusée dans toute l'Amérique du Nord ainsi qu'en Europe, Defauw, fidèle à ses valeurs, met en évidence des musiciens et compositeurs canadiens en présentant l'œuvre de Jean Vallerand *Le Diable dans le beffroi* et deux extraits de la *Suite canadienne* du violon-solo de l'orchestre, Alexander Brott. Les deux compositeurs, à la demande de Defauw, dirigent leurs œuvres respectives.

Bien que son mandat de directeur permanent soit maintenu, le rôle de Defauw devient plutôt symbolique au début des années 1950, alors que plus d'une vingtaine de chefs invités partagent avec lui le podium. Les administrateurs de la SCSM interprètent les absences de Defauw comme une conséquence de la décroissance de sa popularité et décident d'effectuer un sondage auprès du public afin de connaître ses chefs préférés parmi ceux invités au cours des cinq saisons précédentes. Cette petite enquête se fait lors de l'intermission du concert du 23 avril 1952 dirigé par Klemperer, alors que Defauw est absent de Montréal. Les résultats lui seront défavorables. Pierre Béique explique de la façon suivante la position des administrateurs sur ce sondage et sur ses conséquences :

Dans les années 1950, nous avons accueilli Ernest Ansermet, Leopold Stokowski et Otto Klemperer, trois célébrités internationales. Évidemment, le passage de tels visiteurs laissait un peu dans l'ombre Désiré Defauw, du reste toujours victime de la presse, le travail de sape du *Chicago Tribune* ayant gagné Toronto et Montréal comme une tache d'encre. Les abonnés commençaient à lui trouver des lacunes tenant davantage du qu'en-dira-t-on que de la réalité. Les membres du conseil d'administration, nerveux et perplexes, m'enjoignirent de procéder à un sondage sur l'appréciation des différents chefs connus de notre auditoire. La guigne s'acharnait sur Defauw [...] Par la suite, la dégringolade malheureuse et combien injustifiée de Defauw dans l'estime du public a enclenché le mécanisme infernal que vous devinez. Devant les résultats défavorables du sondage, j'ai dû lui apprendre à contrecoeur que son contrat ne serait pas renouvelé. Un des moments les plus ingrats et les plus embarrassants de ma carrière, car j'avais le sentiment d'assassiner un homme dont l'influence s'était révélée salutaire non seulement sur les musiciens, mais également sur l'évolution du goût du public. (Béique 2001, 64-66)

Le sort en est jeté et Désiré Defauw quitte son poste de directeur artistique et chef permanent de la SCSM à la fin de la saison 1952-53 après 12 années de service. Il retournera diriger en Europe, notamment à Bruxelles.<sup>25</sup> Il reviendra à Montréal diriger trois derniers concerts à titre de chef invité au Plateau, les 14 et 15 décembre 1954, et le 26 juillet 1955 au Chalet du Mont-Royal. Le destin voudra que Defauw boucle ainsi la boucle en dirigeant son dernier concert public à Montréal devant l'auditoire des concerts d'été qui l'avait accueilli 12 années auparavant. D'autre part, Defauw sera à nouveau présent à Montréal pour diriger en janvier et octobre 1955 l'orchestre de Radio-Canada dans le cadre de la série télévisée *L'heure du concert*. Un article paru en 1953 dans l'hebdomadaire *La semaine à Radio-Canada* résume ainsi sa contribution musicale à Montréal :

Montréal doit à Désiré Defauw des auditions symphoniques et chorales d'une rare qualité [...] La contribution de cet éminent chef d'orchestre a donc été de première importance dans le développement de la musique symphonique à Montréal. Grâce à son travail inlassable, à son goût de la perfection et son sens musical averti, il a réussi à élever l'orchestre montréalais au rang des principales associations symphoniques du continent nord-américain. (Charbonneau 1953)

Après un bref séjour comme chef d'orchestre au Michigan, il dirigera de 1954 à 1958 le Gary Symphony Orchestra en Indiana. Il décède à Gary le 25 juillet 1960. Lors de ses funérailles, un quatuor à cordes formé d'instrumentistes du Chicago Symphony Orchestra lui offre un ultime témoignage (Freed 2001, 15).

## Son héritage

Cet ardent défenseur de la musique de ses contemporains laisse en héritage à Montréal plusieurs manifestations artistiques de haut niveau. On lui doit la direction de plus de 750 œuvres, la création et la diffusion d'œuvres canadiennes et l'audition de pages imposantes des répertoires religieux, classique et moderne. Chez les musiciens, il a su créer un enthousiasme, un désir de dépassement, de même qu'une maturité technique permettant la production de grandes œuvres. Aux défis proposés par les administrateurs de la SCSM des tout premiers débuts, Defauw superpose ses engagements sociaux et humanitaires, notamment en participant à divers concerts-bénéfices. Sa formation polyvalente, son expérience et sa connaissance d'un large répertoire auront contribué à

<sup>25</sup> Son pays natal lui rendra hommage en 1958. Après avoir été invité à diriger l'Orchestre national belge, Désiré Defauw recevra la médaille royale de la Reine Élisabeth de Belgique.

l'ouverture nécessaire des auditeurs québécois à une culture musicale internationale telle que le préconise encore aujourd'hui l'OSM. Entre Wilfrid Pelletier et Kent Nagano, Désiré Defauw constitue, dans les années 1940, un chaînon essentiel.

Cette analyse met en lumière le rôle du chef belge à la Société des concerts symphoniques. Désiré Defauw termine à la fin de la saison 1952-53 son œuvre de bâtisseur auprès de l'orchestre montréalais, participant ainsi à la longue contribution des musiciens belges à la vie musicale de notre pays (Huot 2008). Il est indéniable que la SCSM s'est taillée une réputation internationale avec l'apport de chefs éminents tels Klemperer, Walter, Münch, Decker, Krips et Monteux. Toutefois, la renommée du chef belge, son expertise, sa connaissance d'un vaste répertoire, ainsi que son réseau de compositeurs du xx<sup>e</sup> siècle, lui ont permis de mettre en place un rythme de travail et une rigueur que seule pouvait imposer la stabilité d'un chef permanent. Defauw a en ce sens tracé la voie à ses successeurs, Igor Markevitch, (1957-61), Zubin Mehta (1961-67), Franz-Paul Decker, (1967-1975) Rafael Frühbeck de Burgos (1975-76) Charles Dutoit (1977-2002) et Kent Nagano (2006-). ◀

## RÉFÉRENCES

### Monographies, thèses et articles :

AINEY, Lyette (2004). « Désiré Defauw et la Société des CS de Montréal », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

ARCHER, Thomas (1941). « Beethoven series is milestone in Montreal's musical history », *The Gazette*, samedi 10 mai, p. 6.

BÉÏQUE, Pierre (2001). *Ils ont été la musique du siècle*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec.

CHARBONNEAU, Robert (dir.) (1953). « Rentrée de Désiré Defauw », *La semaine à Radio-Canada*, vol. 111, n<sup>o</sup> 41, 19-25 juillet, p. 1.

CLOSSON, Ernest et Charles van den BORREN (1950). *La musique en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du livre.

COUTURE, Simon (1997). « Les origines du Conservatoire de musique du Québec », mémoire de maîtrise, Université Laval.

\_\_\_\_\_ (1992). « Les origines du Conservatoire de musique du Québec », *Les Cahiers de l'ARMuq*, n<sup>o</sup> 14, mai, p. 42-65.

DAVID, Athanase (1934). « Création d'un nouvel orchestre symphonique à Montréal », *Le Canada*, lundi 17 décembre, p. 6.

\_\_\_\_\_ (1934) Lettre à Wilfrid Pelletier datant du 13 novembre, Fonds Wilfrid Pelletier, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-020, p. 3.

DOWNES, Olin (1939). « Defauw triomphe comme chef d'orchestre de la NBC », *New York Times*, lundi 17 décembre. Traduction de E. de B (nom complet inconnu).

FAVART, Dominique (coord.) (1997). *Au bonheur des musiciens: 150 ans de vie musicale à Bruxelles*, Bruxelles, Éditions Lannoo et Société philharmonique de Bruxelles.

FLAMAND, Guylaine (1999) « Le Montreal Orchestra et la création de la Société des CS de Montréal (1930-1941) », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 7, n<sup>os</sup> 1-2, décembre, p. 23-31.

\_\_\_\_\_ (2003). « The Montreal Orchestra and Les CS de Montréal (1930-41) », mémoire de maîtrise, DMA, The City University of New York.

FREED, Richard (2001). « A Golden Age Deferred », *Classic Record Collector*, printemps, p. 12.

GRENIER, Hélène (1943). « Quelques compositeurs que j'ai connus. Interview de Désiré Defauw », *La Revue populaire*, avril, p. 7.

HERTZBERG, Marthe (1937). *Désiré Defauw, portraits et souvenirs*, Bruxelles, Éditions libres.

HUOT, Cécile (1973). « Évolution de la vie musicale au Québec sous l'influence de Wilfrid Pelletier », thèse de doctorat, Université de Toulouse.

\_\_\_\_\_ (2008). « Belgique », *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, <http://www.the.canadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ000257>, consulté le 9 octobre 2008.

LALLEMAND, Jean C. (1944). « Message du président », programme OSM, 3 et 4 octobre.

LINTEAU, Paul-André (1992). *Brève histoire de Montréal*, Montréal, Boréal.

MAURAUULT, Mgr. Olivier (1943). « Collation des grades honorifiques », Université de Montréal, 3 juin.

MÉTRAS, Claire et Colette VÉZINA (1983). « Inventaire de la correspondance du Fonds d'archives Wilfrid Pelletier », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

MORIN, Léo-Pol (1940). « Le triomphe de Brailowsky au Plateau », *Le Canada*, lundi 22 janvier, p. 2.

PELLETIER, Wilfrid (1972). *Une symphonie inachevée*, Montréal, Leméac et Bibliothèque nationale du Québec, coll. « Vies et mémoires », p. 191.

PELLETIER, Frédéric (1941). « Le Festival finit dans une tempête d'acclamations », *Le Devoir*, lundi 12 mai, p. 4.

POTVIN, Gilles (1984). *Les cinquante premières années de l'OSM*, Montréal, Éditions Stanké.

QUINT, Charles (1943). « Defauw named Chicago conductor: Symphony appoints Belgian as successor to Stock », *Musical America*, mercredi 10 février, p. 112.

VALOIS, Marcel (1940). « Flamboyantes affiches », *La Presse*, samedi 28 septembre, p. 37.

\_\_\_\_\_ (1943). « Defauw parmi nous », *La Presse*, samedi 29 mai, p. 37

\_\_\_\_\_ (1960). « Désiré Defauw arrivait à Montréal en août 1940 », *La Presse*, samedi 6 août, p. 25-27.

VAUX, Agathe de (1984). *La petite histoire de l'OSM*, Montréal, Louise Courteau.

VERRIEST, Guy (1970-1971). « Désiré Defauw », *La vie musicale belge*, vols. 9-10, nos 35-46, 1970-1971, p. 5.

WANGERMÉE, Robert et Philippe MERCIER (dir.) (1982). *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, vol. 2, n° 66, Bruxelles, La Renaissance du livre.

#### Fonds d'archives :

Archives de l'Orchestre symphonique de Montréal, Programmes des concerts réguliers hors séries et spéciaux (1939-1955). Originaux et photographies.

Conservatoire royal de musique de Bruxelles, Fonds Désiré Defauw.

Archives de la Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Wilfrid Pelletier, Correspondance, MSS-020, p. 3.

#### Entrevues et documents visuels :

ARADO, Marilyn (1984). « John Defauw, interviewed by Marilyn Arado, February 1<sup>th</sup> », Chicago Symphony Orchestra, Archives Committee, Oral History Project. Traduction de Lyette Ainey, 6 novembre 1986.

BÉÏQUE, Pierre et Georges NICHOLSON (1987). *Les musiciens par eux-mêmes*, Radio-Canada, 15 et 22 novembre. Transcription de Lyette Ainey.

BRAUNSTEIN, Isaac et Lyette AINEY (2002). Entretien téléphonique avec Isaac Braunstein, 22 septembre.

\_\_\_\_\_ et Lyette AINEY (2002). Entrevue avec Isaac Braunstein à son domicile, 27 septembre.

\_\_\_\_\_ (2002). Participation d'Isaac Braunstein à un séminaire sur la musique canadienne dirigé par Marie-Thérèse Lefebvre à l'Université de Montréal, 29 octobre.

BROTT, Alexander et Lyette AINEY (2003). Entrevue avec Alexander Brott à son domicile, 6 novembre.

CHARBONNEAU, Louis et Lyette AINEY (2002). Entrevue avec Louis Charbonneau timbalier de l'OSM, Université de Montréal, 14 mai.

MERCURE, Pierre, Gabriel CHARPENTIER, Noël GAUVIN et al. (réal.) (1955). *L'heure du concert*, Radio-Canada, 6 octobre. Avec la participation des musiciens de Radio-Canada, sous la direction de Désiré Defauw.

POULENC, Francis (1950). Transcription d'une entrevue du compositeur à Radio-Canada, 30 janvier. Animateur non identifié.

## Présentation générale de la table ronde

Écrire sur la vie musicale québécoise du xx<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, tel était le thème de la table ronde qui clôturait la « Journée d'études québécoises en musique ». Le point de départ de la rencontre fut une série de questions que nous nous posons en regard de la recherche qui se fait présentement et qui porte sur l'histoire relativement récente de la vie musicale au Québec. Ces questions, nous en avons conscience, s'ouvraient sur de larges perspectives et n'avaient pour but que de provoquer ou de stimuler une réflexion. Nous les avons articulées comme suit. Doit-on comprendre l'histoire musicale au-delà des genres musicaux – classique, religieux, traditionnel, expérimental et populaire – et adopter une approche syncrétique? Quelles difficultés se posent au musicologue en regard de la composition, des pratiques instrumentales, de la critique musicale (la réception) et de l'institutionnalisation du domaine musical? De plus, comment parvenir à un récit cohérent, tout en tenant compte de la vie musicale en régions? Faut-il isoler l'histoire musicale du Québec de celle du reste du Canada? En quoi une histoire de la musique au Canada, province par province, servirait-elle nos travaux? Aussi, comment l'histoire de la vie musicale au Québec devrait-elle être articulée pour tenir compte des déplacements naturels des interprètes et des compositeurs dans le monde entier? Comment relativiser les ruptures et les points de repère devenus traditionnels en musicologie québécoise? Quels angles privilégier pour parvenir à synthétiser l'histoire de la musique du Québec du xx<sup>e</sup> siècle? Peut-on identifier des avancées récentes et de nouvelles avenues à explorer? Et finalement, quels sont les défis qui persistent à se poser à quiconque souhaite poursuivre les travaux en musique québécoise?

Quatre personnalités du milieu musical québécois et un historien spécialisé en histoire culturelle du Québec, tous reconnus pour leur dynamisme et leur engagement, ont accepté de réfléchir à ces questions et d'aborder les problématiques qui les concernaient davantage. Nous reprenons donc, dans une version éditée<sup>1</sup>, les points de vue de Mireille Gagné, directrice du Centre de musique canadienne (CMC), Michel Gonneville, compositeur et professeur au Conservatoire de musique et

## Table ronde

### Écriture(s) de la vie musicale québécoise, du xx<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui: avancées, défis et nouvelles avenues

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)  
et Claudine Caron (Université de Montréal)

d'art dramatique du Québec à Montréal, Elaine Keillor, pianiste, musicologue et professeure à l'Université Carleton à Ottawa, Yvan Lamonde, historien et professeur à l'Université McGill, et Marie-Thérèse Lefebvre, musicologue et professeure à l'Université de Montréal.

#### Tour de table<sup>2</sup>

##### MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE

« Compte tenu du temps qui nous est alloué, je vais concentrer mon propos autour des trois mots du titre de la table ronde: avancées, défis et nouvelles avenues. Je propose quelques pistes nouvelles, prolongeant celles déjà mises de l'avant dans mon article publié en 2006 et qui était intitulé « Notre passé musical a-t-il un avenir? » (Lefebvre 2006, 47-67).

Les conférences entendues aujourd'hui par les jeunes musicologues montrent qu'il y a une très belle relève, de nouveaux défis et de nouvelles recherches qui feront progresser les connaissances sur l'histoire musicale du Québec. Je dirais que l'avancée la plus importante pour nos travaux est probablement la création en 1997 de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ), un réseau de chercheurs multidisciplinaires au sein duquel la diffusion des recherches peut maintenant, grâce aux musicologues « québécois » qui en sont membres, circuler de manière plus large. Le réseau des chercheurs était beaucoup plus restreint en 1980 lorsque l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ<sup>3</sup>) a été créée. En passant, je remarque sur le site de l'AIEQ une discographie importante de

1 Certaines formulations ont été légèrement modifiées afin de respecter le passage de l'expression orale à l'écrit. Chaque intervenant et intervenante a eu la possibilité de réviser et de compléter les idées qui avaient été exprimées lors de cette rencontre. Les références bibliographiques ont été ajoutées, soit par le rédacteur et la rédactrice invités, soit par le participant ou la participante. Le rédacteur et la rédactrice invités tiennent à remercier chacun et chacune des participants et participantes pour la qualité de leur intervention et, aussi, pour le soin avec lequel ils ou elles ont répondu à la publication de ce texte.

2 Initialement, cette section s'intitulait « table ronde ». L'heure un peu tardive à laquelle la Journée d'études s'est déroulée n'a malheureusement pas permis d'échanges véritables entre les participants, mais une courte période de questions a tout de même suivi ce « tour de table ».

3 L'ARMuQ est devenue la Société québécoise de recherche en

la musique populaire. Pouvons-nous espérer qu'un musicologue prenne en charge une discographie semblable pour la musique de concert? Une autre avancée sera la publication à l'automne 2008 d'une première chronologie de la vie musicale au Québec de 1635 à 1967 (musique classique et religieuse) sous la direction de Jean-Pierre Pinson et moi-même, avec la collaboration de plusieurs chercheurs. Ce sera un premier outil de référence que d'autres auront le loisir d'améliorer et de compléter.

Par contre, notre histoire est tronquée, d'une certaine façon, dans la mesure où l'on a presque uniquement étudié jusqu'ici la société francophone québécoise. L'intervention des musiciens anglophones au xx<sup>e</sup> siècle est peu connue<sup>4</sup>. À l'Université McGill, le professeur Bruce Minorgan avait amorcé, à l'époque, quelques projets, mais ses nombreuses fonctions administratives à la Schulich School of Music (il en est maintenant le vice-doyen responsable des secteurs de l'information et de la technologie) l'ont empêché de poursuivre en ce sens. La relève n'a pas suivi.

