Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Volume 19 – Numéro 1 & 2 – 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)

Numéro spécial
pour le 40e anniversaire
de l'ARMuQ/SQRM

Société Québécoise de Recherche en Musique

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
Volume 19 – Numéro 1 & 2 – 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)

(numéro spécial pour le 40e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM)

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial 9
Jean Boivin

« Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke » 13
Antoine Sirois
(parution originale dans le vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 13-18)

« La formation musicale de Serge Garant à Sherbrooke (1941-1951) » 21
Marie-Thérèse Lefebvre
(parution originale dans le vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 19-24)

« Serge Garant à Paris : Parcours d'un crucial apprentissage » 29
Jean Boivin
(parution originale dans le vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 29-40)

« Serge Garant, directeur de la SMCQ » 43
Sophie Galaise
(parution originale dans le vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 41-54)

« Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIXe siècle : La musique du lutrin et son temps » 59
Jean-Pierre Pinson
(parution originale dans le vol. 2, n° 1, « Musiques et sociétés », juin 1998, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 29-39)

« La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais » 71
Lucien Poirier
(parution originale dans le vol. 2, n° 2, « Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier », nov. 1998 – Simon Couture, rédacteur invité, p. 17-27)

« Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 » 83
Jean Boivin et Patrick Hébert
(parution originale dans le vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef ; Sylvie Genest, organisatrice du colloque « Musique dans la rue », p. 75-90)

« La musique dans les rues de la Nouvelle-France » 101
Élisabeth Gallat-Morin
(parution originale dans le vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 45-51)

« Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919) » 109
Mireille Barrière
(parution originale dans le vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 53-60)

« *Lettre posthume de Conrad* de Michel Longtin : Aspects formels, narratifs et épiphaniques » 119
Sylvain Caron
(parution originale dans le vol. 6, nos 1-2, « Écrire sur la création musicale québécoise », sept. 2002, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef ; Michel Gonneville, rédacteur invité, p. 43-51)

« Un manuscript musical Québécois du XIXe siècle : *Annales Musicales du Petit-Cap* » 129
John Beckwith
(parution originale dans le vol. 7, nos 1-2, « Un œil sur le passé, une oreille sur le présent », hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 9-22)

« Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941) » 145
Guylaine Flamand
(parution originale dans le vol. 7, nos 1-2, « Un œil sur le passé, une oreille sur le présent » (hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 23-31)

Caron, Sylvain : « Le chant liturgique au Québec après Vatican II » 155
Sylvain Caron
(parution originale dans le vol. 8, n° 1, « Patrimoine et modernité », sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 47-54)

« Patrimoine et modernité dans *La Patrie* des années vingt » 165
Hélène Paul
(parution originale dans le vol. 8, n° 1, « Patrimoine et modernité », sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 55-60)

« Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec » 173
Claude Dauphin
(parution originale dans le vol. 8, n° 2, « Réminescences », juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 21-34)

« La SQRM 1980-2005 : Une première approche historique » 189
Louise Bail
(parution originale dans le vol. 8, n° 2, « Réminescences », juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 69-92)

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (https://www.erudit.org/).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4485
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 4075
info@sqrm.qc.ca

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

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, 2018
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)
ISBN 978-2-924803-19-6

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, printemps-automne 2018, copyright 2020.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 19 — NUMÉRO 1 & 2 — 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)

(numéro spécial pour le 40e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM)

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

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, nos 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, no 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997

Vol. 2, no 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture

Vol. 3, nos 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, no 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre

Vol. 4, no 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.

Vol. 5, nos 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000

Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville

Vol. 7, nos 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »

Vol. 8, no 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002

Vol. 8, no 2, juin 2006 : Réminiscences

Vol. 9, nos 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception

Vol. 10, no 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec

Vol. 10, no 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-création

Vol. 11, nos 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music

Vol. 12, nos 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie

Vol. 13, nos 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement

Vol. 14, no 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique

Vol. 14, no 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)

Vol. 15, no 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international

Vol. 15, no 2, automne 2014 : Le style et l'idée: De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

Vol. 16, nos 1-2, automne 2015 : Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

Vol. 17, no 1, printemps 2016 : Apprentissage et enseignement de la musique au 21e siècle : L'apport des sciences et des technologies

Vol. 17, no 2, automne 2016 : S'affirmer, s'exprimer, s'engager

Vol. 18, no 1, printemps 2017 : Regard sur la relève : Nouvelles avenues en recherche

Vol. 18, no 2, automne 2017 : À la croisée des chemins

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 19 — NUMÉRO 1 & 2 — 2018

RÉDACTEUR EN CHEF
Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Julie Mireault, assistée de Catherine Harrison-Boisvert

COMITÉ SCIENTIFIQUE
Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)
Jérôme Blais (Université Dalhousie)
Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)
Paul Cadrin (Université Laval)
Sylvain Caron (Université de Montréal)
Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)
Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)
Fabrice Marandola (Université McGill)
Christopher Moore (Université d'Ottawa)
Caroline Traube (Université de Montréal)
Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE
Nataša Bogovac

MAQUETTE ET MISE EN PAGE
Bruno Deschênes

PHOTO DE COUVERTURE
Jean Boivin

DISPONIBLE

érudit
Promouvoir et diffuser la recherche et la création
Promoting and disseminating research and creation

www.erudit.org

Éditorial : « Florilège de la recherche sur la musique du Québec » (1997-2006)

Jean Boivin
(Université de Sherbrooke)

Chers lecteurs et lectrices,

Les *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* vous offre une livraison très spéciale : un numéro double à l'occasion du 40e anniversaire de la fondation de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ), en 1980. L'ARMuQ est devenue la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) en juillet 1997. Ce numéro, intitulé « Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006) », regroupe une série d'articles portant sur le Québec, parus entre 1997 (année de la parution des *Cahiers* sous leur nom et leur forme actuels) à 2006 (donc avant la parution du volume 10, numéro 1, le plus ancien des *Cahiers* disponible sur la plateforme Érudit[1]). Ce volume vise un triple but : rendre accessibles en ligne des articles déjà anciens mais qui demeurent tout à fait pertinents par leur contenu; rendre hommage aux chercheurs et chercheuses qui se sont distingués depuis plus d'une vingtaine d'années par leurs travaux portant sur différents aspects des musiques du Québec ; et enfin, souligner la précieuse contribution des rédacteurs et rédactrices, en chef ou invités, qui ont assuré le développement de cette publication depuis les très modestes débuts des *Cahiers de l'ARMuQ* en avril 1983, à la suite du premier colloque tenu par l'Association à l'Université du Québec à Montréal, le 13 mars 1982.

Ce 40e anniversaire de fondation m'a semblé l'occasion idéale pour diffuser plus largement la présente collection d'articles portant sur des sujets très divers et qui montrent, si besoin est, le dynamisme du petit milieu de la recherche qui se penche depuis quatre décennies sur la vie musicale québécoise, quelle qu'en soit le genre. Certes, il serait fort utile de procéder, dans certains cas, à une mise à jour des informations et des sources disponibles, mais les versions originales de ces textes qui sont reproduites ici ont bien traversé l'épreuve du temps, tout en témoignant de l'état de la recherche à un moment précis de l'histoire de la SQRM.

La SQRM possède dans ses archives les versions numérisées de chacun des numéros publiés depuis décembre 1997. C'est à cette riche source que j'ai puisé, avec l'accord des rédacteurs ou rédactrices concernés, 16 textes qui méritent aujourd'hui une diffusion en ligne. Presque chaque livraison antérieure à 2008 est représentée ici.

Qui s'intéresse à l'histoire de la fondation de l'ARMuQ puis du nouveau départ qu'a constitué le changement de nom (et d'acronyme) à l'été 1997 ferait bien de lire le court article de Claire Grégoire Reid (« Société québécoise de recherche en musique ») publié dans *l'Encyclopédie de la musique au Canada*[2] et, surtout, le texte plus développé et fort instructif de **Louise Bail** dans le présent volume, « La SQRM 1980-2005 : Une première approche historique ». Louise Bail, chercheuse indépendante et animatrice d'une émission vouée à la musique canadienne sur les ondes de Radio-Canada, se montre ici trop modeste puisque l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec est bien née à son instigation, ainsi qu'à celle d'Irène Brisson, toutes deux énergiquement soutenues par France Malouin. En reconnaissance de son apport exceptionnel, Louise Bail a d'ailleurs été nommée membre d'honneur de la SQRM en 2020. Et c'est pour assurer un meilleur départ à cette nouvelle association

1 Voir les numéros déjà parus en ligne à l'adresse suivante : https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/#back-issues, consultée le 30 mars 2020.

2 Accessible en ligne : https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/societe-quebecoise-de-recherche-en-musique-sqrm, consulté le 30 mars 2020.

que la première présidence a été confiée à une personnalité bien connue dans le milieu culturel, la musicographe et communicatrice Maryvonne Kendergi (relire l'hommage qui lui a été rendu dans le volume 14, numéro 2 des *Cahiers de la SQRM*). Le texte de Louise Bail est donc à lire attentivement, car cette histoire est riche, intéressante et met en scène des intervenants (surtout des intervenantes !) à qui nous devons beaucoup.

Ce numéro double commence par un dossier consacré au compositeur, chef d'orchestre, communicateur et pédagogue Serge Garant, car la toute première livraison des *Cahiers de la SQRM* lui était consacrée. Faisant suite à un colloque de deux jours tenus successivement à l'Université de Sherbrooke et à l'Université de Montréal à l'automne 1996 pour souligner le 10e anniversaire du décès de Garant, ce numéro double constitue encore aujourd'hui une source d'informations sur le milieu dont celui-ci est issu, sa formation au Québec et à Paris, et sur les principaux volets de sa carrière multiple. Ce dossier de quatre textes permet de saluer au passage les contributions, autres que celle de votre serviteur, du regretté homme de lettres **Antoine Sirois** (1925-2018), de **Marie-Thérèse Lefebvre**, chercheuse émérite à laquelle l'histoire de la musique québécoise doit tant d'articles et d'ouvrages essentiels[3] (et qui avait organisé, en duo avec moi, le colloque mentionné ci-dessus), et enfin de **Sophie Galaise**, première présidente de la nouvelle Société québécoise de recherche en musique. C'est à **Claude Dauphin**, déjà rédacteur en chef des derniers numéros des *Cahiers de l'ARMuQ*, que cette dernière avait confié la direction de ce premier numéro de la nouvelle revue, dans le format que nous lui connaissons maintenant (à peu de choses près) et qui a contribué à en faire une revue aujourd'hui très respectée et dont chaque livraison est préparée selon les normes scientifiques en usage.

Vient ensuite un texte du musicologue **Jean-Pierre Pinson**, qui fut le rédacteur en chef de 1998 à 2002, soit le plus long mandat après le mien. Spécialiste de la musique ancienne, il signe un texte sur la musique sacrée du XIXe siècle, paru en juin 1998. Le regretté **Lucien Poirier** (1943-1997) signait, à la fin de la même année, un texte au titre volontairement intriguant, pour ne pas dire provocateur : « La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais ». Ce texte, comme plusieurs autres qui seront publiés dans les *Cahiers*, faisait suite à une série de conférences présentées par la SQRM dans la série « Musique et musicologie du Québec » que j'ai eu l'honneur de diriger (1993-1998), devenue plus tard « Présence de la musique ».

Suit un dossier relié au colloque de la SQRM — alors un événement régulier, sinon annuel —, organisé par Sylvie Genest à l'Université du Québec à Montréal, sur le thème « La musique dans la rue » (automne 2000). J'y cosigne avec **Patrick Hébert**, un de mes assistants de recherche, alors étudiant au 3e cycle en histoire culturelle, un texte sur la musique canadienne diffusée quotidiennement sur le site de l'Expo 67. Puis **Élisabeth Gallat-Morin** traite de la musique qu'on pouvait entendre sur les places et dans les rues de la Nouvelle-France, elle qui a cosigné avec son collègue Jean-Pierre Pinson une monographie marquante sur la vie musicale à cette époque[4]. **Mireille Barrière**, elle aussi une chercheuse indépendante à qui l'on doit d'importants travaux[5], décrit pour sa part les activités musicales tenues au parc Sohmer, à Montréal. Mireille Barrière, comme d'autres auteurs ou autrices réunis ici, a d'ailleurs été activement impliquée dans la vie de la SQRM puisqu'elle y a rempli le rôle de directrice administrative, d'ailleurs sous ma présidence; dire qu'elle a été pour moi une précieuse collaboratrice paraît bien faible. Le musicologue **Sylvain Caron** signe ensuite le premier de deux textes retenus dans ce florilège; celui-ci discute d'une œuvre du compositeur québécois Michel Longtin (né en 1946). La direction de ce numéro consacré à la musique québécoise avait été confiée au compositeur et pédagogue **Michel Gonneville**, que nous en profitons pour saluer ici. L'édition des textes suivants a été supervisée par la musicologue et communicatrice **Sylvia Lécuyer**, qui a tenu les rênes des *Cahiers* de 2003 à 2006. Ont été retenus les textes de **John Beckwith**, compositeur et musicologue émérite passionné par la musique canadienne, et de **Guylaine Flamand**, qui a réalisé une étude précieuse sur les deux orchestres montréalais rivaux entre 1930 et 1941, le Montreal Orchestra et la Société des concerts symphoniques de Montréal (futur OSM). Le volume 8, numéro 1 (septembre 2004) regroupait notamment des textes de **Sylvain Caron**, déjà nommé, cette

3 Voir par exemple *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* Montréal, Louise Courteau, 1984, et *Rodolphe Mathieu, l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962*, Montréal, 2004.

4 *La vie musicale en Nouvelle*-France, Montréal, Septentrion, 2003.

5 Dont *L'Opéra français de Montréal (1893-1896)*, Montréal, Fides, 2002.

6 Voir par exemple *La musique au temps des encyclopédistes*, Paris, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, Fernay-Voltaire, 2001, et *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : Une édition critique*, Berne, 2008.

fois sur les conséquences de Vatican II sur la musique sacrée au Québec, et de **Hélène Paul**, longtemps rattachée à l'UQÀM, dont elle a dirigé le département de musique, sur la presse musicale dans les années 1920. Ce volume se clôt sur un texte-bilan de **Claude Dauphin**, autre chercheur émérite[6], consacré à la recherche en éducation musicale au Québec, et, enfin, sur cette histoire de l'ARMuQ/SQRM telle que racontée par **Louise Bail,** que je mentionnais plus haut ; ces deux derniers articles sont parus originellement en juin 2006, dans un numéro intitulé « Réminiscences », préparé à l'occasion du 25e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM.

Pour chacun de ces articles, nous précisons au bas de la première page la référence originale. Il va de soi que plusieurs autres articles d'une grande qualité auraient pu s'ajouter à cette liste (certains ayant d'ailleurs été suivis de travaux plus développés[7]), mais ce bouquet de 16 textes pourra donner le goût aux lectrices et aux lecteurs de chercher en bibliothèque les exemplaires imprimés des *Cahiers de la SQRM*, ou encore, pour les fidèles membres de l'association, de replonger dans leur propre collection personnelle où, nous l'espérons, cette revue, dont tous les artisans passés et présents sont fiers, figure en bonne place !

Comme vous le savez sans doute maintenant, la subvention du FRQSC, obtenue en 2015 puis en 2017, n'a pas été reconduite au printemps dernier. En conséquence, les *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* se trouvent dans une situation précaire. Nous espérons que cette rétrospective spéciale, qui permet de rattraper un peu le retard dans la production tout en assurant une meilleure diffusion à cette collection de textes, saura porter chance à la revue. Deux autres numéros, composés cette fois de textes inédits, sont en préparation. J'en profite pour remercier et accueillir chaleureusement Catherine Boisvert-Harrison, qui se joint à l'équipe en tant que secrétaire de rédaction en soutien à Julie Mireault, laquelle se prépare progressivement à accepter de nouveaux défis, ainsi que notre graphiste Bruno Deschênes, qui a accepté de manipuler avec dextérité les éditions passées pour constituer ce florilège. Nous invitons d'ailleurs nos lecteurs et lectrices à réagir par écrit à cette rétrospective spéciale, en nous écrivant à l'adresse suivante : jean.boivin@usherbrooke.ca.

Je laisserai le mot de la fin à Sylvia Lécuyer, qui a eu la gentillesse d'évoquer pour nous, dans un message du 11 mars dernier, son expérience à la barre des *Cahiers de la SQRM* :

> Mon mandat comme rédactrice en chef n'a duré que deux ans et demi [2003-2006], mais ces années sont bien représentatives du parcours des *Cahiers*. Constamment en quête de stabilité financière, comptant sur la fidélité d'une poignée de collaborateurs, les *Cahiers*, fidèles à leur mandat de publier les actes des colloques organisés par l'ARMuQ (devenue en 1997 la SQRM), ont relevé de nombreux défis pour soutenir un rythme de publication régulier. En 2005, pour le volume 8, j'ai demandé à Louise Bail, présidente sortante de l'ARMuQ et chercheuse indépendante, de faire le bilan des 25 premières années de l'organisation et de la pertinence des *Cahiers*. Force lui était de constater que la majorité des membres de la SQRM et des collaborateurs des *Cahiers* occupaient des postes d'enseignement universitaire et qu'une dichotomie s'était établie entre les universitaires et les chercheurs indépendants. Réaffirmant la nécessité d'une association et d'une publication qui diffuse la recherche de ses membres, elle appelait à l'ouverture des pages des *Cahiers* à tous les chercheurs intéressés à la musique. Les volumes 7 et 8 que j'ai supervisés répondent bien à cet appel, avec des articles des compositeurs André Villeneuve, John Beckwith et Stéphane Venne, des musiciens-chercheurs Sylvain Caron et Guylaine Flamand, et le bouquet d'hommages à Gilles Tremblay, recueilli au sein de la communauté musicale par Louise Bail à l'occasion du 70e anniversaire du compositeur. Les volumes subséquents allaient poursuivre cette ouverture, assurant la continuité et la diversité de notre publication.

Les difficultés et les défis ne datent pas d'hier, on le constate, mais le mandat est demeuré le même.

Sur ce, bonne lecture, et longue vie, tant à la SQRM qu'aux *Cahiers* ! Car ceux-ci servent à celle-là de porte-voix, maintenant à l'échelle internationale grâce à la diffusion en ligne sur la plateforme Érudit et des ententes avec de nombreuses bibliothèques collégiales ou universitaires.

Jean Boivin, rédacteur en chef

[7] Je pense par exemple au livre de Pierre Vachon sur la cantatrice canadienne *Emma Albani* (Montréal, Lidec, 2000), qui avait été précédé d'un article paru dans le volume 4, numéro 1 (juin 2000), ou encore à *Processus de création et musique populaire : Un exemple de métissage à la québécoise* de Gérald Côté (Paris, L'Harmattan, 1998), précédé d'un article dans le numéro suivant (décembre 2000).

Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke (1940-1953)

Antoine Sirois
(Université de Sherbrooke)

Dans cet exposé, forcément panoramique, je vais tenter de décrire la vie culturelle à Sherbrooke durant les années où Serge Garant y a séjourné (1941-1953). Situons d'abord la ville dans son contexte historique et géographique afin de bien comprendre son évolution. Les Cantons de l'Est historiques[1], qui s'étendent de la rivière Richelieu à la rivière Chaudière, reçurent deux vagues d'immigration, une première, loyaliste (avant 1810), et une deuxième, britannique (jusqu'en 1840), ainsi qu'une vague de colonisation canadienne-française depuis le milieu du XIXe siècle. Dès 1871, les francophones forment la moitié de la population de Sherbrooke, en 1914, les deux tiers, et, en 1941, les quatre cinquièmes. Les anglophones demeurent un groupe dynamique, surtout de 1850 à 1950, dans la phase de la révolution industrielle due à d'abondantes ressources hydrauliques et à un réseau ferroviaire bien développé. Soucieux d'éducation, ils implantent l'Université Bishop's en 1843 ainsi qu'un bon système scolaire et créent une bibliothèque publique en 1881 et une galerie d'art peu après.

Les Canadiens français, moins instruits au départ, mettent rapidement sur pied leurs institutions scolaires, dont le Mont-Notre-Dame en 1857 et le Séminaire Saint-Charles en 1875. C'est en particulier dans ces deux institutions, qui deviennent de véritables foyers de culture, que se forment longtemps les élites locales. En 1945, s'ajoute le Collège du Sacré-Cœur, qui offre aux jeunes filles un cours classique complet.

Les deux groupes ethniques se donnent promptement des journaux. Dans les années quarante, on trouve deux quotidiens qui subsistent à ce jour et qui, grâce à leurs informations, jouent un rôle important dans le développement de la vie culturelle : le *Sherbrooke Daily Record* et *La Tribune*.

Ces assises posées, venons-en à la musique, objet immédiat de notre parcours. Celle-ci occupe une place dominante dans la vie culturelle de Sherbrooke depuis son origine.

Effervescence musicale

Plusieurs institutions scolaires s'adonnent à la formation musicale. Le Mont-Notre-Dame des Sœurs de la Congrégation est une maison d'enseignement qui s'est toujours intéressée au piano et où l'on a introduit, autour de 1930, des méthodes modernes d'enseignement selon le programme de son École normale de musique à Montréal. Durant les années trente et quarante, Mère Saint-Raymond-Marie[2] est responsable de cet enseignement qui débouche sur des carrières musicales et plusieurs élèves deviendront lauréates des conservatoires. Les Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie forment aussi de bonnes et bons musiciens et en conduisent plusieurs aux écoles supérieures de musique. Le Collège du Sacré-Cœur offre un cours classico-musical et plus tard un baccalauréat en musique.

Le Séminaire abrite depuis longtemps de nombreuses formations musicales : orphéon, fanfare, orchestre. On lui doit plusieurs chefs de chœur locaux et, depuis les années quarante, la majorité des instrumentistes du Sherbrooke d'alors. Il donne naissance à la Symphonie Saint-Charles[3], qui regroupe une soixantaine de musiciens locaux, et celle-ci fait éclore en 1941, à l'initiative des Sylvio Lacharité, Alphonse Labrecque, Horace Boux, Paul-Émile Fortier, Lionel Préfontaine et autres, l'Orchestre symphonique de Sherbrooke. Ajoutons que plusieurs studios privés donnent aussi un enseignement musical.

La tradition des chœurs du XIXe siècle ne s'est pas perdue et, après 1940, persistent toujours les chorales des églises Saint-Jean-Baptiste et Sainte-Thérèse, auxquelles s'ajoutent la manécanterie de la Cathédrale et des Petits Chanteurs du Christ-Roi, qui servent

1 Cantons de l'Est historiques par rapport à Estrie, région administrative de moindre étendue créée il y a trente ans.

2 Elle détient un baccalauréat en musique de l'Université Laval, où elle a étudié sous Henri Gagnon.

3 Cet ensemble orchestral regroupe toutes les sections d'instruments et tire son nom du patron du Séminaire où il répète.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », décembre 1997, p. 13-18

aussi d'école de formation. Le Mont-Notre-Dame tout comme l'Union musicale et les Écoles de solfège et musique de la province prodiguent également des cours de solfège durant cette période.

Un certain nombre d'organismes, hors les institutions scolaires, s'intéressent à la formation mais aussi à la diffusion. L'Union musicale, fondée en 1921, a joué un rôle unique à Sherbrooke, qui se répercute encore dans les années quarante. Elle est productrice, dans les années vingt et trente, de prestations annuelles d'opéras, d'opérettes, d'oratorios qui rassemblent solistes, chœur, orchestre, de provenance sherbrookoise en grande majorité. Des noms reviennent souvent dans toutes les manifestations musicales qui sont Joséphine Doherty-Codère, Léonidas et Charles-Émile Bachand, Mabel Barker-Bradley, Kathleen et Mimi Shea, Paul-Émile Fortier, Ernest et Georges Sylvestre et autres, qui se révèlent des animateurs exceptionnels[4].

L'Orchestre symphonique et l'Harmonie dominent, comme ensembles, la vie musicale de Sherbrooke. Sylvio Lacharité[5], disciple de Monteux, dirige l'Orchestre pendant 30 ans et l'Harmonie pendant plusieurs années. Ceux-ci regroupent les meilleurs artistes locaux francophones et anglophones.

Des cercles musicaux de caractère plus intime comme le Sherbrooke Music Club (1926) et le Jeudi musical (1936) perdurent et d'autres se créent : L'Art intime (1943), Entre-nous (1947). Ils incitent les artistes locaux à se produire devant un public choisi, encouragent les jeunes musiciens et leur versent même des bourses[6].