Deuxième point: les défis. Je me référerai à Jean Molino dont un texte très provocateur a été publié dans l'encyclopédie dirigée par Jean-Jacques Nattiez. L'article s'intitule « Pour une autre histoire de la musique » (Molino 2006). J'en cite un extrait:

Les difficultés que l'on éprouve aujourd'hui à intégrer dans une histoire commune les différentes voies de la création au xx<sup>e</sup> siècle viennent avant tout de préjugés historicistes des tenants du modernisme. S'il y a quelque chose dont Schoenberg, Webern ou Boulez [...] étaient persuadés autant que Lénine ou Staline, c'est qu'ils allaient dans le sens de l'histoire et qu'ils étaient les seuls à y aller [...]. (Molino 2006, 1423)

Selon Molino, nous avons une vision conflictuelle de l'histoire, racontée comme étant celle du progrès et de ses détracteurs. Le dilemme dont nous sommes partis était donc mal posé. Car, il ne s'agit pas de choisir entre la tonalité classique et des solutions totalement nouvelles, mais d'explorer parallèlement plusieurs voies. Il faut se défaire d'une illusion d'optique. Il y a un discours dominant et tout ce qui ne relève pas de ce courant continue à vivre dans une relative obscurité. Les traditionalistes ont continué de proposer des musiques dont on peut se demander aujourd'hui si certaines ne seront pas plus durables que celles des plus célèbres compositeurs de l'avant-garde (Molino 2006, 1408, 1415-1416).

Cette révision proposée par Molino va dans le même sens que celle proposée par l'historien Pierre Trépanier dans des études visant à faire connaître le rôle des droites intellectuelles dans la modernisation du Québec (Trépanier 1993; Gélinas 2007<sup>5</sup>). C'est aussi la voie qu'a proposée David Karel, historien de l'art, qui a étudié la modernité du régionalisme (Karel 2005).

En musique, nous savons peu de choses sur les courants esthétiques parallèles à celui, mieux connu, des quelques avant-gardistes (souvent associés à la gauche) qui ont marqué particulièrement les années 1940 à 1980. Jusqu'à présent, les recherches ont eu tendance à isoler ce courant de l'ensemble des activités musicales et culturelles de cette période. Pourtant, plusieurs compositeurs, à la même époque, sont demeurés rattachés à la tradition post-romantique, et ont écrit un corpus important. D'autres se sont maintenus dans la tradition tonale. Notre connaissance croisée de ces trois courants, de leurs discours et de leurs réseaux, demeure lacunaire.

Dernier point. Compte tenu de l'émergence, depuis une dizaine d'années, de groupes pluridisciplinaires dans le domaine des sciences humaines, les nouvelles avenues qui s'offrent aux musicologues québécoises résident principalement dans le partage de nos recherches avec ces différents groupes qui ont en commun un même objet d'étude: le Québec culturel et intellectuel. J'en mentionne quelques-uns qui devraient nous interpeller en tant que musicologues.

Le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), partagé entre l'Université Laval, l'Université de Montréal et l'UQAM, a inséré dans le mot « culture » les études sur le cinéma, le théâtre, les arts visuels et la musique. Un des axes de recherche s'intitule « Penser l'histoire culturelle du Québec ». Il réunit une vingtaine de chercheurs, dont Serge Lacasse, spécialiste de la musique populaire à l'Université Laval, Mireille Barrière, moi-même, ainsi que des étudiants en musicologie dont les recherches portent sur le Québec. Nous avons pour mandat de penser l'histoire musicale dans son insertion à l'histoire culturelle du Québec, ce qui est le titre proposé par les organisateurs du colloque d'aujourd'hui. L'objectif est d'inventer une méthodologie qui nous permettra d'écrire une histoire croisée – et non pas parallèle – entre les différentes disciplines.

musique (SQRM) en mars 1999.

<sup>4</sup> Parmi les quelques exceptions, signalons un numéro de la revue *Circuit* dirigé par Jean Boivin, paru sous le titre « Les racines de l'identité », et qui présentait le parcours de quatre compositeurs de l'Université McGill (Boivin 1999).

<sup>5</sup> Ces deux auteurs proposent un cadre méthodologique qui pourrait servir d'ancrage à une révision de notre lecture de l'histoire musicale de 1930 à 1980.

Le Groupe de recherches sur l'édition littéraire au Québec (GRÉLQ) situé à l'Université de Sherbrooke étudie l'histoire du livre et de l'édition. Il serait intéressant de présenter à cette instance les problèmes de l'édition musicale au Québec depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, une problématique dont j'ai présenté une esquisse lors d'une conférence à BANQ en 2006 (Lefebvre [2006]).

Des musicologues pourraient aussi soumettre au Centre international d'études québécoises (CIÉQ) une analyse des institutions d'enseignement en musique afin de compléter un projet de cartographie qu'ils sont en train de réaliser dans le domaine de l'éducation au Québec.

Daniel Chartier s'intéresse quant à lui à la nordicité; son groupe, Imaginaire Nord (Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord), travaille actuellement à l'élaboration d'une grammaire culturelle du Nord. Certains éléments de cette grammaire, appliqués à l'analyse musicale, permettraient peut-être de rattacher des œuvres à cette idée de nordicité de manière plus convaincante que par la seule référence au titre.

Et puis, il y a les recherches de Dominique Garand, professeur à l'UQÀM, qui portent sur le concept de « polémique » en tant que genre littéraire (Hayward et Garand 1998)<sup>6</sup>, et à qui j'ai proposé un bref inventaire d'une vingtaine de polémiques relevées à travers l'histoire musicale du Québec. Il entreprend présentement l'analyse contextuelle des débats qui ont marqué la vie culturelle québécoise durant la dernière décennie du xx<sup>e</sup> siècle.

En conclusion, plusieurs sujets de recherche sur la musique au Québec attendent leurs chercheurs et il reste beaucoup à faire avant d'entrevoir une synthèse de l'histoire musicale du Québec au xx<sup>e</sup> siècle. Et, nonobstant l'effort des collègues anglophones qui publient périodiquement d'excellents survols de la vie musicale pancanadienne, presque tous ont construit leurs panoramas couvrant les 10 provinces à partir des mêmes sources secondaires, donnant à ces énumérations de faits une vue aseptisée et redondante de la vie musicale. Un retour aux archives s'impose pour renouveler notre lecture de ce siècle dernier, à la lumière des tendances actuelles de la recherche pluridisciplinaire.

Plus tôt cet après-midi, l'historien Yvan Lamonde, réfléchissant sur les décennies 1930, 1940 et 1950, posait la question: « Au cours des trois décennies, le milieu musical génère-

til une réflexion sur son présent qui l'oblige à se positionner face à son passé? Et comment l'exprime-t-il? » Je *nous* pose la question: Yvan Lamonde pourrait-il trouver des réponses à ces questions, actuellement, dans des *publications*? Le défi qu'il nous renvoie est celui-ci: existe-t-il des publications récentes qui permettent à des chercheurs issus d'autres disciplines de pouvoir intégrer de nouvelles données musicales à l'ensemble des problématiques que tente de cerner cette histoire culturelle?

Observons, par exemple, ce que Jean Molino appelle les « foyers de rencontre » ou encore « réseaux », un champ de recherche que Michel Lacroix, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières, a développé depuis quelques années. Plusieurs réseaux ont animé la vie musicale au cours du siècle dernier. On peut en déceler l'existence par la correspondance, les souvenirs ou les témoignages vivants, ou encore par la lecture des « chroniques mondaines » dans les journaux.

On ignore presque tout pour l'instant du réseau d'Aristide Filiatreault, figure importante à la fin du xix<sup>e</sup> siècle. On connaît beaucoup mieux celui de Marius Barbeau, influent durant l'entre-deux-guerres, grâce à la récente et magnifique publication du Musée canadien des civilisations (Jessup, Nurse et Gordon 2008).

Un autre réseau, formé à Sherbrooke au tournant des années 1950, mériterait d'être étudié. Il regroupait, entre autres, Gilles Marcotte et son frère Marcel, Claude Gingras, Wilfrid Lemoine et Serge Garant. Sans oublier Roger Matton, qui vient bientôt joindre le groupe qui se rencontrait fréquemment à la résidence de Mimi Shea.

Un foyer culturel qu'étudie présentement Laurier Lacroix, professeur à l'UQÀM, se tisse autour de Gilles Corbeil, qui fut propriétaire d'une célèbre galerie d'art à Montréal. Gilles Corbeil a rencontré Paul-Émile Borduas, a étudié la musique avec Nadia Boulanger, et le théâtre avec les Compagnons de Saint-Laurent. Il a par la suite fondé cette galerie d'art qui fut un véritable carrefour de rencontres artistiques, littéraires et musicales. Il guida, entre autres, le compositeur Serge Garant dans le choix des tableaux de sa collection.

L'étude de ces réseaux me semble essentielle pour comprendre non seulement le développement culturel du Québec, mais également les débats esthétiques qui ont nourri les discours sur la création musicale. Tous ces

<sup>6</sup> Dans ce collectif, Dominique Garand propose une méthodologie pour l'étude du polémique.



<sup>7</sup> Violet Archer (Montréal, 1913 - Ottawa, 2000) se rend plusieurs fois à New York, pendant l'été 1942, afin de prendre des leçons particulières avec Béla Bartók. Elle étudie ensuite la composition avec Paul Hindemith, de 1947 à 1949, à l'Université Yale (New Haven, Connecticut).

<sup>8</sup> Jean Papineau-Couture étudie d'abord avec Nadia Boulanger à Boston (à la Longy School of Music de Cambridge), puis au Wisconsin (à Madison) et, enfin, en Californie (à Santa Barbara), entre 1941 et 1945.

<sup>9</sup> Entré au service de la Société Radio-Canada en 1952, Pierre Mercure réalisa notamment de nombreuses émissions de la série *L'heure du concert*.

<sup>10</sup> John Cage, Maurizio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Christian Wolff et Iannis Xenakis faisaient partie des compositeurs dont les œuvres ont été entendues, aux côtés de celles des Serge Garant, István Anhalt et Pierre Mercure. Lire à ce sujet l'article de Johanne Rivest, 1998, 54-68.

<sup>11</sup> Dans son récent ouvrage intitulé *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Elaine Keillor emploie le mot « rubbaboo » pour désigner le multiculturalisme comme l'une des caractéristiques de la musique du Canada. Elle explique le sens et l'origine de ce mot : « [...] many cultures have inhabited the global space known as Canada since time immemorial. Different cultures create forms of musickings that varied greatly, and this variety has continued to grow as members of almost every culture in the world chose to make Canada their home. Inevitably Canadians partake of many musical experiences, and through their relationships with one another they participate in and blend different forms. As early as 1862, the term "rubbaboo" was applied to this type of musical blending »

sujets que je viens d'évoquer nécessiteront un retour aux sources premières. »

### ELAINE KEILLOR

« First of all, I want to say that I am very delighted to have been with you today and I do give my warmest congratulations to all the presenters. I am so glad that this work is being done and I have picked up a lot of wonderful ideas.

There is so much more that needs to be done in all of Canada, and particularly in Québec. There are two areas that I have often wondered about. The first one relates to the 1940's and 1950's. Again it is because of my relationship with the Montreal-born composer Violet Archer in the later part of her life. She talked to me a great deal about the impact of her contacts with Béla Bartók and Paul Hindemith whom she worked with in the United States<sup>7</sup>. I don't believe that the work of these two European composers actually had much of an impact within Montréal or the larger terrain of Québec because she then did not really teach in this province, but this is the start of some of the internationalization of musical ideas I talked about earlier. Of course, the other composer who was important at this time was Jean Papineau-Couture who was working with Nadia Boulanger<sup>8</sup>, but that has been brought up several times.

There is another person who is a crucial figure in the development of music in Québec in the 1940's and that is Pierre Mercure. We need to have a major study on his compositions and, also, on his influence within Radio-Canada<sup>9</sup>. He also worked with [Canadian composer] R. Murray Schafer. In my view he was broadening out musical life dramatically. We need to know more, of course, about the festival that he prepared in 1961, the Semaine internationale de musique actuelle de Montréal, with such contemporary repertoire and for which he brought composers from all over the world<sup>10</sup>. This was long before the SMCQ [Société de musique contemporaine du Québec] got going [in 1966].

The second area that I am interested in is electroacoustic music in other parts of the country but particularly in Québec. I always have been very struck by the sounds that electroacoustic composers use in Québec. For those of us who are in academic institutions, few except composers can « chew on » electroacoustic musics. We have to devise perhaps different kinds of vocabulary to deal with this

music. My suspicion is that, if we evolve that language and understanding, electro-acoustic composers, are probably the ones who would deal best both with the choice as well as with the unconscious aspects of the « rubbaboo »<sup>11</sup>. Often, they are working with sounds from geographical space and it seems to me that if we did concentrated systematic studies of electroacoustic music, it would probably give us a much better idea of the musical identity that we have in regions, territories, and in the country as a whole.

I throw those out as challenges and I hope someone will step up to the plate. »

### MIREILLE GAGNÉ

« J'apporte une perspective pratique fondée sur mon expérience depuis 27 ans à la direction du Centre de musique canadienne au Québec. Notre organisme a un mandat en trois volets : faire connaître la musique de nos compositeurs, tant ici au Québec que dans le monde entier ; faire jouer cette musique ; et finalement susciter l'appréciation de ce répertoire par le public. Mon travail comporte différents défis et obstacles que je dois franchir quotidiennement. Ainsi, toutes les collaborations sont utiles et une façon d'aider à mieux promouvoir la musique de nos créateurs est évidemment tout le travail que font les musicologues sur les différents aspects sous-jacents à toutes ces musiques.

Le Centre de musique canadienne est un outil de travail pour les musiciens et les musicologues. Nous avons une base de données qui comporte près de 18 000 titres originaux d'œuvres de tout genre : musiques pour solistes, musiques de chambre, d'orchestre, d'opéra, etc. Le CMC représente près de 700 compositeurs canadiens dont 198 Québécois. De plus, nous offrons une gamme très variée de services dont l'un des plus importants est la numérisation des partitions des compositeurs québécois. D'ici deux ans, nous devrions avoir réussi à compléter la numérisation de l'ensemble de ce répertoire. Mais il est certain qu'il y aura toujours de nouvelles partitions, puisque les compositeurs n'arrêtent pas de composer. Elles seront disponibles au fur et à mesure sur notre site Internet pour faciliter le travail de tous les chercheurs où qu'ils se trouvent.

Pour aider à faire apprécier le répertoire, la recherche et la publication des travaux sont effectivement importantes. Ainsi, les travaux de recherche permettent aux interprètes de mieux comprendre, analyser et interpréter

les oeuvres. Les conditions de travail des interprètes ne sont pas faciles. Je pense aux conditions physiques et financières. Les sociétés musicales ont toujours des budgets très limités, ce qui entraîne un temps de répétition souvent réduit. Il arrive donc parfois que le travail d'ensemble en souffre. Les œuvres sont données en concert avec une motivation et un enthousiasme évidents, mais les musiciens ne peuvent pas toujours rendre parfaitement toutes les subtilités qui sont inscrites dans les partitions. Par ailleurs, nos compositeurs sont eux aussi confrontés à des conditions de travail extrêmement difficiles. Les subventions ne sont pas faramineuses et leurs droits d'auteur ridiculement peu élevés. Ceci ne remet pas en question la qualité des idées et du travail; néanmoins, ce manque de moyens adéquats restreint le temps de réflexion, d'essai et de recherche essentiel à la création. Il faut donc essayer de favoriser au maximum ce travail de création. Des analyses plus spécifiques d'œuvres – et si possible des œuvres phares – aideraient les musiciens et éventuellement des mélomanes à mieux apprécier le travail créatif et compositionnel. Le CMC Québec aimerait développer des catalogues qui mettraient en valeur des œuvres spécifiques et qui contribueraient ainsi à orienter les musiciens et les chefs d'orchestre dans l'immensité de ce répertoire en constante addition.

Le second aspect que je souhaite aborder est la réaction du public qui assiste à ces concerts. Il faut d'abord travailler avec le public moins averti. On le sait, la musique d'aujourd'hui, sous toutes ses formes, est presque disparue de notre radio publique. On ne peut donc plus compter sur cet outil de promotion et de diffusion des œuvres de nos compositeurs. Quant au milieu de l'éducation musicale, c'est déjà une chance d'avoir des spécialistes en musique qui y enseignent. Dans l'ensemble de la province, ce n'est pas toujours le cas, et même dans le reste du pays, l'enseignement de la musique n'est pas toujours fait par des professionnels. De plus, en ce qui nous concerne ici, le répertoire de nos compositeurs est très peu connu par les enseignants parce qu'on ne leur en a pas parlé au cours de leur formation. Or, on ne peut donner/enseigner ce qu'on a pas reçu... Par conséquent, il faut développer des outils pour permettre aux professeurs de musique de mieux connaître et comprendre ce répertoire afin de pouvoir l'enseigner à leur tour, soit aux interprètes, soit dans le cadre d'un cours d'histoire de la musique du Québec ou du Canada. Il s'agit en bout de ligne de mieux faire connaître, jouer et apprécier ce

qui existe. Beaucoup de travaux sont réalisés en ce sens chaque année.

De plus, il serait bien que soient également effectués des travaux de recherche sur les différents styles adoptés par les compositeurs québécois, sur leur esthétique, afin d'aider les interprètes et les auditeurs à comprendre les musiques d'avant-garde, les musiques électroacoustiques et celles qui sont plus traditionnelles. Ces travaux pourraient les guider dans leurs choix. Depuis plusieurs décennies, les compositeurs voyagent, se rencontrent, échangent entre eux et avec d'autres artistes. Ainsi, on peut constater l'influence des musiques orientales, électroniques, rock et jazz. Il y a de plus en plus de « mixtures » entre les genres musicaux. Enfin, il serait bien d'ajouter un autre type de recherche, soit un inventaire de tous les styles utilisés à ce jour. Cela pourrait également aider à mieux comprendre la diversité des styles musicaux qui ont éclos durant le xx<sup>e</sup> siècle.