La Société des concerts rassemble annuellement, de 1938 à 1974, 1 500 mélomanes francophones et anglophones et amène à Sherbrooke les plus grands artistes : Yehudi Menuhin, Bidú Sayão, Robert Casadesus, Rudolf Serkin et bien d'autres. Les Festivals de la jeunesse, créés en 1949, contribuent à la découverte de jeunes talents. La naissance de la section locale des Jeunesses musicales en 1950 et celle du Centre d'arts Orford en 1951 servent à constituer des foyers exceptionnels d'éducation pour les jeunes et des foyers d'audition pour les mélomanes. Un bon nombre de Sherbrookois, dont Laurette Desruisseaux-Boisvert[7], appuient Gilles Lefebvre dans son entreprise.

Rappelons, pour clore cette partie, qu'une infrastructure remarquable favorise les prestations d'envergure à Sherbrooke. Le His Majesty's, bâti en 1901, d'après le modèle de l'Opéra de Boston, semble-t-il, accueille sous sa haute nef plus de 1 000 personnes. Sarah Bernhardt et la Pavlova s'y produisent. Lorsqu'il ferme ses portes en 1938, l'imposant théâtre Granada, construit en 1929, peut lui succéder. Il contient 1 700 sièges et son acoustique se prête bien à la musique.

Un autre facteur, que l'on a peut-être pas assez considéré jusqu'ici, contribue dans les années quarante et cinquante au rayonnement de la musique et des musiciens. C'est la radio.

Essor radiophonique

Sherbrooke est dotée depuis 1937 d'un poste à fort rayon de diffusion, CHLT. Il est bilingue jusqu'en 1946, alors que se crée CKTS dans des locaux et avec un équipement commun. Ils relaient Radio-Canada et CBC. Une recherche en cours révèle une grande fréquence de transmission de concerts symphoniques et de récitals en provenance de Montréal, Toronto, New York et Philadelphie. Le traditionnel opéra du samedi est particulièrement signalé dans *La Tribune* par un résumé de l'intrigue joint à la grille horaire. Le public sherbrookois peut aussi se prêter à l'écoute de ses propres artistes. Défilent dans les studios les meilleurs artistes et souvent les professeurs de musique avec leurs étudiants. Relevons le nom du pianiste Paul-Marcel Robidoux[8] pour ses fréquentes prestations. Le poste remplissait probablement ses horaires à peu de frais, mais ces parutions permettaient aux artistes de se faire connaître et de rejoindre un vaste auditoire.

On peut affirmer que la musique est la forme d'art qui s'est développée le plus rapidement à Sherbrooke comme au Québec. Le théâtre, dans les arts d'interprétation, a suivi.

Apprentissage du théâtre

S'il y a des productions locales en théâtre avant 1940, elles sont sporadiques, sauf au Séminaire, où la tradition de pièces annuelles existe depuis 1876. Les années quarante marquent l'essor du théâtre amateur avec l'apparition de plusieurs troupes locales : les Compagnons de Notre-Dame, la Troupe Antonio Montour, le Cercle théâtral, l'Union théâtrale[9]. Cette dernière, comme les autres du reste, présente surtout des comédies et des mélodrames. Troupe de tournée, elle connaîtra, sous la direction de Lionel Racine, une

4 Voir Annexe A.

5 Sylvio Lacharité a été élève de Messiaen.

6 Voir Annexe B.

7 Laurette Desruisseaux-Boisvert poursuit, après un baccalauréat en piano à Montréal, ses études au Conservatoire de Paris en piano et en chant. Il faut signaler le rôle, dans ces années, d'Horace Boux, élève de l'éminent violoniste John Waterhouse de Winnipeg et d'Alexander Brott de Montréal. Il organise l'Ensemble à cordes pour les jeunes et figure parmi les fondateurs de l'Orchestre symphonique. Il enseigne les cordes privément et au Séminaire de Sherbrooke en particulier.

8 Paul-Marcel Robidoux étudie le piano à l'Institut Nazareth de Montréal où il a pour maître Arthur Letondal. Pianiste attitré au poste CHLT, il enseigne également, accompagne, compose et fait partie de nombreuses formations musicales. Ses meilleurs élèves sont évalués à Sherbrooke par le Conseil de l'Académie de musique de Québec.

9 Voir Annexe C.

longue vie (1946-1988) et atteindra une notoriété avec la production de *Ma Petite Ville* de Thornton Wilder, lorsque, dans une mise en scène de Roger Thibault, elle récolte, en 1957, six des huit trophées au Festival de Trois-Rivières et fait très bonne figure au National Drama Festival, où deux comédiens se distinguent, dont Jean Besré. Dans les années suivantes, elle jouera aussi des classiques et du répertoire québécois. Cette troupe donnera, de 1946 à 1957, 1 300 représentations. La vitalité théâtrale est aussi soutenue par des troupes, souvent formées de comédiens de la radio de Montréal, qui produisent leurs mélodrames dans les sous-sols d'église.

Les années quarante furent aussi l'époque des grands jeux, production à large déploiement avec de nombreux comédiens et des chœurs. Les Compagnons de Saint-Laurent montent deux jeux de Henri Ghéon et des créateurs et metteurs en scène locaux en présentent plusieurs sur le terrain d'exposition ou dans l'Aréna. Deux jeunes comédiens, Jacqueline Deslauriers et Bertrand Gagnon, formés dans les institutions d'enseignement, iront rejoindre, à 17 ans, les Compagnons de Saint-Laurent.

Ces années d'apprentissage théâtral aboutiront à l'apparition de troupes plus professionnelles dans les années soixante sous des metteurs en scène comme Pierre Gobeil ou Roger Thibault. La radio locale, comme elle l'a fait pour la musique, jouera un rôle pour le théâtre. Ainsi, en plus de relayer hebdomadairement des radio-théâtres de Radio-Canada (théâtre Lux, théâtre Ford), CHLT produit un théâtre plus populaire sous un commanditaire local. Les textes d'une demi-heure sont souvent l'œuvre d'annonceurs et autres employés du poste, qui les rédigent parallèlement à leur travail régulier. Ils ébauchent une problématique plus contemporaine et permettent aux auteurs comme aux comédiens du milieu de faire l'apprentissage du média. Bertrand Gagnon, de retour des Compagnons, en assume pour un temps la direction.

La danse apparaîtra en 1949, avec la mise sur pied de l'École de ballet de Sherbrooke par Alphonse Saumier. Lygie Riddez en est le professeur.

Passion du cinéma

Sherbrooke semble avoir toujours été une ville de cinéma. La première représentation a lieu en 1896, alors que le cinématographe était inventé en 1895. Le premier cinéma local remonte à 1907 (Palace of Illusions). En 1940, on compte trois salles (le Granada, le Premier et le Cinéma de Paris), auxquelles s'en ajoutent deux autres en 1947 et 1949 (le Rex et le Capitol). Tandis que quatre des cinémas offrent une programmation américaine, le Cinéma de Paris assure une programmation française. Les navets comme les chefs-d'œuvre défilent sur l'écran. Au nombre de ceux-ci : *Citizen Kane*, *Intermezzo*, *Henry V*, *Quai des brumes*, *La Femme du boulanger*, *Rome, ville ouverte*. La programmation à l'époque comprend deux films et change deux fois la semaine. Qu'en est-il des autres arts visuels ?

Implantation des arts visuels

Des cours du soir en dessin et peinture sont offerts, au début des années quarante, par des diplômés de l'École des beaux-arts. Celle-ci, d'ailleurs, patronne cet enseignement. Au nombre des pionniers, citons Paul Gagné et Thérèse Lecomte. Cette dernière sera autorisée en 1946 à offrir des cours de jour et l'organisme devient une école préparatoire à l'École des beaux-arts. On ajoutera, la même année, des cours pour enfants le samedi. La directrice, avec le concours d'autres diplômés tels Claude Lafleur et Marcel Gingras, portera le flambeau jusqu'à l'institutionnalisation lors de la Révolution tranquille. D'autres leçons ainsi que de petites expositions sont possibles grâce à des individus comme Paul Gagné qui possède un studio de photographie. Une grande exposition intitulée « Un siècle d'art canadien » vient stimuler l'intérêt du milieu en 1945 et deux autres, l'une en 1954, avec Monique Voyer de retour d'études à Paris, et l'autre en 1956, éveillent à l'art contemporain. Mais c'est surtout le Centre d'arts Orford (1951), bien fréquenté par les Sherbrookois, qui leur révèle, par cours et expositions, l'avant-garde dans les arts visuels[10].

Un certain nombre de groupes ou de cercles, hors des institutions scolaires, entretiennent la vie intellectuelle.

Curiosité intellectuelle

L'Alliance française[11] présente régulièrement les sommités françaises du monde universitaire et littéraire (Pierre Gaxotte, historien; Pierre Emmanuel, poète; Georges Duhamel, romancier; etc.).

Un cercle restreint mais dynamique de 24 personnes, de diverses professions, baptisé

[10] Voir Annexe D.

[11] L'Alliance française, fondée en France en 1883, a pour but de faire rayonner la civilisation et la langue françaises à travers le monde.

« Le Soupirail », succède en quelque sorte en 1940 au Mouvement littéraire des Cantons de l'Est. Deux mardis par mois, un membre donne une causerie suivie d'une discussion. Durant sept ans, 141 conférences sont prononcées portant sur la littérature, l'art, la psychologie et bien d'autres sujets selon la profession de chaque membre.

Les femmes savent aussi s'organiser pour parfaire leur formation intellectuelle. Annette Desnoyers-Codère, qui avait fondé le Cercle Marguerite-Bourgeois, instaure en 1942 une section sherbrookoise de la Société d'études et de conférences, dont le siège social est à Montréal.

L'année 1948 voit naître le Cercle Budé, dû à l'initiative de monseigneur Émile Chartier, un lettré, ancien vice-recteur de l'Université de Montréal, qui rassemble autour de lui une cinquantaine de personnes intéressées par l'Antiquité et le XVIe siècle littéraire français.

Les fervents de l'histoire régionale, francophones et anglophones, se regroupent à la Société d'histoire des Cantons de l'Est.

C'est en 1954 que la Ville municipalise et développe une bibliothèque, qui jusque-là se languissait. La bibliothèque du Séminaire, bien montée en *canadiana,* peut servir à la consultation. On relève par ailleurs sept librairies réparties dans divers quartiers de la municipalité.

Quant à la création littéraire, elle s'est amenuisée depuis l'époque effervescente du Mouvement littéraire des Cantons de l'Est autour d'Alfred DesRochers. Ce dernier, ainsi que Jovette Bernier et Éva Senécal remportaient de nombreux prix à la fin des années vingt et dans les années trente. Deux anciens membres, rattachés eux aussi à *La Tribune*, Louis-Philippe Robidoux et Louis O'Neil, publient, au tournant des années cinquante, qui ses sentences et aphorismes, qui ses contes et chroniques.

Une jeune génération, œuvrant dans les médias sherbrookois, radio et journal, se pointe avec une poésie nouvelle. Citons à titre d'exemple des recueils de Wilfrid Lemoyne, en 1953 et 1955, de Claude Fournier, en 1952 et 1956, et de Guy Fournier, en 1959. Signe annonciateur.

Sherbrooke, un incubateur

Je tire quelques brèves constatations à la suite de ce rapide parcours des divers champs de la vie culturelle à Sherbrooke. Premièrement, la dualité ethnique annoncée au début de ce texte constitue pour les francophones un catalyseur, un stimulant dans leur progressive affirmation culturelle. La coexistence est ouverte et harmonieuse. Deuxièmement, les nombreuses initiatives prises dans le milieu sont fréquemment orientées vers l'initiation et la formation des jeunes à la musique et aux arts visuels. Troisièmement, à mesure que nous approchons des années cinquante, un certain nombre de mentors ou conseillers, par rapport à une génération montante, semblent s'imposer. Je n'en nomme que quelques-uns à titre d'exemple : dans le domaine des arts visuels, Thérèse Lecomte, dans le domaine de la musique, le père Alphonse Labrecque[12], professeur de philosophie et violoniste, et Sylvio Lacharité qui, en plus de rayonner dans la musique, éveille chez les jeunes le goût des arts visuels et de la littérature.

Une nouvelle génération est en gestation, née entre 1921 et 1931, et prépare le Québec des années soixante. J'ose encore citer quelques noms, mais j'en oublie probablement. D'une part, en musique, je relève des noms comme ceux de Laurette Codère, Suzanne Gagnon, Serge Garant, Réjane et Marcel Marcotte et Émile Préfontaine[13], qui sont dotés d'une solide formation et qui exerceront un rôle important dans l'éducation, la création et la pratique musicales, à Sherbrooke et à l'extérieur.

D'autre part, je note des jeunes de la même décade qui, dans le milieu journalistique et radiophonique sherbrookois, font leur apprentissage, par exemple : Jeanne DesRochers, Claude et Guy Fournier, Claude Gingras, Wilfrid Lemoyne, Gilles Marcotte, Christine Sirois. Nous pouvons ajouter deux cadettes à cette cohorte : Aline Desjardins et Thérèse Paquet[14]. Tous investiront les grands médias montréalais, journal, télévision, film, publicité, auxquels ils apporteront une importante contribution.

La Révolution tranquille se prépare et Sherbrooke est un incubateur◀

[12] Alphonse Labrecque, un des piliers de l'Orchestre symphonique, étudie le violon sous Alexander Brott.

[13] Voir Annexe E.

[14] Voir Annexe F.

ANNEXE A

Il s'agit de véritables familles de musiciens. Joséphine Doherty-Codère est pianiste, cantatrice, son mari, Louis-Édouard, est organiste; Léonidas Bachand dirige chorale et orchestre, son frère Charles-Émile chante, leur mère touche l'orgue; Eugénie Caron-Shea est organiste, sa fille Mimi joue du piano et sa fille Kathleen chante; Ernest Sylvestre est organiste, son fils Georges dirige des chœurs et son fils Paul est tromboniste; Paul-Émile Fortier est violoniste et dirige un orchestre, son épouse, Alberta Vincent, est pianiste et violoncelliste. Mabel Barker-Bradley chante et a poursuivi des études avancées en musique. Certains des hommes ont fait leur apprentissage privément ou dans les fanfares ou chœurs de leurs institutions scolaires et tous sont dans les professions (cinq notaires) ou dans les affaires.

ANNEXE B

Ces cercles regroupent régulièrement un nombre plus restreint de musiciens et d'amateurs de musique. Ils invitent aussi de jeunes musiciens locaux et de l'extérieur à se produire. Serge Garant et Émile Préfontaine comptent parmi les récipiendaires des bourses de l'Art intime, par exemple.

ANNEXE C

Des troupes se forment sous l'impulsion de l'Association catholique de la jeunesse canadienne (ACJC), comme les compagnons de Notre-Dame, ou encore à l'initiative d'écoles de diction, comme le Cercle théâtral. L'Union théâtrale, sous la direction de Lionel Racine, se distingue par son dynamisme et sa longévité (1946-1988). La première troupe professionnelle, l'Atelier de Pierre Gobeil, apparaît en 1961. Antonio Montour anime la vie théâtrale pendant plus de quarante ans : il joue, fait de la mise en scène, crée sa troupe, dessine des décors et écrit des textes.

ANNEXE D

Paul Gagné, le premier Sherbrookois diplômé de l'École des beaux-arts en 1930, enseigne au Conseil des arts et manufactures, institution qui, depuis le XIXe siècle, donne, entre autres, des cours de dessin. Il exerce le métier de photographe et joue un rôle d'animation. Thérèse Lecomte, diplômée de l'École des beaux-arts, enseigne aussi au même Conseil et devient, à la suite de Paul Gagné, directrice, jusqu'en 1967, de l'École régionale de Sherbrooke qui prépare à l'École des beaux-arts. Elle sera enseignante dans les institutions scolaires jusqu'à sa retraite. Marcel Gingras fréquente l'École des beaux-arts où il est marqué par Alfred Pellan. Il devient ébéniste dans le meuble haut de gamme. Claude Lafleur, après la réception de son diplôme de l'École des beaux-arts, s'installe à Sherbrooke où il joue un rôle important d'animation culturelle, à l'Université et dans la municipalité. Il devient professeur au Département d'arts plastiques et de graphisme du Collège de Sherbrooke. Monique Voyer enseigne dans la même institution. Diplômée de l'École des beaux-arts, elle continue ses études à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et s'intéresse beaucoup à la gravure. Ces trois derniers artistes participent toujours à des expositions individuelles et collectives et leurs œuvres figurent dans les collections publiques et privées.

ANNEXE E

Laurette Codère-Brunelle détient un baccalauréat et une maîtrise de l'École Vincent d'Indy. Elle enseigne au Collège des Filles de la Charité du Sacré-Cœur à Sherbrooke, alors que cette institution décerne un baccalauréat sous l'égide de l'Université de Montréal. Elle se produit comme soliste et devient la fondatrice du Département de musique du Collège de Sherbrooke dont elle assume longtemps la direction. Réjane Marcotte détient un baccalauréat en musique et une maîtrise en piano de l'École Vincent d'Indy également. Elle joue comme soliste, donne un enseignement privé à Sherbrooke et devient professeur accompagnateur au Conservatoire de musique de Québec. Marcel Marcotte, frère de Gilles et Réjane, détient un baccalauréat en musique de l'Université de Montréal et une maîtrise de l'Université Laval. Clarinettiste dans les ensembles, directeur d'harmonie, il se voue à la musique comme animateur et professeur dans les écoles de la Commission scolaire, au Collège et au Séminaire de Sherbrooke. Suzanne Gagnon étudie privément le chant avec la soprano Pauline Donalda de Montréal et avec le professeur Charles Panzera du Conservatoire de musique de Paris. Elle chante comme choriste et comme soliste dans la Chorale de l'université McGill et dans l'Ensemble vocal Tudor, sous la direction de Wayne Riddell. Émile Préfontaine est diplômé du Conservatoire de musique du Québec à Montréal et il étudie spécialement sous Roland

Leduc. Il fait sa carrière comme violoncelliste avec l'Orchestre symphonique de Montréal. Son frère Lionel, violoniste, est un cofondateur de l'Orchestre symphonique de Sherbrooke.

ANNEXE F

Jeanne DesRochers, fille d'Alfred, poursuit une longue carrière de journaliste à *La Presse*. Claude Fournier est à la fois journaliste, scénariste, auteur de téléromans et réalisateur, Guy Fournier est bien connu en tant qu'auteur de téléromans comme *Jamais deux sans toi* et *Les Héritiers Duval*. Claude Gingras est le critique musical redoutable et redouté à *La Presse*. Wilfrid Lemoyne, journaliste, critique littéraire, poète, devient un animateur réputé à la radio et à la télévision radio-canadienne. Gilles Marcotte, auteur, journaliste au *Devoir* et à *La Presse,* professeur à l'Université de Montréal, est reconnu comme le plus important critique littéraire du Québec. Aline Desjardins, animatrice à la radio et à la télévision, se fait bien connaître par ses émissions *Aujourd'hui*, *Femmes d'aujourd'hui* et autres. Thérèse Paquet, journaliste, gestionnaire d'une maison de publicité, devient secrétaire générale adjointe de l'Organisation des nations unies à New York et occupe un poste universitaire. Christine Sirois entre successivement à la Presse canadienne à Montréal, à Radio-Canada, à l'Office national du film, à *Châtelaine,* comme rédactrice en chef adjointe et enfin dans la fonction publique fédérale comme directrice des communications dans divers ministères.

RÉFÉRENCES

Collectif. *À l'ombre de DesRochers,* La Tribune - Les Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1985, 381 p.

Collectif. *La vie musicale à Sherbrooke, 1820-1989*, La Société d'histoire de Sherbrooke, 1989, 133 p.

Collectif. *L'Essor culturel de Sherbrooke et de la région depuis 1950,* Antoine Sirois et Agnès Bastin, dir., Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, 1985, 292 p.

HÉBERT, Pierre, avec la collaboration de Réjean Chaloux. *Histoire de l'Union Théâtrale,* Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 1991, 209 p.

MALOUIN, Serge. *Histoire du théâtre à Sherbrooke, 1940-1968,* Les Productions GGC - Les Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1994, 184 p.

MILOT, Richard, « Présence de l'art en Estrie entre 1815 et 1940 », *Vie des arts,* vol. 23, nº 92, automne 1978, p. 21-23.

PARADIS, Claude. « Sherbrooke », *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e éd., Fides, 1993, p. 3078-3080.

RACINE, Anne. *L'Orchestre symphonique de Sherbrooke : cinquante ans d'histoire, 1939-1989,* s.éd., s.d., 142 p.

« Sherbrooke et les environs », *Vie des arts,* vol. 23, nº 92, automne 1978, p. 20-62.

Résumé

Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke (1940-1953)

Antoine Sirois (Université de Sherbrooke)

Les Canadiens français, qui ont colonisé les Cantons de l'Est depuis 1871, forment les quatre cinquièmes de la population sherbrookoise en 1941. Grâce au dynamisme de leurs institutions scolaires, de leurs organismes voués à la musique, au théâtre, aux arts visuels et aux lettres, grâce à une solide infrastructure pour les diverses prestations, ils ont pu, dans une collaboration et une pacifique compétition avec leurs concitoyens anglophones, parfaire leur développement culturel, particulièrement remarquable en musique. Dans les années 1940-1950, toute une jeune génération se prépare à participer et à apporter une contribution importante à la révolution des années soixante, localement et à l'extérieur.

Abstract

The Musical Life and Cultural Climate of Sherbrooke (1940-1953)

Antoine Sirois (University of Sherbrooke)

French Canadians, who had colonized the Eastern Townships since 1871, made up four fifths of the population of Sherbrooke by 1941. They developed dynamic educational and musical institutions, theatres and artistic organizations, providing a solid infrastructure for various undertakings. These circumstances, along with the collaboration and friendly competition with their English counterparts, enabled them to cultivate a rich cultural climate, particularly in the sphere of music. During the 1940s and 1950s, an entire generation prepared to participate in, and to contribute to the revolution of the 1960s, both locally and beyond.

Biographie

Antoine Sirois

Université de Sherbrooke

Né en 1925, le professeur Antoine Sirois détient une licence en lettres de l'Université de Montréal (1960) et un baccalauréat en pédagogie de l'Université de Sherbrooke. En 1967, il obtient un doctorat en lettres de l'Université de Paris Sorbonne. Il a été secrétaire général de l'Université de Sherbrooke de 1960 à 1965 et y a enseigné la littérature de 1967 à 1994. Il a occupé les postes de directeur du Département d'études françaises de 1968 à 1974 et de vice-doyen à la recherche et aux études supérieures de la Faculté des lettres et sciences humaines de 1975 à 1983. Antoine Sirois a siégé à de nombreux conseils d'administration et il a été membre de l'Académie des lettres et sciences humaines de la Société royale du Canada a compté de 1993. Il a reçu de nombreux prix et distinctions dont le prix Gabrielle-Roy de l'Association des littératures canadiennes et québécoises, le prix Juge-Lemay de la Société Saint-Jean-Baptiste de Sherbrooke, le certificat de mérite 1989-1990 de l'Association des études canadiennes et le Prix d'excellence de la Ville de Sherbrooke, catégorie Carrière. Nommé professeur émérite en lettres et sciences humaines en 1994, cet illustre professeur et homme d'Église, fortement engagé dans les activités culturelles sherbrookoises, s'est éteint le 4 août 2018, à l'âge de 92 ans. La galerie d'art de l'Université de Sherbrooke, qu'il a contribué à fonder, porte aujourd'hui son nom.

La formation musicale de Serge Garant à Sherbrooke (1941-1951)[1]

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

Les dictionnaires et encyclopédies de musique canadienne nous renseignent fort peu sur la formation initiale de nos compositeurs. À peine y voit-on mentionnés les noms de certains professeurs dont la renommée est déjà acquise, laissant souvent dans l'ombre des noms plus « locaux ». Ainsi, de la formation musicale de Serge Garant, l'histoire retient surtout (et Serge Garant lui-même a contribué à cette sélection) les noms de personnalités qui ont laissé une trace beaucoup plus importante dans l'histoire de l'éducation musicale d'ici que dans celle de Garant. Car, que peut-on retenir de l'influence réelle qu'ont pu avoir ces personnalités bien connues qu'étaient Yvonne Hubert[2], Claude Champagne[3] et Sylvio Lacharité[4] sur le jeune musicien, sinon que la première a pu le pousser plus loin dans l'acquisition des techniques pianistiques, que le second, par son ouverture d'esprit, lui a donné pleine liberté quant à son style, et que le dernier lui a fait connaître certaines œuvres marquantes de la poésie et de la peinture québécoises et l'a intégré comme interprète aux activités de l'Harmonie et de l'Orchestre de Sherbrooke[5]. Cherchant à comprendre d'où lui étaient venus cette nécessité de la composition et cet attrait irrésistible vers la modernité, nous avons repris nos recherches sur cette période de formation de Serge Garant à Sherbrooke, avant son séjour à Paris, et nous avons découvert que son milieu familial et ses liens privilégiés avec trois musiciens de la région ont contribué à cet éveil musical.