En conclusion, je crois qu'il serait bien que nous soyons confrontés, au Québec, à l'ensemble de la production du reste du Canada. Mais je pense qu'il y a encore beaucoup à faire pour mettre en valeur les richesses de la création musicale d'ici. Les ressources sont relativement limitées, notamment sur le plan des investissements pour la recherche (d'où la difficulté, entre autres, de soutenir la création de groupes de travail). Pour le moment, je préfère que nous nous consacrons, pendant quelques années encore, à bien cerner tous les aspects, toutes les subtilités des musiques d'ici. Tout le dynamisme de nos compositeurs et toute l'effervescence, la richesse et la diversité de notre milieu musical. En tant que directrice du Centre de musique canadienne au Québec, je pense qu'il faut y investir encore temps et énergie. »

#### MICHEL GONNEVILLE

« Lorsque Jean Boivin et Claudine Caron m'ont invité à participer à cette table ronde, j'ai pensé que mon intervention pourrait s'enchaîner à la publication que j'ai dirigée [dans les *Cahiers de la SQRM*] et qui avait pour thème « Écrire sur la création musicale québécoise »<sup>12</sup>. Je voulais alors me faire l'amplificateur des propos que tenaient, tout bas, certains de mes collègues compositeurs. Ils s'exprimaient d'une façon assez amère sur la présence trop discrète des musicologues dans le champ de la parole sur la musique de création québécoise.

(Keillor 2006, 12). Lire la communication qu'elle a prononcée au cours de la Journée d'études en musique québécoise, publiée dans ce numéro.

<sup>12</sup> Michel Gonneville y publiait deux articles: « Éditorial. Vers une musicographie partagée: écrire sur la création musicale québécoise » et « Souhait sans réponse: une éthique de la critique... » (Gonneville 2002, 9-12, 37-41).

Je m'aperçois maintenant, après avoir entendu les contributions des quatre jeunes musicologues [Ariane Couture, Martine Rhéaume, Roger Castonguay et Yara El-Ghadban] que ce point de vue est décalé. Il y a vraiment une avancée, un intérêt probablement renouvelé. Je vois une génération prête à reprendre le flambeau, ce qui me fait extrêmement plaisir. À l'époque [i.e. en 2002], je souhaitais une parole moins institutionnalisée, moins technique, au profit d'une tribune plus ouverte. J'avais provoqué diverses personnes que je croyais à l'aise avec l'écriture. Il y avait des musicologues, bien sûr, mais aussi une pianiste, un chroniqueur littéraire mélomane, un réalisateur radio et un critique musical – celui-ci s'est malheureusement défilé, et j'ai donc dû monologuer avec un « critique imaginaire ». J'avais demandé à chaque auteur de coucher sur le papier son dialogue avec un compositeur ou une œuvre de musique contemporaine du Québec<sup>13</sup>.

Aujourd'hui, j'ai plutôt choisi de me concentrer sur la première question qui nous a été posée: quels sont les défis qui se posent à l'écriture de la vie musicale québécoise du xx<sup>e</sup> siècle en regard de la pratique et de la production musicales? Je me suis concentré sur le mot « défi » et j'ai essayé de décomposer la question. Je pense que, parmi les défis qui se posent à la personne qui veut écrire sur la musique de création au Québec, il y a celui du choix du sujet, celui de l'appropriation de la parole, de la diffusion des écrits, de la manière de traiter le sujet, et enfin, le défi du Pourquoi même de l'écriture.

Commençons par le choix du sujet: écrire sur quel secteur de la vie musicale québécoise? Évidemment, j'ai tendance à prêcher pour ma paroisse. Il y a autour de nous des compositeurs vivants. Je ne veux en aucun cas négliger le retour sur le passé, car je pense que plus l'on vieillit, plus l'on comprend l'importance de cette dimension. Lorsque nous sommes jeunes, nous voulons en faire fi, mais plus nous vieillissons, plus nous nous rendons compte que nous venons de quelque part. Cependant, il y a aussi le présent, qui se bâtit. Et les compositeurs sont une matière vivante qui essaie justement de se constituer en histoire, de nous constituer une histoire. Ils sont peut-être trop humains, nous les voyons peut-être trop dans leur fragilité, dans leurs hésitations. Il reste qu'il faut quand même prendre les compositeurs pendant qu'ils passent: tant qu'ils vivent, ils affichent des démarches inachevées, parfois maladroitement verbalisées, mais ils laissent toujours, malgré tout, des propositions musi-

cales. La suite de ces propositions se perçoit parfois, voire souvent, comme une cohérence, ou l'on finira bien un jour par la percevoir comme telle. S'interroger avec eux, interpréter leurs propositions – avec eux ou à leur place –, en fonction de sa propre culture et de son propre goût, c'est leur tendre un miroir. C'est renvoyer à ces compositeurs une réaction que leurs propositions musicales suscitent. C'est relancer, aussi, leur réflexion et peut-être contribuer à l'approfondissement de leur démarche. Plus il y aura d'interprétations de ce qui est conçu au jour le jour, plus nous relancerons et favoriserons cette démarche de création. (À l'heure actuelle, où peut-on lire une réflexion approfondie sur la création? Sûrement pas dans la critique musicale publiée dans les journaux. Ce sera mon sujet un peu plus loin.)

Parler des compositeurs québécois actuels, de leurs créations, c'est la faire vivre, empêcher cette réflexion de mourir. C'est aussi sensibiliser le public à ce qui peut être perçu dans la proposition de l'œuvre, lui faire découvrir ce qui serait, autrement, resté dans le silence. Beaucoup de compositeurs souhaitent qu'on leur consacre une monographie, ou devenir le sujet d'articles. Ceci est bon pour l'ego, mais ce n'est pas la seule utilité de ces textes. Comme je viens de le dire, les interprétations relancent la discussion et tendent un miroir. Elles nous indiquent, à nous compositeurs, comment nous sommes perçus, comment telle œuvre est perçue. Ces dialogues nous sortent de notre cave, de notre caverne, et nous permettent d'être confrontés à la perception que ce public peut avoir de nos œuvres.

Prendre la parole sur nos créateurs, c'est aussi contribuer à bâtir un mythe. Fournir un ensemble de mots qui aident non seulement à comprendre une œuvre, mais aussi, peut-être, à éveiller des fibres émotionnelles profondes. Nous ne nous posons sans doute pas assez de questions sur l'effet encadrant ou l'effet formateur de la parole, écrite ou parlée, voire de cet effet sur la constitution de la sensibilité musicale.

Cette parole accompagne l'écoute et la pratique de la musique. Devant le fait musical, les mots peuvent être des barrières, mais aussi des voies d'accès. Les témoignages peuvent aussi bien exciter qu'excéder, susciter ou décourager la curiosité. Cela constitue le risque de la parole. Faut-il nous taire et laisser braire certains critiques, par exemple? Je pense qu'il faut prendre la parole, qu'il faut agir comme intermédiaire.

<sup>13</sup> Ces dialogues réunissaient Jean Boivin et le compositeur Denys Bouliane, ainsi que la pianiste Brigitte Poulin et le compositeur Sean Ferguson. De leur côté, le musicologue Sylvain Caron abordait une œuvre de Michel Longtin, le chroniqueur littéraire Jean-Pierre Denis une œuvre de Christian Calon, et le réalisateur Laurent Major une œuvre de Yannick Plamondon.

L'écriture pourrait aussi se regarder elle-même en train de bâtir ses propres mythes. S'interroge-t-on en ce moment sur la façon dont s'est progressivement constitué le « mythe Vivier » depuis sa mort en 1983? Nous commençons seulement à prendre conscience, 25 ans plus tard, de la constitution de ce compositeur en « trésor national », de ses effets sensibilisateurs et, forcément, « conditionnants ». Tel est, à mon avis, un exemple de défi posé par le choix du sujet.

Passons à un autre défi : l'appropriation de la parole. Qui devrait écrire sur la création musicale? Je crois qu'il ne faudrait pas que seuls les spécialistes écrivent sur la musique québécoise; il faudrait demander à d'autres personnes de le faire. Mais encore : où écrire? Et pour quel lectorat? Je pense qu'il faudrait investir les revues non spécialisées, telles que *Spirale*, *Liberté*, *Esse*, de même que le « Courrier des lecteurs » des journaux et oser des contributions journalistiques dans différents journaux. Il y a aussi la parole « écrite-parlée », celle qui pourrait investir ou réinvestir la chaîne de radio « Espace musique » qui se trouve actuellement en déficit de parole. Nous pourrions y proposer des émissions afin que cette parole prenne sa place et qu'elle joue son rôle.

Passons à un autre défi : *comment* écrire? Bien sûr, le musicologue est tenu à la rigueur, à la retenue, à la discipline. Mais il est aussi un passionné, qui a de l'enthousiasme. On pourrait choisir deux types de plume, nécessaire autant l'une que l'autre : la plume engagée et la plume plus scientifique. Il en existe peut-être d'autres, tout comme il existe d'autres types de présentations et de communications possibles, par exemple à travers des montages sonores (textes et musique) qui pourraient être présentés à la radio ou la télévision de Radio-Canada.

Maintenant, *pourquoi* écrire? Bien sûr, chacun le fait pour soi, pour creuser un sujet, par curiosité, pour mettre en mots, ordonner sa pensée, voir plus clairement. Mais aussi pour convaincre, pour intéresser l'autre, pour communiquer sa passion. Je pense qu'il y a un rôle de médiateur, d'animateur, d'intermédiaire, de « passionneur » que l'écrivain doit assumer.

En terminant, *sur quels sujets* écrire? Permettez-moi d'en suggérer quelques-uns :

- les diverses influences subies par Claude Vivier (Varèse, Stockhausen, Messiaen, musiques extra-occidentales, etc.);
- le projet de recontextualisation dans certaines œuvres de Jean Lesage, dans le texte musical

lui-même. Examiner comment se constitue et s'articule, fragment par fragment, un langage musical brisé mais cohérent. Déterminer quels en sont les éléments;

- la « musique critique » d'André Ristic dans *Catalogue de bombes occidentales*, ou dans *Projet d'opéra*;
- la sémantique du diatonisme dans les œuvres de Yannick Plamondon;
- l'humour, l'hétérogénéité, et pourtant la cohérence chez Nicolas Gilbert;
- la nouvelle accessibilité chez un Julien Bilodeau;
- la simplification, ou l'approfondissement stylistique chez les compositeurs québécois en carrière avancée : est-ce la démission du chercheur? le signe d'un retour du refoulé? l'expression libérée de l'acquis devenu seconde nature?;
- l'aspiration à une reconnaissance européenne, impossible à obtenir, vouée à l'échec, puis, dans un deuxième temps, l'abandon du rêve? Ceci comme élément générateur d'une naïveté créatrice permettant la construction d'une identité musicale québécoise : qu'en est-il de la concrétisation de cette distance tardive prise avec l'Europe chez Denys Bouliane, ou chez Gilles Tremblay?;
- la perception de la musique de John Rea par quelques auditeurs spécialisés européens et l'évolution de cette perception lorsqu'une information croissante sur l'œuvre et le compositeur leur devient disponible;
- la réelle influence du lieu, du climat, de la nordicité et de l'histoire sur le matériau, et sur la manipulation de ce matériau dans un corpus choisi d'œuvres québécoises<sup>14</sup> : je pense à plusieurs œuvres de Gilles Tremblay, de François Morel, de Micheline Coulombe-Saint-Marcoux, mais aussi de Denys Bouliane (*Paysage Q*), de Yannick Plamondon (*Les voitures d'eau*), etc.;
- le problème esthétique de l'intégration de l'influence de la musique rock/pop dans la musique contemporaine québécoise chez Nicole Lizée par exemple : est-ce une façon de se rapprocher du public ou de détruire, de dépasser un environnement musical imposé et omniprésent?

Ce sont là quelques sujets possibles; je crois en avoir assez dit. Je suis sûr que la jeune musicologie québécoise ira encore plus loin. Trop loin d'elle, je ne savais pas qu'elle bouillonnait déjà! Il faut maintenant qu'on lui offre des tribunes, qu'elle s'en empare. »<sup>15</sup>

<sup>14</sup> On remarquera que cette idée rejoint les propos d'Elaine Keillor tenus plus tôt dans la journée, propos que Michel Gonneville n'avait pas pu entendre.

<sup>15</sup> Michel Gonneville vient de faire paraître un article dans le numéro de printemps 2008 de la revue *Moebius (Écritures/Littérature)*, spécialement consacré à la musique. Il y déplore, tout comme ici, le silence qui plane autour de la scène musicale québécoise, alors que celle-ci est extrêmement fertile et devrait, à son avis, soulever l'enthousiasme des critiques musicaux et du grand public (Gonneville 2008).

YVAN LAMONDE

« Je veux simplement poser une question, à partir d'une métaphore forestière, dont je fournirai une réponse avec une métaphore aquatique. Nous pouvons énumérer les pistes et les défis. Après 40 années de travail à l'écriture d'une synthèse des idées<sup>16</sup>, je me permettrais de mentionner une piste que j'ai suivie et qui pourrait l'être par des musicologues, avec des adaptations nécessaires. La métaphore forestière, c'est l'arbre caché derrière la forêt. C'est-à-dire que toutes les pistes à suivre, tout ce qu'il reste à faire, toutes les questions non résolues, toutes les archives non trouvées, tout cela peut cacher l'arbre, qui est la synthèse. Mais tout dépend quel type de synthèse nous évoquons, à quel moment et pourquoi.

À mon avis, la synthèse peut être, à un moment donné, un gué - et c'est la métaphore aquatique. Nous pouvons réaliser cette synthèse en ayant conscience de ne pas avoir toutes les réponses, qu'il en reste pour trois vies de recherche, etc. Et nous pouvons y arriver en travaillant, non pas nécessairement en équipe, mais en groupe, pour écrire une synthèse qui sera dépassée dans 10 ans, mais qui sera un gué. Nous connaissons la largeur du fleuve, du courant, du cours d'eau, mais nous nous entendons pour dire que nous ne rendrons pas mieux service à la communauté. Maintenant, il s'agit de se mettre à 12 pour dire que ce cours d'eau se traverse par 12 pierres. À ce moment-là, nous avons un canevas, une synthèse qui ne couvre pas tout le savoir encyclopédique sur la musique au Québec, mais une synthèse qui, délibérément, exclusivement, prétend identifier les enjeux esthétiques, culturels et civiques de l'histoire de la musique. Ce n'est pas une énumération des institutions. Nous confions à l'un le XIX<sup>e</sup> siècle, demandons à l'autre un chapitre sur Pierre Mercure - pas Mercure « *for the sake of* » Mercure, mais Mercure comme symbole (porteur du ballon, cas type) d'une transition -, et ainsi de suite. C'est ce que j'appelle un gué. Chaque chapitre constitue une pierre qui marque les enjeux de l'éventuelle grande synthèse, en essayant de suivre ceux-ci. Enfin, je vous suggère de vous mettre à 10 ou 12, de vous découper le gâteau non fabriqué, de vous partager les périodes - à déterminer un peu arbitrairement, mais toujours au meilleur de vos connaissances, de travailler ensemble à la rédaction de cet ouvrage, d'échanger. Il doit y avoir un type de synthèse que nous pourrions faire à un moment donné pour épingler les papillons principaux, en autant que nous assumions le risque de dire « Dans l'état actuel de nos connaissances, les

papillons de la collection, de la trame, sont ceux-ci ».

Telle est la proposition que je vous lance. Il n'y a pas de réponse à obtenir aujourd'hui même, mais une réflexion à faire. Quel type de synthèse est utile à un moment donné par rapport au rêve de la synthèse encyclopédique? »

## Questions de l'auditoire

À la question de *Sophie Montreuil* (directrice de la recherche et de l'édition à BANQ) sur les sources documentaires disponibles en histoire de la musique du Québec et sur l'édition des travaux, *Marie-Thérèse Lefebvre* répond:

« Un inventaire des fonds d'archives relatifs à la musique a déjà été publié sur le site de la SQRM<sup>17</sup> et l'*Encyclopédie de la musique au Canada* est maintenant en ligne (Kallmann, Potvin et Winters 1993). Dans les deux cas cependant, les mises à jour ne sont pas régulières. La parution prochaine de la chronologie dont j'ai parlé au début de ma présentation offrira aux chercheurs des points de repère généraux. Un tel document aidera sans doute à avoir une vue globale des institutions, des organismes musicaux, des différents discours, des principales polémiques, des principaux concerts, etc., mais il demeure un point de départ. Il s'adresse autant aux musicologues qu'aux chercheurs d'autres disciplines qui ont déjà publié un tel outil, et permettra de croiser les informations.

L'étude de Lucie Robert, professeure au département d'études littéraires à l'UQÀM, sur l'institutionnalisation de la littérature énumère les conditions nécessaires pour qu'une discipline artistique s'implante dans le paysage culturel d'une nation (Robert 1989). Ainsi, pour qu'une discipline s'institutionnalise, il lui faut d'abord disposer de dictionnaires, de chronologies, de panoramas historiques et d'enregistrements sonores, documents nécessaires pour introduire un enseignement de la discipline. Il lui faut ensuite développer un discours que l'on peut retracer tant dans les textes de compositeurs (pour la musique) que dans les chroniques journalistiques.

En musique, nous avons quelques outils dont un dictionnaire réalisé en 1935 (Sœurs de Sainte-Anne 1935), une encyclopédie plus récente<sup>18</sup>, le site du Centre de musique canadienne, quelques anthologies d'écrits de compositeurs et un certain nombre d'études et de monographies. J'ajouterais à cette liste un document synthèse précieux, le *Traité de*

<sup>16</sup> Yvan Lamonde est notamment l'auteur de *Histoire sociale des idées au Québec*, tome I (1760-1896) et tome II (1896-1929) (Lamonde 2000). Un troisième volume, intitulé *La modernité au Québec (1929-1960). La victoire différée du présent sur le passé*, est en préparation.

<sup>17</sup> Voir le site [www.sqrm.qc.ca](http://www.sqrm.qc.ca), sous la rubrique « Musiques au Québec ».

<sup>18</sup> Voir note 12.

la culture (Lemieux 2002)<sup>19</sup>, qui, en 2002, a fait le point sur 25 ans de recherches sur la culture québécoise. Malgré tout, nous n'avons pas suffisamment de travaux publiés qui permettraient, comme le suggère Yvan Lamonde, de réunir 12 personnes pour faire le point sur un sujet ou sur une période précise. Les musicologues québécoises sont peu nombreux, et parmi ceux et celles qui terminent un diplôme universitaire, peu d'entre eux poursuivent les recherches entamées durant leurs études, ce qui explique la rareté des publications. La plupart des mémoires et thèses demeurent à l'état de documents universitaires, déposés sur les étagères des bibliothèques. Et que dire de tous ces travaux qui demeurent à l'état de manuscrits, de ces milliers de fiches et de ces inventaires inaccessibles qui dorment dans les archives privées des chercheurs? Toutes ces recherches seront à reprendre par une autre génération. Car, sans publication, c'est comme si rien n'avait été fait. Heureusement, quelques-uns de ces chercheurs qui ont suspendu leurs recherches prennent conscience de cette réalité et acceptent de déposer leur documentation dans des institutions. Ils donnent ainsi une seconde vie à leur travail.

*Claudine Caron pose la question à Mireille Gagné: « Y a-t-il un volet consacré à la recherche au sein du Centre de musique canadienne? »*

« Pas comme tel. Les lettres patentes du CMC ont, par contre, un libellé très large qui nous permet de réaliser notre mandat par différentes actions, comme la recherche entre autres. Ce volet a été amorcé par Louise Laplante, la première directrice/fondatrice du CMC Québec, par la publication de fascicules sur quelques compositeurs québécois. Par la suite, j'ai dirigé les derniers fascicules et j'ai eu le plaisir de publier quelques articles ainsi qu'un ouvrage pédagogique collectif sur 20 compositeurs québécois. Par ailleurs, les questions financières demeurent et le manque de ressources freine toujours ce volet que je considère toujours si important. Heureusement, il y a la recherche faite dans les universités. Enfin, ma participation à la fondation de la SQRM, en 1980<sup>20</sup>, constitue une assise importante pour le soutien et le développement de la recherche en musique du Québec. Bien sûr, le CMC œuvre surtout dans la quotidienneté et le travail auprès des compositeurs ainsi que des sociétés de musique qui jouent le répertoire québécois et canadien. Or, la réflexion doit aussi demeurer très active, et c'est ce que permettent des événements comme celui

d'aujourd'hui, auquel le CMC Québec est très heureux d'avoir participé. »

### **Commentaire en guise de postlude, par Jean Boivin et Claudine Caron**

La série de questionnements sous-jacente à la « Journée d'études québécoises en musique », et que nous formulions plus haut, s'inscrit dans un courant plus vaste de révision ou de renouvellement de la pensée et de la pratique musicologiques. Nous pensons spécialement à la réflexion que Jean-Jacques Nattiez exprime dans l'article d'ouverture de son encyclopédie, « Comment raconter le xx<sup>e</sup> siècle » (2003), et dans la série de quatre conférences qu'il a présentées au Collège de France à Paris sous le titre « Unité ou éclatement de la musicologie? Propositions pour une musicologie générale » (reprises à l'Université de Montréal en 2007)<sup>21</sup>, au récent ouvrage d'Elaine Keillor *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity* (2006), ainsi qu'aux remises en question évoquées dans les numéros « Écrire sur la création musicale québécoise » des *Cahiers de la SQRM* (2002) et « Écrire l'histoire de la musique du xx<sup>e</sup> siècle » de la revue *Circuit* (2006).

À la lumière des réflexions et des propositions énoncées par les spécialistes invités à la table ronde, nous résumons quatre grands axes sur lesquels il serait souhaitable, à notre avis, de centrer nos actions :

- encore et toujours, faire connaître et reconnaître la musique québécoise (et canadienne) dans le patrimoine collectif;
- associer les musicologues aux réseaux de chercheurs de diverses disciplines des sciences humaines afin d'inclure la musique dans l'écriture - ou les écritures - de la vie culturelle québécoise;
- encourager la pluralité des discours et des tribunes sur la musique, voire s'approprier une partie significative de la parole sur la musique dans l'ensemble de la société;
- effectuer un essentiel travail de synthèse, au meilleur de la connaissance actuelle.

On peut toutefois se demander s'il existe un réel avenir pour l'écriture de la vie musicale du Québec? À notre connaissance, aucun programme de formation en études canadiennes allant jusqu'au troisième cycle et qui intègre la musique n'est offert. La musique brille le plus souvent par son absence dans ces programmes, habituellement centrés sur la politique, l'histoire et la littérature. De même, nous consta-

<sup>19</sup> Pour un état des recherches sur la musique québécoise en particulier, on pourra lire les articles de Nicole Beaudry, Jean Boivin, Roger Chamberland et Marie-Thérèse Lefebvre.

<sup>20</sup> Voir la note 3.

<sup>21</sup> [http://www.college-de-france.fr/media/ins\\_pro/UPL25551\\_nattiezconf.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/ins_pro/UPL25551_nattiezconf.pdf).

tons que les musiques canadienne et québécoise sont très peu représentées dans les colloques internationaux en sciences humaines<sup>22</sup>. La musique serait-elle toujours un champ de recherche négligé? Est-elle vouée à demeurer un domaine culturel exploré uniquement *par* des musiciens, et *pour* des musiciens? À l'ère des chantiers de recherches pluridisciplinaires, il semble que la musique a encore un immense terrain à (re)couvrir.

La « Journée d'études québécoises en musique » a permis d'expérimenter la diffusion de travaux récents au sein d'un groupe comportant bien sûr des musicologues aux intérêts divers (recherche historique, analyse de musiques de concert, folklorique et populaire), mais aussi une anthropologue, des archivistes<sup>23</sup>, un ethnologue et un historien. Les participants se sont attachés à mieux comprendre les méthodes et problématiques issues d'autres disciplines que la leur en même temps que des cloisons se sont subtilement levées. L'organisation de cette Journée d'études et la publication des actes qui y font suite comblaient un pressant besoin de partage de connaissances, de notre part, mais aussi de celle de nos invités qui ont répondu avec enthousiasme à l'appel qui leur avait été lancé. Tous éprouvaient indubitablement le souhait de participer à l'élaboration progressive d'une histoire culturelle québécoise envisagée dans son intégralité, de suivre les développements constants dans le domaine de la création québécoise et de tenter de mieux comprendre comment celle-ci « s'insère » dans la vaste fresque de l'histoire de la musique occidentale. ◀

## RÉFÉRENCES

BOIVIN, Jean (dir.) (1999). *Circuit*, vol. 10, n° 2, « Les racines de l'identité ».

DUCHESNEAU, Michel (dir.) (2006). *Circuit, Musiques contemporaines*, vol. 16, n° 1, « Écrire l'histoire de la musique du xx<sup>e</sup> siècle ».

GÉLINAS, Xavier (2007). *La droite intellectuelle québécoise et la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval.

GONNEVILLE, Michel (2002). « Éditorial. Vers une musicographie partagée : écrire sur la création musicale québécoise », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 6, n° 2, septembre, p. 9-12.

\_\_\_\_\_ (2002). « Souhait sans réponse : une éthique de la critique... », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 6, n° 2, septembre, p. 37-41.

\_\_\_\_\_ (2008). « Imaginer l'Espace-musique », *Moebius*, n° 117, printemps, p. 49-52.

HAYWARD, Annette et Dominique GARABD (dir.) (1998). *États du polémique*, Québec, Nota Bene.

JESSUP, Lynda, Andrew NURSE et Gordon E. SMITH (dir.) (2008). *Around and about Marius Barbeau: Modeling Twentieth-Century Culture*, Ottawa, Mercury Series, Cultural Studies Paper 83, Canadian Museum of Civilization.

KALLMANN, Helmut, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS (dir.) (1993). *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, <http://www.thecanadianencyclopedia.com>.

KAREL, David (2005). *Edmond-Joseph Massicotte, illustrateur*, Québec, Presses de l'Université Laval.

KEILLOR, Elaine (2006). *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montréal, McGill University Press/Queen's University Press.

LAMONDE, Yvan (2000). *Histoire sociale des idées au Québec*, Saint-Laurent, Fides, tome I: 1760-1896 ; tome II : 1896-1929.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse [2006]. « Les difficultés de l'édition musicale au Québec, 1867-1959 », conférence pré-concert, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 23 octobre 2006.

\_\_\_\_\_ (2006). « Notre passé musical a-t-il un avenir? Bilan des recherches universitaires sur la musique et la vie musicale au Québec et perspectives nouvelles », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 8, n° 2, juin, p. 47-67.

LEMIEUX, Denise (dir.) (2002). *Traité de la culture*, Québec, IQRC/Presses de l'Université Laval.

MOLINO, Jean (2006). « Pour une autre histoire de la musique : Les réécritures de l'histoire dans la musique du xx<sup>e</sup> siècle », Jean-Jacques NATTIEZ et al. (dir.), *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. IV, « Histoires des musiques européennes », p. 1386-1440.

NATTIEZ, Jean-Jacques (2003). « Comment raconter le xx<sup>e</sup> siècle? », Jean-Jacques NATTIEZ et al. (dir.), *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. I, « Musiques du xx<sup>e</sup> siècle », p. 39-67.

<sup>22</sup> C'est aussi le cas dans les colloques internationaux de musicologie, tels que les congrès annuels de l'American Musicological Society.

<sup>23</sup> Rappelons que deux archivistes de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), Benoit Migneault et François David, ont présenté certains volets de la riche collection de musique de l'institution.

RIVEST, Johanne (1998). « La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961) », *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 19, n° 1, p. 54 à 68.

ROBERT, Lucie (1989). *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Sœurs de Sainte-Anne (1935). *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, Sœurs de Sainte-Anne. Deuxième édition.

TRÉPANIÉ, Pierre (1993). « Notes pour une histoire des droites intellectuelles canadiennes-françaises à travers leurs principaux représentants (1770-1970) », *Les Cahiers des Dix*, n° 48, p. 119-164.





Invention, découverte: *Zeitmasse*, *Gruppen* (pour trois orchestres), le *Chant des adolescents* (un chef-d'œuvre électroacoustique), *Kontakte*, *Hymnen*, *Refrain*, *Momente*, les *Klavierstücke*, *Inori*, *Stimmung* (« Accord »), *Mantra*, *Zyklus*, *Spiral*, *Sirius*, *Helikopter* (quatuor à cordes) [*Helikopter-Streichquartett*], *Licht* (opéra en 7 jours), *Ora Prima/Ascension* [*Ora Prima*, pour la fête de l'Ascension]. Ces quelques titres évoquent un esprit, celui d'un explorateur d'une rare audace.

Stockhausen est venu trois fois à Montréal, invité par Musique de notre temps, puis par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Je l'avais rencontré quelquefois auparavant, notamment en 1957 et 1960 à Darmstadt. Nous assistions à ses cours donnés en allemand. Heureusement, ils étaient illustrés de nombreux exemples musicaux, ce qui nous permettait d'en saisir les points saillants. De plus, il avait généreusement offert aux étudiants de langue française de leur faire l'après-midi un résumé en français, ce qui avait lieu assis dans l'herbe – décor propice aux échanges conviviaux.

On a trop souvent associé Darmstadt à la Mecque du « sérialisme » issu de l'École de Vienne (Schoenberg, Berg, Webern). Mais après la Seconde Guerre mondiale, ce fut aussi, on ne le dira jamais assez, un haut lieu de réconciliation franco-allemande et de partage international. Parmi les invités de la première heure, ne trouve-t-on pas Varèse, et Messiaen, dont le *Mode de valeurs et d'intensités* pour piano fut un point tournant pour Stockhausen? Et l'amitié entre Boulez et Stockhausen ne manifeste-elle pas un nouvel état d'esprit? Après une telle guerre, il fallait tourner la page. Rupture non pas avec le passé mais avec des habitudes séculaires. « Il ne faut pas confondre tradition avec mauvaise habitude », disait Varèse. À cette nouvelle donne, furent associés les noms de Nono, Berio, Maderna, Pousseur, Cage, Ligeti, auxquels, avec plusieurs autres, je joins celui de Serge Garant.

Stockhausen m'a toujours enthousiasmé, mais je ne le suivais pas toujours dans ses fascinations ésotériques. Malgré cela, la Musique, portée par une énergie peu commune, garde toujours la priorité.

Après la première montréalaise de *Kontakte*, une réception avait été organisée à la mai-

## Hommage à Stockhausen (1928-2007)

Gilles Tremblay

son où l'on retrouvait, entre autres, Pierre Mercure, Clermont Pépin, François Morel, Bruce Mather, Jean Papineau-Couture, István Anhalt, Claude Champagne, le pianiste David Tudor et Maryvonne Kendergi. L'accueil de l'œuvre avait été chaleureux et nous trinquâmes tous à cette fraternité conquérante. Aujourd'hui, en signe de reconnaissance, je me dis qu'il faut continuer cette « libation ». Plus tard, quelques Québécois allèrent étudier avec Stockhausen à Cologne: entre autres Claude Vivier et Michel Gonneville, ainsi que la flûtiste Lise Daoust.

Fin mars 1958: création des *Gruppen*, pour trois orchestres, au Palais des expositions, le Rheinsaal de Cologne. Quelques camarades de la classe de Messiaen – dont Gilbert Amy, compositeur, Daniel Charles, philosophe, et moi-même – décidèrent de faire le voyage afin d'assister à une création sans précédent et, surtout, aux répétitions. Le public était entouré par trois orchestres. Celui de gauche était dirigé par Stockhausen, celui de face, au centre, par Bruno Maderna, celui de droite par Pierre Boulez. À la suite des antiphonies de Gabrieli et de Monteverdi quatre siècles auparavant, une véritable joute spatiale s'organisait, les sons s'interpellant d'un orchestre à l'autre, ou glissant de façon continue au-dessus de nos têtes. Pendant les repos des musiciens, les trois chefs, assis les uns en face des autres, répétaient leur gestique silencieuse avec des changements fréquents de *tempi* indépendants, véritables défis pour la coordination. Au concert, l'œuvre fut jouée deux fois. Entre les deux, Boulez interpréta lui-même sa troisième sonate pour piano. Moments en mémoire.

La dernière œuvre dont j'ai pu entendre l'enregistrement s'intitule: ORA PRIMA, pour orgue, soprano et ténor, commande de la cathédrale de Milan pour la fête de l'Ascension. Le compositeur a écrit qu'à sa mort, il s'imaginait monter ainsi vers les cieux... À l'audition, je fus fortement ému: de la totale complexité des enchevêtrements chromatiques se dégageait par moments une résultante extrêmement simple. Métaphore? Une sérénité fraîche que ne peut voiler aucune catastrophe.

On ne peut tirer une conclusion: une telle œuvre semble encore en évolution. Il reste simplement à dire mille fois MERCI, cher Karlheinz Stockhausen, pour une démesure qui est également générosité. Au-delà de la Mort, elle manifeste la Vie.

Gilles Tremblay, décembre 2007

---

**Pierre Pagé. *Histoire de la radio au Québec: information, éducation, culture*, Saint-Laurent (QC), Fides, 2007, 488 p. ISBN 978-2-7621-2770-6.**

---

Dans cette nouvelle *Histoire de la radio au Québec*, Pierre Pagé effectue un retour sur près d'un siècle de programmation radiophonique de langue française au Québec. Pour l'auteur, cet ouvrage représente la synthèse d'une trentaine d'années de travail à titre de professeur au Département d'études littéraires de l'UQÀM. Il s'ajoute à un ensemble de travaux sur la radio québécoise qui n'ont jamais abordé de façon aussi globale les différentes facettes de la programmation selon une « perspective socioculturelle » (p. 7). Dans le domaine plus spécifique de l'histoire de la musique au Québec, les recherches récentes ont plutôt porté sur la phonographie que sur la radio (Robert Thérien 2003; Sandria P. Bouliane 2006). Il faut toutefois mentionner l'existence du projet de recherche sur « La Radio culturelle au Québec de 1922 à 1940: lieu de professionnalisation, d'émancipation et de sociabilité pluridisciplinaire », présentement en cours sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre.

L'ouvrage de Pagé se présente en cinq grandes parties, mais le lecteur attentif aura rapidement saisi que l'ensemble s'articule autour des trois pôles qui, depuis les années 1920, constituent le triple mandat de la radio: l'information, l'éducation et la culture (p. 65, 210, 216). Pour compléter le corps du texte, on trouve un avant-propos (p. 7-13), deux capsules historiques (p. 87, 170), des illustrations en noir et blanc - sans pagination -, une bibliographie (p. 425-440), une chronologie descriptive (p. 441-478), un index onomastique (p. 479-488) et une table des matières. En introduction, l'auteur pose les limites de sa recherche, qui cible surtout l'histoire de la programmation de langue française à Montréal, en mettant l'accent sur les trajectoires de CKAC pour le privé et de Radio-Canada pour le public. Pagé précise par ailleurs qu'il n'aborde que sommairement les émissions de variétés, les sports, la littérature jeunesse et la radio scolaire (p. 9).

L'introduction et la première partie de l'ouvrage (chapitres 1-4) se concentrent essentiellement sur l'avènement de la radiodiffusion en 1922, ainsi que sur le développement de la

## Comptes rendus

télégraphie sans fil - ou T.S.F. - au Québec et dans le monde depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle. Dès 1900, Trefflé Berthiaume, directeur du journal *La Presse*, couvre les développements de la T.S.F. à l'Exposition universelle de Paris. Parallèlement, des scientifiques de Montréal, Québec, Nicolet et Saint-Hyacinthe travaillent au développement de cette nouvelle technologie (p. 15, 45-49). Si l'on ajoute à ces informations l'ouverture du premier studio d'enregistrement canadien à Montréal en 1903 par Herbert Berliner et la mise sur pied du Ouimetoscope en 1906 par Léo-Ernest Ouimet, il appert que le Montréal d'alors n'accusait absolument aucun retard vis-à-vis du reste du monde en matière de nouvelles technologies. Dès 1908, le journaliste et technicien expert québécois Jacques-Narcisse Cartier travaille avec Guglielmo Marconi en Nouvelle-Écosse (p. 15). En 1922, alors que le gouvernement canadien octroie une soixantaine de nouvelles licences, Cartier fonde pour le journal *La Presse* le poste CKAC, première station francophone privée de radiodiffusion au Canada (p. 15-16). Il demeurera à la tête de cette chaîne jusqu'en 1927, moment où son collaborateur Joseph-Arthur Dupont assure la relève (p. 65). Fait intéressant, les stations CKAC et CFCF - la radio anglophone privée de Montréal qui appartenait à Marconi - partagent entre 1922 et 1929 la même longueur d'ondes, avec des horaires alternés (p. 28, 221-222).