Le milieu musical

Originaires de Québec, Antonio Garant et son épouse Alicia Tanguay, tous deux musiciens (l'un jouant la trompette dans les harmonies locales et l'autre, le piano), déménagent en 1941 à Sherbrooke avec leurs huit enfants dans l'espoir d'y trouver une vie meilleure. L'économie de guerre et la politique de rationnement qui sévissent au Québec durant le deuxième conflit mondial obligent tous et chacun à déployer des efforts d'imagination pour assurer le mieux-être de leur famille. La ville de Sherbrooke, qui connaît alors un développement important par ses industries textiles, possède un atout particulier car elle a, depuis de nombreuses années, développé une vie musicale particulièrement riche. Un nombre important de Sherbrookois participent en tant qu'amateurs, mélomanes ou musiciens professionnels à différents organismes musicaux, dont l'Union musicale, le club Schubert, le Jeudi musical, l'Art intime, Entre-Nous, l'Ensemble Mozart, l'Harmonie cadette et l'Harmonie de Sherbrooke, l'Orchestre symphonique, sans compter la fanfare militaire qui soutient les activités de l'Harmonie (entre autres, en prêtant des instruments) et le Festival provincial de la jeunesse, auquel participent une fois l'an les jeunes musiciens de Sherbrooke[6].

Il n'est donc pas étonnant que les parents Garant encouragent leurs enfants à participer très rapidement à cette vie musicale. Car, dans cette maison, tous joueront d'un ou de plusieurs instruments, sauf l'aînée, Yolande, puisqu'elle doit seconder sa mère dans le fonctionnement de la maison encore pleine de bambins. Mais elle suivra de très près la carrière de son jeune frère Serge[7]. Gilles, le second de la famille, sera le premier à devenir membre de l'Harmonie de Sherbrooke (accompagné de son père) après avoir appris successivement le trombone, la trompette, le saxophone, le basson, ainsi que les bases du métier d'orchestrateur avec Marcel Marcotte[8], qui forme également le suivant, Serge, qui a quinze ans, à la clarinette et au saxophone, alors que Paul-Marcel Robidoux[9] lui enseigne les premiers rudiments d'harmonie et Sylvio Lacharité, le piano. Florent joue de la trompette alors que Camille apprend le hautbois, la clarinette et le saxophone[10]. Seuls ces quatre premiers enfants joueront de façon régulière autant dans l'Harmonie qu'à l'Orchestre symphonique et dans les différents ensembles de

[1] Voir les notes à la fin de cet article.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », décembre 1997, p. 19-24

musique de danse, dont celui de Don Ellis[11]. Jean-Paul apprend le hautbois et le violon avant d'entrer dans les ordres religieux, Marie-Paule choisit le piano et le violoncelle, alors que Claudette s'initie au piano avec Pauline Rousseau[12].

Tous les moments libres sont consacrés à la musique : le dimanche matin, répétition de l'Harmonie; le dimanche après-midi, répétition de l'Orchestre; le dimanche soir et le mercredi soir, durant l'été, concerts de l'Harmonie au parc Howard ou Jacques-Cartier, alors que durant l'année scolaire, chacun enseigne aux enfants de l'Harmonie cadette; le samedi après-midi, les musiciens de l'orchestre de Don Ellis arrivent de Granby et chambardent la maison des Garant pour les répétitions (la salle à manger disparaît alors pour faire place aux musiciens !) en vue des spectacles du samedi soir dans les hôtels de la région, sans compter bien sûr les multiples invitations des différentes associations locales qui réclament ces musiciens.

C'est dans cet univers musical que Serge Garant compose ses premières pièces pour les instruments qu'il connaît : en 1946, *Conte* pour piano (version pour cordes, flûte et clarinette en 1948); en 1949, *Prélude* pour piano, *Un grand sommeil noir* pour voix et piano et le *Quatuor pour saxophones,* enregistré la même année au poste radiophonique de Sherbrooke; en 1950, il écrit *Sonatine* pour piano, *Fantaisie* pour clarinette et piano, dédiée à Jean-Yves Landry[13], *Ode* pour orchestre à cordes (œuvre qui lui vaut la bourse des compositeurs offerte par le ministre John Bourque), *Musique pour sax alto et fanfare,* une commande d'Harry Long[14], dédiée à Marcel Marcotte et créée par ce dernier (cette œuvre lui permet de gagner une autre bourse de composition au Festival de la jeunesse en mai 1951 à un concert où il présente aussi *Adagio et Allegro* pour piano et harmonie, qui porte en exergue une phrase de Saint-Denys Garneau : « Et nous sentions notre isolement s'élever comme un mur impossible »).

J'imagine en effet que Serge devait sentir un isolement profond en tant que créateur; car si l'interprète (pianiste, clarinettiste et saxophoniste) commence à être applaudi dans différents concerts avec l'Orchestre, l'Harmonie et les ensembles de musique populaire, le jeune compositeur d'à peine vingt ans, qui a quitté très tôt l'école et qui travaille comme vendeur de pièces de voiture les vendredis pour payer les cours mensuels de piano et de composition qu'il suit à Montréal, se sent peut-être davantage démuni devant l'univers sonore qu'il porte en lui et qui trouve peu d'écho auprès de son entourage.

Trois personnes cependant l'appuient dans ce cheminement qui le mènera bientôt à Paris, où il découvrira non pas la musique (il l'aura découverte bien avant son départ) mais comment elle se construit, comment on peut en maîtriser l'architecture.

Liens privilégiés avec Marcel Marcotte, Mimi Shea et Harry Long

Le clarinettiste Marcel Marcotte fut l'un des musiciens les plus appréciés par la communauté musicale de Sherbrooke. Membre de l'Harmonie militaire et pédagogue exceptionnel donnant généreusement de son temps, il contribue à la formation de plusieurs musiciens d'orchestre (dans la section des vents). Toujours disponible, on le consulte dès qu'on cherche une solution à un problème, car il n'était pas question alors, dans ces années difficiles, de payer des leçons hebdomadaires. Chacun travaille son instrument comme il le peut, profite des leçons gratuites de l'Harmonie et va de temps à autre demander conseil au clarinettiste. C'est ainsi que Gilles Garant, à partir des quelques leçons d'harmonie et des conseils de Marcel Marcotte, écrit les orchestrations de l'ensemble Pop & Jazz au concert du 26 février 1957, dirigé par Marcotte, au cours duquel Serge Garant joue encore une fois le *Rhapsody in Blue* de Gershwin, qui l'avait fait connaître comme pianiste à Sherbrooke en 1949. C'est également ce musicien qui, après avoir enseigné la clarinette à Serge Garant, lui confie la classe de l'Harmonie cadette et crée ses premières œuvres.

Plusieurs se souviennent également de cette musicienne souriante et intarissable, Mimi Shea[15], pilier de la vie musicale de la région durant les années quarante et cinquante. Présidente de nombreuses associations, elle ne cesse de courir à gauche et à droite pour assurer la vente des billets durant les saisons artistiques. Elle écrit en juin 1951 à Sylvio Lacharité, alors à Paris depuis mai 1950 :

> Les activités ne manquent pas, il y en a même trop, on ne peut pas suffire. Tout mon temps passe à vendre des billets [...], je suis toujours à la course. La saison de la Société des concerts et de l'Orchestre sym-

phonique est terminée et nous avons eu beaucoup de succès[16].

Son salon est ouvert à tous les artistes de la région. Très souvent, Wilfrid Lemoyne[17], Roger Matton[18] et Serge Garant s'y retrouvent pour discuter durant de longues heures. D'ailleurs, elle poursuit dans sa lettre :

> Il s'est fait beaucoup de travail pour les Festivals. Les auditions et le grand concert ont été un grand succès. Thomas Archer[19] est très enthousiaste au sujet de Serge. Après une audition, M. Archer, Serge et Harry Long sont venus chez nous et ils ont jasé jusqu'à l'heure du train le lendemain. C'était bien intéressant de les entendre [...] Harry Long est le directeur d'une école d'été à Knowlton où l'on enseignera pour instruments, bois et cuivres. C'est un bel endroit et au nombre des professeurs, il y a les frères Masella et Florent Garant[20].

Harry Long est certainement le personnage le moins connu et pourtant le plus important dans la formation de Garant comme compositeur, non pas parce qu'il participa directement à sa formation mais bien parce qu'il fut le seul à cette époque à reconnaître le talent de création de ce jeune artiste, qu'il l'initia à la musique de Schoenberg et de Webern, et qu'il fut le premier à lui commander une œuvre qui valut au jeune musicien le prix de composition attribué par les organisateurs du Festival de la jeunesse le 19 mai 1951, ainsi qu'une première critique de Thomas Archer dans le quotidien *The Gazette* en mai 1951[21].

Harry Long est le chef d'orchestre qui remplaça Sylvio Lacharité durant son séjour à Paris, de mai 1950 à mai 1952[22]. Né le 31 août 1919 d'un père sherbrookois et d'une mère pianiste américaine, il est élevé dans des conditions difficiles dans la petite ville de Claremount (New Hampshire) et découvre *Les Maîtres chanteurs* de Wagner durant ses études secondaires, alors qu'il étudie les percussions. À l'âge de dix-huit ans, il fonde et dirige durant trois ans l'Orchestre municipal de Claremount. Harry Long choisit de revenir à Montréal au moment de la Seconde Guerre mondiale, s'enrôle dans l'armée canadienne et devient le directeur de l'Harmonie militaire tout en complétant des études en littérature anglaise à l'université McGill. Il se lie d'amitié avec Marcel Marcotte, qu'il rencontre à Montréal et à Sherbrooke à l'occasion de concerts de la fanfare de l'armée de réserve, ce qui lui donne l'occasion de rencontrer de façon régulière la famille Marcotte, avec laquelle il entretient des liens chaleureux. Marcel Marcotte le recommande au Conseil de la ville de Sherbrooke pour remplacer Sylvio Lacharité. Après quelques hésitations, en raison de la langue et de la religion (Harry Long est protestant), le Conseil accepte sa candidature sur la base de sa compétence reconnue par tous. Il s'impose alors aux musiciens par sa discipline et par le choix d'œuvres plus exigeantes qu'il inscrit aux programmes, gagnant ainsi leur respect et leur confiance. Il dirige l'Harmonie au parc Jacques-Cartier le 26 juillet 1950, où on joue le *Quatuor pour saxophones* de Serge Garant, ainsi que des arrangements de ce dernier d'œuvres de Frescobaldi et de Chostakovitch. Harry Long discute avec Garant d'œuvres de Schoenberg et de Webern[23], et lui suggère de cesser d'écrire dans le langage tonal qui, selon lui, ne lui convient pas; il lui commande dès le lendemain de ce concert une œuvre, *Musique pour sax et harmonie,* qui sera jouée le 20 août suivant et dont le compositeur dira « qu'elle est dans une technique déjà atonale et se termine par la reprise à rebours du début de l'œuvre[24] ». Il en fait une version pour orchestre, jouée le 6 mars 1951 sous la direction de Long, qui la dirige à nouveau au Festival de Craftbury (Vermont) la semaine suivante. Long confie alors au critique de *La Tribune* de Sherbrooke (28 août 1950) « qu'elle est l'une des œuvres les plus intéressantes qui ait été écrite pour fanfare par un Canadien ».

Serge joue en concert les *Trois pièces pour piano* opus 11 de Schoenberg le 3 octobre 1950 au Mont-Notre-Dame et, le 1er mai 1951, Harry Long dirige le concert annuel de l'Harmonie de Sherbrooke au théâtre Granada[25], au cours duquel on peut entendre des œuvres de Copland, Wagner et Schoenberg, ainsi que la création de l'*Adagio et Allegro* pour piano et harmonie de Garant. En juillet suivant, Long ouvre un camp musical à Knowlton destiné aux instrumentistes à vent. Serge y enseigne et présente quelques concerts avant de s'inscrire quelque temps après au camp musical d'Orford (destiné aux instrumentistes solistes), qui ouvre ses portes durant la dernière semaine du mois d'août de la même année, avec une trentaine d'étudiants et trois professeurs (l'abbé Onésime Pouliot, dom Lemieux, bénédictin de l'Abbaye Saint-Benoît du Lac, et Gilles Lefebvre, fondateur des Jeunesses musicales du Canada). Le violoniste Arthur LeBlanc[26] fut l'invité du concert de clôture de ce premier camp musical[27].

Harry Long quitte ses fonctions au retour de Sylvio Lacharité en mai 1952; il poursuit alors

une carrière d'enseignant dans le milieu scolaire anglophone. Il suivra discrètement la carrière de Garant[28].

Mais revenons au lendemain du concert du 1er mai 1951, où Long dirige la création de l'œuvre de Garant. Mimi Shea termine cette lettre adressée à Sylvio Lacharité (citée précédemment) en disant : « Serge espère toujours aller en Europe. Je [le] lui souhaite bien[29]. » Effectivement, Serge Garant fera de nombreuses démarches pour obtenir le soutien financier nécessaire à ce voyage. Suite aux réponses négatives, c'est encore Mimi Shea qui organise un concert du Jeudi musical, le 18 septembre 1951, devant 400 personnes, et dont les bénéfices faciliteront le départ de Garant le 3 octobre suivant[30]. C'est elle qui convainc finalement le ministre John Bourque quelques mois plus tard d'accorder une bourse à ce jeune compositeur, bourse qu'elle remettra personnellement à Garant lors de son voyage à Paris à l'hiver 1952.

Serge écrit à Sylvio Lacharité le 30 avril 1951, à la veille du concert[31]:

> Mon cher Sylvio, Je t'envie d'avoir pu visiter l'Espagne[32] comme tu l'as fait. Ce doit être tellement rafraîchissant de voir et de sentir des paysages nouveaux. J'espère pouvoir te rejoindre un jour. À Sherbrooke, la vie continue toujours de la même façon ou à peu près. L'Orchestre a joué de superbe façon ma *Musique pour saxophones* à son dernier concert. Dommage que je ne l'aie pas fait enregistrer. Demain soir, concert de l'Harmonie au Granada. Programme très difficile. *Ouverture* de Copland, *Trauersinfonie* de Wagner, *Thème et variations* de Schoenberg (œuvre extraordinaire que celle-là, l'écriture en est très compliquée mais non dodécaphoniste).
>
> De plus, je suis soliste dans ma dernière œuvre, *Adagio et Allegro* pour piano et harmonie. J'ai écrit l'œuvre dans un peu plus de deux semaines (durée, environ dix minutes). Je ne sais pas encore si je l'aime ou non. L'*Adagio* porte un vers de St-Denys Garneau en exergue : « Et nous sentions notre isolement s'élever comme un mur impossible ». Je n'en suis pas très satisfait. L'*Allegro* est une sorte de libération. Il est écrit en *ré* mineur, très rythmique (un peu à la Bartòk), de forme classique : deux thèmes, développement, réexposition, rappel de l'*Adagio*, Coda. Une bonne idée, je crois. L'*Adagio* débute par un accord contenant les douze sons plaqués par groupes de trois, *ppp* de l'aigu à la basse et se termine de la même façon. L'*Allegro* se termine avec les douze sons aussi, de la basse à l'aigu par groupes de trois mais les accords sont joués *ff* et deviennent une sorte d'exaltation alors qu'ils étaient très sombres dans l'*Adagio*. Je vais l'enregistrer et si c'est bien, je te l'enverrai.
>
> Dimanche dernier j'ai entendu *Wozzeck* de Berg par la New York Philharmonic[33]. L'une des œuvres les plus extraordinaires que j'aie encore entendues ! Musique morbide, sans issue, peut-être, mais quelle ferveur, quelle force ! Une sorte de révélation pour moi.
>
> J'ai étudié le système dodécaphonique. J'ai même essayé un *Thème et variations* pour violon et piano. Mais décidément, je ne peux me plier à tant de règles ! Je ne veux pas écrire un *do* dièse parce que c'est le 8e son si je n'ai senti avant une sorte de nécessité intérieure me poussant à l'écrire. Des génies comme Berg pouvaient peut-être s'adapter à cette technique; peut-être cette contrainte même leur donnait-elle une sorte d'exaltation. Pour moi, ce n'est qu'une contrainte et n'ayant, au surcroît, pas de génie, je veux sentir; non pas restreindre mon émotion avant d'écrire mais plutôt corriger après. D'ailleurs, j'ai peut-être tort dans cette attitude (Ô Romantisme !).
>
> J'attends une lettre de recommandation de Champagne avant d'envoyer ma demande de bourse à Québec. Je ne sais si je l'obtiendrai mais je veux au moins essayer ! Si je réussis, je t'arriverai fou de joie à l'automne. Ce qu'on pourrait s'en dire des choses. Et avec quelle ferveur j'étudierais. Moi seul sais quelle soif j'ai d'apprendre, comme je veux me tenir réceptif à toutes les beautés, quelles qu'elles soient et où qu'elles soient. Je pense que tu me trouverais changé, du moins je l'espère ! J'ai travaillé très fort cette année; à même date l'an dernier, je n'avais écrit que ma *Fantaisie pour clarinette et piano*. Aujourd'hui, j'ai six œuvres de terminées et trois que je finirai ce mois-ci (Cycle de chansons, poèmes de Pius Servien, *Départs*[34]; trois pièces pour piano et une pièce pour violon et piano[35]). De plus, j'ai fait beaucoup de piano, entendu beaucoup de musique et beaucoup lu. J'essaie de me cultiver de toutes les manières afin de me trouver plus sûrement. Je veux surtout parvenir à un stage de sincérité absolu vis-à-vis la musique et ne vouloir que du beau dans mes œuvres et non du neuf ou des effets. Si ce que j'écris sonne neuf, tant mieux; mais que cela soit un résultat du beau que je voudrais faire et non un but.
>
> Il y a trois pages que je parle de moi ! J'épargne ta patience et mettrai bientôt le

point final. La cathédrale d'Amiens me semble très belle. Mais j'ai hâte d'entendre parler de toi pour une couple de pages au moins ! À bientôt. Bonne chance et affectueux souvenir, Serge.

N.B. Une lettre de toi à M. Sauvé pourrait-elle m'aider ? Je le crois et si tu le crois aussi, je te serais reconnaissant de me rendre ce service.

Cette lettre émouvante semble bien démontrer l'émergence d'un créateur authentique. Serge Garant a désormais choisi sa voie en composition et il ressent déjà la nécessité d'expliquer, par l'analyse, la structure intrinsèque d'une œuvre. On ne peut manquer également d'observer une nouvelle orientation dans son langage musical (dodécaphonique), encouragé en cela par Harry Long, qui ajoute aux programmes de l'Orchestre symphonique de Sherbrooke des œuvres de Schoenberg. Il n'a jamais autant écrit, dit-il, que durant cette année et on demeure étonné par ses propos remplis d'émotion suite à l'audition de l'opéra de Berg. Garant est maintenant prêt à recevoir l'enseignement de Messiaen au Conservatoire de musique de Paris. Un musicien novateur, un artiste au fond de l'âme est né.

Recevant cette lettre, Sylvio Lacharité a peut-être pressenti cette transformation avec une certaine inquiétude, tout comme il semble préoccupé par l'influence que prend Harry Long en son absence sur les musiciens de Sherbrooke. Car, s'il est vrai que Sylvio Lacharité a acquis une certaine notoriété par ses études classiques, qui ont fait de lui un homme de culture, et par sa formation de chef d'orchestre auprès de Pierre Monteux, il est également vrai qu'il a construit sa réputation sur un réseau d'influences auprès de la bourgeoisie et du clergé locaux. Il a aussi des velléités de compositeur qu'il souhaite développer durant ses études avec Messiaen. Mais Sherbrooke est une ville relativement petite en 1951 et, lisant une telle lettre, il ne peut que constater l'élan irréversible qui habite ce jeune musicien qui vient le rejoindre. Bon joueur, il reçoit donc avec courtoisie ces trois Sherbrookois, Suzanne Gagnon[36], Wilfrid Lemoyne et Serge Garant. À son retour en mai 1952, et après le départ prévu d'Harry Long, Sylvio Lacharité reprend son poste et poursuit sa carrière de chef d'orchestre à Sherbrooke, alors que Garant, devant les difficultés d'intégration dans sa propre ville, s'établit à Montréal pour y poursuivre la carrière que l'on connaît[37].

Conclusion

On ne naît pas musicien, on le devient. Mais encore faut-il une terre fertile pour que le talent puisse s'y développer. Lorsque Garant se présente aux cours des professeurs réputés de Montréal, Yvonne Hubert et Claude Champagne, il a déjà la certitude que la musique sera son moyen d'expression et que ce qu'il a de plus profond à dire, ce qu'il porte de plus secret, ne pourra s'exprimer que par un langage moderne, parallèle à celui qu'il découvre en peinture et en poésie. Nous croyons que cette conviction qui prend forme à ce moment est le résultat de l'émulation convergente du milieu familial et du milieu musical sherbrookois, et plus particulièrement de l'admiration et de la confiance que porte Harry Long envers ce jeune musicien◀

RÉFÉRENCES

Cet article complète la recherche biographique amorcée dans le livre publié en 1986 sous le titre *Serge Garant et la révolution musicale au Québec* (Montréal, Louise Courteau éditrice) et approfondie dans l'article publié dans la revue *Circuit* (vol. 7, nº 2, 1996, p. 57-73) sous le titre *Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant*.

Nous avons consulté le fonds Sylvio Lacharité (Archives nationale du Québec à Sherbrooke) et le fonds Marcel Marcotte (Société d'histoire de Sherbrooke).

Nous avons eu des entretiens avec les personnes suivantes : Sylvio Lacharité (septembre 1979); Camille Charron, Gilles Garant, Camille Garant, Yolande Garant, Harry Long, Gertrude Marcotte, Jean-Paul Néron et Solange Rousseau (juillet-août 1996); Suzanne Gagnon, Josée Garant et Jean-Yves Landry (octobre 1996); et Wilfrid Lemoyne (février 1997).

NOTES

1 Cette recherche n'aurait pu se faire sans l'accueil chaleureux et la confiance que m'ont témoignée plusieurs personnes. Je leur exprime ici ma reconnaissance : Monsieur Durand et Madame Martin des Archives nationales du Québec à Sherbrooke; Madame Léard de la Société d'histoire de Sherbrooke; Sœur Solange Rousseau, Mᵉ Camille Charron, Madame Gertrude Marcotte, Monsieur Jean-Paul Néron, Monsieur Harry Long et particulièrement Yolande, Gilles et Camille Garant, qui m'ont reçue avec la même simplicité désarmante qui caractérisait si bien Serge.

2 Pianiste et pédagogue réputée, née en Belgique en 1895 et décédée à Montréal en 1988, Yvonne Hubert enseigna la tradition pianistique française tant au Conservatoire de musique de

Montréal qu'à l'École Vincent d'Indy. Elle forma plusieurs générations de pianistes dont William Stevens, Ronald Turini, Marc Durand, Marc-André Hamelin, André Laplante et Louis Lortie.

3 Compositeur, né à Montréal en 1891 et décédé dans cette même ville en 1965, co-fondateur et assistant-directeur du Conservatoire de musique de Montréal, Claude Champagne enseigna la composition à plusieurs musiciens dont Jean Vallerand, Serge Garant, Gilles Tremblay, Roger Matton, Clermont Pépin et François Morel.

4 Né à Sherbrooke en 1914 et décédé dans cette même ville en 1983, Sylvio Lacharité fut co-fondateur et directeur de l'Orchestre symphonique de Sherbrooke de 1939 à 1969.

5 Entrevue de l'auteure avec Sylvio Lacharité le 28 septembre 1979.

6 Pour une histoire de ces organismes musicaux, nous renvoyons le lecteur aux études suivantes : Andrée Désilets, dir., *La vie musicale à Sherbrooke, 1820-1989,* La Société d'histoire de Sherbrooke, 1989; et Anne Racine, *L'Orchestre symphonique de Sherbrooke, cinquante ans d'histoire, 1939-1989*, Sherbrooke, s. éd., s.d.