Pagé consacre la deuxième partie du livre (chapitres 5-11) à l'évolution du journalisme et de l'information en ondes. Durant les années 1920 et 1930, les bulletins de nouvelles occupent une place plutôt marginale à la radio,

se limitant essentiellement à suivre la météo et la bourse, le tout pour ne pas faire concurrence aux médias écrits qui sont propriétaires des stations (p. 69). Rapidement, les échanges avec les États-Unis prennent de l'ampleur. L'auteur précise qu'en juillet 1929, Dupont conclut un accord avec le réseau privé de la Columbia Broadcasting System (CBS). L'entente est annoncée le 21 septembre 1929, à l'occasion du Salon de la radio (p. 79, 222, 321), et sera élargie le 5 octobre 1933 par Louis-Philippe Lalonde, successeur de Dupont à la tête de CKAC (p. 79, 224, 453). Or, Pagé omet de spécifier que dès septembre 1927, avant même que William S. Paley ne prenne le contrôle de CBS, des émissions transmises au Canada permettaient aux auditeurs de CKAC d'entendre chaque semaine des disques Columbia<sup>1</sup>. En réaction à l'américanisation des ondes, le gouvernement canadien lance d'ailleurs en décembre 1928 la Commission Aird (p. 78, 213). Les conclusions de l'enquête mèneront à l'avènement de la radio publique canadienne bilingue de la Commission canadienne de la radiodiffusion (CCR) en 1932, puis à l'arrivée de Radio-Canada en 1936 (p. 225). Peu après, la mise sur pied des services de l'information de CKAC en 1938 (p. 84-85) et de Radio-Canada en 1941 (p. 92, 226, 237, 243) permet d'offrir au public une couverture sans précédent de la guerre (p. 88, 90). Au fil des décennies, la radio sera toujours là pour suivre les événements d'actualité comme la grève du textile en 1937 (p. 82), la grève de l'amiante à Asbestos en 1949 (p. 109), la visite de Charles de Gaulle en 1967 (p. 131, 285) et la crise d'Octobre 1970 (p. 161). L'élection provinciale de 1976 donne même lieu à un débat radiophonique exclusif entre Robert Bourassa et René Lévesque, qui n'aura pas d'équivalent à la télévision (p. 132). Pagé mentionne en outre de nombreuses émissions présentées à Radio-Canada par des journalistes chevronnés, dont *Les Idées en marche* (1948), avec Gérard Pelletier (p. 121, 242, 272), ou encore *Carrefour* (1953), avec René Lévesque et Judith Jasmin (p. 107).

Dans la troisième partie (chapitres 12-22), Pagé aborde la démocratisation de l'éducation par la radio. Dès la fin des années 1920, Édouard Montpetit met sur pied l'émission *L'heure provinciale*, qui recevait annuellement une subvention de 30 000 \$ du gouvernement du Québec (p. 213-214, 318-319). En 10 ans, les collaborateurs présenteront plus de 900 causeries sur les sciences, l'économie, la politique, les arts et lettres, la musique, la religion, l'histoire, la médecine et le patrimoine architectural. À compter de 1931, l'émission est

même relayée à la station CHRC de Québec, ce qui permet à la population de la Vieille-Capitale de profiter des mêmes retransmissions de conférences et de concerts qu'à Montréal. Radio-Canada reprend ensuite le flambeau avec *Radio-Collège*, une série sous la direction d'Augustin Frigon et d'Aurèle Séguin (p. 92, 237, 243-248, 332-333, 380). Cette tradition se poursuit dans les décennies suivantes grâce à des émissions telles que *Place aux femmes*, avec Lise Payette (p. 286), et *Par quatre chemins*, avec Jacques Languirand (p. 288). Parce que l'éducation passe nécessairement par la langue, l'histoire de la radio au Québec n'est pas exempte de crises autour de la question du bilinguisme. Dans les années 1940, les auditeurs de CKAC et de Radio-Canada avaient le sentiment d'une « présence anormalement lourde d'une programmation radio en langue anglaise » (p. 226). Cette omniprésence de l'anglais suscite les réactions de nombreuses personnalités publiques, dont celles de l'écrivain Jean Narrache (Émile Coderre) (p. 224), de l'économiste Esdras Minville (p. 232), ainsi que des chroniqueurs René-O. Boivin (p. 227) et Pierre Lefebvre (p. 230), tous deux employés au magazine *Radiomonde*. En septembre 1945, Joseph-Arthur Dupont fonde à Montréal la station de langue anglaise CJAD, après s'être « vu refuser auparavant par les autorités gouvernementales une licence pour une station française » (p. 227). Ironiquement, l'arrivée de cette nouvelle station permet à CKAC de redevenir francophone à 90 % (p. 228).

L'ouvrage se conclut par deux sections consacrées à la culture : la quatrième partie, sur la musique (chapitres 23-27), et la cinquième partie, sur le théâtre (chapitres 28-30). Dès les premières années de CKAC, la musique classique occupe une large part du temps d'antenne. Pagé insiste beaucoup sur l'invention d'une programmation originale en relatant quelques événements précis : la présence d'un orgue Casavant en studio dès décembre 1922 (p. 313), la présentation de l'opérette *Les Cloches de Corneville* en juin 1923 (p. 316, 350, 375), la diffusion en ondes de cours de piano d'Émiliano Renaud en septembre 1925 (p. 212, 317) et la retransmission de concerts symphoniques sous la direction de chefs prestigieux dans les années 1930 (p. 323). Il aurait été plus prudent d'avancer que cette programmation n'est ni plus ni moins qu'un prolongement de la vie musicale de l'époque. En effet, nul besoin d'insister longuement sur le fait que les concerts d'orgue et l'enseignement du piano faisaient partie des pratiques musicales courantes. Par ailleurs, Pagé semble négliger le

<sup>1</sup> Selon Robert Thérien (2003, 114), c'est le 19 septembre 1927 que Louis Sterling investit 165 000 \$ dans la United Independent Broadcasting en échange de 10 heures de temps d'antenne par semaine pour faire la promotion aux États-Unis des produits Columbia. Sterling signe cette entente alors que le concurrent RCA est sur le point d'acheter la compagnie Victor et de faire la promotion de ses enregistrements en utilisant la puissance du réseau public américain NBC. Au Canada, le journal *La Presse* du 22 septembre 1927 nous apprend que la diffusion bihebdomadaire de disques Columbia sur les ondes de CKAC commence précisément dans la semaine du 19 septembre 1927.

fait que, dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, les troupes d'opéra et les orchestres symphoniques étrangers se déplaçaient fréquemment pour venir jouer en direct à Montréal et Québec. De façon plus intéressante, il met en valeur le rôle joué par Wilfrid Pelletier pour la radiodiffusion au Québec des opéras du Metropolitan Opera de New York à partir de 1934 (p. 328). Bien que l'auteur énumère plusieurs émissions phares comme *L'heure symphonique* de Jean-Marie Beaudet (p. 328), *l'Orchestre des petites symphonies* de Roland Leduc (p. 335) ou les *Festivals européens* de Maryvonne Kendergi (p. 337-338), on aurait apprécié qu'il s'attarde davantage à décrire l'évolution du répertoire présenté en ondes au fil des décennies.

Du côté de la musique populaire, l'attention de Pagé semble principalement portée vers la diffusion de diverses émissions centrées sur le folklore (p. 355) et sur la chanson francophone. Une fois évoqués le *Quart d'heure de la bonne chanson* de l'abbé Gadbois (p. 354), les apparitions à la radio d'Alys Robi (p. 359), les contributions de Marcel Lefebvre et Fernand Robidoux à CHLP (p. 324, 361), de Jacques Normand à CKVL (p. 360) ou de Félix Leclerc et Guy Mauffette à Radio-Canada (p. 361), l'auteur dit bien peu qui n'ait déjà été écrit ailleurs sur la diffusion du jazz et des musiques de danse (p. 352-353), du country-western (p. 356), du rock and roll et du yé-yé (p. 366), pour ne nommer que quelques styles. La période plus récente n'est guère mieux couverte, avec une mention de la fragmentation des ondes en « marchés » et le développement de « réseaux » (p. 368-369). À tout le moins, Pagé insiste sur la qualité du travail effectué par l'animateur et critique de musique populaire Claude Rajotte (p. 151).

La dernière partie de l'ouvrage porte sur le théâtre et la littérature radiophonique. Dès avril 1923, une représentation de la pièce *Félix Poutré* de Louis Fréchette à CKAC serait devenue la première création dramatique radiodiffusée au Canada (p. 374-375). Entre 1930 et 1970, les auditeurs sont conviés à l'écoute de plus de 71 radioromans, 120 dramatiques par épisode, 111 séries humoristiques et 83 dramatisations historiques (p. 390). Au nombre de ces œuvres marquantes, Pagé relate *Le Curé du village* et *La Pension Velder* de Robert Choquette (p. 391-392), *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (p. 393), *La Famille Plouffe* de Roger Lemelin (p. 397-398), *Nazaire et Barnabé* d'Ovila Légaré (p. 407), *Je vous ai tant aimé* de Jovette

Bernier (p. 395) et *Le Survenant* de Germaine Guèvremont (p. 398).

Le livre de Pagé n'est pas sans quelques faiblesses formelles. On relève d'abord de rares contradictions: l'utilisation de termes relatifs à l'« animation » pour désigner des annonceurs radiophoniques d'avant les années 1970 (p. 273, 287) alors que l'auteur soutient que le métier d'« animateur » est une invention de ladite décennie (p. 146); l'existence de deux premières stations de langue française dans l'Ouest canadien<sup>2</sup>; la création du *Conseil de presse du Québec* en 1971 (p. 164, 197) et en 1973 (p. 169) [la vraie date de création est 1971]; et les débuts de l'émission *Théâtre de chez-nous* d'Henri Letondal en 1938 (p. 325) et en 1939 (p. 324). À cela s'ajoutent quelques petites inexactitudes factuelles: la date de naissance d'Ovila Légaré (1900-1978) [il est né en 1901] (p. 406); La fondation des Veillées du bon vieux temps en 1921 [elles ont été fondées en 1919] (p. 353); la présence de Félix Leclerc comme annonceur à CHLN et à Radio-Canada en 1938 [il entre à CHLN en 1937 et à Radio-Canada en 1939] (p. 455); l'ouverture du cabaret *Chez Gérard* de Québec en 1938 [l'établissement ouvre en 1948] (p. 455); et le lancement de la station CJMS en 1954 par Raoul Gadbois [Charles-Émile Gadbois] (p. 463). Finalement, l'auteur suggère que: « [c]'est Robert Charlebois, âgé de 24 ans, qui, le premier, fera une jonction entre la chanson québécoise et la musique rock » (p. 365). Une telle affirmation fait parfaitement abstraction de la réalité du style yé-yé et de précurseurs québécois du rock and roll des années 1950 comme Les Jérolas.

En outre, *l'Histoire de la radio au Québec* aurait certes bénéficié d'une meilleure révision, notamment en ce qui a trait à l'uniformité du protocole de rédaction et, plus encore, aux correspondances entre la bibliographie et les notes. Les problèmes relevés sont rarement relatifs au style d'écriture ou à l'orthographe, qui sont toujours impeccables, à l'exception des expressions « krash boursier 1929 » [krach boursier de 1929] (p. 77) et « scheik » [cheik] (p. 416), de la coquille « réglemттtion » [réglementation] (p. 96), et de l'anglicisme « avec emphase » (p. 81, 229). On pense plutôt aux noms de personnes, fréquemment abrégés avec différentes graphies, ou à quelques coquilles dans les noms propres: « Paul Brunette » [Paul Brunelle] (p. 356), « Louis Quilicot » [Louis Quilico] et « John Vickers » [Jon Vickers] (p. 460), ou « Robert Chamberland » [Roger Chamberland] et « C. Haward » [Constance Havard] (p. 426). Concernant l'index onomas-

<sup>2</sup> La station CKSB, fondée le 26 mai 1946 (p. 461) et le poste CHFA, fondé le 20 novembre 1949 (p. 463). Or, l'actualité rappelait récemment que l'annonceur Léo Rémillard (1918-2008) avait été en 1946 un acteur important de la première radio française dans l'Ouest, à Saint-Boniface, au Manitoba. Cette information tend à confirmer que la première des deux chaînes est la plus ancienne.

---

Pamela Jones.

**alcides lanza: Portrait of a Composer**, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, 266 p. ISBN 0-77353-264-1.

---

La monographie de compositeur canadien est un genre relativement peu exploité à ce jour<sup>5</sup>. Parcourant l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, j'énumère plus d'une quinzaine de compositeurs canadiens ayant fait l'objet d'un ouvrage biographique: Calixa Lavallée, Healey Willan, Harry Somers, André Mathieu, R. Murray Schafer, Barbara Pentland, Jean Papineau-Couture, Serge Garant, Murray Adaskin, Colin McPhee, Hugh Le Caine, Jean Coulthard, Louis Applebaum, Violet Archer, Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté<sup>6</sup>, et pour autant qu'on le considère comme compositeur, Glenn Gould<sup>7</sup>. N'oublions pas d'ailleurs la biographie de Rodolphe Mathieu récemment parue et recensée dans le dernier numéro de ce périodique<sup>8</sup>. On note avec satisfaction que quatre de ces ouvrages sont consacrés à des femmes, mais on s'étonne néanmoins de ne pas disposer de biographies de figures majeures comme Pierre Mercure ou Claude Vivier<sup>9</sup>. La publication d'une biographie de compositeur qui traite en profondeur non seulement de la vie mais surtout des œuvres, et qui plus est, d'un compositeur bien vivant, mériterait l'éloge de la communauté musicale canadienne. Il faut donc saluer la publication d'une étude sur alcides lanza comportant plus de 200 pages par Pamela Jones au terme d'une décennie de recherche au Canada et en Argentine<sup>10</sup>.

La musique d'alcides lanza (né en 1929 à Rosario, en Argentine) est sans doute familière à plusieurs adeptes de la création musicale au Canada. Ce Montréalais d'adoption est l'auteur de dizaines d'œuvres, notamment des compositions mixtes pour instrument et/ou voix et bande ou dispositifs en temps réel (comme le cycle *arghanum* ou le *concerto pour piano midi et orchestre*), ainsi que de plusieurs pièces à caractère scénique ou théâtral écrites spécialement pour sa femme, la chanteuse/actrice Meg Sheppard<sup>11</sup>. Reconnu comme organisateur infatigable de concerts (notamment dévoué à promouvoir la musique contemporaine des Amériques), et fondateur de sa propre maison d'édition de partitions et de disques Shelan, il joue un rôle primordial dans la vie musicale montréalaise et canadienne depuis 35 ans<sup>12</sup>.

tique, on aurait apprécié trouver en complément un index des sujets, incluant entre autres les stations de radio et les principales émissions mentionnées. Il aurait aussi été souhaitable que l'index tienne compte des noms cités dans la chronologie descriptive, ce qui n'est pas le cas actuellement.

Dans le même ordre d'idées, le manque de rigueur dans la présentation de la bibliographie et des notes donne énormément de fil à retordre au lecteur. Tout d'abord, on relève au bas mot une centaine de sources qui apparaissent dans les notes de bas de page sans jamais être citées en bibliographie. Bien que l'espace manque ici pour en dresser une liste complète, il importe de mentionner au moins quelques monographies<sup>3</sup> et articles de périodiques<sup>4</sup>, avec les pages où l'auteur y fait référence. Ensuite, les différences entre les notes et les entrées bibliographiques rendent parfois les concordances très difficiles à établir. Voici quelques exemples: Miquel (1972), cité p. 84, 89 et 216, apparaît avec le même titre sous Miquel (1984), p. 429; une entrevue de Raymond David avec Raymond Laplante (1980), citée p. 19, apparaît sous Société Radio-Canada, p. 438; Courteau (1990), cité p. 95, apparaît sous Palascio-Morin (1990), p. 430; et Donner (1956) est une source pour laquelle il manque la date de parution en note (p. 322) et le nom de l'auteur en bibliographie (p. 427).

En croisant des points de vue sur le journalisme, les émissions éducatives et les différents volets de la culture dans la programmation radiophonique québécoise de langue française, l'*Histoire de la radio au Québec* offre au lecteur une brillante synthèse tout en évitant l'écueil d'une histoire purement linéaire. La description des trajectoires de CKAC au privé et de Radio-Canada au public donne également à la recherche un fil conducteur efficace. Malgré ses faiblesses de présentation matérielle, le livre de Pagé constitue une lecture enrichissante, et ce, autant pour le lecteur amateur curieux que pour le chercheur soucieux d'approfondir ses connaissances dans le domaine de la radiodiffusion au Québec. ◀

*Luc Bellemare, doctorant en musicologie à l'Université Laval.*

<sup>3</sup> Valois (1965), p. 215, 321; Devirieux (1971), p. 164, 198; Pagé et Legris (1977), p. 385, 394; René Lévesque (1986), p. 118, 120; et Georges-Henri Lévesque (2002), p. 11, 259.

<sup>4</sup> Pineau (1982), p. 141, 205; Madox et Zanot (1984) p. 21, 191; Legris (1994), p. 397, 400; et Robert (1996), p. 35-36.

<sup>5</sup> « Le fait que les musiciens canadiens les plus célèbres ne soient pas davantage connus peut être attribué en partie à la pénurie d'écrits biographiques à leur sujet. » James Marsch (éd.), « Biographie », *Encyclopédie de la musique au Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000311>, consulté le 24 avril 2008. À cela, il faudrait ajouter d'autres ouvrages, comme de nombreux thèses et mémoires, et les notices biographiques rassemblées dans *Compositeurs canadiens contemporains* (Louise Laplante (éd.), Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977), ou *Contemporary Canadian Composers* (John Beckwith et Keith Campbell MacMillan (éd.), Toronto, Oxford University Press, 1975). Des textes biographiques se trouvent également dans des coffrets de disques 33 tours (coll. « Anthologie de la musique au Canada », Société Radio-Canada internationale) ou sur disque compact (Srl Irving Glick, *Canadian Composer Portraits*, Toronto, Centrediscs, 2006).

<sup>6</sup> Eugène Lapierre, *Calixa Lavallée: musicien national du Canada*, Montréal, Granger, 1950 et 1966; Louis-J.-N. Blanchet, *Une vie illustrée de Calixa Lavallée*, Montréal, Compagnie des publications provinciales limitée, 1951; F.R.C. Clarke, *Healey Willan: Life and Music*, University of

Ayant quitté son Argentine natale pour s'installer à New York en 1965, il y vit de 1965 à 1971, période au cours de laquelle il travaille au Columbia-Princeton Electronic Music Center. En 1971, il est nommé professeur de composition à la Faculté de musique (maintenant la Schulich School of Music) de l'Université McGill. À partir de 1974, il dirige le studio de musique électronique de cette institution. De 1983 à 1991, il organise les festivals de musique contemporaine de l'Université McGill, où il codirige également le Studio de musique électronique. En 1991, il organise un événement d'envergure pour le 25<sup>e</sup> anniversaire de ce studio, ainsi qu'un colloque international sur la musique informatique de l'*International Computer Music Conference* (ICMC). Il était codirecteur, avec les compositeurs Claude Schryer et John Oliver, du groupe GEMS (Group of the Electronic Music Studio), un ensemble qui se consacrait à la promotion de compositions pour instruments, de dispositifs électroniques interactifs et de théâtre musical.

L'enfance à Rosario, le passage à Buenos Aires, le séjour à New York, l'installation à Montréal: voilà autant d'étapes qui laissent chacune une trace indélébile sur l'expression musicale de Lanza. Jones nous fait visiter ces quatre lieux en même temps qu'elle nous présente les œuvres qui y sont associées. L'auteur nous fait découvrir plusieurs aspects de la vie mouvementée du compositeur afin d'enrichir l'expérience que l'on peut avoir de son œuvre hétéroclite. Voici quelques-uns des repères biographiques évoqués par Jones.

1) L'enfance solitaire. À l'âge de quatre ans et demi, Lanza est atteint de néphrite, un type d'inflammation des reins. C'est l'isolement lié à la période de rétablissement qui l'incite à apprendre à lire. Bien qu'il soit guéri au bout de neuf mois, le médecin lui interdit certaines activités physiques telles que la course, le vélo et la natation. Pendant neuf ans, Lanza a donc vécu séparé de ses camarades, une expérience – nous laisse entendre Jones – qui lui permet de créer les objets profondément intérieurs que seront ses futures œuvres musicales<sup>13</sup>.

2) L'influence déterminante de son oncle, le romancier Velmiro Ayala Gauna (1905-1967). Les écrits de ce touche-à-tout, professeur de langues, poète et auteur de romans policiers, sont imprégnés de la culture guarani de la région de Corrientes, dans le nord-est de l'Argentine. Il est pour le moins révélateur – pour ceux qui connaissent certains spectacles musicaux lanziens – d'apprendre que son oncle a inventé un « *Teatro de lo esencial* »

où la scène reste dans le noir, et où l'action se réduit aux mouvements des mains des acteurs. Les thèmes proposés par son oncle dans ce théâtre sont simples et clairement exprimés, comme dans cette pièce qui a pour titre *Quelle est la couleur de la peau de Dieu?*. L'idée d'un théâtre réduit à son expression minimale, souvent fait d'émotions pures, caractérise également une grande partie des œuvres scéniques de Lanza, en particulier les œuvres écrites pour Meg Sheppard, mais aussi certaines œuvres de concert écrites pour être exécutées dans le noir, à la manière de concerts de musique acousmatique, telles *ekphonesis IV* (1974), ou qui repoussent les limites de la notation graphique, comme *plectros IV* (1974). L'influence du « *tío Velmiro* » s'exerce aussi sans doute dans une certaine attitude politique ou spirituelle qu'on discerne chez Lanza: athée et anarchiste, il est un ardent défenseur des valeurs humanistes.

3) La perte tragique de son fils. Pablo Lanza (1958-1964), l'enfant de sa première femme Lydia Tomáino, est né quadraplégique et souffrant de paralysie cérébrale. À l'âge de six ans, il s'éteint. Lanza gardera un silence presque absolu sur cette tragédie, mais elle sera suggérée musicalement, bien plus tard, par des références obliques à un « *niño illusorio* » (enfant illusoire) dans *ekphonesis V* (1979), et développée davantage encore dans *un mundo imaginario* (1989).

4) Sa formation, au début des années 1960, à l'institut Di Tella, et en particulier au CLAEM (*Centro latinoamericano de artes estudios musicales*) dirigé par Alberto Ginastera<sup>14</sup>. Cette plaque tournante de l'avant-garde musicale sud-américaine a eu une influence décisive sur Lanza. Le contraire est aussi vrai: à l'ouverture, les magnétophones Ampex achetés par l'institut ne fonctionnant pas à cause de la différence de courant entre les États-Unis et l'Argentine, le studio électronique du CLAEM se servit du magnétophone Grundig (un des appareils les plus performants de l'époque) de Lanza!

Le livre de Pamela Jones se divise en neuf chapitres. L'ensemble suit généralement un ordre chronologique, mais certains chapitres interrompent cette trajectoire pour s'arrêter sur des descriptions d'œuvres, d'ensembles d'œuvres ou d'institutions. Le volet chronologique commence par un récit de l'enfance de Lanza (chapitre 1), suivi dans le chapitre 2 d'une évocation de son long séjour à Buenos Aires (1953-1965). Le chapitre 3 s'arrête sur la période new-yorkaise (1965-1970). Le chapitre 6 est consacré à la première période montréalaise (1971-1982), alors que dans le neuvième

Toronto Press, 1983; Brian Cherney, *Harry Somers*, University of Toronto Press, 1975; J. Rudel-Tessier, *André Mathieu: un génie*, Montréal, Héritage, 1976; Stephen Adams, R. Murray Schafer, University of Toronto Press, 1983; Sheila Eastman et Timothy J. McGee, *Barbara Pentland*, University of Toronto Press, 1983; Louise Bail, *Jean Papineau-Couture: La vie, la carrière et l'œuvre*, Montréal, Hurtubise, 1986; Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau, 1986; Gordana Lazarevich, *The Musical World of Frances James and Murray Adaskin*, University of Toronto Press, 1988; Carol J. Oja, *Colin McPhee: Composer in Two Worlds*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1990; Gayle Young, *The Sackbut Blues: Hugh Le Caine, Pioneer in Electronic Music*, Ottawa, National Museum of Science and Technology, 1989; William Bruneau et David Gordon Duke, *Jean Coultbard: A Life in Music*, Vancouver, Ronsdale Press, 2005; Walter Pitman, *Louis Applebaum: A Passion for Culture*, Toronto, Dundurn Group, 2002; Linda Hartig, *Violet Archer: A Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1991; Ferdinand Eckhardt, *Music from Within: A Biography of the Composer S.C. Eckhardt-Gramatté*, Gerald Bowler (éd.), Winnipeg, University of Manitoba Press, 1985.

<sup>7</sup> D'ailleurs Gould a sans doute fait l'objet à lui tout seul de plus de livres (et films, et romans) que tous les précédents pris dans leur ensemble. Le seul autre compositeur



canadien ayant fait l'objet d'un nombre d'ouvrages comparable est l'auteur, compositeur et interprète Neil Young.

- 8 Marie-Thérèse Lefebvre, *Rodolphe Mathieu, 1890-1962: l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*, Sillery, Septentrion, 2004.
- 9 Bob Gilmore, musicologue anglais, travaille actuellement sur un projet de biographie de Vivier. <http://www.brunel.ac.uk/about/acad/sa/artstaff/music/bob-gilmore>.
- 10 lanza délaisse les majuscules - encore plus systématiquement que le poète américain e. e. cummings - dans son nom ainsi que dans les titres de ses œuvres, et ce depuis au moins l'époque de *plectros I* (1962).
- 11 Le rapport d'alciades lanza à la voix non conventionnelle de sa femme, Meg Sheppard, a inévitablement suscité des comparaisons avec celui qu'entretenait Luciano Berio à la voix de Cathy Berberian, une comparaison qui a été faite notamment en 1989 par le critique musical argentin Federico Monjeau.
- 12 Un concert récent de la musique de lanza peut être écouté sur le site de Radio-Canada à l'adresse <http://www.cbc.ca/radio2/cod/concerts/20080310lanza>, consulté le 20 septembre 2008. Un nouveau coffret CD double dans la série « Portraits de compositeurs canadiens » de Centrediscs, l'étiquette du Centre de musique canadienne (CMCCD 13007), est consacré à la musique de lanza et contient également des entretiens avec le compositeur.
- 13 lanza raconte lui-même ce fait marquant de son enfance dans l'entretien sur le coffret de disque mentionné dans la note précédente.
- 14 Pour plus de détails sur l'époque où lanza se trouvait à l'institut Di Tella, cf. mon entretien « Alcides Lanza's Musical Awakening in Buenos Aires », *Circuit*,

et dernier chapitre, l'auteur discute des œuvres de sa période plus récente (disons à partir environ de 1986), dans lesquelles lanza intègre des éléments, voire des citations de musique latino-américaine traditionnelle. Intercalé dans cette narration rectiligne se trouve un chapitre (le chapitre 4) sur les particularités de la notation de lanza, qui se cristallise vers la fin des années 1960, et un autre (le chapitre 5) sur la rencontre déterminante, en 1969, de sa compagne de vie Meg Sheppard. Cette rencontre conduira notamment à la trilogie d'œuvres écrites pour elle, *penetrations VII* (1972), *ekphonesis V* (1979) et *ekphonesis VI* (1988). Le court chapitre 7, intitulé « In Memoriam... », traite de deux œuvres écrites à la mémoire de personnes disparues. Dans le cas de *bour-drones* (1985), il s'agit de sa collègue et amie, la compositrice Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-1985). Quant à *un mundo imaginario* (1989) pour chœur mixte et bande, elle revisite, comme je l'ai noté plus haut, la perte de son fils Pablo plus de 25 ans auparavant. Enfin, le chapitre 8 propose un survol des activités de lanza au sein de la Faculté de musique de l'Université McGill, comme les divers festivals de musique contemporaine qu'il y a dirigés, ainsi que les quelques heurts qu'il a pu avoir avec l'administration (notamment en raison de la résistance de celle-ci à lui permettre de préparer ses pianos!). Cette structure permet à Jones d'accueillir des thèmes qui seraient difficilement abordables dans un récit purement linéaire. Le tout est couronné par une liste chronologique d'œuvres, mais ne contient malheureusement pas de discographie. On note également avec une certaine déception que les dates, lieux et noms des interprètes liés à la création de ses œuvres ne sont pas précisés. Quoi qu'il en soit, le récit de Jones se termine vers le milieu des années 1990, la dernière œuvre abordée étant *vôo* (1992). Il est donc à noter que les nombreuses œuvres des 15 dernières années, telles que - pour n'en nommer qu'une seule - *diastemas* (2005), pour marimba et dispositif électronique, attendent encore leur chroniqueur.

Parmi les chapitres non chronologiques, celui qui traite de la notation est particulièrement éclairant: cet homme qui a amorcé une formation en ingénierie, qui a pris l'habitude de *tout* dessiner dans ses partitions, jusqu'aux lignes des portées (mais non les barres de mesure, dont lanza se dispense quasi systématiquement), est aussi un artiste graphique à part entière. Ses partitions sont remplies de notations hautement personnelles qui méritent notre attention, parfois au même titre que les

sons réalisés grâce à elles. À plusieurs reprises, Jones accompagne un extrait de partition d'une « transcription » en notation conventionnelle (voir par exemple l'extrait de *ekphonesis V* à la p. 112). Ces images permettent de comprendre comment lanza, à travers ses graphies, arrive à un compromis entre la précision de la notation et la liberté dévolue à l'interprète. L'analyse particulièrement détaillée de *sensors III* (1982) pour orgue propose une taxinomie de gestes musicaux que Jones nomme « mordent », « doodle » (griffonage), « atonal triad », etc.. L'auteur nous montre clairement ce que lanza gagne avec sa notation ouverte sur le plan de l'engagement de l'interprète. Mais la discussion la plus probante dans ce chapitre concerne une notation musicale que lanza exploite dans plusieurs de ses pièces et qu'il nomme un « trigram », une portée faite de trois lignes pour indiquer les sons du registre grave, moyen ou aigu d'un instrument donné. Cette notation quelque peu feldmanienne - décrite clairement par Jones (p. 86-89) -, permet à lanza de véhiculer parfaitement ses intentions en fournissant les hauteurs lorsqu'il le juge nécessaire, et parfois en insérant un passage en notation traditionnelle à l'intérieur même du trigram.

La partie la plus ambitieuse du livre, contenue dans les chapitres chronologiques, tente de rendre compte de l'évolution du langage musical de lanza. Dans cette œuvre de jeunesse qui s'intitule *toccata* (1957), très bartókienne et truffée d'ostinati rythmiques et de phrases de longueurs asymétriques, l'auditeur discerne difficilement les traits du langage de la maturité du compositeur, alors que dans *plectros I* (1962), pour deux pianistes - le premier actionnant le clavier, le deuxième jouant dans le boîtier du piano -, on peut facilement repérer les traits distinctifs de l'écriture de lanza, tels que la recherche de sonorités et d'effets timbraux inouïs, le mélange de notations traditionnelles et de graphies de son propre cru, le dosage entre précision et liberté dévolue à l'interprète. Tout y est, et ce n'est peut-être pas par hasard si cette œuvre, ainsi que *cuarteto IV* (1964) pour quatre cors, particulièrement appréciée par Bruno Maderna, coïncide avec le déménagement de lanza à Buenos Aires et ses études à l'institut Di Tella. La fin des années 1960 a vu la production de pièces à caractère provocateur ou ouvertement politique comme *strobo I* (1967) pour contrebasse, ou *ekphonesis IV* (1971). Plus tard, dans le dernier chapitre (9), Jones montre comment, à partir de la période montréalaise, lanza se livre à des jeux de citations (par exemple de deux tangos dans

*argbanum V* pour accordéon, une commande de Joseph Petric) ou à des références autobiographiques (surtout dans la *trilogy* écrite pour Sheppard).

Pamela Jones fait également une tentative d'analyse stylistique en montrant une évolution d'un langage plutôt gestuel et aphoristique dans les œuvres de jeunesse, vers un style qui, s'intéressant davantage à la mémoire, intègre des répétitions motiviques, sortes de souvenirs musicaux (l'exemple le plus frappant étant la citation de Schumann dans *plectros IV*). C'est ainsi que l'auteur rattache avec à propos la musique de lanza de la fin des années 1970 (moment où lanza commence justement à se servir de citations et d'éléments de la musique traditionnelle latino-américaine) au postmodernisme musical (p. 146). Au lieu d'affirmer que ce virage est le résultat de son déménagement à Montréal (terreau après tout fertile du postmodernisme musical, notamment si on pense aux œuvres des années 1980 et 1990 de John Rea, Jean Lesage ou Denis Gougeon<sup>15</sup>), Jones suggère que le contexte montréalais a plutôt soutenu et encouragé un langage qui, pour lanza, avait de profondes racines qui remontaient à sa toute première jeunesse, le rattachant même à ce *Teatro de lo esencial* de son oncle Velmiro.

Un problème qu'on rencontre souvent dans les monographies consacrées à des compositeurs récents est la relative *absence* d'autres compositeurs. C'est un problème que j'ai repéré à la lecture d'un autre ouvrage récent, le néanmoins excellent travail de Hélène Cao sur Thomas Adès<sup>16</sup>. Il est certes compréhensible qu'un biographe ait besoin de limiter son champ de recherche, mais un livre qui se focalise sur un compositeur sans parler des autres compositeurs majeurs de la même époque se prive d'un *étalon* pour mesurer la hauteur de ses réalisations ou de ses éventuelles innovations. Il serait injuste, bien sûr, de s'attendre de la part d'un biographe à une histoire de la musique de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, et par ailleurs Jones décrit admirablement les différents courants de musique contemporaine au Québec (début du chapitre 6). Cependant, le lecteur aimerait parfois apprendre ce que d'autres compositeurs réalisaient en même temps que lanza, particulièrement dans sa période new-yorkaise. Jones insiste assez sur la distinction entre les compositeurs « *downtown* » et « *uptown* » pour suggérer que lanza, qui travaillait à la Columbia-Princeton Electronic Studios, était un compositeur *downtown* se logeant chez les compositeurs *uptown*. Mais le lecteur aimerait en savoir davantage sur

les différentes personnalités qui constituaient le noyau dur des compositeurs *downtown*, envers lesquels lanza ressentait une solidarité (exception faite de John Cage qui, de toute façon, ne joue pas un rôle important dans ce récit). L'auteure semble se servir de cette distinction *uptown/downtown* pour montrer que partout, à New York comme à Montréal, lanza comptait parmi les compositeurs *downtown* caractérisés par des idéaux un brin anti-*establishment*. Quoiqu'il en soit, ces esquisses de la vie musicale à Buenos Aires, New York et Montréal sont utiles pour placer les réalisations de lanza dans leurs contextes historiques.

Qu'en est-il des sources de ce livre? On a parfois l'impression, en lisant l'ouvrage de Pamela Jones, qu'il s'agit d'une histoire orale: une histoire racontée *par* lanza lui-même. Certes, l'auteur a fait un travail de recherche remarquable dans les fonds d'archives de lanza à Montréal, au Richard Johnston Canadian Music Archives Collection de l'Université de Calgary, ainsi qu'à Rosario et à Buenos Aires, mais le fil du récit semble provenir essentiellement de lanza lui-même. Ceci n'est pas un défaut; après tout, un auteur qui a la chance de pouvoir consulter un sujet de son vivant se doit de se munir d'informations que seul ce dernier peut révéler. Et Jones fabrique un récit continu et fort lisible à partir de ces différentes sources.

En outre, la description des rapports entre lanza et les musiciens ou les institutions qu'il croise reste fascinante. La lutte contre certaines personnes à la Faculté de musique de l'Université McGill pour permettre à la pianiste Christine Vanderkooy de pincer les cordes dans la pièce *plectros II*, en 1997, montre les résistances auxquelles lanza a dû faire face, même si la citation *in extenso* de la lettre de lanza au doyen de l'époque n'est peut-être pas nécessaire. Par contre, on aimerait en apprendre plus sur les activités de lanza dans cette institution, sur les cours qu'il y a donnés, sur ses élèves.

En somme, ce livre nous éclaire sur la vie et sur l'œuvre de ce compositeur fort original. En outre, il nous donne l'envie de revisiter les œuvres de lanza, décrites avec tant de chaleur et d'enthousiasme. Pamela Jones, en écrivant ce portrait, a rendu un grand service à la communauté canadienne de créateurs en musique et de mélomanes passionnés par leur travail, sans parler des musicologues intéressés par cette période. Espérons que d'autres ouvrages sur des compositeurs canadiens présents et passés suivront. On termine ce livre persuadé

*musiques contemporaines*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 83-91.

<sup>15</sup> Rappelons que le tout premier numéro de la revue *Circuit, musiques contemporaines* (1990) était consacré au postmodernisme musical, et que dans le *Que sais-je?* sur musique et postmodernité, Béatrice Ramaut-Chevassus (1998) cite dès les premières pages un propos de John Rea provenant de ce même numéro.