7 Le fils de Yolande, Pierre, poursuit actuellement une carrière de trompettiste de jazz.

8 Clarinettiste, né en 1923 à Sherbrooke et décédé dans cette même ville en 1987, Marcel Marcotte fut directeur musical de l'Harmonie de Sherbrooke et de l'Harmonie cadette, et musicien de l'Orchestre symphonique de Sherbrooke durant plus de 35 ans. Il forme de 1948 à 1950 le Quatuor moderne avec Serge Garant, piano, Phil Pagé, contrebasse, et Jack Lenaghan, orgue. Professeur fort apprécié, il enseigna à l'Harmonie des jeunes, au Séminaire de Sherbrooke, à la Commission scolaire régionale de l'Estrie, au Collège de Sherbrooke et à plusieurs camps musicaux dont ceux d'Orford, Knowlton, Asbestos et Newport. Il est le frère de l'écrivain et critique littéraire bien connu, Gilles Marcotte, de la pianiste Réjane Marcotte, et le père du corniste montréalais, Paul Marcotte.

9 Paul-Marcel Robidoux, musicien aveugle, enseigna le piano et la théorie musicale dans la région durant de nombreuses années.

10 La fille de Camille, Josée, dirige aujourd'hui l'école de danse moderne du Ballet royal de Winnipeg. Elle a créé en 1994 une chorégraphie sur l'œuvre de son oncle, *... chant d'amours*.

11 Originaire d'Asbestos, Élie Élias fonde un orchestre de danse dans les années quarante et le nomme du même nom que celui de l'orchestre de jazz américain Don Ellis.

12 Pauline Rousseau fut professeure de piano à Sherbrooke. Elle épousa le violoncelliste sherbrookois Émile Préfontaine, qui reçut la bourse de l'Art intime en 1947 (Garant la reçut en 1948). Il fut musicien de l'Orchestre symphonique de Montréal durant plusieurs années.

13 Né à Trois-Rivières en 1925, Jean-Yves Landry fait la connaissance de Serge Garant en 1950 au Festival de musique de Shawinigan grâce à Jean Vallerand, qui y donne quelques cours d'orchestration. Il étudie la direction au Conservatoire de musique de Paris entre 1950 et 1952. Il devient réalisateur à la Société Radio-Canada en 1956. Il réalise en 1979 un documentaire intitulé *Portrait de Serge Garant*.

14 Musicien né à Montréal en 1919, Harry Long fit ses études aux États-Unis. Il revint au Québec en 1939. Il remplaça Sylvio Lacharité à l'Harmonie et à l'Orchestre symphonique de Sherbrooke entre 1950 et 1952.

15 Eugénie (Mimi) Shea, organiste et pianiste, née en 1910 à Sherbrooke et décédée dans la même ville en 1985, vient d'une famille de musiciens. Sa mère Eugénie Caron-Shea a été organiste durant plus de 40 ans à la paroisse Saint-Patrick de Sherbrooke. Son oncle, Eugène Caron, fut professeur, compositeur et organiste. Sa soeur Kathleen, soprano, a épousé Gérard Gingras, qui acquiert le journal *L'Autorité* vers 1952. Célibataire, Mimi Shea participa à de nombreux comités bénévoles. Elle consacra sa vie à promouvoir la musique et à aider les jeunes musiciens de la région.

16 Fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke.

17 Poète, romancier et critique littéraire né à Granby en 1927, Wilfrid Lemoyne publie ses premiers essais dans le journal *La Tribune* de Sherbrooke. Il se rend à Paris avec Serge Garant et Suzanne Gagnon et étudie à la Sorbonne. Il dédie son premier recueil, *Les Pas sur la terre* (Montréal, Éditions Chanteclerc, 1953) à son ami Serge Garant.

18 Compositeur né à Granby en 1929, Roger Matton étudie à Paris de 1949 à 1955. Suite à un stage en 1956 auprès de Marius Barbeau au Musée de l'homme à Ottawa, il devient ethnomusicologue aux Archives de folklore de l'Université Laval et, par la suite, professeur à l'École de musique et au Département d'histoire.

19 Né en Angleterre en 1899 et décédé à Cowansville en 1971, Thomas Archer fut critique musical au journal *The Gazette* durant plus de 40 ans.

20 Fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke.

21 Il faut d'ailleurs noter que c'est durant la saison artistique 1950-1951 de l'Orchestre symphonique de Sherbrooke, dirigée par Harry Long, que Serge Garant compose la majeure partie de ses pièces avant son départ pour Paris. Voir la lettre qu'écrit Serge Garant à Sylvio Lacharité, reproduite ci-après dans le texte.

22 Alexander Brott, fondateur du Quatuor à cordes et de l'Orchestre de chambre de McGill, est également venu remplacer Lacharité durant la saison 1951-1952.

23 Harry Long connaissait l'importance de ce musicien viennois et sa fin tragique, qu'il avait apprise par le réseau d'information de l'armée. On se souviendra que Webern fut tué accidentellement par une sentinelle américaine à Mittersill en 1945. Entrevue de l'auteure avec Harry Long le 28 août 1996.

24 N. Bisbrouck, « Un musicien canadien, Serge Garant », *Ici Radio-Canada (culture-information),* vol. 1, nº 2, mai-juin 1966.

25 Théâtre de la ville de Sherbrooke.

26 Violoniste né au Nouveau-Brunswick en 1906 et décédé à Québec en 1985, Arthur LeBlanc poursuivit une brillante carrière entre 1938 et 1953.

27 « Jeunes artistes des Cantons de l'Est au camp musical des JMC », *La Tribune,* 25 août 1951; et « Fin des cours de musique au Mont Orford », *La Tribune,* 30 août 1951.

28 Anecdote intéressante qui démontre l'ouverture d'esprit de ce musicien peu connu : il offre en 1978 à trois jeunes percussionnistes de l'école où il enseigne un voyage à New York pour assister à la première de *Rituel* de Pierre Boulez et leur organise après le concert une rencontre avec le compositeur.

29 Mimi Shea à Sylvio Lacharité, Sherbrooke, juin 1951 (Fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke).

30 « Beau succès du concert-bénéfice du Jeudi musical », *La Tribune,* 19 septembre 1951.

31 C'est l'une des lettres les plus significatives sur l'émergence de son talent musical que nous ayons découverte, à l'été 1996, dans le fonds Sylvio Lacharité (Archives nationales du Québec à Sherbrooke).

32 Gilles Lefebvre avait demandé à Sylvio Lacharité, déjà en Europe, de représenter le Canada au congrès des Jeunesses Musicales qui se tenait à Lisbonne durant l'été. Il en profita pour visiter l'Espagne par la suite.

33 Le programme de ce concert retransmis sur les ondes le 15 avril 1951 indique que l'œuvre était dirigée par Dimitri Mitropoulos. Fonds Gilles Potvin, récemment déposé à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

34 Coculesco, Pius Servien (1902-1959), pseudonyme d'un chercheur roumain, diplômé de la Sorbonne (1930), qui étudia le parallèle entre le langage lyrique et le langage des sciences. Il publia plusieurs volumes sur les rapports de l'art et de la science. Il fit paraître chez Gallimard en 1942 un recueil de poèmes, *Orient,* suivi de *Le cas Servien* par Paul Valéry, qui fut imprimé à Montréal l'année suivante par les éditions Variétés. Le cycle *Départs* comprend cinq poèmes : « Départ à l'aube », « Ba », « Soir », « Entretiens » et « Danseuse des îles ».

35 Nous n'avons pu retrouver ces pièces à ce jour.

36 Née en 1920, Suzanne Gagnon étudia le chant avec Charles Panzéra à Paris en 1950-1951. Elle créa à Sherbrooke les premières œuvres vocales de Serge Garant. À son retour en 1952, elle poursuivit sa carrière à Montréal et travailla à partir de 1978 à la Société Radio-Canada à Vancouver.

37 Il semble que ce soit sur le conseil de Gérard Gingras, propriétaire du journal *L'Autorité,* que Serge Garant déménagea à Montréal à la fin de 1953. Entrevue avec Wilfrid Lemoyne, le 6 février 1997.

Résumé

La formation musicale de Serge Garant à Sherbrooke (1941-1951)

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)

Recherche sur l'apprentissage musical du compositeur québécois Serge Garant durant sa jeunesse à Sherbrooke entre 1941 et 1951. L'auteure étudie l'importance du milieu familial et le rôle de trois musiciens de la région, Marcel Marcotte, Mimi Shea et Harry Long, dans la formation de compositeur avant son départ pour Paris.

Abstract

The Musical Training of Serge Garant in Sherbrooke (1941-1951)

Marie-Thérèse Lefebvre (University of Montreal)

Research into the early musical training of Quebec composer Serge Garant in Sherbrooke from 1941 to 1951. The author studies the influence not only of family life, but also of three local musicians (Marcel Marcotte, Mimi Shea, and Harry Long) on the development of this composer before he went to Paris.

Biographie

Marie-Thérèse Lefebvre

Université de Montréal

Professeure émérite, elle a enseigné à la Faculté de musique de l'Université de Montréal de 1980 à 2010. Spécialiste de l'histoire de la vie musicale au Québec, elle a publié plusieurs livres et articles sur divers compositeurs dont Auguste Descarries, Serge Garant, Rodolphe Mathieu, Gilles Tremblay, Jean Vallerand, ainsi qu'une *Chronologie musicale du Québec (1535-2004)* en collaboration avec Jean-Pierre Pinson (Québec, Septentrion, 2009). Elle a dirigé l'édition des *Chroniques des arts de la scène à Montréal durant l'entre-deux-guerres* (Québec, Septentrion, 2016). En collaboration avec Lorne Huston, elle a récemment déposé aux Éditions du Septentrion une étude sur *George M. Brewer et le milieu culturel anglophone montréalais (1900-1950)*.

Récipiendaire du Prix Opus du Conseil québécois de la musique, catégorie « Livre de l'année » (1997, 2005 et 2010), et « Article de l'année » (2009), elle a reçu le Prix d'excellence en enseignement de l'Université de Montréal (2006), le Prix Helmut-Kallmann (2009) et le Prix de la SOCAN/MusCan (2015). Elle est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises depuis 1999 et de la Société des Dix de 2002 à 2017.

Serge Garant à Paris : parcours d'un crucial apprentissage

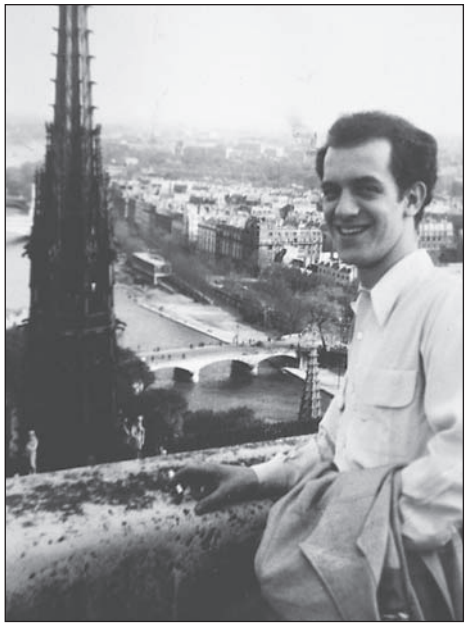
Jean Boivin
(Université de Sherbrooke)

«… entre la musique d'hier et celle de demain, il y a le doute d'aujourd'hui. […] Il s'agit moins d'avoir raison que d'agir. Cet équilibre précaire est essentiel, n'est-ce pas, pour demain[1] ?… »

D'octobre 1951 à mai 1952, Serge Garant, alors âgé de 22 ans, effectue un séjour d'études de neuf mois à Paris. Ce voyage est en partie financé par les économies réalisées par Garant, déjà très actif dans le milieu musical sherbrookois, et surtout par un concert bénéfice organisé par la mécène Mimi Shea et le groupe du Jeudi musical, dont Garant est membre depuis deux ans et demie. Le 3 octobre de cette année 1951, il s'embarque pour Paris en compagnie de ses amis sherbrookois Suzanne Gagnon et Wilfrid Lemoyne[2].

Suzanne Gagnon étudie le chant. Elle s'est déjà produite à plusieurs occasions dans la région de Sherbrooke, avec succès, et a notamment donné quelques récitals de mélodies françaises accompagnées par Serge Garant. Elle va bientôt créer plusieurs des premières pages écrites par ce dernier pour voix et piano[3]. Wilfrid Lemoyne, pour sa part, est poète; Garant mettra quelques-uns de ses textes en musique au cours de son séjour parisien[4].

Au moment du départ, le bagage théorique du jeune musicien est limité mais sa feuille de route professionnelle est déjà bien remplie. Largement autodidacte, il a fait l'apprentissage de trois instruments (piano, clarinette, saxophone) et a participé à de multiples concerts. Il a joué de la clarinette dans l'Orchestre symphonique de Sherbrooke et dans l'Harmonie de cette même ville. En qualité de pianiste, il a notamment interprété en récital la musique de Brahms, Gershwin et Schoenberg. Garant se partage en fait sans malaise entre la musique « savante » et le jazz. C'est ainsi qu'il a joué quelque temps du saxophone dans l'orchestre de Don Ellis. Il s'est également initié à la direction, de même qu'à la composition[5].



Serge Garant à Paris.
Archives personnelles de Suzanne Gagnon.

Cette polyvalence mérite d'être soulignée puisque Garant sera appelé à une double carrière de compositeur et d'interprète. Or, d'un point de vue comme de l'autre, ce séjour à Paris sera déterminant. Garant explore avec étonnement les richesses culturelles de la capitale de la Mère patrie. Il y fait la connaissance d'artistes qui nourriront son intérêt pour d'autres disciplines de création, comme le théâtre et la peinture, qu'il fréquentera sa vie durant. Il assiste à des concerts qui confirment ses opinions en matière de musique moderne, des opinions qui seront d'entrée de jeu franches, claires et tranchées, voire tranchantes et sans appel, et que le temps et l'expérience ne viendront que nuancer, rarement ébranler. De plus, Garant découvre à Paris des musiques qui le bouleversent, et ce, autant sur le plan sonore et

[1] Voir les notes à la fin de cet article.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », décembre 1997, p. 29-40

expressif que sur le plan des réflexions objectives qui les ont engendrées. Sa voie de créateur s'en trouvera nettement tracée.

La formation technique du jeune compositeur se résume à ce stade à des bases d'harmonie et à deux années d'apprentissage de la composition avec Claude Champagne. Conscient de ses lacunes, Garant prendra à Paris des leçons d'écriture auprès d'Andrée Vaurabourg-Honegger, épouse du célèbre compositeur suisse. Surtout, il suivra les cours d'analyse musicale d'Olivier Messiaen au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, une rencontre significative au point qu'il n'hésitera pas à désigner plus tard Messiaen comme son seul maître véritable[6]. Enfin, Garant compose à Paris des pages qui témoignent avec éloquence de son développement de créateur et qui ont contribué à le faire remarquer comme un compositeur d'avant-garde au Québec.

Lorsqu'on l'interrogera par la suite sur les étapes de sa formation, Garant évoquera volontiers ce crucial séjour d'études à Paris. Il nous paraît donc pertinent d'en examiner ici les enjeux et les conséquences. Nous tenterons ainsi de compléter ce qui est déjà publié[7] en utilisant autant que possible les propres mots de Garant, puisés dans diverses sources, notamment des lettres inédites et des documents radiophoniques[8].

Découverte de Paris et premières rencontres artistiques

Peu après l'arrivée du trio Garant-Gagnon-Lemoyne dans la capitale française, la vie s'organise. Wilfrid Lemoyne s'inscrit à des cours de littérature, d'histoire de l'art et de la langue à la Sorbonne; Suzanne Gagnon prend des leçons de chant de Charles Panzera, professeur au Conservatoire, tandis que Garant se présente à la classe d'analyse d'Olivier Messiaen. Sylvio Lacharité, qui a été le professeur de piano de Garant à Sherbrooke, y assiste depuis un peu plus d'un an[9]. Cette présence de Lacharité à Paris et son enthousiasme à côtoyer Messiaen ont d'ailleurs fortement compté dans le choix qu'a fait Garant de se rendre en France[10].

On imagine bien que pour un jeune artiste qui avait grandi dans le calme régional d'une ville comme Sherbrooke, Paris offrait un éventail immense de possibilités. Garant, dans les limites de ce que lui permet ses ressources financières, en profitera largement. Dans une lettre à Mimi Shea datée du 23 novembre 1951, il apprend à sa bienfaitrice qu'il a visité les principaux points d'attraction touristique que sont le Louvre (qui l'« émerveille »), le Panthéon, les Invalides, la place de l'Étoile, l'église Saint-Germain-des-Prés et la cathédrale Notre-Dame[11]. Garant informe également Mimi Shea qu'il est devenu membre d'un salon littéraire où il a rencontré plusieurs personnalités intéressantes du monde artistique parisien[12]. Il a fait la connaissance de la peintre surréaliste Leonor Fini, qui l'a impressionné par ses excentricités, sa gentillesse extrême et son charme. Il déclare espérer rencontrer également les écrivains Jean Genet et Julien Green, et termine sa lettre en disant : « Fréquenter ces artistes [...] ne peut que m'aider à découvrir plus dans l'art[13] ».

Côté théâtre (« formidable ici », d'écrire Garant), quelques titres retiennent d'emblée l'attention : *Le Diable et le Bon Dieu* de Sartre (« un sommet »), *La Répétition* d'Anouilh (qui le déçoit un peu), et un « éblouissant » *Bourgeois gentilhomme* de Molière, avec musique de Lully dirigée par André Jolivet[14]. Mais Paris a plus encore à offrir. Dans une lettre inédite à Claude Paradis datée du 9 mars 1952, Garant fait part à son ami sherbrookois de ses réactions à *L'Échange* de Claudel présenté au théâtre du Petit-Marigny. La pièce lui « a bien plu, excepté certains passages "poétiques" du début qui sonnaient tout à fait faux. Mais Barrault et Renaud y étaient superbes. » Garant poursuit en déclarant avoir éprouvé un coup de cœur pour *Les Noces de sang* de Frederico García Lorca, « cet auteur que Franco a rayé des membres des vivants. [...] *Les Noces de sang* est un drame d'une densité fantastique, ruisselant de poésie parfois sombre mais toujours prenante. » Par contre, *Le Cid* de Corneille, joué par Gérard Philippe, n'a eu sur le jeune Garant que peu de prise. « De grands moments d'enthousiasme, il est vrai, une langue d'une grande pureté, mais le drame lui-même ne nous touche plus. Du moins ne me touche pas. Qu'est-ce qu'un soufflet, pour nous qui vivons à l'époque de la bombe atomique ! Où l'on fusille tout ceux qui ne font pas l'affaire[15] ! »

Côté musique, Garant assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra-Comique. Il entend *Le Sacre du printemps* de Stravinsky aux Concerts Lamoureux, de même que des œuvres de Bartòk, Roussel, Jolivet et Jean Françaix (« affreux sous-Poulenc ! », de condamner Garant)[16]. Retenons un moment marquant,

vécu au côté de Suzanne Gagnon : un récital du baryton Gérard Souzay dans un programme comprenant des mélodies de Schubert, Brahms et Duparc, ainsi que les *Histoires naturelles* de Ravel[17].

Garant se fait toutefois un point d'honneur de ne pas être allé à l'Opéra, ce « repère de la musique poussiéreuse » qui présente *Tosca, Faust* et *La Bohème* [18]. Une exception à cette programmation jugée par trop conservatrice : *Jeanne au bûcher,* fruit de l'association Claudel-Honegger. Mais la déception de Garant sera grande, comme le prouve la lettre adressée le 12 janvier 1952 à Claude Paradis : « Honegger est quelquefois d'une banalité atroce[19] ». Dans cette même lettre, Garant nous livre une sorte de credo artistique en négatif en réunissant sous une même coupe les Darius Milhaud, Igor Stravinsky, Nadia Boulanger, Jean Francaix, Daniel Lesur et Francis Poulenc, « tous gens de la même esthétique[20] ! ». Ces jugements sévères nous révèlent déjà un Garant qui n'hésite pas à prendre position vis-à-vis de la création artistique, fut-elle signée d'un nom illustre. Nous retrouverons cette honnêteté dénuée de toute servitude dans les critiques que Garant publiera quelques années plus tard dans diverses publications québécoises et canadiennes.

La classe d'analyse de Messiaen au Conservatoire

Au cours des premières semaines vécues à Paris, Garant a changé plusieurs fois de domicile avant de partager avec Suzanne Gagnon et Wilfrid Lemoyne un appartement sur le boulevard Montparnasse, dans le quartier des peintres. Ces difficultés à se loger, et donc à bénéficier du calme et de la concentration nécessaires au travail d'écriture, ont fait qu'il n'étudia d'abord qu'avec Messiaen[21].

La correspondance de Garant a appris à Marie-Thérèse Lefebvre qu'il commence à suivre les cours « d'analyse, de rythmique et d'esthétique[22] » offerts par Messiaen au Conservatoire de Paris le 22 octobre 1951[23]. Cette information nous est confirmée par une lettre adressée par Sylvio Lacharité à sa sœur Jeannette, en date du 28 octobre[24]. C'est en effet Lacharité qui présente le jeune Garant à Messiaen, lequel l'accepte dans sa classe à titre d'auditeur. Les cours de Messiaen ont lieu trois fois par semaine, à raison d'au moins trois heures chaque fois.

Au programme de la première séance à laquelle assiste le jeune Sherbrookois, une analyse de *Wozzeck* d'Alban Berg. « Pour un début, c'est pas mal ! », écrira Garant, conquis d'emblée[25]. Il écoute avec « toute l'attention dont [il est] capable les fascinants commentaires du Maître » mais se montre d'une « discrétion exemplaire », n'ouvrant « jamais la bouche », à un point tel que Messiaen, selon ses dires, n'aurait guère remarqué sa présence[26]. Dans sa lettre à Mimi Shea du 23 novembre, Garant précise qu'à cette date, Messiaen a analysé pour ses élèves « une grande partie de *Wozzeck* [...], plusieurs sonates de Mozart, des chansons populaires de tous les pays, et nous avons eu des discussions sur le rythme[27] ».

Les notes prises par Garant au Conservatoire de Paris[28] nous permettent d'ajouter à cette première liste des considérations assez générales sur le début de la polyphonie du IXe siècle, ainsi que sur Perotin, Adam de la Halle, Guillaume de Machaut, Josquin des Prez, Palestrina et *Le Printemps* de Claude le Jeune. S'ajoutent à cela des exposés sur les neumes du plain-chant, les rythmes hindous et la métrique grecque, ou encore sur la théorie de l'accentuation de Vincent d'Indy[29], de même qu'une rencontre avec Gisèle Brelet, auteur d'un imposant ouvrage intitulé *Le Temps musical*[30]. On trouve aussi dans le cahier de notes de Garant des résumés d'analyses du vaste cycle *Iberia* d'Albeniz, dont des extraits avaient été joués en classe par la pianiste Yvonne Loriod, elle-même une ancienne élève de Messiaen et depuis plusieurs années l'interprète d'élection de sa musique. Messiaen avait également mis au programme les 22e et 23e concertos pour piano de Mozart[31], plusieurs sonates pour piano de Beethoven, quelques études de Chopin, les *Estampes*, *Images* et *Préludes* pour piano de Debussy, ainsi que la *Suite lyrique* d'Alban Berg[32].

Un Maître hors du commun

Garant a fait à diverses occasions l'éloge de son professeur Messiaen. Il en parle comme d'un homme « bon, d'une grande générosité [...], merveilleux parce qu'il ne cherchait à influencer personne. Il se contentait d'analyser, mais très profondément, les partitions. À cause de cela, il ouvrait les esprits de façon admirable[33] ». « [L']un des grands pédagogues que le XXe siècle aura connus [...], il aborde les œuvres des autres compositeurs avec son esprit à lui [et transforme ainsi] Mozart en compositeur moderne[34] ». Ou encore : « Au Canada [...], on nous enseignait [...] beaucoup

plus des modèles de chefs-d'œuvre qu'une certaine façon de penser la musique, alors qu'avec Messiaen, c'était vraiment *penser la musique* qui comptait[35] ».

Soulignons que Garant deviendra à son tour un professeur d'analyse et de composition dont on s'accorde à vanter les mérites[36]. Mais alors que Messiaen mêlait volontiers des considérations affectives et poétiques à des commentaires plus techniques, Garant privilégiera toujours, lorsqu'il commentera les partitions de Webern ou de Varèse, une grille d'analyse délibérément rationnelle. Les notes prises par Garant en 1951-1952 témoignent déjà de cette préférence pour le « concret ». Elles se lisent comme une transcription objective des propos de Messiaen et l'on ne peut guère en déduire les réactions personnelles du jeune homme aux déclarations parfois étonnantes du Maître, sinon pour quelques points d'exclamation. Garant s'intéresse avant tout à l'aspect technique, au mécanisme de composition des œuvres étudiées.