<sup>16</sup> Hélène Cao, *Thomas Adès le voyageur*, Paris, Édition Musica Falsa, 2007.

qu'alcides lanza, cet homme qui depuis toujours a méprisé les lettres capitales, a fait une contribution à la vie culturelle canadienne et québécoise qui est tout sauf « minuscule ». ◀

*Jonathan Goldman, professeur adjoint de musicologie à l'Université de Victoria.*

## **Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*: découverte de la chanson populaire, célébration de la marge et naissance de l'ethnologie**

Jean-Pierre Pichette

(COFRAM, Université Sainte-Anne)

En 1937, Marius Barbeau (1883-1969) livrait une œuvre fondatrice, le *Romancero du Canada*. Inspiré du *Romancero populaire de la France* de George Doncieux, le recueil s'attachait au répertoire des chansons traditionnelles du Canada français. Cet exposé sonde les origines de ce livre et compare les influences opposées subies par l'auteur – notamment celles d'Ernest Gagnon au Canada et de George Doncieux en France – afin de montrer l'originalité du projet qu'il portait en fonction des découvertes qu'il avait faites sur le terrain. On voit ainsi comment la substance du livre, son ordonnance thématique et le contenu des commentaires mettent à jour les intuitions profondes et les positions théoriques qui animent l'auteur, en particulier sur l'origine française et la haute qualité de la tradition canadienne. D'autre part, plus qu'un simple florilège, cette œuvre de maturité se mue, sans en avoir l'air, en véritable traité de l'évolution des recherches sur la chanson populaire au Canada français.

## **Joseph Vézina et l'orchestration au tournant du xx<sup>e</sup> siècle**

Jean-Philippe Côté-Angers (Université Laval)

L'œuvre de Joseph Vézina (1849-1924), principal pilier de la vie musicale à Québec à partir de 1880, connaît depuis peu un regain d'intérêt, en particulier dans le contexte des Fêtes du 400<sup>e</sup> de Québec. Sa musique, presque entièrement dédiée à l'orchestre à vent, a cependant une instrumentation assez inconstante, qui pose problème à l'analyse ainsi qu'à l'exécution moderne. Les copies faites par Raoul Vézina après la mort de son père et l'absence de partitions intermédiaires, à l'époque où la musique de Vézina était pourtant jouée régulièrement, laissent supposer qu'on doit chercher ailleurs que dans les partitions la manière de comprendre l'orchestration de Vézina. Cet article se propose de trouver des réponses par le biais de l'évolution de l'orchestre à vent et de la théorie de l'orchestration courante à l'époque.

# Résumés

## **Musicologie et musique vocale: esquisse d'une méthodologie d'analyse texte-musique adaptée au répertoire du chansonnier**

**Félix Leclerc**

Luc Bellemare (Université Laval)

Dans cet article, le corpus entier du chansonnier Félix Leclerc est prétexte à l'explication d'une méthode d'analyse « texte-accompagnement instrumental » adaptée à l'étude de la musique vocale. L'attention se porte d'abord sur l'analyse littéraire des paroles, et plus spécifiquement à partir de l'exemple de la chanson « Les Rogations » de Leclerc, sur la présence d'idées nationalistes dans les chansons avant 1970 (Monière 1977; Balthazar 1986; Dumont 1996). Par la suite, l'analyse musicale se concentre sur les relations entre les influences musicales du chansonnier et les techniques d'accompagnement à la guitare dans les chansons enregistrées (Green 2001; Tagg et Clarida 2003). Au final, la somme des étapes analytiques proposées remet en question deux conceptions répandues du style de Leclerc: la division de sa carrière en seulement deux périodes – avant et après la crise d'Octobre 1970; et la forte appartenance esthétique de son répertoire à la « grande chanson française ».

## **Le rababou au Québec: passé, présent et futur**

Elaine Keillor (Université Carleton)

Le *rababou* désigne un potage métis canadien composé de pemmican (habituellement du bison haché), de graisse et d'eau, aromatisé

aux baies. Le terme commence à désigner des mélanges musicaux au Canada dès 1862. Alors aux abords de la rivière Mackenzie, Robert Kennicott écrit que les voyageurs et les chanteurs des peuples autochtones utilisent le terme: « Quand les Indiens tentent de chanter une chanson de voyage, les différentes tonalités et airs font un rababou. » Cette présentation sera axée sur le rababou musical au Québec et vise à montrer que davantage de recherches sont nécessaires afin de mieux comprendre les formes présentes et futures du rababou.

### **Vers une analyse endogénétique du style musical de Claude Vivier: questions et avenues de réponses**

Martine Rhéaume (Université de Montréal)

Cet article expose le processus ayant conduit à la question « comment fonctionne le style musical de Claude Vivier? », ainsi que les stratégies par lesquelles on peut y répondre. Les bases méthodologiques visant à reconstituer la logique du style musical du compositeur québécois y sont établies. Elles servent de fondement à une recherche de grande envergure dans laquelle les œuvres du compositeur sont analysées de façon transversale et chronologique, afin de retracer son évolution stylistique, basée sur des observations quantifiables et vérifiables appelées ici *endogénétiques*, et supposant que le musical génère le musical.

### **La Société de musique contemporaine du Québec: un modèle d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971)**

Ariane Couture (Université de Montréal)

Depuis sa fondation en 1966, la Société de musique contemporaine au Québec (SMCQ) a joué un rôle fondamental dans l'histoire de la

création musicale au Québec, notamment au niveau de l'institutionnalisation de la musique de création. En tenant compte de l'expérience du Domaine musical en France, la SMCQ a développé son propre modèle de fonctionnement et de mise en valeur de la musique contemporaine. L'examen des cinq premières saisons (1966 à 1971) de la SMCQ permettra d'étudier la mise en application des paramètres de son modèle, tant au niveau de son programme artistique et de la périodisation des œuvres que de la formation des musiciens, et de vérifier comment elle a dû s'adapter aux exigences des organismes subventionnaires, aux pressions du marché de la culture et aux besoins des spectateurs.

### **Désiré Defauw, un chef belge à la tête de l'OSM**

Lyyette Ainey (chercheuse indépendante)

Cet article veut profiter du 75<sup>e</sup> anniversaire de l'OSM pour faire connaître ou redécouvrir Désiré Defauw comme premier chef permanent de la Société des concerts symphoniques de Montréal (SCSM), à l'origine de l'OSM. Il veut démontrer que durant les 12 années de son mandat (1941-1953), ses qualités musicales, son prestige et son expérience à la tête de grands orchestres européens furent déterminants pour l'essor de la SCSM. Grâce au soin apporté à l'élaboration et à l'équilibre des programmes, à l'élargissement du répertoire où la musique canadienne tient une place importante, Désiré Defauw a posé les assises de l'orchestre. Son réseau professionnel de compositeurs, solistes et chefs internationaux a favorisé la promotion et le rayonnement de l'orchestre qui lui a permis d'atteindre une qualité et une renommée dont l'OSM actuel a su tirer profit. ◀

**Marius Barbeau's *Romancero du Canada*: The Discovery of Popular Song, the Celebration of Marginality, and the Birth of Ethnology**

Jean-Pierre Pichette  
(COFRAM, Université Sainte-Anne)

In 1937, Marius Barbeau (1883-1969) produced his seminal work, *Romancero du Canada*. For this work, which explores the popular French Canadian song tradition, Barbeau drew direct inspiration from George Doncieux's *Romancéro populaire de la France*. In this article, we probe the origins of Barbeau's *Romancero* and consider two main opposing poles of influence on the author – that of Canada's Ernest Gagnon, and that of France's George Doncieux – in order to demonstrate the originality of Barbeau's book, which unfolds in tandem with his fieldwork discoveries. Its substance, thematic sections, and critical content also reveal the depth of Barbeau's intuition as well as his theoretical position on the European French origins and impressive quality of the French Canadian traditional song repertory. As it unfolds, this work from Barbeau's maturity reveals itself to be much more than a simple florilegium; it subtly transforms itself into a veritable treatise on the evolution of scholarly research in the field of French Canadian traditional song.

**Joseph Vézina and Orchestration ca. 1900.**

Jean-Philippe Côté-Angers (Université Laval)

Around 1880 and for a considerable time thereafter, Joseph Vézina (1849-1924) was at the forefront of musical life in Quebec City. A recent revival of interest in his music has to some extent been stimulated by festivities surrounding the 400th anniversary of the founding of Quebec City. Vézina's output is almost entirely devoted to the wind orchestra, but many of his pieces display inconsistencies of orchestration that complicate their analysis and prove a challenge to their modern performance. Extant copies of his music, made after his death by his son Raoul Vézina, and the absence of any intermediary scores from a period when his music was nonetheless regularly performed, lead us to believe that clues about Vézina's real orchestration style lie elsewhere than in the surviving musical texts.

## Abstracts

In this article, the enigma is partially elucidated though an examination of the wind orchestra's development over time, and through a survey of prevailing orchestration theory during Vézina's period of influence.

**Musicology and Vocal Music:  
Profiling a Method of Text/Music  
Analysis Adapted to the Output of  
Quebec Singer-Songwriter  
Félix Leclerc**

Luc Bellemare (Université Laval)

In this article, the complete output of Félix Leclerc is the basis for exploring a "text-with-accompaniment" model of analysis. It begins with a literary analysis of Leclerc's lyrics, in particular the song "Les Rogations" in the context of the songwriter's pre-1970 nationalist thinking (Monière, 1977; Balthazar, 1986; Dumont, 1996). The musical analysis then focuses on relationships between the musical trends that influenced Leclerc and the guitar accompaniment techniques he displayed in his recorded songs (Green, 2001; Tagg and Clarida, 2003). By means of this type of analysis, we attempt to challenge two widespread beliefs about Leclerc: that his career was divided into no more than two periods– before and after the October Crisis of 1970; and that he maintained a strong aesthetic bond with the hallowed European French "chanson" tradition.

**The *Rababou* in Quebec:  
Past, Present, and Future**

Elaine Keillor (Carleton University)

Rababoo is a Canadian Metis soup made of pemmican (often, minced bison), fat, and

water, and flavoured with berries. But the term was also used to designate musical “mixtures” in Canada around 1862. It was then that, on the edges of the Mackenzie River, Robert Kennicott wrote that aboriginal travelers and singers were the ones who used the expression in the following way : « When the Indians try to sing a travelling song, the different tonalities and melodies create a rababou. » In this paper, we will examine the musical rababou in Quebec and demonstrate that more research is needed to better understand past and future forms of rababou.

### **Toward an Endogenetic Analysis of Claude Vivier’s Musical Style: Questions and Some Possible Answers**

Martine Rhéaume (Université de Montréal)

It is now well recognized that Canadian composer Claude Vivier was at the forefront of his generation. His compositions are now regularly performed in Canada and throughout the world. The aim of this article, which emanates from my doctoral research, is to enable what could be termed an “endogenetic” analytical approach to Vivier’s musical style. The overarching feature of Vivier’s music is that given musical parameters generate their own developmental characteristics throughout a large number of works. One of these parameters - melody - develops endogenetically throughout five short pieces for solo or duo instruments and piano from 1975. In order to demonstrate the veracity of this central hypothesis, I have adopted the methodology of developmental stylistic analysis from work to work. This type of analysis can be named “endogenetic,” since it explores stylistic development chronologically, within a corpus of works, and progressively through given parameters.

### **The Société de musique contemporaine du Québec: A Model for Defining New Music in Quebec (1966-1977)**

Ariane Couture (Université de Montréal)

Since its inception in 1966, the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) has played a fundamental role in the history of original cultural productions in music, and more specifically in defining or “institutionalizing” new music in Quebec. Using the knowledge derived from the French *Domaine musical* experience, the SMCQ developed its own

set of conditions favouring the performance and promotion of contemporary music. An examination of the SMCQ’s first five concert seasons (1966 to 1971) reveals how it applied the parameters of this model to artistic direction, periodicity of performances, and appropriate training of musicians. It also reveals the ways in which the SMCQ had to adapt to the requirements of funding agencies, to the pressures of the cultural market, and to the public’s needs.

### **Désiré Defauw : A Belgian Conductor at the Helm of the MSO**

Lyyette Ainey (Independent Scholar)

The 75th anniversary of the Montreal Symphony Orchestra provides the opportunity to introduce, or rediscover Désiré Defauw, the first conductor to hold a permanent position with the Société des Concerts Symphoniques de Montréal, the MSO’s immediate predecessor. The twelve years (from 1941 to 1953) that the Belgian-born Defauw held the position of conductor of the Société des Concerts were crucial to the rise and professional development of that organisation, due in large part to his musical proficiency, prestige, and experience conducting some of the great European symphony orchestras. Defauw’s care in choosing and varying concert programmes and his broadening of the orchestral repertoire to give pride of place to Canadian music were the building blocks of the orchestra. His professional connections with internationally renowned composers, soloists, and conductors were a key factor in promoting and disseminating the orchestra’s work, which led in turn to the high level of performance and enviable reputation the MSO enjoys today. ◀

*Traduction: Rachelle Taylor*

## **Lyette Ainey**

(chercheure indépendante)

Après une carrière en enseignement de la musique, des études de maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal orientent son parcours vers la musique canadienne. Son implication dans un projet sur les relations musicales entre la Belgique et le Québec lui permet de participer à la table ronde « Musica Belgica » du 17<sup>e</sup> congrès de la Société internationale de musicologie présenté à Leuven en 2002. Depuis l'obtention de sa maîtrise en 2004, elle eu l'occasion de collaborer avec l'OSM pour des mandats de recherche, de participer à une entrevue radiophonique sur Désiré Defauw et de faire partie du collège électoral des Prix Opus.

## **Luc Bellemare**

(Université Laval)

Luc Bellemare poursuit présentement des études de doctorat en musicologie à l'Université Laval sous la codirection de Serge Lacasse et de Line Grenier. Boursier du FQRSC, il entend faire porter sa thèse sur l'histoire de la musique à la radio québécoise, de ses origines à la Deuxième Guerre mondiale. Parallèlement à ses études, Luc Bellemare est auxiliaire de recherche pour le Centre de recherche inter-universitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) dans le cadre du projet « Penser l'histoire de la vie culturelle québécoise ».

## **Jean Boivin**

(Université de Sherbrooke)

Professeur titulaire à l'Université de Sherbrooke, Jean Boivin détient un diplôme d'études approfondies de l'Université de Paris et un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal. Il s'intéresse à divers aspects de l'histoire musicale contemporaine. Son livre, *La classe de Messiaen* (1995), paru chez Bourgois, lui a valu deux prix, et deux de ses articles ont été primés par le Conseil québécois de la musique (prix Opus). Il a donné des conférences au Canada, en Italie, en Belgique, en Angleterre et aux États-Unis. Il a participé à des ouvrages collectifs aux éditions Garland, Einaudi, Actes Sud, IQRC, Ashgate et Symétrie.

# Les auteurs

## **Jean-Philippe Côté-Angers**

(Université Laval)

Bachelier en musique avec mention en histoire de l'Université Laval, Jean-Philippe Côté-Angers poursuit maintenant ses études de maîtrise à la même institution sous la direction de Marc-André Roberge. Ses recherches portent sur la musique de Joseph Vézina, dont il vient tout juste de compléter l'édition de quelques œuvres à la demande de l'Orchestre symphonique de Québec et de La Musique des Voltigeurs de Québec - un ensemble dont il fait partie depuis mars 2007.

## **Claudine Caron**

(Université de Montréal)

Claudine Caron a obtenu un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal. Sa thèse s'intitule « Chroniques des concerts du pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941) : pour un portrait de la modernité musicale au Québec » (sous la direction de Michel Duchesneau). Impliquée dans les réseaux internationaux d'études canadiennes et québécoises, elle a prononcé des conférences au Canada, aux États-Unis, ainsi que dans plusieurs pays européens. Elle est coéditrice du journal inédit du pianiste Ricardo Viñes (à paraître aux PUM) et poursuit ses recherches sur l'imaginaire du Nord dans la création musicale canadienne.



**Ariane Couture**  
(Université de Montréal)

Boursière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), Ariane Couture poursuit des études de doctorat sous la direction conjointe de Michel Duchesneau (Université de Montréal) et de Jean Boivin (Université de Sherbrooke). Sa thèse permettra d'explorer une nouvelle tangente de l'histoire et de l'esthétique musicale québécoise: elle s'intéressera à la création, à la promotion et à la diffusion de la musique contemporaine en posant son regard sur les sociétés québécoises de musique contemporaine de 1966 à 2006. D'autre part, elle s'intéresse à la gestion des arts en qualité de coordonnatrice de l'Observatoire international de la création et des cultures musicales (OICCM) et présidente du Cercle de musicologie.

**Mireille Gagné**  
(CMCQ, RIDC)

Licenciée en Droit de l'Université de Montréal, Mireille Gagné acquiert une expérience en administration internationale à l'ACDI (Agence canadienne de développement international) à Ottawa de 1972 à 1974. Après un baccalauréat en musique, elle obtient une maîtrise en musicologie avec une spécialisation en histoire de la musique contemporaine québécoise et canadienne. En 1981, elle devient la deuxième directrice du Centre de musique canadienne au Québec (CMCQ). À titre de bénévole, elle a mis sur pied, avec d'autres collègues, différents organismes musicaux dont la SQRM et le CQM (Conseil québécois de la musique). Mireille Gagné préside depuis 2005 les destinées du Réseau international pour la diversité culturelle (RIDC).

**Michel Gonneville**  
(Conservatoire de musique de Montréal)

Formé auprès de Gilles Tremblay, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur, Michel Gonneville partage son temps entre la composition, l'enseignement et diverses activités dans le milieu musical. La Fondation Émile-Nelligan lui a décerné en 1994 le Prix Serge-Garant pour souligner la qualité de son œuvre. À la confluence du sérialisme élargi et du post-modernisme, sa musique touche tous les genres et s'est aussi parfois rapprochée de la danse, du théâtre, de la vidéo et des arts visuels. Michel Gonneville réalisa récemment des commandes pour l'ensemble de la SMCQ, le Trio Fibonacci, l'Ensemble Hilliard de Londres, l'ensemble Crash de

Dublin, l'Ensemble contemporain de Montréal et le Quatuor Molinari.

**Elaine Keillor**  
(Université Carleton)

Professeure émérite de l'Université Carleton s'étant particulièrement distinguée en recherche, Elaine Keillor est également une pianiste de concert de renommée internationale avec 14 disques à son actif. Ayant collaboré entre autres à la troisième édition de *Profiles of Canada* (2003) et à divers volumes des séries *Canadian Musical Heritage* et *Performing our Canadian Heritage*, Elaine Keillor est surtout l'auteure de *John Weinzweig and his Music: The Radical Romantic of Canada* (1994) et de *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity* (2006). Lauréate du Prix Helmut-Kallmann 2004 de l'Association canadienne des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux, elle dirige de plus l'équipe qui réalise les sites Web « Native Drums » et « Native Dance ».