Ainsi, lors d'une séance consacrée par Messiaen au recueil *Iberia* d'Isaac Albeniz, le 20 mars 1952, Garant a noté de brèves remarques concernant l'écriture pianistique (évoquant la guitare et Domenico Scarlatti); l'emploi de l'*accaciatura* (« accord en petites notes attaqué en même temps que l'accord réel »); les fréquentes broderies d'accords à mains croisées et les « traits à mains alternées obtenus avec combinaison de notes étrangères n'aboutissant pas et [de notes] réelles »; les « notes de passage conjointes avec un accord à toutes les deux notes » (procédé qu'on retrouve aussi, de remarquer Messiaen, dans une *Ballade* de Chopin); le brouillage créé par la pédale *sostenuto* tandis que des « arpèges et notes piquées envelopp[ent] le chant au médium, [par exemple dans la pièce intitulée] *Triana* », et ainsi de suite[37].

Messiaen analyste de sa propre création

Les goûts et les intérêts fort divers, voire éclectiques, de Messiaen permettent à Garant, déjà à cet âge un dévoreur insatiable de musique moderne[38], d'explorer plusieurs tranches du répertoire qu'il n'a guère fréquentées jusqu'ici. Or, ce qui semble l'avoir impressionné avant tout au cours de ces neuf mois passés à la classe d'analyse du Conservatoire de Paris, c'est la musique composée par le maître lui-même.

Cette année-là, et probablement à la demande expresse de ses élèves, Messiaen s'attarde en effet sur plusieurs de ses propres compositions récentes, nommément les *Visions de l'Amen* (1943), les *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), le cycle de mélodies *Harawi* (1945), la *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948), la *Messe de la Pentecôte* pour orgue (1949-1950) et les *Quatre études de rythme* (1949-1950). Suivant en cela l'exemple de Sylvio Lacharité, Garant a acheté à Paris plusieurs de ces partitions afin d'y noter un résumé de l'analyse qu'en fait le compositeur. Sur la page couverture de *Mode de valeurs et d'intensités* (deuxième pièce du recueil des *Études de rythme*), Garant a d'abord inscrit, sous sa signature, la date du 11 décembre 1951, ainsi que son adresse à Paris (le 129, boulevard Montparnasse, dans le sixième arrondissement). La première page de la partition annotée nous permet de lire que ce morceau, selon Messiaen lui-même, « réalise l'union des valeurs, des sons, des attaques et des intensités », et que la mesure, non précisée sur la portée, est en fait un « 2/4 fictif ». D'autres précisions concernant la « réalisation » du mode sur trois portées sont également notées : rétrogradation, permutation d'éléments, et ainsi de suite[39]. L'analyse faite par Messiaen du grand cycle vocal *Harawi* nous vaut par ailleurs quelques rares considérations poétiques sur les paysages ayant influencés le compositeur et la source du texte chanté, dont Messiaen est l'auteur. Garant note que « les rythmes non-rétrogradables sont des couleurs[;] on en trouve partout dans la nature, l'architecture, etc.[40] ». Les nombreuses pédales rythmiques paraissent retenir particulièrement l'attention du jeune compositeur en formation.

Quelques semaines après avoir commencé à assister aux cours de Messiaen, Garant écrit à Claude Paradis : « Il est merveilleux d'être ici [...]. La musique de Messiaen, d'une complexité fantastique, est très belle — c'est un visionnaire-poète extraordinaire. [...] j'étudie, avec quelle joie, tu t'en doutes, après la sécheresse de Sherbrooke en musique[41] ! ». Le 9 mars 1952, Garant écrit de nouveau à son ami : « Messiaen nous fait l'analyse de ses [*Vingt*] *Regards sur l'Enfant-Jésus*. Il y a là des pièces tout à fait extraordinaires. "Par lui tout a été fait" [le sixième morceau], par exemple, est une fugue d'une construction merveilleuse. Et quelle musique[42] ! ». Plus d'un quart de siècle plus tard, Garant reviendra sur cette expérience avec concision, élégance et lucidité :

> Sans doute ses commentaires m'ont marqué. Mais moins, je crois, que cela même que ne disait pas Messiaen, mais qui est toujours sous-jacent à ses propos : qu'entre la recherche et la musique, il n'y a pas de clivage... que l'instinct, pour important qu'il soit, n'a de valeur que dompté par l'intelligence musicale... qu'on ne saurait se satisfaire de ce qui a été, des idées reçues, mais qu'il fallait rester à l'écoute du devenir de la musique[43]...

Ajoutons cette déclaration, faite une année auparavant, soit en 1977 :

> Sans que Messiaen lui-même le dise [...], j'ai appris tout d'un coup qu'une musique, ça ne faisait pas que se sentir, mais que ça se construisait aussi, que ça pouvait obéir à des lois extrêmement rigoureuses bien que différentes d'une œuvre à l'autre. Et ça, je dois dire, pour moi, ça a été une illumination[44].

L'écriture musicale conçue selon des critères clairement établis au départ constitue donc l'une des préoccupations majeures de Garant, déjà en 1951... Le jeune compositeur précise que Messiaen a éveillé en lui « une curiosité brûlante devant les énormes possibilités qu'offraient des paramètres musicaux peu ou mal explorés ». D'un point de vue plus général, les remarques de Messiaen ont nourri une « nouvelle inquiétude rythmique, une nouvelle conscience des timbres » que d'autres, Garant tient toutefois à souligner, pousseront « beaucoup plus loin[45] ».

Car ici, l'admiration n'est pas exempte de réserves. Garant demeure en effet perplexe devant certains aspects de la musique de Messiaen, notamment sur le plan harmonique. De Paris, il poursuit son compte rendu à Claude Paradis de l'analyse des *Vingt Regards* : « Il y a quand même des pièces qui me déplaisent fortement. Curieux mélange de banalités et de trouvailles géniales (certaines pièces se terminent par *ré*-5 et *sol* 6/4, ce qui nous donne un bon gros frisson[46] . » Quelques années plus tard, alors qu'il est invité en compagnie de Gilles Tremblay à parler de son maître Messiaen à la radio de Radio-Canada, Garant reprendra cette critique en précisant que, pour lui, l'unité du discours musical est indispensable pour que l'on puisse véritablement parler d'une œuvre d'art. Or, chez Messiaen, « il y a toujours des éléments qui ne s'intègrent pas[47] ». On ne s'étonnera pas de reconnaître à nouveau ici l'idée d'une nécessaire intégrité structurelle de la composition, frappante dans la démarche de Garant à partir du milieu des années cinquante. Dans la suite de sa carrière, que ce soit à titre de pianiste, de chef d'orchestre ou d'analyste, Garant retiendra donc en premier lieu les œuvres de Messiaen qui témoignent clairement d'une nette tendance structuraliste, comme la *Messe de la Pentecôte* de 1950. Après avoir analysée la partition pendant plusieurs séances à sa classe du Conservatoire de Paris, Messiaen l'avait jouée un soir à ses élèves, réunis pour l'occasion à la tribune de l'église de la Trinité. Au micro de *Musique de notre siècle,* Garant évoquera plus tard ce souvenir marquant :

> La classe monta l'escalier obscur menant à l'orgue et là, dans l'église vide, Messiaen s'installa devant l'instrument avec, de chaque côté, deux personnes qui s'occupaient de la régistration (*sic*). Il est difficile d'imaginer, près de vingt ans plus tard, le choc que nous procura alors l'audition de cette musique religieuse où toute sentimentalité était absente, qui était bâtie rigoureusement sur des permutations de chiffres, des transformations de pieds grecs ou de rythmes hindous. Nous vivions lors, sans nous en rendre compte, une époque extraordinaire[48].

« Une époque charnière de la musique contemporaine[49] »

En vérité, Garant n'aurait pu mieux choisir le moment où il effectue ce voyage d'études à Paris. Après avoir bouleversé la scène musicale française de l'après-guerre avec des œuvres aussi nouvelles que les *Visions de l'Amen* (1943), les *Vingt Regards* (1944) et les *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* (1944), Messiaen vient de récidiver en proposant des *Études de rythme* pour piano (1949-1950) que l'on reconnaîtra bientôt, notamment à Darmstadt, comme annonciatrices du renouveau sériel post-webernien. Une rupture fondamentale est sur le point de s'accomplir. Plusieurs des élèves de Messiaen s'imposent rapidement parmi les figures montantes de la jeune musique française, Pierre Boulez en tête[50]. Auteur d'écrits polémiques remarqués qui éclaboussent maintes figures vénérables de la scène musicale française ou européenne, le jeune Boulez jouit déjà d'une « réputation d'enfant terrible ». Ses deux premières Sonates pour piano viennent tout juste d'être publiées et, selon Garant, ont fait « un certain remous[51] ». C'est lors d'une visite du jeune compositeur français à la classe de Messiaen, lequel « a pour lui une grande admiration », que Garant fait sa connaissance[52].

Un autre jeune loup de la nouvelle avant-garde, Karlheinz Stockhausen, entre en même

temps que Garant dans la classe d'analyse de Messiaen. Tous deux apparaissent d'ailleurs sur une photo officielle prise au Conservatoire au printemps 1952.

La classe de Messiaen, printemps 1952. On reconnaît Serge Garant, debout dans la dernière rangée, à droite de Karlheinz Stockhausen (dans l'embrasure de la fenêtre). Parmi les autres élèves qui entourent Messiaen assis au piano, on reconnaît Yvonne Loriod (toute première rangée, à droite de Messiaen) et les Québécois Sylvio Lacharité (assis à gauche de Messiaen), Anna-Marie Globenski et Clermont Pépin (respectivement seconde et troisième rangées, directement derrière Messiaen). Studio Lipnitzki, Paris[53].

Durant ces mois intenses où il recueille en silence l'essentiel des conceptions musicales de Messiaen et où il côtoie de fortes personnalités musicales, Garant se montre soucieux de développer ses propres réflexes d'écriture. Sans doute sur la recommandation de Sylvio Lacharité, il demande à Andrée Vaurabourg-Honegger, pianiste de talent associée aux premières prestations du Groupe des Six, des leçons privées de contrepoint. L'épouse du compositeur suisse était devenue un professeur d'écriture respecté[54]. Garant l'a décrite comme une femme charmante, d'une grande intelligence et d'une belle sensibilité musicale, pour qui l'essentiel consistait à « faire de la musique ». Entre ses mains, le contrepoint devenait « une chose vivante et non une matière académique[55] ». L'expérience se révéla très enrichissante pour le jeune compositeur québécois, dont l'esprit créateur est alors en pleine ébullition. Curieusement, les propos de Messiaen et ceux d'Andrée Vaurabourg-Honegger vont en quelque sorte se cristalliser autour des premières œuvres publiées par Pierre Boulez, lequel avait été l'élève de l'un et de l'autre[56].

Sur le nom de Boulez

La musique de Boulez apparaît d'abord à Garant « admirablement bien organisée » mais « incroyablement compliquée[57] ». Rappelons que Garant n'a découvert qu'en 1949 la musique de Webern et de Schoenberg[58] et qu'il n'a donc pas complètement assimilé ce nouveau langage lorsqu'il reçoit le style exacerbé du jeune Boulez comme une gifle en plein visage. Andrée Vaurabourg-Honegger aidera Garant à vaincre son incompréhension première. Laissons le compositeur raconter la chose à Pierre Rolland :

> J'étais arrivé chez elle avec la *Deuxième Sonate* de Boulez que je venais de découvrir et j'étais [...] absolument époustouflé de la difficulté de cette musique qui me semblait [...] absolument injouable. [Cette sonate] venait d'être publiée; [...] elle avait été écrite en 1948. Et moi, jeune provincial qui arrivait de Sherbrooke [...], devant une musique pareille, j'étais... absolument sidéré. Et j'avais dit à Madame Honegger : « Mais c'est pas possible ». Elle m'avait dit : « Oui, c'est possible ». Elle a sorti des contrepoints de Boulez, qui avait été son élève [...] : « Vous voyez, ça a la perfection d'un vers de Racine. Et quand un homme a du génie comme ça dans un contrepoint à quatre voix, vous pouvez lui faire confiance. Il a du génie. Si vous ne comprenez pas, attendez. C'est vous qui êtes à blâmer ».
>
> Ça a été la meilleure leçon de musique que j'ai jamais eue [...], [de la part] d'une femme [...] qui, à l'époque, [...] devait avoir soixante ans. Boulez parlait un langage à l'opposé de tout ce qu'elle avait défendu[59] !

La *Deuxième Sonate* de Boulez demeure sur le piano de Garant tout le temps qu'il vit à Paris. « Je la regardais, dira-t-il plus tard, j'étais fasciné par cette espèce de monstre auquel je ne comprenais à peu près rien mais dont l'espèce d'audace d'écriture, la complexité, l'invention, la nouveauté, tout, tout me séduisait[60] ». De son propre aveu, Garant mettra du temps, sur le plan créatif, à complètement absorber cette puissante onde de choc et à l'intégrer à son propre idiome. Dès son retour, il se fera le principal défenseur canadien de l'œuvre de Boulez, son aîné d'à peine quatre années[61].

Rappelons que Garant a aussi fait la

connaissance chez Messiaen du jeune Karlheinz Stockhausen, qu'il nous décrit comme extrêmement timide, parlant très peu, sans le sou, curieux et demandant des conseils à tout le monde[62]. Au dire de Walter Boudreau, qui a suivi les cours de Garant à l'Université de Montréal, l'évolution stylistique du compositeur des *Offrandes* (1969-1971) doit peut-être plus à la production de Stockhausen des années soixante et soixante-dix qu'à celle de Boulez; l'influence de ce dernier avait été ressentie assez tôt, comme on vient de le voir, tandis que d'œuvre en œuvre, le compositeur allemand ne cessera de le surprendre, de le remettre en question[63].

Le travail de création de Garant à Paris

Garant compose maintenant à un rythme soutenu. La lettre à Claude Paradis du 12 janvier 1952 nous fournit à ce propos quelques précisions :

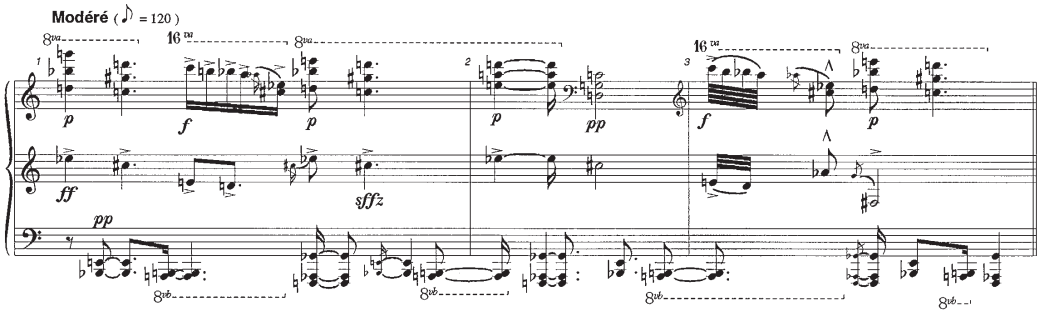
> J'ai écrit, depuis que je suis à Paris, deux chansons sur des poèmes de P[atrice] de la Tour du Pin. [...] Je les crois intéressantes et assez bien réussies[64]. Je travaille actuellement à une étude pour piano. D'une grande complexité rythmique, je ne sais ce que tu en penserais. Je te l'enverrai aussitôt terminée[65].

Le 9 mars suivant, Garant écrit à nouveau à son ami musicien :

> J'ai [...] à m'excuser : tu ne recevras pas l'étude rythmique promise; je l'ai jetée au panier ! Je n'en étais pas satisfait du tout. Mais j'ai commencé une pièce pour piano. [...] J'essaie de faire une chose assez difficile; du thème, exposé tout d'abord nu, je tire toute la pièce. Contrepoints, harmonies sont construits avec le thème renversé ou contracté; puis, il y a des aggrandissements (*sic*) asymétriques [de] cellules du thème, des pédales rythmiques (13 à 1 — chiffres impairs, et 2 à 12 — chiffres pairs). Il me semble que c'est intéressant comme musique et impeccable à l'analyse (forcément puisque tout est thème !). En tout cas, tu pourras en juger si je me rends jusqu'au bout[66] !

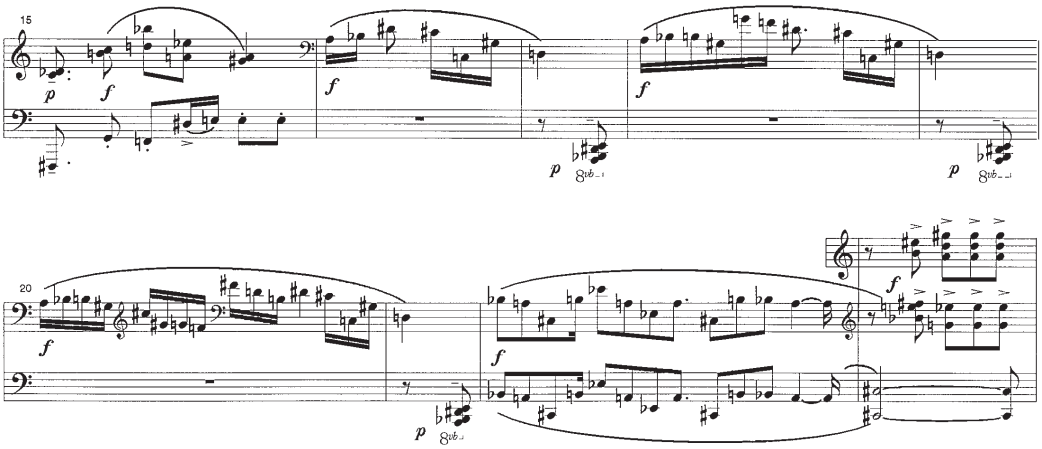
Toute l'esthétique de Garant nous semble résumée dans ces quelques mots : « c'est intéressant comme musique et impeccable à l'analyse ». Selon le catalogue établi par Marie-Thérèse Lefebvre à partir du fonds d'archives Serge Garant de l'Université de Montréal[67], le compositeur reviendra de Paris avec quelques pièces achevées : une *Pièce pour piano*[68], et les deux mélodies déjà mentionnées. Garant sera le premier à reconnaître l'influence « trop visible » du langage de Messiaen dans les deux pages vocales[69]. De même, il concédera avoir utilisé une technique modale proche de celle de Messiaen dans les *Variations* pour piano de 1954[70]; la parenté est effectivement sensible à l'audition comme à la lecture. Voici, pour fin de comparaison, le thème de ces *Variations* (Exemple 1)[71], ainsi que quelques mesures caractéristiques de la pièce pour piano de Messiaen intitulée *Cantéyodjayá*, composée en 1949 (Exemple 2)[72].

Exemple 1. Serge Garant, *Variations* pour piano, mes. 1-3



Garant entreprendra d'autres travaux de composition à Paris qui demeureront inachevés, dont une mélodie pour basse et orchestre intitulée « À un ami en lumière », sur un poème de Wilfrid Lemoyne, cet ami avec lequel Garant partage un appartement à Paris; le manuscrit est daté du mois de novembre 1951. Une autre composition pour voix et piano, intitulée *Trois tableaux sonores* et pour laquelle Garant a fait de nouveau appel à des textes de Lemoyne, restera aussi à l'état de fragment; le manuscrit ne porte pas de date[73].

Exemple 2. Olivier Messiaen, *Cantéyodjayá,* mes. 15-23



Le retour au Québec

Dès le mois de janvier 1952, Garant avait éprouvé des problèmes financiers. La bourse d'études déjà épuisée, il pensait devoir revenir au Québec. Marie-Thérèse Lefebvre cite à ce propos une lettre de Garant à sa protectrice datée du 19 janvier 1952 :

> Si je dois retourner, ça aura été quand même une merveilleuse expérience, qui m'aura ouvert bien des vues différentes sur la musique et qui, si elle n'aura pas été suffisamment longue pour m'apprendre mon métier, m'en aura quand même montré quelques aspects[74].

Marie-Thérèse Lefebvre nous apprend encore que Mimi Shea a alors fait des pressions auprès des notables de la région de Sherbrooke et obtenu du ministre Paul Sauvé, ainsi que des membres du Jeudi musical et de L'Art intime, le montant nécessaire pour permettre à Garant de terminer cette cruciale année d'études[75]. Mimi Shea rendra visite à ses amis et protégés canadiens à Paris au printemps 1952[76].

Garant rentre définitivement en Amérique à la fin avril. Il fait la traversée avec Sylvio Lacharité et débarque à New York le 5 mai[77]. Sur le bateau, il compose des *Variations pour deux pianos*, dont le manuscrit est demeuré incomplet[78].

Une merveilleuse expérience

À Maurice Fleuret, qui lui demande au printemps 1974 de comparer le jeune Garant qui revenait à Montréal au printemps 1952 à celui qui mettait le pied dans la capitale française à l'automne précédent, Garant répond sans hésiter :

> Ce n'était plus le même être. J'arrivais à Paris avec une certaine compréhension de la musique, tout neuf d'ailleurs, tout prêt à découvrir tout ce qu'on voulait me faire découvrir et je revenais au Canada vraiment brûlant, tout feu, tout flamme, près à me battre pour des idées que je n'avais pas il y a un an. [...] [C'était] assez rapide comme changement[79].

Quatre amis à Paris, au printemps 1952. De gauche à droite, Serge Garant, Sylvio Lacharité, Mimi Shea et Wilfrid Lemoyne. Archives personnelles de Suzanne Gagnon.

À une autre tribune, le compositeur dira : « Dans l'espace de quelques mois, il y a eu des choses qui sont tombées de moi comme des écailles[80] ». Certes, ce séjour en Europe aura des répercussions certaines sur la suite de la carrière de Garant. Dès son retour, il organise ou prend part à plusieurs concerts où les musiques découvertes à Paris, notamment les œuvres de Messiaen et de Boulez, occupent une large place[81]. Installé à Montréal en 1953, il poursuit l'étude du contrepoint avec Jocelyne Binet, elle aussi une récente élève de Messiaen. Sa carrière d'arrangeur mais aussi celle de compositeur, d'interprète, de diffuseur et de commentateur de la musique de notre siècle prend alors son essor véritable.

Messiaen et Boulez demeureront des phares. À plus de vingt-cinq années de distance, à l'occasion de l'hommage rendu conjointement à Messiaen par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et l'Orchestre symphonique de Montréal pour célébrer le 70e anniversaire de naissance du compositeur, Garant évalue qu'« en 1950, la présence de Messiaen a fait que la musique en Europe a pris un autre visage[82] ». Et quoiqu'il se soit toujours montré soucieux d'établir une distance prudente entre certaines conceptions de Messiaen et les siennes, Garant conclut son témoignage par une formule on ne peut plus limpide : « Moi, j'aime Messiaen ». Rappelons que, parmi tous les musiciens qui ont pu le marquer durant sa jeunesse, cet autodidacte fier de l'être ne reconnaissait qu'en Messiaen l'équivalent d'un maître véritable[83].

Garant jugera s'être tout à fait libéré du langage de Messiaen en 1958, après la composition d'*Asymétries 1* pour piano[84]. L'auteur des *Îles de feu* aura été avant tout un tremplin, un médiateur : « C'est curieux, Messiaen est celui qui m'a rendu conscient de Boulez, beaucoup plus que Boulez lui-même[85] ». Au-delà de l'indéniable influence stylistique, nul doute que le redouté compositeur et polémiste français a pu communiquer à son jeune émule québécois, directement ou indirectement, sa vision de la mission du compositeur et du développement de la musique du XXe siècle[86]. Il est certain que l'action de Boulez, en premier lieu la création en 1954 des Concerts du Petit-Marigny, rebaptisés bientôt Concerts du Domaine musical, encouragera la mise sur pied, par Garant et ses amis, en 1956, de Musique de notre temps, association qui pavera à son tour la voie à la SMCQ, dont Garant prendra la direction artistique dès sa création, en 1966.

Du jeune Boulez croisé à Paris[87], Garant retient une œuvre entre toutes, cette *Deuxième Sonate* qui « arrivait à un certain moment psychologique où c'était vraiment une énorme découverte[88] ». Ne peut-on appliquer cette formule à l'ensemble de l'expérience parisienne ? Manifestement, Garant se trouvait au bon endroit au bon moment ◀

RÉFÉRENCES

Sources sonores et visuelles

Propos sur Olivier Messiaen, émission du 22 août 1963 consacrée au compositeur français. Serge Garant et Gilles Tremblay sont interviewés par Jeannine Paquet, radio de Radio-Canada, 7 min. (archives sonores de Radio-Canada, document 630822-2).

Jeunesse oblige, émission du 23 avril 1968. Serge Garant est interrogé par Jean-François Sénart, télévision de Radio-Canada, 25 min. (seule la bande son subsiste, archives sonores de Radio-Canada, document 680423-1).

Ils les ont connus, émission du 17 novembre 1968. Serge Garant est interrogé par André Hébert sur les compositeurs Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, qu'il a connus à Paris, radio de Radio-Canada, 55 min. (archives sonores de Radio-Canada, document 681117-2).

« Serge Garant », dans la série *Avec Maryvonne Kendergi, pour mieux connaître...*, Service de l'audio-visuel, Université de Montréal, 1983, deux émissions de 30 min.

« Olivier Messiaen », dans la série *Avec Maryvonne Kendergi, pour mieux connaître...*, Service de l'audio-visuel, Université de Montréal, 1983, 30 min. (l'introduction du document a été révisée en 1992 à l'occasion d'une rediffusion au lendemain de la mort du compositeur).

« Olivier Messiaen », dans la série *Trésors d'archives de Maryvonne Kendergi,* radio de Radio-Canada, émission de 2 heures diffusée le 31 janvier 1992, et en reprise à l'été 1993, réalisation : Jean Boivin (archives sonores de Radio-Canada).

« Serge Garant », dans la série *Trésors d'archives de Maryvonne Kendergi*, radio de Radio-Canada, 2 émissions de 2 heures diffusées les 7 et 14 février 1992, et en reprise à l'été 1993, réalisation : Jean Boivin (archives sonores de Radio-Canada).

Coffret « Serge Garant », *Anthologie de la musique canadienne*, coffret de 4 disques noirs, RCI, 1978, incluant un entretien du compositeur avec Pierre Rolland (entretien réalisé en 1977 pour l'émission *Les musiciens par eux-mêmes*, radio de Radio-Canada).

Coffret « Serge Garant », *Anthologie de la musique canadienne*, coffret de 4 disques compacts, DO-133, Doberman-Yppan, 1992.

Bibliographie

BAIL MILOT, Louise. « Musialogue : Maryvonne Kendergi », *Les Cahiers de l'ARMuQ,* nº 5, mai 1985.

BOIVIN, Jean. « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminantes sur la création de l'après-guerre », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 17, nº 1, 1996, p. 72-97.

BOIVIN, Jean. « La classe de composition de Garant, ou le sentier de la lucidité », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 7, nº 2, 1996, p. 37-56.

BOIVIN, Jean (dir.). « Serge Garant », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle,* vol. 7, nº 2, 1996, 93 p.

BOIVIN, Jean. *La classe de Messiaen,* Paris, Christian Bourgois, 1995, 483 p.

BOIVIN, Jean. *La classe de Messiaen : historique, reconstitution, impact*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Montréal, 1992, 755 p.

BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, 386 p.

BOULEZ, Pierre. *Points de repères, imaginer*, tome 1, Paris, Christian Bourgois, 1995, 579 p.

FLEURET, Maurice. « Rencontre avec Serge Garant », *Les Cahiers canadiens de musique*, nº 9, aut.-hiv. 1974, p. 13-32.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* Montréal, Louise Courteau éditrice, 1986, 239 p.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 7, nº 2, 1996, p. 57-73.

PROVOST, Serge. « L'œuvre de Serge Garant, ou la musique de la sensibilité secrète », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 7, nº 2, 1996, p. 15-21.

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC, programme du concert-hommage présenté à l'occasion du soixante-dixième anniversaire d'Olivier Messiaen, le 30 octobre 1978, 26 p.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Musique nouvelle,* trad. de l'allemand par Jean-Claude Salel, Paris, Corréa / Buchet-Chastel, 1956, 380 p.

KENDERGI, GARANT *et al.* « Olivier Messiaen, 70e anniversaire », *Variations,* vol. 8, nº 2, novembre 1978, p. 5-11, 19 et 31.

Autres sources

Fonds Serge Garant, Archives de l'Université de Montréal.

Fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke.

Lettres inédites de Serge Garant à Claude Paradis (archives personnelles de Claude Paradis).

Archives personnelles de Suzanne Gagnon.

Notes

1 Lettre de Serge Garant à Claude Paradis, écrite à Paris le 10 octobre 1975, archives personnelles de Claude Paradis.

2 À cette époque, la traversée dure normalement un peu moins d'une semaine.

3 Les deux premières mélodies du cycle *Concerts sur terre,* composées à Paris, lui sont dédiées.

4 Lemoyne deviendra à son retour de Paris un journaliste culturel et collaborera notamment au journal *L'Autorité* (où Garant lui-même tiendra une chronique musicale); tout en poursuivant son travail de création, Lemoyne se fera connaître comme animateur de magazines littéraires à la radio de Radio-Canada, notamment au micro des émissions « Des livres et des hommes » et de « Littératures au pluriel ».

5 Cf. à ce propos M.-T. Lefebvre, « Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant », p. 57-73, ainsi que la contribution de cette auteure dans ce numéro.

6 Propos confiés par Garant à Maryvonne Kendergi lors du « musialogue » organisé par celle-ci à la Faculté de musique de l'Université de Montréal le 20 mars 1971, et repris dans l'émission *Trésors d'archives de Maryvonne Kendergi à la radio de Radio-Canada,* une réalisation de l'auteur de ces lignes (7 et 14 février 1992, rediffusion à l'été 1993).

7 Nous avons déjà eu l'occasion de souligner ailleurs, par écrit ou au cours de diverses conférences, l'impact de la rencontre de Garant avec Messiaen. On se référera à la bibliographie, et tout particulièrement à notre thèse de doctorat, *La classe de Messiaen : historique, reconstitution, impact* (p. 509-511), de même qu'au livre qui en a découlé, *La classe de Messiaen* (p. 358-60). Enfin, nous avons développé, dans un article intitulé « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminantes sur la création musicale de l'après-guerre », des propos tenus lors de conférences présentées dans plusieurs villes du Québec.

8 Nous tenons à remercier tout particulièrement madame Suzanne Gagnon, qui nous a ouvert son album de photos et ses souvenirs, ainsi que l'abbé Claude Paradis, qui a bien voulu nous permettre de lire les lettres que lui a adressées Garant de Paris.

9 À propos des études de Lacharité à Paris, lire J. Boivin, « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminante sur la création musicale de l'après-guerre », p. 79-80.

10 C'est ce que déclarait Garant à Jean-François Sénart lors d'une émission de *Jeunesse oblige,* produite par la télévision de Radio-Canada en 1968. Le témoignage de Garant à Maryvonne Kendergi dans le cadre de la série *Avec Maryvonne Kendergi, pour mieux connaître...*, réalisée en 1983, va dans le même

sens. Nous n'avons retrouvé, dans la correspondance de Garant ou de Lacharité, qu'un seul document laissant supposer un contact épistolaire en ce sens entre le maître et l'élève durant la première année du séjour de Lacharité en Europe. Il s'agit d'une lettre adressée par ce dernier à sa sœur Jeannette en date du 28 juin 1950 et dans laquelle le musicien fait mention d'un projet de rencontre avec Garant à Paris (fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke). Par ailleurs, il appert que Garant aurait aussi envisagé un moment d'aller étudier à Vienne, patrie de Schoenberg et de Webern (*Jeunesse oblige,* même émission). Il avait découvert la musique de ces deux compositeurs, alors fort mal connus au Québec, dans une boutique à Sherbrooke, et ceci aurait considérablement élargi son horizon musical.

11 Lettre de Garant à Mimi Shea datée du 23 novembre 1951, reproduite in M.-T. Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 39. L'album de photos de Suzanne Gagnon nous permet de corroborer ces informations et d'ajouter à cette liste de sites touristiques la tour Eiffel et le château de Versailles.

12 *Ibid.,* p. 40.

13 *Ibid*. Se référer aussi à l'article de M.-T. Lefebvre intitulé « Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant », p. 62.

14 Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, p. 40.

15 Archives personnelles de Claude Paradis. Pour d'autres extraits de cette correspondance, lire la contribution de Claude Paradis dans ce même numéro.

16 Lettre de Garant à Mimi Shea datée du 23 novembre 1951, reproduite *in* Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 39.

17 *Ibid*.

18 *Ibid*. Garant ajoute ici une nuance : « à mon avis... je peux très bien avoir tort ! ».

19 La musique d'*Antigone* du même Honegger, présentée également à l'Opéra, lui paraît « réellement grande parfois », mais il perçoit le livret, de la plume de Cocteau, comme une vue ridiculement accélérée de la pièce de Sophocle (lettre à Claude Paradis du 9 mars 1952). L'ambiguité ressentie par Garant face à la musique d'Honegger, décidément bien servie au cours de cette saison parisienne, est à nouveau perceptible dans une autre lettre adressée à Mimi Shea. À propos cette fois d'une représentation de la *Danse des morts,* autre fruit de l'association Honegger-Claudel, Garant écrit : «... c'est une œuvre d'une force stupéfiante. Panzera chantait, Jean-Louis Barrault récitait. Et j'avoue que j'ai été ému jusqu'aux larmes par certains passages » (lettre de février 1952, datée par inadvertance de 1951 par Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 41).

20 Remarquons que ce désintérêt total pour le courant néo-classique, alors très fort en France, est partagé par Olivier Messiaen (J. Boivin, *La classe de Messiaen,* notamment p. 295 et sq.).

21 Lettre à Mimi Shea datée du 23 novembre 1951, reproduite *in* Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, p. 40.

22 C'est ainsi que Garant identifie la classe de Messiaen dans l'entrevue accordée à Jean-François Sénart dans le cadre de l'émission *Jeunesse oblige,* présentée à la télévision de Radio-Canada le 23 avril 1968.

23 Lefebvre, « Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant », p. 61.

24 Fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke.

25 Lefebvre, « Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant », p. 61.

26 Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), programme du concert-hommage présenté à l'occasion des 70 ans de Messiaen, le 30 octobre 1978, p. 19. Garant a repris cette anecdote lors du « musialogue » animé par Maryvonne Kendergi à l'Université de Montréal en 1972, dont l'enregistrement sonore a été utilisé dans la série *Trésors d'archives de Maryvonne Kendergi,* le 7 février 1992. Quant à Olivier Messiaen, interrogé en 1983 sur ses élèves canadiens par la même Maryvonne Kendergi, il avouait ne conserver aucun souvenir de Garant, ce que la communicatrice se hâta d'expliquer par la discrétion de celui-ci (« Olivier Messiaen », dans la série *Avec Maryvonne Kendergi, pour mieux connaître...*).

27 Lettre à Mimi Shea du 23 novembre 1951, *in* Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, p. 40.

28 Plusieurs fragments de ces notes sont rassemblées dans un petit cahier classé dans le fonds Serge Garant (Archives de l'Université de Montréal). Garant a également pris des notes directement dans les partitions, par exemple dans les cas de l'opéra *Wozzeck,* de sonates de Beethoven, d'études de Chopin ou d'œuvres de Messiaen lui-même. Une certaine prudence est toutefois de mise puisque certaines annotations ont pu être ajoutées beaucoup plus tard, alors que le musicien étudiait ces œuvres pour son propre bénéfice ou qu'il préparait ses cours d'analyse à l'Université de Montréal.

29 À propos des thèmes et des compositeurs abordés par Messiaen à sa classe d'analyse, se référer à notre livre, *La classe de Messiaen,* p. 198 et sq., et p. 209 et sq.

30 Ouvrage en deux volumes, paru aux Presses universitaires de France, en 1949.

31 Respectivement en *mi* bémol, K. 482, et en *la* majeur, K. 488.

32 En ce qui concerne cette dernière œuvre, Messiaen se serait surtout attardé sur le *Trio estatico* du mouvement central. Cette analyse profitera également à Clermont Pépin, compatriote de Garant ayant lui aussi séjourné à Paris durant la même période et un confrère occasionnel à la classe de Messiaen. Lire à ce sujet Boivin, « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminante sur la création musicale de l'après-guerre », p. 86.

33 Émission *Jeunesse oblige* présentée à la télévision de Radio-Canada le 23 avril 1968.

34 Hommage rendu par Garant à son maître Olivier Messiaen, *Variations,* p. 8.

35 M. Fleuret, « Rencontre avec Serge Garant », p. 15. C'est nous qui soulignons.

36 Voir Boivin, « La classe de composition de Garant, ou le sentier de la lucidité ».

37 Fonds Serge Garant, Archives de l'Université de Montréal.

38 Propos confiés par Garant à Pierre Rolland dans l'entretien gravé sur disque noir dans la première édition du coffret « Serge Garant » de l'*Anthologie de la musique canadienne*, 1978.

39 Fonds Garant, Archives de l'Université de Montréal.

40 *Ibid*.

41 À peu près au même moment, Lacharité confirme que « Serge se plaît beaucoup ici [à Paris]. Il est très enthousiaste. Je le vois quelques fois par semaine au cours de Messiaen » (lettre à Jeannette Lacharité datée du 18 novembre 1951, fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke).

42 Pierre Boulez nous a confié avoir lui aussi été fortement impressionné par ce même morceau (Boivin, *La classe de Messiaen,* p. 354).

43 Société de musique contemporaine du Québec, programme du concert-hommage à Messiaen du 30 octobre 1978, p. 19.

44 Entretien gravé dans le coffret « Serge Garant » de l'*Anthologie de la musique canadienne,* 1978.

45 Garant s'exprime ainsi au cours de l'émission *Propos sur Olivier Messiaen* à la radio de Radio-Canada, le 22 août 1963. Sans aucun doute, Garant pense ici à Boulez, qui utilisa justement l'expression « inquiétude rythmique » en parlant de l'impact qu'avait eu sur lui l'enseignement de Messiaen (P. Boulez, «Éventuellement... », 1952, repris *in* Boulez, *Relevés d'apprenti,* p. 175, et *in* Boulez, *Points de repères, imaginer,* p. 263-296).

46 Lettre du 9 mars 1952 (archives personnelles de Claude Paradis). Garant fait ici allusion à notre avis à l'harmonie insistante constituée d'une triade majeure (posée en fait sur *fa* dièse) colorée par la sixte majeure ajoutée (*ré* dièse), sur laquelle se concluent plusieurs des *Regards* les plus extatiques. Boulez aura la même réserve à propos de cette œuvre par ailleurs révolutionnaire.

47 *Propos sur Olivier Messiaen,* radio de Radio-Canada, le 22 août 1963. On pourra relire à ce sujet un texte fort révélateur de Garant, écrit à l'occasion d'une audition du *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) de Messiaen dans le cadre de l'émission *Musique de notre siècle,* à la radio de Radio-Canada. Garant relève, avec passablement d'objectivité, ce qui l'ennuie dans bon nombre de partitions de Messiaen, mais profite tout de même de l'occasion pour s'étendre sur ce qui, à son avis, demeure l'apport essentiel du compositeur français, à savoir ses recherches sur le temps musical et son approche personnelle de l'espace sonore. Ce texte capital, hélas non daté, est repris *in* Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 175-176.

48 *In* Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 176. Ce texte de présentation radiophonique, non daté, a pu être écrit et prononcé au tournant des années soixante-dix. La partition annotée de Garant témoigne de cette analyse détaillée du *Livre d'orgue* (fonds Serge Garant, Archives de l'Université de Montréal).

49 Fleuret, « Rencontre avec Serge Garant », p. 14.

50 Il ne faudrait pas oublier ici les noms de Pierre Henry, de Jean Barraqué ou de Marius Constant, pour ne nommer que ceux-

là. Quant à Xenakis et à Stockhausen, il ne tarderont pas à faire leur marque.

51 Propos de Garant tenus à l'émission *Ils les ont connus,* à la radio de Radio-Canada, le 17 novembre 1968. La *Première Sonate* de Boulez avait été publiée en 1951, chez Amphion, la *Deuxième Sonate* un an plus tôt, en 1950, chez Heugel.

52 Se référer à la lettre adressée en janvier 1952 par Garant à Claude Paradis, dont un extrait substantiel est reproduit dans ce numéro dans l'article de Claude Paradis. Notons que la première des *Structures* pour deux pianos de Boulez allait bientôt être créée, en mai 1952, par Messiaen et le compositeur, à un concert du Domaine musical.

53 Cette photo nous a été aimablement transmise par Claude Paradis. Une autre prise de la même scène figure dans le livre de Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 44.

54 Dans une lettre à sa sœur Jeannette datée du 27 avril 1950, donc avant l'arrivée de Garant dans la capitale française, Sylvio Lacharité écrit : « Cette femme passe [...] à Paris pour être un des meilleurs professeurs dans le genre d'études que je veux faire ici » (fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke). Roger Matton et Gilles Tremblay feront également appel à son expérience. Avant son mariage avec Arthur Honegger, Andrée Vaurabourg avait notamment participé à ce concert du 15 janvier 1918, au Vieux Colombier de Paris, que le musicologue H. H. Stuckenschmidt considère comme « la naissance du post-impressionnisme français moderne » (*Musique nouvelle,* p. 118). Quand à Arthur Honegger, il meurt en 1955 et est déjà gravement malade à l'hiver 1952.

55 Propos tenus par Garant à l'animateur Jean-François Sénart lors de l'émission télévisée *Jeunesse oblige,* à la télévision de Radio-Canada, 23 avril 1968.

56 En signe de respect, Boulez a dédicacé sa *Deuxième Sonate* pour piano (1948) à Andrée Vaurabourg-Honegger, comme le prouve le manuscrit déposé dans le fonds Boulez des archives de l'Université de Montréal; cette dédicace a ensuite été retirée. Cette précision a été apportée publiquement par Jean-Jacques Nattiez, lors du premier volet du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec » tenu le 26 octobre 1996 à Montréal, à la suite de la communication que nous y avions présentée.

57 Lettre inédite à Claude Paradis, datée du 12 janvier 1952.

58 Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 25. Garant a précisé à Maurice Fleuret que cette rencontre musicale avec la seconde École de Vienne se fit par le biais de partitions plutôt qu'au concert, car cette musique « n'était absolument pas jouée » au Québec à cette époque. Lefebvre nous apprend que Garant a interprété les *Klavierstücke* op. 11 de Schœnberg à Sherbrooke, dès octobre 1950 (« Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant », p. 60). Il ne s'agit pas là d'une œuvre sérielle, toutefois, et la position de Garant vis-à-vis du dodécaphonisme est encore ambiguë à cette époque, puisqu'il écrit à Claude Paradis, en janvier 1952 : « ... le contrepoint, comme l'entendent les dodécaphonistes, me semble d'une mécanique bien peu propre à l'œuvre d'art ».

59 Propos tenus par Garant au cours de l'émission *Les musiciens par eux-mêmes* en 1977 (radio de Radio-Canada), reprise l'année suivante dans le coffret « Serge Garant » de l'*Anthologie de la musique canadienne*.

60 Fleuret, « Rencontre avec Serge Garant », p. 15.

61 Garant sera responsable de la première audition canadienne du premier mouvement de la *Première Sonate* de Boulez, entendu à Montréal le 1er mai 1954; le compositeur français l'en remerciera et lui fera part de ses encouragements pour ses projets de concerts à Montréal. Les deux musiciens entretiendront une brève correspondance à l'automne de la même année mais seules les lettres de Boulez à Garant, non datées, semblent avoir été conservées (fonds Serge Garant, Archives de l'Université de Montréal). Sur la place qu'a occupée la musique de Boulez dans la programmation de la SMCQ, lire la communication de Sophie Galaise dans ce numéro.

62 *Ils les ont connus,* radio de Radio-Canada, émission du 17 novembre 1968.

63 Communication personnelle de Walter Boudreau à l'auteur au printemps 1996. Lire aussi S. Provost, « L'œuvre de Serge Garant, ou la musique de la sensibilité secrète », p. 18. Notons que Stockhausen a fait une première visite à Montréal en décembre 1958.

64 Il s'agit des deux premières mélodies du cycle *Concerts sur terre,* terminé à Montréal en 1956.

65 Archives personnelles de Claude Paradis.

66 *Ibid*.

67 Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 211-217.

68 Il ne semble pas qu'il s'agisse de la « pièce pour piano » mentionnée par Garant à Claude Paradis dans la lettre que nous venons de citer. Le manuscrit porte la date du 7 décembre 1951 alors que la composition dont parlait Garant n'est pas encore achevée en mars (Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 212). Nous n'avons pas trouvé trace dans les archives Garant de la pièce décrite ici; vraisemblablement, Garant ne s'est pas « rendu jusqu'au bout ».

69 Commentaire sur *Concerts sur terre,* coffret « Serge Garant » de l'*Anthologie de la musique canadienne* (1978), cité par Lefebvre (*Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 41) et repris dans le coffret de l'*Anthologie* de 1992.

70 Notes de présentation des *Variations,* coffret « Serge Garant », *Anthologie de la musique canadienne* (1978), reprises dans l'*Anthologie* de 1992.

71 La suite de l'œuvre témoigne fortement de l'influence de Webern et du jeune Boulez.

72 Nous tenons à remercier Sylvain Côté pour le délicat travail d'édition de la partition manuscrite de Garant, ainsi que pour la transcription, d'après l'édition Universal, de l'extrait de la pièce pour piano de Messiaen.

73 Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 212.

74 *Ibid*., p. 42.

75 *Ibid*.

76 Dans une lettre à sa sœur datée du 18 novembre 1951, Sylvio Lacharité mentionnait le séjour prochain de Mimi Shea à Paris, prévu du 6 mars au 16 avril. (fonds Sylvio Lacharité, Archives nationales du Québec à Sherbrooke). Une photographie reproduite dans l'ouvrage de M.-T. Lefebvre nous montre la mécène en compagnie de Garant dans une atmosphère certainement détendue (*Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 43).

77 Dans la lettre mentionnée dans la note précédente, Lacharité annonce son retour en compagnie de « Mimi et Serge », ce qui suggère que Mimi Shea est aussi du voyage.

78 Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 45 et 212.

79 Fleuret, « Rencontre avec Serge Garant », p. 15.

80 Propos confiés par Garant à Maryvonne Kendergi lors du « musialogue » organisé par celle-ci à la Faculté de musique de l'Université de Montréal le 20 mars 1972, et repris dans la série *Trésors d'archives de Maryvonne Kendergi,* radio de Radio-Canada, le 7 février 1992.

81 Cf. notamment notre article « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminantes sur la création de l'après-guerre », ainsi que les pages dévolues par M.-T. Lefebvre aux premiers concerts montréalais organisés par Garant (*Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, p. 48-54).

82 Hommage rendu par Garant à Messiaen, « Olivier Messiaen, 70e anniversaire », *Variations,* p. 8.

83 Se référer à la note 6 au début de cet article.

84 *Propos sur Olivier Messiaen,* radio de Radio-Canada, le 22 août 1963.

85 « Olivier Messiaen, 70e anniversaire »,*Variations*, p. 8.

86 C'est ce qui ressort des nombreuses références à Boulez et à son œuvre faites par Garant dans diverses communications écrites ou radiophoniques, dont plusieurs sont reproduites *in* Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*. La courte correspondance de Boulez à Garant au milieu des années cinquante s'orientait déjà dans cette direction (fonds Serge Garant, Université de Montréal; quelques extraits de ces lettres ont été cités par Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 49-50).

87 Le jour où Boulez a rendu visite à Messiaen à sa classe du Conservatoire, Garant s'est probablement fait tout aussi discret qu'à son habitude, puisque le compositeur français déclare dans une lettre non datée espérer faire sa connaissance (fonds Serge Garant, Université de Montréal, cité par Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* p. 49).

88 Fleuret, « Rencontre avec Serge Garant », p. 15.

Résumé

Serge Garant à Paris : Parcours d'un crucial apprentissage

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

D'octobre 1951 à mai 1952, Serge Garant séjourne à Paris en compagnie de ses amis Wilfrid Lemoyne et Suzanne Gagnon. Tout en découvrant les trésors culturels de la capitale française, il assiste aux célèbres cours d'analyse donnés par Olivier Messiaen au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Il prend également des leçons d'écriture auprès d'Andrée Vaurabourg-Honegger, l'une des pédagogues les plus respectées de la capitale française. Cette période d'apprentissage sera marquante dans le développement du compositeur, comme en font foi plusieurs lettres et témoignages de Garant, de même que les œuvres composées durant cette période. Cet article vise à mettre en lumière les points saillants du séjour de Garant à Paris, par exemple la découverte des œuvres de Messiaen et de Pierre Boulez, et l'impact de cette expérience sur les activités subséquentes du compositeur québécois.