**Yvan Lamonde**  
(Université McGill)

Professeur de littérature et d'histoire du Québec au Département de langue et d'études françaises de l'Université McGill, Yvan Lamonde a publié une trentaine de volumes et plus de 160 articles. Parmi ses ouvrages figurent *Territoires de la culture québécoise* (1991), *La librairie et l'édition à Montréal (1776-1920)* (1991), *Louis-Antoine Dessaulles. Un seigneur libéral et anticlérical* (1994), *Ni avec eux ni sans eux. Le Québec et les États-Unis* (1996), et plus récemment, *l'Histoire sociale des idées au Québec, de 1760 à 1929* (2000 et 2004). Membre de la Société des Dix depuis 2001, Yvan Lamonde vient d'être reçu à l'Académie des lettres du Québec (2007).

**Marie-Thérèse Lefebvre**  
(Université de Montréal)

Professeure titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Marie-Thérèse Lefebvre est l'auteure de *Serge Garant et la révolution musicale au Québec* (1986), de *La création musicale des femmes au Québec* (1991), *Jean Vallerand et la vie musicale du Québec* (1996), *Édition annotée des Écrits de Rodolphe Mathieu* (2000), *Rodolphe Mathieu (1890-1962): l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec* (2005), ainsi que de plusieurs articles. Responsable de la section « musique » de la collection

des Amériques chez Septentrion et membre depuis juin 2002 de la Société des Dix, elle est en 1997 et 2005 Récipiendaire du Prix Opus du Conseil québécois de la musique dans la catégorie « Livre de l'année ».

### **Jean-Pierre Pichette**

(COFRAM, Université Sainte-Anne)

Ethnologue, Jean-Pierre Pichette a enseigné la littérature orale à l'Université de Sudbury (ON) et occupe depuis 2004 une chaire de recherche du Canada pour l'étude de l'oralité et des traditions populaires des francophonies minoritaires (COFRAM, Centre acadien) à l'Université Sainte-Anne (NÉ). Il a publié *Le Guide raisonné des jurons* (1980), *L'Observance des conseils du maître* (1991), *Le Répertoire ethnologique de l'Ontario français* (1992) et plusieurs collectifs dont *L'Œuvre de Germain Lemieux* (1993), *Entre Beauce et Acadie* (2001), *Le Patrimoine religieux de la Nouvelle-Écosse* (2007), les *Cahiers Charlevoix* (depuis 1995) et la revue d'ethnologie de l'Amérique française, *Rabaska* (depuis 2003).

### **Martine Rhéaume**

(Université de Montréal)

Boursière de CRSH, Martine Rhéaume poursuit présentement un doctorat en musicologie sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Elle a préalablement obtenu un baccalauréat en histoire de la musique de l'Université Laval (2002) et une maîtrise en musicologie de l'Université de Montréal (2005) portant sur la notion d'unité dans la musique postmoderne. Ses principaux intérêts de recherche se situent du côté de l'esthétique et de l'analyse, plus spécifiquement en musique contemporaine québécoise. Par ses articles, ses conférences et son implication, à Montréal comme à l'étranger, elle se positionne avantageusement sur l'échiquier musicologique actuel. ◀

## MUSICOLOGIE

Baccalauréat avec mention en histoire

Maîtrise avec concentration en musicologie

Doctorat avec concentration en musicologie (Ph.D.)

Selon le cycle d'études:

- Étude des sources musicales et bibliographiques
- Approfondissement des connaissances dans un domaine de la musicologie historique ou théorique
- Acquisition de la méthode appropriée à la recherche et de la rigueur nécessaire dans l'application d'une méthode scientifique
- Développement des compétences requises pour exercer au plus haut niveau en musicologie, tant historique que théorique

### Champs de recherche

Musique des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles,  
musique populaire et recherche interdisciplinaire,  
histoire de la musique pour clavier, histoire de  
l'interprétation, musique polonaise, musique  
liturgique



LA PASSION DE LA RÉUSSITE

## Certificat

Culture musicale

## Baccalauréats

Composition

Éducation musicale

Histoire

Interprétation

## Maîtrises

Composition

Didactique instrumentale

Éducation musicale

Histoire

Interprétation

## Doctorat (Ph.D.)

Didactique instrumentale

Éducation musicale

Musicologie

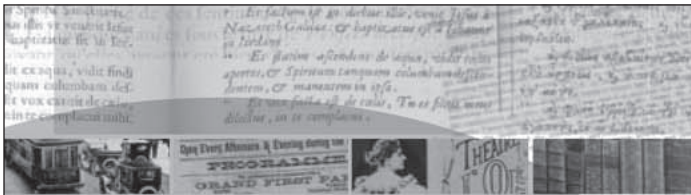
Faculté de musique  
Pavillon Louis-Jacques-Casault  
1055, avenue du Séminaire  
Université Laval  
Québec (Québec) G1V 0A6

(418) 656-7061  
[www.mus.ulaval.ca](http://www.mus.ulaval.ca)



UNIVERSITÉ  
**LAVAL**

Faculté de musique



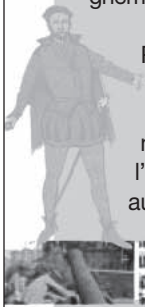
## Programme de soutien à la recherche

### Bourses pour les chercheurs québécois et étrangers

Le Programme de soutien à la recherche de **Bibliothèque et Archives nationales du Québec** (BANQ) vise à promouvoir et à soutenir des travaux scientifiques mettant en valeur les riches collections patrimoniales de l'institution ainsi que des recherches thématiques portant sur la sociologie des bibliothèques et des services d'archives ou sur l'histoire de la lecture.

Les bourses du Programme s'adressent soit à des étudiants inscrits à la maîtrise ou au doctorat dans une université québécoise, soit à des chercheurs étrangers rattachés à un établissement d'enseignement supérieur reconnu.

Pour toute information, consultez le règlement complet des concours sur le portail Internet au [www.banq.qc.ca/PSR](http://www.banq.qc.ca/PSR) ou communiquez avec la Direction de la recherche et de l'édition, à [info.recherche@banq.qc.ca](mailto:info.recherche@banq.qc.ca), ou au 514 873-1101 poste 3831.



Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) est une institution culturelle qui a pour mission d'acquérir, de conserver et de diffuser le patrimoine documentaire publié, archivistique et filmique du Québec ou relatif au Québec. Elle offre aussi à tous les Québécois — sur place, par Internet ou par prêt entre bibliothèques — un accès à de vastes collections universelles et aux services d'une bibliothèque publique d'envergure. BANQ regroupe la Grande Bibliothèque, le Centre de conservation et neuf centres d'archives répartis sur tout le territoire du Québec.

1 800 363-9028 ou 514 873-1100

[www.banq.qc.ca](http://www.banq.qc.ca)

Bibliothèque  
et Archives  
nationales

Québec 

**ECM+** Ensemble contemporain de Montréal •  
Véronique Lacroix | Directrice artistique •

# Génération

**ECM+ TOURNÉE CANADIENNE 2008**  
En coproduction avec le Conservatoire de musique de Montréal

**DIRECTION :** Véronique Lacroix  
**ECM+ :** 8 musiciens  
**SOLISTES INVITÉS :** Tim Brady, guitare électrique  
Scott Good, trombone  
**CEUVRES DE :** Brian Harman  
Michael Berger  
Fuhong Shi  
Scott Good



**8 NOVEMBRE 2008**

19 h 30, Salle Pierre-Mercure

300, boul. de Maisonneuve Est

Billetterie : 514-987-6919 | Info : 514-524-0173

**Vous ne les  
connaissez pas?  
Pourquoi?**

**nem** <sup>20</sup>ans

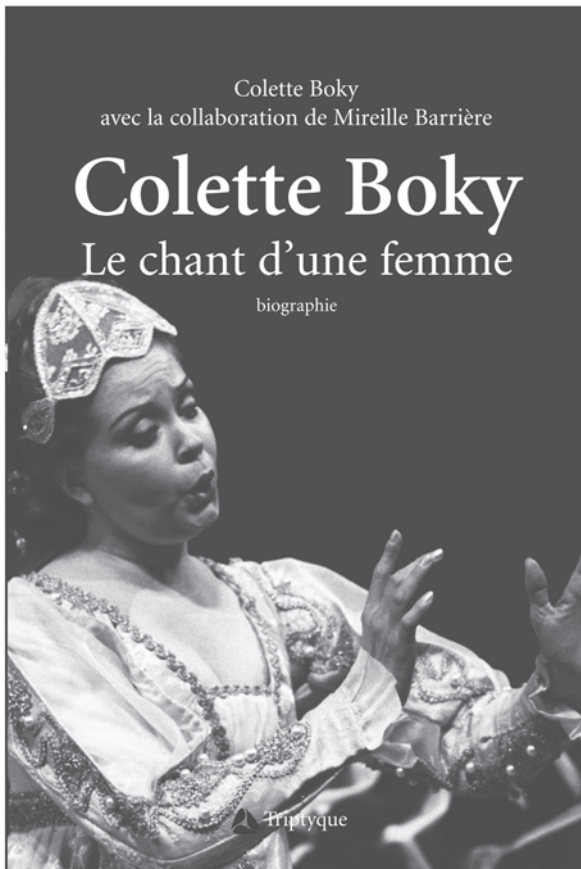
Ils sont de retour  
à Montréal... Profitez-en!



**11.12.08**

**Concert événement  
pour les 100 ans  
d'Elliott Carter**

Salle Claude-Champagne – 20 h  
220 avenue Vincent D'Indy, Montréal  
(Métro Édouard-Montpetit)  
25 \$ (régulier) / 15 \$ (étudiants + aînés)  
Renseignements et réservations  
(514) 343-5636 / [info@lenem.ca](mailto:info@lenem.ca)  
[www.lenem.ca](http://www.lenem.ca)



Colette Boky  
avec la collaboration de Mireille Barrière

# Colette Boky

Le chant d'une femme

biographie

Triptyque

 Triptyque

www.triptyque.qc.ca  
Tél.: (514) 597-1666

Colette Boky  
avec la collaboration de Mireille Barrière

# Colette Boky

## Le chant d'une femme

biographie, 354 p., 28 \$

Cette biographie relate une carrière riche, autant à l'opéra qu'au concert et en récital. Colette Boky nous entretient de ses relations avec ses collègues, de sa conception des principaux rôles qu'elle a incarnés, de ses prestations devant maints personnages célèbres. Mais plus encore, ces pages révèlent une personnalité résolue, fonceuse, au franc parler, qui ne craint pas de mettre sa réputation au service de causes qui lui tiennent à cœur.

## Une formation à votre portée.

### Programmes de 1<sup>er</sup> cycle

Entièrement renouvelé, le baccalauréat en musique propose une vision contemporaine, branchée sur la réalité de la pratique et de l'enseignement de la musique.

Deux concentrations et une majeure sont offertes :

- ↳ ENSEIGNEMENT
- ↳ PRATIQUE ARTISTIQUE, CLASSIQUE OU POPULAIRE
- ↳ MAJEURE EN MUSIQUE

### Programmes de cycles supérieurs

- ↳ DIPLOME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES (D.E.S.S.) EN MUSIQUE DE FILM
- ↳ PROGRAMME COURT DE 2<sup>E</sup> CYCLE EN PÉDAGOGIE MUSICALE
- ↳ DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

[www.musique.uqam.ca](http://www.musique.uqam.ca)

**UQAM**

Prenez position



*Au service de la musique depuis 1980*

## Découvrir les musiques du Québec

Responsables : Luc Bellemare et Jean-Philippe Côté-Angers

Visitez notre site Internet au [www.sqrm.qc.ca](http://www.sqrm.qc.ca)

*Musiques au Québec : Articles des Cahiers de la SQRM*

Découvrez d'anciens articles parus dans *Les Cahiers de la SQRM* qui ont en commun de porter sur l'histoire des musiques au Québec, de la Nouvelle-France à la chanson populaire, en passant par l'opéra, le folklore et la musique classique.

De façon régulière, cette page est enrichie de nouveaux articles.

Bonne lecture !

Conférences de prestige... Journées d'étude... Concerts-causeries...

## Les « mots de la musique » se font entendre à la Faculté de musique de l'Université de Montréal

**6-7-8 et 11 novembre 2008**

### **Événement Stockhausen**

- Conférences et ateliers avec le pianiste Michael Fowler et le percussionniste Stuart Gerber, musiciens ayant collaboré avec Karlheinz Stockhausen
- Atelier avec le compositeur Julien Bilodeau sur la pièce *INORI*
- Conférence de la flûtiste et musicologue Marie-Hélène Breault sur *KATHINKAS GESANG*
- *LA PORTE DU CIEL* : trois concerts-causeries en hommage à Karlheinz Stockhausen en collaboration avec la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)  
Salle Claude-Champagne : 220, Avenue Vincent d'Indy  
25 \$ (régulier) / 12,50 \$ (aînés) / 10 \$ (étudiants) pour l'événement au complet  
Gratuit pour les étudiants de l'Université de Montréal  
ADMISSION : 514 790-1245 ou à la Faculté de musique : 514 343-6427

**5 et 6 décembre 2008**

### **Journées d'étude Olivier Messiaen**

- Conférences pour le centenaire de la naissance d'Olivier Messiaen avec Jean Boivin (UdeM), Peter Hill (U. Sheffield, UK), Christoph Neidhöfer (U. McGill), Nigel Simeone (U. Sheffield, UK), Heather White Luckow (U. McGill) et Claude Samuel qui a publié plusieurs entretiens avec Olivier Messiaen.
- Cours de maître de piano avec Peter Hill
- Entrevue avec Maestro Kent Nagano, chef d'orchestre et directeur musical de l'OSM

**27 et 29 janvier, 3 et 5 février 2009**

### ***Que savons-nous de la perception de la musique ?***

- Conférences de l'acousticien Stephen McAdams, professeur invité

**13 mars 2009**

### **Journée d'étude Marcel Duchamp**

- Conférences de Pierre-Albert Castanet (CNSMDP), André Gervais (UQAR), Stéphane Ginsburgh (Cons. Bruxelles), Sylvio Palmieri (Québec) et Sophie Stévance (UdeM) sur les répercussions de l'art de Duchamp sur de nombreux musiciens

**7 avril 2009**

### ***Le processus de patrimonialisation des traditions musicales: l'exemple français***

- Conférence de l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique (U. Nice)

**23 au 30 avril 2009**

### ***Des instruments détournés***

- Exposition de la collection du Laboratoire de recherche sur les musiques du monde (LRMM) dans le cadre du Festival Vues d'Afrique

**200, Vincent-d'Indy, Montréal  
514 343-6427**

**[www.musique.umontreal.ca](http://www.musique.umontreal.ca)**



# UNIVERSITÉ LEADER

Stéphanie **Provencher**,  
veut devenir une musicienne polyvalente qui marie  
interprétation, enseignement et recherche.

# UNIVERSITÉ DE LEADERS

## Pour vivre de la musique

### Baccalauréat en musique

L'École de musique offre un encadrement étroit par nos musiciennes et musiciens réputés parmi les meilleurs au pays, ce qui favorise la création et le développement des talents individuels, tout en respectant le rythme d'apprentissage de chacune et chacun.

### Cheminements en interprétation musicale classique et jazz

Pour développer à la fois les compétences techniques et artistiques en vue d'une carrière d'interprète, tout en permettant d'acquérir une expérience du concert, comme soliste ou au cœur de formations diverses.

### Cheminement en pédagogie musicale

Pour acquérir les outils nécessaires à l'enseignement de la musique en privé ou dans des écoles primaires et secondaires.

### Cheminement en multimédia

Pour exploiter les ressources informatiques en lien avec la musique. S'adresse à ceux qui souhaitent faire carrière dans le milieu professionnel de la musique dans les secteurs de la publicité, des jeux vidéo, de la télévision, du cinéma ou de l'industrie du spectacle.

### Cheminement en musique et culture

Pour aborder diverses pratiques culturelles et établir des liens entre la musique et les autres formes d'art. S'adresse à celles et ceux qui aimeraient travailler dans le domaine culturel.

**La musique à Sherbrooke :  
au rythme de ta passion!**

etudes.musique@USherbrooke.ca  
[www.USherbrooke.ca/musique](http://www.USherbrooke.ca/musique)



UNIVERSITÉ DE  
**SHERBROOKE**

# Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE  
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

---

V O L U M E 1 0 – N U M É R O 1

## Au sommaire de ce numéro :

### Introduction

Actes de la « Journée d'études québécoises en musique »  
Jean Boivin et Claudine Caron

Marius Barbeau et le *Romancero du Canada*: découverte de la chanson populaire, célébration de la marge et naissance de l'ethnologie  
Jean-Pierre Pichette

Joseph Vézina (1902-1924) et l'orchestration au tournant du xx<sup>e</sup> siècle  
Jean-Philippe Côté-Angers

Musicologie et musique vocale: esquisse d'une méthodologie d'analyse texte-musique adaptée au répertoire du chansonnier Félix Leclerc  
Luc Bellemare

Le *rababou* au Québec: passé, présent et futur  
(essai sur la culture musicale québécoise)  
Elaine Keillor

Vers une analyse endogénétique du style musical de Claude Vivier:  
questions et avenues de réponses  
Martine Rhéaume

La Société de musique contemporaine du Québec: un modèle  
d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971)  
Ariane Couture

Désiré Defauw, un chef belge à la tête de l'OSM  
Lyette Ainey

### TABLE RONDE

Écriture(s) de la vie musicale québécoise, du xx<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui:  
avancées, défis et nouvelles avenues  
Présentation générale de la table ronde par Jean Boivin et Claudine Caron.  
Avec Mireille Gagné, Michel Gonneville, Elaine Keillor, Yvan Lamonde  
et Marie-Thérèse Lefebvre.

### HOMMAGE

Hommage à Stockhausen  
Gilles Tremblay

### COMPTES RENDUS

Pierre Pagé,  
*Histoire de la radio au Québec: information, éducation, culture* (Luc Bellemare)

Pamela Jones,  
*alcides lanza: Portrait of a Composer* (Jonathan Goldman)

## Société québécoise de recherche en musique

UQÀM, Musique

Case postale 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8

Téléphone : 514 987-3000 poste 3942 • Télécopieur : 514 987-4637

Courriel : info@sqrm.qc.ca

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE  
RECHERCHE EN  
MUSIQUE