Abstract

Apprenticeship in Paris: Serge Garant's Crucial Training

Jean Boivin (University of Sherbrooke)

Along with his friends Wilfrid Lemoyne and Suzanne Gagnon, Serge Garant stayed in Paris from October, 1951 to May, 1952. While discovering the innumerable cultural treasures of the French capital, he attended the legendary classes in analysis given by Olivier Messiaen at the Paris Conservatory. He also studied with Andrée Vaurabourg-Honegger, one of the city's leading music pedagogues. This would prove to be an important stage in Serge Garant's musical training, as witnessed not only by his correspondence, but also by his compositions that date from this time. This article highlights some of the salient moments of Serge Garant's Parisian sojourn, such as his discovery of the music of Messiaen and Pierre Boulez, and assesses the impact of these experiences on his subsequent career.

Biographie

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 IV-Sorbonne et un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal. Il s'intéresse à différents aspects de l'histoire musicale du 20e siècle, tant au Québec qu'en Europe. Son livre *La classe de Messiaen* (Paris, Bourgois, 1995) a été couronné de plusieurs prix. Il a été invité à participer à plusieurs colloques internationaux et a collaboré à divers ouvrages collectifs (parus notamment aux éditions Garland, Einaudi, Actes Sud, IQRC, Ashgate et Symétrie). On lui doit plusieurs articles sur l'histoire de la musique moderne et contemporaine au Québec et au Canada, publiés par exemple dans les revues *Circuit*, *Intersections* et dans les *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion* (France). Le prix de « L'article de l'année » lui a été décerné par le Conseil québécois de la musique en 1999 et 2002. Il a présidé la Société québécoise de recherche en musique de 1998 à 2001 et dirigé le département de musique de l'Université de Sherbrooke de 2003 à 2006. Depuis l'automne 2013, il est le rédacteur en chef des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musiqu*e. Il prépare une monographie sur l'histoire de la musique moderne au Québec (1930-1967).

Serge Garant, directeur de la Société de musique contemporaine du Québec (1966-1986)

Sophie Galaise
(Université de Montréal)

« Mes rencontres avec la SMCQ de Serge Garant s'inscrivent dans mon histoire, comme Serge Garant s'inscrira dans l'Histoire[1]*. »*
(Claude Lafontaine in *programme de la SMCQ, 4 décembre 1986)*

Préliminaire[2]

Serge Garant a été directeur artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) pendant 20 ans, soit de 1966 à 1986, année de sa mort. Sous sa direction, cette société de concerts, qu'on qualifie généralement de « doyenne des sociétés de musique actuelle au Canada », a fait œuvre de pionnière, de partenaire de la création, de propagatrice et d'éducatrice. À ce propos, Eric McLean écrivait, à l'occasion du dixième anniversaire de la SMCQ, dans le *Montreal Star* (10 décembre 1976) : « D'une importance comparable au progrès de l'ensemble a été la création d'un public fidèle pour ce répertoire, et il continue d'augmenter.. ». C'est grâce à un travail soutenu et à une passion indéfectible que Serge Garant, aidé des musiciens, de l'équipe administrative et des différents membres du conseil d'administration, a pu faire de la SMCQ un organisme de premier plan pour la promotion de la création au Québec.

La naissance

C'est un événement unique, la Semaine internationale de musique actuelle tenue du 3 au 8 août 1961 à Montréal et organisée par Pierre Mercure, qui allait ouvrir la voie à la fondation de la SMCQ. Cet événement a été conçu à partir de trois idées motrices : 1) que la musique entendue devait « être actuelle »; 2) qu'elle devait être « intimement liée aux arts visuels »; et 3) qu'elle devait « représenter une peinture fidèle des mouvements de recherche musicale dans le monde entier », pour reprendre les termes mêmes de Mercure (Lyse Richer, 1993, p. 3063). On put y entendre des œuvres de trois québécois, Pierre Mercure, Istvan Anhalt et Serge Garant[3], ainsi que des œuvres de Babbitt, Berhman, Cage[4], Kotonski, Ligeti, Maxfield, Penderecki, Schaeffer, Stockhausen, Varèse et Wolff. Des conférences de compositeurs, chefs d'orchestre, tels Kagel et Cage, et du chorégraphe Alwyn Nikolais, eurent également lieu[5]. Comme le résume Lyse Richer dans son article sur cet événement dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, ni l'auditoire, ni la presse officielle ne firent bon accueil à l'événement. Un Claude Gingras réservé écrit dans *La Presse* du 8 août 1961 : « Dans toute cette musique entendue en cinq concerts, il y a sûrement de la valeur et sûrement de la fumisterie. Il est trop tôt pour faire le partage. Il est trop facile de rire et il serait ridicule de vouloir poser un jugement sûr. Le temps seul jugera. Peut-être faudra-t-il trouver de nouvelles définitions aux mots "art", "musique", "danse", "beauté", "équilibre", "goût" ». Malgré une réception peu enthousiaste du grand public, cet événement unique que « Mercure aurait voulu annuel », inspirera directement une personnalité majeure de la vie musicale québécoise d'alors, Wilfrid Pelletier.

Nommé directeur du Service de la musique du ministère des Affaires culturelles du Québec (MACQ) en 1961, Wilfrid Pelletier va reprendre l'idée et organiser quelques rencontres[6] à Montréal en 1965 avec des personnes clés du milieu musical. Le petit nombre de comptes rendus qui subsistent de ces premières réunions indiquent que Jean Vallerand et Pierre Mercure avaient également pris part aux toutes premières discussions. Dans l'ébauche de ce projet, Mercure avait même été pressenti comme directeur musical. Son décès accidentel[7] empêche la réalisation de ce souhait et le vide sera comblé par Garant, qui

1 Il s'agit d'un bref hommage posthume rédigé par Claude Lafontaine, directeur de la Société des droits d'exécution, à la mort de Serge Garant.

2 J'aimerais remercier madame Anne Marie Messier, la directrice en poste à l'époque où j'ai effectué cette recherche à la SMCQ, qui m'a permis de consulter les archives de cette société. J'ai compilé les données depuis la fondation jusqu'à la date du 4 décembre 1986, date du concert suivant le décès de Serge Garant, que dirigeait Marius Constant. Pour ce faire, j'ai eu recours aux programmes de concerts (du premier au 170e, c'est-à-dire celui du 4 décembre 1986, dirigé par Marius Constant), aux dossiers de presse (de la 1re à la 21e saison) et au rapport annuel produit à la 22e saison (soit un an après le décès de Garant, à la saison 1987-1988). Les procès-verbaux des toutes premières réunions, ainsi que les écrits de Garant, me furent également d'une grande utilité pour compléter ce travail.

3 Dont on créa *Anerca* sous la direction de Kagel, avec la participation de Claire Grenon-Masella.

4 De Cage, on entendit en « création mondiale, le 3 août, sous la direction de ce dernier » *Atlas Eclipticalis*.

5 Ce qui donnera l'idée à Wilfrid Pelletier qui suggèrera, dans les réunions préliminaires à la fondation de la SMCQ, des concerts auxquels pourraient se greffer des conférences.

6 À cette époque, il dirige fréquemment à New York. C'est ce lieu de résidence qui apparaît sur les lettres patentes. Il aidera la SMCQ à recevoir une subvention de « démarrage » du MACQ.

7 Le 29 janvier 1966 en France.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », décembre 1997, p. 41-54

assiste à toutes les réunions subséquentes du comité fondateur. Le rapport de ce projet de « Politique musicale au Québec », consacré à la « mise sur pied d'une Société de musique contemporaine », établit les buts suivants : a) faciliter la création et la diffusion d'œuvres nouvelles; b) favoriser les échanges d'œuvres, de créateurs et d'interprètes avec l'étranger; c) développer la compréhension du fait musical contemporain; et d) situer notre nouvelle musique dans le contexte du monde musical actuel.

Les objectifs fixés seront les suivants : a) commandes d'œuvres aux compositeurs du Québec et du Canada en vue d'exécutions publiques par la Société; b) fondation d'un ensemble de musique contemporaine perma-

Exemple 1. Premier projet de saison

PROJETS DE CONCERTS (annexe)

PREMIER CONCERT

MUSIQUE CANADIENNE

Deux créations:
1---------- Serge Garant
1----------Gilles Tremblay
TRIO VOCAL---------- Josèphe Colle
HARPE - GUITARE NLN - ONDES MARTENOT
1 percussion

DEUXIEME CONCERT

QUATUOR LASALLE, de Cincinnati. A joué à Darmstadt.

Compositions---------- Earle Brown
Deux compositions ---------- Wytolde Lustoslawski
Ode pour quatuor---------- Henri Pousser
Allcatorio ---------- Franco Evangelist
1.15 hre de musique

TROISIEME CONCERT

CONCERT - RECITAL

SOLISTE: DAVID TUDOR, pianiste de New-York.
2ème Sonate ---------- Pierre Boulez
Choix de pièces pour piano---- Stockhausen
Choix de pièces pour piano---- John Cage

QUATRIEME CONCERT

RECITAL DE FLUTE

SOLISTE ---------- Severino Gazzeloni
HARPE ---------- Marie Josch
AU PIANO---------- Chas Reiner

Programme: MUSIQUE CANADIENNE

POUR FLUTE ET HARPE ---------- Dué Pezzi

de NORMAND BEECROFT, (Toronto)

Programme: OEUVRE POUR FLUTE----------

Choix de compositions pour flûte----- Debussy, Varese
Maderna
de Pablo

[8] Selon les indications précisées sur les lettres patentes, compositeur résidant à Outremont qui sera doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal (1968-1973).

[9] Musicologue et professeure émérite de l'Université de Montréal. À l'époque de la fondation de la SMCQ, elle venait d'être nommée professeure à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et était commentatrice à la radio de Radio-Canada.

[10] Administrateur et compositeur, il étudia l'instrumentation avec Neil Chotem, pianiste ayant beaucoup joué avec Serge Garant. [C'est probablement par le biais de Chotem qu'ils se sont rencontrés.] Réalisateur à Radio-Canada à partir de 1956, il devient directeur adjoint des programmes au réseau anglais de la radio à Toronto dès 1966, ce qui l'empêchera par la suite d'assumer pleinement ses fonctions d'administrateur au sein du conseil d'administration de la SMCQ.

nent dont le but serait de préparer et donner des concerts publics de musique actuelle tant à Montréal qu'à Québec et dans les principaux centres urbains de la Province; c) présentation des concerts donnés par des artistes invités; d) rencontres, colloques, congrès, etc. avec des artistes d'autres pays, compositeurs, interprètes, critiques, etc.; et e) publication d'un Bulletin d'information, envoyé aux membres et comportant un minimum d'information sur les œuvres et les compositeurs.

Le comité fondateur, dont les noms figurent sur les lettres patentes de l'organisme, émises le 25 janvier 1967, est composé de Serge Garant, Jean Papineau-Couture[8], Maryvonne Kendergi[9], Hugh H. Davidson[10], Wilfrid Pelletier et Robert Giroux[11]. Officiellement, Serge Garant est ainsi membre fondateur[12].

Les objectifs de la Société, inscrits sur les lettres patentes, sont effectivement au nombre de six : 1) diffuser ou promouvoir la musique contemporaine canadienne et internationale; 2) former et entretenir en permanence son propre orchestre[13]; 3) pour fins de divertissement, d'information ou d'éducation, offrir au public des concerts et représentations musicales; 4) reconnaître et faire reconnaître la valeur des œuvres musicales[14]; 5) distribuer des prix et des récompenses[15]; et 6) se livrer à toute autre activité de nature à diffuser ou promouvoir la diffusion de la musique contemporaine canadienne et internationale[16]. Le mandat ainsi défini est large et légèrement différent de celui du projet initial[17].

Les débuts

Les débuts de la SMCQ sont modestes. Le comité prépara la première saison avec des prévisions budgétaires importantes (60 000 $) puisqu'on s'attendait à une aide substantielle de la part du MACQ. La première ébauche de concerts n'est pas sans intérêt (voir Exemple 1).

Faute de budget, puisque la subvention reçue est inférieure à ce qui avait été prévu, le comité doit opérer avec une petite subvention de démarrage (15 000 $). On refera plusieurs fois la planification de la première saison avant d'arriver à produire le dépliant promotionnel[18] (voir Exemple 2).

Exemple 2. Programme de la première année de la SMCQ, 1966-1967

3 CONCERTS, Première saison

1er concert
15 décembre 1966, salle Claude-Champagne, 20 h 30

Pierre Boulez, *Structures pour deux pianos* (2e livre)
Paul Helmer, Bruce Mather, piano

Murray Schafer, « Air d'Ishtar » (extrait de *Toi-Loving* (*sic*))
Margo McKinnon, soprano, et ensemble de 6 percussionnistes, piano-céleste (*sic*), basse et bande magnétique

Bruce Mather, *Fantaisie pour piano*
Bruce Mather, piano

Serge Garant, *Anerca*
Margo McKinnon, soprano, et huit instrumentistes

2e concert
19 ou 28 janvier 1967

Œuvres pour piano avec David Tudor
François Morel, *Quintette pour cuivres*
Edgard (*sic*) Varèse, *Octandre*

3e concert
mi-avril

Arnold Schoenberg, *Herzgewächse*
Anton Webern, *Deux cycles de chant pour voix et instruments*
Harry Somers, *Trois miniatures pour voix et instruments*
Gilles Tremblay, *Kekobah* (*sic*)

11 Avocat de Sainte-Foy, peut-on lire sur les lettres patentes. Il démissionnera de son poste au sein du conseil d'administration plus tard, officiellement à cause de la distance Montréal-Québec. Il semble qu'il ait été avocat au ministère des Affaires culturelles du Québec, à l'époque où Wilfrid Pelletier y travaillait.

12 On est tenté d'ajouter « sans avoir participé à toutes les réunions préliminaires ». À ce propos, dans une entrevue télévisée avec Maryvonne Kendergi, Garant réfute l'affirmation et explique qu'il n'a pas participé à la fondation de la SMCQ puisque, dans les faits, il a remplacé Pierre Mercure, pressenti pour le poste de directeur artistique, mais décédé accidentellement. Ce vidéo a été réalisé à l'Université de Montréal en 1983.

13 Trois ans après la fondation de la SMCQ, on verra la fondation de ce groupe d'instrumentistes qui d'abord prendra le nom de Groupe instrumental de la SMCQ, avant de devenir l'Ensemble de la SMCQ.

14 Ce qui sous-entend des reprises d'œuvres pour en faire des classiques. La SMCQ s'emploiera à faire cela fréquemment sous le « règne » de Garant. L'œuvre la plus reprise à la SMCQ est de Gilles Tremblay; il s'agit de *...le sifflement des vents porteurs de l'amour*, qui a été jouée 19 fois.

15 Dans les premiers comptes rendus des réunions du comité fondateur, on étudie la possibilité d'octroyer des prix pour finalement décider qu'il est encore trop tôt...

16 On établira des rencontres avec des compositeurs, animées par Maryvonne Kendergi, qui prendront éventuellement le nom de « Musialogues ». Luciano Berio sera le premier invité de la SMCQ.

17 Par exemple, dans le projet initial, les activités de la Société devaient se dérouler dans la province de Québec. Dans la version finale, le lieu d'activités n'est pas spécifié, ce qui permet, entre autres, d'effectuer des tournées à l'étranger.

18 On avait fixé la tarification régulière à 2 $ et celle pour les étudiants et pour les membres des Jeunesses musicales du Canada à 1 $.

Quelques flous artistiques subsistent sur ce programme pas du tout définitif. Le deuxième concert aura finalement lieu le 16 février 1967, toujours à la salle Claude-Champagne, lieu privilégié des débuts. Il diffère de celui annoncé. On aura au programme : deux cycles de chant, soit les opus 4 et 14 de Webern; le *Quintette pour cuivres* de Morel; les *12 Miniatures* (1963), pour voix et trio instrumental de Harry Somers; le *Konzert,* op. 24 de Webern et *Octandre* de Varèse. Josèphe Colle et Mary Morrisson seront les sopranos invitées. À propos de ce concert, Gilles Potvin écrira dans *La Presse* du 17 février 1967 : « La S.M.C.Q. (son caractère permanent et sa notoriété nous permettant de l'identifier par ses initiales seulement) a présenté hier son deuxième concert et a connu son deuxième grand soir qu'on pourrait tout aussi bien qualifier de triomphe[19]. »

Le troisième concert a lieu le 5 avril 1967 et présente le *Klavierstück IX* (1956) de Stockhausen, les *Variations II* (1961) pour « piano amplifié » (*sic*) de Cage et *Pandorasbox, bandoneonpiece* (1960-...) de Kagel, ainsi que la création canadienne de *Kékoba* de Gilles Tremblay[20], qui tient la partie d'ondes Martenot et assure la direction pour son œuvre. La critique est encore dithyrambique, surtout au sujet de l'œuvre de Tremblay.

À l'été qui suit, la SMCQ est invitée à donner quatre concerts au Pavillon du Canada de l'Expo 67, soit les 22, 23, 24 et 25 août 1967[21]. Pour une aussi jeune société de concerts, c'est remarquablement bien que de participer à un tel événement.

La deuxième saison est également d'une importance primordiale dans l'histoire de cette société puisque, à sa clôture, elle compte, depuis sa création, douze concerts et la fondation du Groupe instrumental de Montréal. Gilles Potvin, dans *La Presse* du 26 avril 1968, résume ainsi les faits : « Au risque d'utiliser un vieux cliché, il faut dire que la deuxième saison de la SMCQ s'achève en beauté et que ce douzième concert marque une date, non seulement dans l'histoire, encore brève mais riche d'événements, de cette société mais aussi dans les annales artistiques de la métropole. Il marquait aussi les débuts du Groupe instrumental de Montréal, un complément des meilleurs instrumentistes locaux. On se rappelle que dès sa formation, la SMCQ avait souligné la nécessité d'un ensemble permanent spécialisé dans le répertoire contemporain, espérant qu'il lui serait possible de l'organiser. C'était donc aussi à l'accomplissement d'un vœu que nous assistions. »

Les musiciens

Cet ensemble à géométrie variable[22] qui, depuis 1971, se dénomme l'Ensemble de la SMCQ, est au départ principalement composé de musiciens provenant de l'Orchestre symphonique de Montréal[23] et de compagnons des premières heures de Garant. S'ajoutent, par la suite, des musiciens issus du Conservatoire de musique du Québec à Montréal, de l'Université de Montréal et de l'université McGill. La qualité de l'ensemble est soulignée à maintes reprises; ainsi, en 1982, l'Ensemble de la SMCQ se mérite le prix du « Meilleur ensemble de l'année », décerné par le Conseil canadien de la musique. En 1983, un enregistrement d'un concert réalisé par Radio Canada International (RCI) se mérite le prix du « Meilleur enregistrement fait au Canada » du Conseil canadien de la musique. En 1984, ce même conseil décerne le prix de la « Meilleure émission de musique canadienne de l'année » à une émission de la série *Musique de notre siècle* (animée par Serge Garant), consacrée à la diffusion du concert anniversaire Gilles Tremblay (142e concert de la SMCQ, 17e saison).

Qui sont ces musiciens ? Au nombre de 255, parmi ces visages familiers des concerts montréalais, quelques noms ressortent de cette longue liste. Il s'agit de ceux qu'on retrouve le plus régulièrement sur tous les programmes, ainsi à la flûte : Jean-Paul Major[24], Gisèle Fréchette[25], Gisèle Millet-Masino[26]; aux hautbois et cor anglais : Pierre Rolland[27]; à la clarinette : Jean Laurendeau[28], Nicolas Desjardins[29] et Gilles Moisan[30]; au basson : René Masino[31]; au cor : des membres de la famille Masella[32], soit Giulio, Joseph et Paul; à la trompette : Guy Archambault[33] et Daniel Doyon[34]; au tuba : Alain Cazes[35]; au piano, célesta et à l'orgue électrique : Bruce Mather[36], Serge Garant, Louis-Philippe Pelletier[37], Gilles Tremblay, Lorraine Vaillancourt[38] et Marcelle Guertin[39]; à la percussion : Louis Charbonneau[40] et Robert Leroux[41]; au violon : Eugène Husaruk[42], Denise Lupien[43] et Mario Masella[44]; à l'alto : Otto Joachim[45] et Robert Verebes[46]; au violoncelle : Guy Fouquet[47] et Walter Joachim[48]; et à la contrebasse : Jacques Beaudoin[49].

L'Ensemble de la SMCQ, sous la baguette de Garant, se produit dans plusieurs villes du

[19] Depuis sa fondation, la couverture de presse de la SMCQ a toujours été excellente.

[20] Compositeur et professeur au Conservatoire de musique du Québec à Montréal. Membre du conseil d'administration de la SMCQ (1968-1988), président (1982-1988) et directeur artistique (1986-1988).

[21] Hugh Davidson, membre fondateur de la SMCQ, alors conseiller musical pour la participation du gouvernement canadien à l'Expo 67, aida sans doute la société.

[22] On retrouvera, à l'annexe F, la liste des musiciens en ayant fait partie.

[23] Surtout grâce à Wilfrid Pelletier, membre fondateur de la SMCQ.

[24] Flûtiste principal à l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) et titulaire de la classe de flûte traversière au Conservatoire de musique du Québec à Montréal de 1970 à 1995. Il a formé des générations de flûtistes professionnels qui s'illustrent, entre autres, aujourd'hui dans des orchestres et ensembles aux États-Unis (New York, Chicago, etc.) comme en France, en Suisse et en Allemagne.

[25] Flûtiste, présidente sortante de la Guilde des Musiciens.

[26] Enseigne à la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis plusieurs années.

[27] Professeur (depuis 1973) et doyen (1984-1988) à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, il participa à l'enregistrement du *Quintette* de Serge Garant avec des musiciens de la SMCQ (RCI 527).

[28] Ondiste et professeur au Conservatoire de musique du Québec à Montréal, il a remplacé Robert Giroux au conseil d'administration de la SMCQ.

[29] Clarinettiste et chanteur, il est actuellement directeur général des Jeunesses musicales du Canada.

[30] Clarinettiste basse et saxophone solo à l'Orchestre symphonique de Montréal. Il fonda en 1977 le Quatuor Moisan avec ces trois fils.

[31] Professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

[32] Famille d'instrumentistes montréalais d'origine italienne comprenant Raffaele, son fils Frank et les huit fils de ce dernier, dont les trois cités ci-haut. La majorité des membres de cette famille ont fait carrière à l'OSM.

[33] Enseigne à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

[34] Fait carrière au Japon depuis plusieurs années.

[35] Actuellement chargé de cours à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et professeur au Conservatoire de musique du Québec à Montréal.

[36] Compositeur, professeur à la Faculté de musique de l'université McGill (1966-1996). Il fut membre du conseil d'administration de la SMCQ et a été programmé dès la première année d'existence de cette société.

[37] Pianiste et professeur à l'université McGill depuis 1978. Il a été, notamment, soliste pour la SMCQ

Canada et à l'étranger. Il participe au neuvième Festival d'art contemporain de Royan (1972), à la biennale Reconnaissance des musiques modernes V à Bruxelles (1973), au festival du bicentenaire des États-Unis à Washington (1975) et aux Journées mondiales de la SIMC à Boston[50] (1976). Sous les auspices de l'Association des compositeurs, auteurs et éditeurs du Canada Limitée / Composers, Authors and Publishers Association of Canada Limited (CAPAC), qui organise un événement international intitulé *Rendez-vous with Canada,* la SMCQ donne en 1977 des concerts en Allemagne, en Angleterre, en Belgique et en France, dans le cadre de la manifestation *Musicanada*[51]. Le critique Maurice Fleuret, après avoir vanté la qualité de l'Ensemble, écrira dans *Le Nouvel Observateur* du 21 au 27 novembre 1977, à propos du répertoire : « Il n'y a pas au Canada de patrimoine musical savant mais c'est ce manque, précisément, qui donne aux créateurs plus de liberté. » La SMCQ avait présenté à cette occasion le *Concerto de chambre* pour alto et dix exécutants de Cherney, *Rivages* de Garant, *Madrigal IV* de Mather, *Images* de Steven et *Solstices* de Tremblay. En 1983, on assiste à la première tournée québécoise de l'Ensemble de la SMCQ. Cinq villes sont visitées, soit Chicoutimi, Joliette, Québec, Trois-Rivières et Rimouski. En tout, sous le « règne » de Garant, l'Ensemble de la SMCQ se produira 39 fois en concert à l'extérieur de Montréal.

Solistes et invités

Bien que Garant confie la majeure partie de la programmation à l'Ensemble de la SMCQ, des solistes et des groupes invités de grande qualité se feront également entendre aux concerts de la Société. Ils seront presque légion à participer aux 170 premiers concerts (cf. Annexe C). Au nombre de 120, on remarque les musiciens de réputation internationale suivants : la soprano Cathy Berberian (1968)[52]; la pianiste Yvonne Loriod (1970, 1978)[53]; le Groupe Stockhausen de Karlheinz Stockhausen (1971), les Percussions de Strasbourg (1973), le Kölner Ensemble für Neues Musiktheater (1974)[54], le Groupe instrumental de Bourges (1979), le Quatuor à cordes de Kreuzberg (1980), l'ensemble londonien Lontano (1985) et Steve Reich and Musicians (1983); les pianistes Alfons et Aloys Kontarsky (1972, 1979) et Claude Helfer (1983)[55]; l'organiste Xavier Darasse (1975) et le compositeur et interprète Earle Brown (1976). Parmi les canadiens à s'être produits avec la SMCQ, on compte Bruno Laplante, Gilles Manny, Mary Morrison, Marie-Danielle Parent, Louis-Philippe Pelletier, Patricia Rideout ainsi que Lorraine et Pauline Vaillancourt.

Enfin, la direction ne sera pas toujours assumée par Garant. Également les chefs suivants, au nombre de dix, sont invités entre 1966 et décembre 1986 : Gilbert Amy, Gilles Auger, Pierre Bartholomé, Luciano Berio, Walter Boudreau, Earle Brown, Marius Constant, alcides lanza, Gilles Tremblay et Lorraine Vaillancourt.

Répertoire et compositeurs joués

Les orientations esthétiques d'une société de concerts se reconnaissent et se discernent à l'étude de son répertoire. Le répertoire que Garant programme à la SMCQ est vaste et très varié. En tout, on parle de 234 compositeurs joués, incluant 78 Canadiens, pour un total de 865 œuvres présentées, dont 638 titres différents. En sa qualité de directeur artistique, Serge Garant démontre une grande constance dans ses choix. Au départ, en 1966-1967, il programme 13 œuvres canadiennes et québécoises, 11 européennes et 2 américaines. L'étude des œuvres jouées pendant les quelques dix années qui suivent démontre une certaine progression du côté des Européens. Ainsi, en 1976-1977, on retrouve 14 œuvres canadiennes et québécoises, 21 européennes, 3 américaines et 2 japonaises. L'avance des Européens se poursuit pendant la décennie suivante avec, en 1985-1986, 12 œuvres canadiennes, 19 européennes et 1 américaine.

De manière générale, Serge Garant programme, à chaque année, une majorité d'œuvres de compositeurs européens, puis des œuvres de compositeurs canadiens et québécois et, enfin, quelques œuvres américaines ou asiatiques. Parmi les compositeurs européens les plus fréquemment entendus, on retrouve : Xenakis (25 œuvres jouées dont une commande), puis Berio (24) et Webern (24), suivis de Varèse (21), Messiaen (18), Schœnberg (12), et enfin Boulez (8), Stravinsky (8) et Berg (6). La réception de ceux qu'on peut désormais appeler les classiques du XXe siècle est très bonne, comme en témoigne cette critique de Gilles Potvin dans Le Devoir du 10 décembre 1983 : « Ce programme Webern et Varèse demeurera pour plusieurs une expérience tout à fait unique, hallucinante même. Cette impression n'aurait

au pavillon canadien de l'Expo 67 et a exécuté de mémoire l'œuvre pianistique entier de Schoenberg, Berg et Webern en novembre 1976. Claude Gingras salua cet exploit en le qualifiant de « réussite totale » (*La Presse*, 12 novembre 1976).

38 Pianiste, chef d'orchestre et professeure à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Elle participa à de nombreux concerts de la SMCQ et à l'enregistrement du *Quintette* de Serge Garant.

39 Pianiste et professeure à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Elle fut particulièrement active au sein de l'ensemble de la SMCQ de 1973 à 1983.

40 Timbalier à l'OSM depuis 1950.

41 Percussionniste, professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, où il fut doyen de 1988 à 1997. Il a été président du conseil d'administration de la SMCQ de 1988 à 1990.

42 Violoniste, membre de l'OSM, il a participé à un grand nombre de concerts de la SMCQ, et ce, depuis 1969. Il a également pris part à plusieurs enregistrements de la SMCQ, sous la direction de Serge Garant.

43 Violoniste à l'Orchestre métropolitain.

44 Voir note 32.

45 Compositeur, professeur, altiste et violoniste. Issu d'une famille de musiciens montréalais d'origine allemande, il participa avec son frère Walter à plusieurs des concerts de la SMCQ. Cette société lui passa commande, en 1977, d'une œuvre mixte intitulée *Uraufführung*, pour 13 instruments et sons électroacoustiques en direct.

46 Professeur au Conservatoire de musique du Québec à Montréal.

47 Membre de l'Orchestre symphonique de Montréal et professeur au Conservatoire de musique du Québec à Montréal.

48 Voir note 45.

49 Membre de l'Orchestre symphonique de Montréal.

50 Suivi d'une tournée canadienne.

51 « Premier festival d'envergure de musique canadienne en Europe, tenu du 4 au 17 novembre 1977 sous l'égide du ministère des Affaires extérieures et du CAC. » (Annick Poussart, *Encyclopédie de la musique au Canada*, p. 2249).

52 À l'occasion d'une invitation à Luciano Berio.

53 Lors de la venue d'Olivier Messiaen.

54 Qui accompagne Mauricio Kagel.

55 Pianiste français qui a, entre autres, beaucoup travaillé avec Pierre Boulez.

pu être créée autrement que par des exécutions d'un calibre supérieur et c'est ce que Garant et son équipe nous ont donné une fois de plus (...) Une ovation sonore a prolongé la soirée de plusieurs minutes. Serge Garant s'est finalement décidé à reprendre *Ionisation* à la grande joie du public qui occupait entièrement la salle », et cette autre de Claude Gingras dans *La Presse* du 12 avril 1985 : « ... Ce concert final de la 19e saison de la SMCQ restera dans nos mémoires longtemps. On n'y programmait non pas une mais deux œuvres majeures du XXe siècle (*Le Marteau sans Maître* de Boulez et la *Sonate pour piano* de Jean Barraqué) et toutes deux reçurent des lectures absolument exemplaires. »

La musique américaine est moins présente, mais les différentes tendances sont représentées. De Charles Ives à John Cage, en passant par Elliott Carter, Mario Davidovsky, Morton Feldman, Steve Reich, Roger Reynolds et James Tenney, les courants les plus divers, de la musique post-sérielle à la musique répétitive, sont donnés à entendre.

Garant fera également beaucoup pour les créateurs canadiens et québécois. Sous sa direction, la SMCQ passera 38 commandes d'œuvres à des compositeurs canadiens et surtout québécois. Les esthétiques les plus diverses seront représentées dans le répertoire canadien de la SMCQ. Le parcours des programmes des différents concerts nous indique ainsi que, outre les compagnons des premières heures (Mather, Morel, Papineau-Couture et Tremblay), Serge Garant programma à la SMCQ, entre autres, les musiques des Brian Cherney, Jacques Hétu, Clermont Pépin et André Prévost. La musique électroacoustique québécoise trouva également sa place à la SMCQ. On entendit des pièces de Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Yves Daoust, Marcelle Deschênes, Otto Joachim, Alain Thibault et Francis Dhomont, tous dignes représentants de l'électroacoustique au Québec. De plus, Serge Garant soutient et encourage constamment les jeunes créateurs. À preuve, ce texte de Garant qu'on peut lire dans le programme du 15e anniversaire de la SMCQ (10 décembre 1981, le 133e concert) où il écrit : « ... nous avons voulu que ce concert-anniversaire soit consacré à la jeune musique d'ici. Quelle meilleure façon de célébrer aurions-nous pu trouver, en effet, qui justifie à la fois la confiance qu'on nous témoigne depuis 1966 et l'espoir que suscite en nous la vitalité de la jeune musique québécoise ? Si cette musique se révèle de plus en plus vivante, diverse, différente, nous voulons croire que notre action et celle des nombreux interprètes qui nous ont appuyés y sont pour quelque chose et que nous avons réussi à créer un climat propice au "faire" de la musique ici. » Au programme, on retrouvait des œuvres de Tôru Takemitsu, Claude Caron, Claude Vivier (*Shiraz*) et Alain Lalonde (*Espaces*[56]).

Serge Garant croit également que les œuvres majeures du XXe siècle doivent être reprises, pour devenir habitude. L'œuvre la plus fréquemment donnée par la SMCQ est *...le sifflement des vents porteurs de l'amour* de Gilles Tremblay, qui a été reprise 19 fois ! Les trois compositeurs les plus joués à la SMCQ sont, dans l'ordre, Gilles Tremblay (48 fois), Serge Garant (42 fois)[57] et Bruce Mather (33 fois), pour respectivement 13, 12 et 15 œuvres différentes. C'est le même Bruce Mather qui remporte la palme pour le plus grand nombre d'œuvres jouées. Sous la baguette de Garant plus de 86 œuvres seront données en création.

Les enregistrements

Garant se préoccupe de conservation et de promotion des activités de la SMCQ. Quel meilleur moyen que le disque pour contribuer à enrichir de manière plus permanente le patrimoine musical contemporain ? Avec Garant, la SMCQ enregistrera 18 disques. On en décompte dix-sept sous étiquette Radio Canada International (RCI) et un sous étiquette Centredisques. On pourrait prétendre qu'il s'agit là d'une moyenne de près d'un disque par année, si ce n'est qu'un certain nombre de disques sont regroupés en coffrets. Au total, 37 œuvres de 23 compositeurs seront ainsi gravées.

L'équipe administrative

Pour gérer tous les projets et seconder le directeur artistique, une équipe efficace entoure Serge Garant dès le début. Trois directeurs administratifs collaboreront avec Garant, soit Jacques Hovsépian de 1968 à 1973, Laurentin Lévesque de 1970 à 1974 et Daniel Sarijian[58] de 1979 à 1986. Selon les procès-verbaux des deux premières années, c'est Maryvonne Kendergi qui assure, pour reprendre ses termes, « une permanence bénévole[59] ». En plus de l'équipe de production, les conseils d'administration, toujours formés en majorité de compositeurs, joueront un rôle important dans la structure de l'organisme. Le premier conseil (1969-1971) comprend : Serge

[56] Cette dernière se mérite le prix CAPAC en 1980.

[57] Ce qui détruit le mythe du compositeur trop timide pour oser programmer sa propre musique.

[58] Rappelons qu'il fut régisseur de 1968 à 1975, puis coordonnateur de production de 1975 à 1979 et, enfin, administrateur de 1979 à 1986.

[59] Son lieu de résidence sert d'adresse officielle au départ.

Garant, Maryvonne Kendergi, Jean Papineau-Couture, Jean Laurendeau, Bruce Mather, Gilles Tremblay, Jean-Paul Jeannotte et Guy Lachapelle[60]. Par la suite, les différents présidents du conseil seront Jean Papineau-Couture (1966-1972), Maryvonne Kendergi (1973-1982) et Gilles Tremblay (1982-1988)[61].

Conclusion

Garant, en tant que directeur artistique de la SMCQ, a joué un rôle déterminant dans l'histoire de la création musicale au Québec parce qu'il aura su, entre autres, éduquer et fidéliser un public, former des générations d'interprètes et encourager et soutenir les jeunes compositeurs[62]. Il aura introduit le répertoire de la musique d'avant-garde européenne, en grande partie méconnu ici. Il aura également soutenu la création canadienne et québécoise, quelle que soit l'esthétique des œuvres. La SMCQ aura été la pierre d'assise qui aura permis à plusieurs générations de compositeurs de se faire entendre. C'est également cette société qui aura tracé la voie à plusieurs autres sociétés de concert vouées à la création contemporaine, telles l'Association de musique actuelle de Québec, la Société des concerts alternatifs du Québec (devenue Code d'Accès), l'Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec et le Nouvel Ensemble Moderne◀

ANNEXE A

La SMCQ avec Serge Garant, statistiques

Concerts à l'extérieur de Montréal : 39

Nombre de solistes : 120

Nombres d'instrumentistes membres des Groupe instrumental de Montréal et de l'Ensemble de la SMCQ : 255

Nombre de chefs invités : 10

Nombre d'œuvres commandées : 38

Nombre de créations : 86

Nombre d'œuvres présentées : 865

Nombres d'œuvres différentes présentées : 638

Nombre de compositeurs joués : 234

Nombre de compositeurs canadiens : 78

Nombre total de concerts : 169

Nombre de disques enregistrés : 18

ANNEXE B

Liste des compositeurs joués par la SMCQ
*Compositeur canadien

ADAMS, John; AITKEN*, Robert; ALBRIGHT, William; ALSINA, Carlos Roque; AMY, Gilbert; ANDRIESSEN, Louis; ANHALT*, Istvan; APERGHIS, Georges; ARCURI*, Serge; ARSENEAULT*, Raynald; BALLIF, Claude; BARRAQUÉ, Jean; BARRIÈRE, Françoise; BASHAW, Howard; BEDFORD, David; BEECROFT*, Norma; BELKIN*, Alan; BELL*, Allan; BELLEMARE*, Gilles; BENHAMOU, Maurice; BERBERIAN, Cathy; BERG, Alban; BERIO, Luciano; BERNAOLA, Carmelo A.; BERTONCINI, Mario; BIRTWISTLE, Harrison; BOESMANS, Philippe; BOESWILLWALD, Pierre; BOLCOM, William; BOONE, Charles; BONNIER*, Bernard; BÖRTZ, Daniel; BOUCHER*, Richard; BOUCOURECHLIEV, André; BOUDREAU*, Walter; BOULEZ, Pierre; BOULIANE*, Denys; BRÉGENT*, Michel-Georges; BROOKS, William; BROWN, Earle; BURKE*, John; BUSSOTTI, Sylvano; CAGE, John; CARON*, Claude; CARTER, Elliott; CHATMAN*, Stephen; CHAN*, Ka Nin; CHAVEZ, Carlos; CHERNEY*, Brian; CLOZIER, Christian; CONSTANT, Marius; COULOMBE SAINT-MARCOUX*, Micheline; COWELL, Henry; CRUMB, George; CURTIS-SMITH, Curtis O.B.; DAELEMAN, Wim; DALLAPICCOLA, Luigi; DAOUST*, Yves; DARASSE, Xavier; DAVIDOVSKY, Mario; DAVIES, Peter Maxwell; DE LAET, Joris; DE LA MARTINEZ, Odaline; DE LEEUW, Ton; DEL MONACO, ALfredo; DEL TREDICI, David; DE PABLO, Luis; DESCHÊNES*, Marcelle; DÉSILETS*, Richard; DEVILLERS, Jean-Baptiste; DHOMONT, Francis; DOUGLAS*, William; DRUCKMAN, Jacob; DUCOL, Bruno; DUSATKO*, Tomas; EDWARDS, George; ELOY, Jean-Claude; EÖTVÖS, Peter; ETKIN, Mariano; EVANGELISTA*, José; FELDMAN, Morton; FERNEYHOUGH, Brian; FERRARI, Luc; FINNISSY, Michael; FOUILLARD, Patrice; FOX, Christopher; FUJIEDA, Mamoru; FUKUSHI, Norio; GAGNON*, Alain; GANDINI, Gerardo; GARANT*, Serge; GEHLHAAR, Rolf; GELLMAN*, Steven; GERHARD, Roberto; GHENT*, Emmanuel; GLOBOKAR, Vinko; GOEYVAERTS, Karel; GONNEVILLE*, Michel; GOUGEON*, Denis; GOUIN*, Jacques; GRÉGOIRE*, Richard; GRISEY, Gérard; HAMBRAEUS*, Bengt; HARRIS, Donald; HARTWELL*, Hugh K.; HARVEY, Jonathan; HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman; HAWKINS*, John; HEARD*, Alan; HENZE, Hans Werner; ESPOS, Hans-Joachim; HÉTU*, Jacques; HODKINSON*, Sydney; HÖLLER, York; HOLLIGER, Heinz;

60 Très engagé dans le recrutement de musiciens.

61 Robert Leroux suivra de 1988 à 1990.

62 Après le décès de Serge Garant, le 1er novembre 1986, un interim sera assuré par Gilles Tremblay, puis une nouvelle équipe se met en place. Il s'agit de Walter Boudreau, à la direction artistique, et de Anne Marie Messier, à la direction administrative. Ce tandem a donné depuis une décennie une nouvelle orientation à la SMCQ. Tout d'abord, la SMCQ qui, avec Serge Garant, avait élu domicile à la salle Pollack de l'université McGill, est devenue itinérante, pour finalement se fixer à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau. Plusieurs lieux inusités l'accueillirent, tel le Spectrum de Montréal, une salle de cinéma, etc. Le nombre de tournées et d'enregistrements baissa de manière remarquable. La disparition de la maison d'enregistrement Radio Canada International y joua certainement un rôle important. Le nombre de commande d'œuvres baissa également. Ceci est en partie redevable à une augmentation du nombre de sociétés de concerts vouées à la musique contemporaine dans la région métropolitaine qui se partagent les montants accordés en subvention. À l'automne 1996, Michel Duchesneau succéda à Anne Marie Messier à la direction générale.

HUBER, Klaus; HUNT*, Richard; IRINO, Yoshiro; ISHII, Maki; IVES, Charles; JACOB, Werner; JOACHIM*, Otto; JOLAS, Betsy; JOLIVET, André; KAGEL, Mauricio; KAROLYI, Pal; KELEMEN, Milko; KOPROWSKI*, Peter-Paul; KOTONSKI, Wlodzimierz; KRAUZE, Zygmunt; KRENEK, Ernst; KROLL, Georg; KUNST, Eugène; LALONDE*, Alain; LANZA*, alcides; LAPOINTE*, Rémi; LAVISTA, Mario; LEFEBVRE, Claude; LEGUAY, Jean-Pierre; LEIBOWITZ, René; LEVIN*, Gregory; LIGETI, György; LONGTIN*, Michel; LORRAIN*, Denis; LOUIE*, Alexina; LOUVIER, Alain; LUTOSLAWSKI, Witold; MACHAUT, Guillaume de (orch. de Gilles Tremblay); MACHE, François-Bernard; MADERNA, Bruno; MAIGUASHCA, Mesias; MALEC, Ivo; MASSON, Gérard; MATHER*, Bruce; MATSUDAIRA, Yori-Aki; MAYUZUMI, Toshiro; MEFANO, Paul; MESSIAEN, Olivier; MILHAUD, Darius; MIROGLIO, Francis; MONTAIGU, Stephen; MOREL*, François; MORTHENSON, Jan W.; MURAIL, Tristan; NOBRE, Marios; PAPINEAU-COUTURE*, Jean; PAUK*, Alex; PAYNE, Anthony; PENDERECKI, Krzystof; PENTLAND*, Barbara; PÉPIN*, Clermont; PERRON*, Guy; POUSSEUR, Henri; PRÉVOST*, André; PROVOST*, Serge; RADULESCU, Horatiu; RANDS, Bernard; REA*, John; REICH, Steve; REYNOLDS, Roger; RHODES, Philip; RICARD*, Gisèle; RIHM, Wolfgang; RISSET, Jean-Claude; ROY*, Myke; RUHM, Gerhard; SAUVÉ*, Martial; SAVOURET, Alain; SCELSI, Giascinto; SCHAFER*, R. Murray; SCHERCHEN, Tona; SCHÖNBERG, Arnold; SCHUBACK, Peter; SHARMAN*, Rodney; SHINOHARA, Makoto; SMALLEY, Denis; SOHAL, Naresh; SOMERS*, Harry; SONSTEVOLD, Gunnar; SOUSTERS, Tim; SOUTHAM*, Ann; STEFFLER*, Paul; STEVEN*, Donald; STIBILJ, Milan; STOCKHAUSEN, Karlheinz; STRAESSER, Joep; STRAVINSKY, Igor; TAKAHASHI, Yuji; TAKEMITSU, Tôru; TAURIELLO, Antonio; TEDMAN*, Keith; TENNEY, James; THÉBERGE*, Paul; THIBAULT*, Alain; TISNÉ, Antoine; TOUSIGNANT*, François; TREMBLAY*, Gilles; TROCHU*, Pierre; VARÈSE, Edgar; VILLENEUVE*, André; VINET*, Michel; VIVIER*, Claude; VUURTSTEEN, Franz; WEBERN, Anton; WELIN, Karl-Erik; WESTERLINCK, Wilfried; WINIARZ*, John; WOLPE, Stefan; WYSCHNEGRADSKY, Ivan; XENAKIS, Iannis; YTTREHUS, Rolv; YUASA, Joji, YUN, Isang; ZIMMERMANN, Bernd-Alois.

ANNEXE C

Liste des œuvres créées par la SMCQ en 20 saisons (1966-1986)

Légende

* compositeur canadien

1 commande de la SMCQ; grâce à une subvention du Conseil des arts du Canada

2 commande de la SMCQ; grâce à un don de Jean Éthier Blais

3 commande de la SMCQ

4 commande de la SMCQ; grâce à un don de Maryvonne Kendergi

AITKEN, Robert
(Kentville, Nouvelle-Écosse, 1939)*
Shadows II « Lalita »[1]
16.01.1973 (48e concert, Bruxelles)

AMY, Gilbert
(Paris, France, 1936)
Sonata pian'e forte[1]
18.04.1974 (59e concert)

ARSENEAULT, Raynald
(Québec, Québec, 1945-1994)*
Danses de la pleine lune[1]
15.11.1984 (153e concert)

ARCURI, Serge
(Beauharnois, Québec, 1954)*
Prologue[1]
10.10.1985 (159e concert)

BEECROFT, Norma
(Oshawa, Ontario, 1934)*
Rasas 1[1]
09.01.1969 (16e concert)

BELL, Alan
(Calgary, Alberta, 1953)*
Gaia[3]
15.11.1984 (153e concert)

BELLEMARE, Gilles
(Shawinigan, Québec, 1952)*
Musique[2]
15.12.1977 (102e concert)

BŒSWILLWALD, Pierre
(Toulon, France, 1934)
La suite charybde
18.10.1979 (155e concert)

BOLCOM, WIlliam
(Seattle, États-Unis, 1938)
Praeludium
03.12.1970 (30e concert)

BOUCHER, Richard
(Montréal, Québec, 1946-1987)*
Begonia Rex

10.03.1974 (90e concert)
Durer [4]
25.09.1986 (167e concert)

BOUDREAU, Walter
(Montréal, Québec, 1947)*
Variations
18.03.1976 (75e concert)
Les sept jours
01.10.1978 (108e concert)
Amon-Râ
13.11.1980 (125e concert)
Incantations III[1]
08.03.1984 (150e concert)

BOULIANE, Denys
(Grand-Mère, Québec, 1955)*
...à propos et le Baron Perché !...[1]
3.03.1986 (164e concert)

BRÉGENT, Michel-Georges
(Montréal, Québec, 1948-1993)*
Sapho : 3 poèmes d'amour
10.04.1980 (120e concert)

BURKE, John
(Toronto, Ontario, 1951)*
À la source d'Hypocrêne[1]
29.01.1981 (127e concert)

CHATMAN, Stephen
(Faribault, États-Unis, 1950)*
Douce bordure
15.11.1984 (153e concert)

CHERNEY, Brian
(Peterborough, Ontario, 1942)*
Concerto de chambre[1]
27.03.1975 (67e concert)

CONSTANT, Marius
(Bucarest, Roumanie, 1925)
Symphonie pour vents et percussion
17.03.1978 (105e concert)
Précis de décomposition[1]
25.03.1982 (136e concert)

COULOMBE SAINT-MARCOUX, Micheline
(Notre-Dame de la Doré, Québec, 1938-1985)*
Assemblages
09.11.1972 (46e concert)
Ishuma[1]
21.03.1974 (58e concert)

DAOUST, Yves
(Montréal, Québec, 1946)*
Trois fois quatre
20.04.1978 (106e concert)
Valse[1]
09.04.1981 (130e concert)

DE PABLO, Luis
(Bilbao, Espagne, 1930)
Concierto de Cámera
11.12.1980 (126e concert)

DESCHÊNES, Marcelle
(Princeville, Québec, 1939)*
Talilalilalilalarequiem
21.03.1974 (58e concert)
Moll (opéra liliput pour six roches molles)[1]
18.03.1976 (75e concert)
Lux
05.12.1985 (162e concert)

DEVILLERS, Jean-Baptiste
(Paris, France, 1953)
Passages
10.03.1977 (90e concert)

EVANGELISTA, José
(Valence, Espagne, 1943)*
Consort
20.04.1978 (106e concert)
Clos de vie[1]
03.11.1983 (146e concert)
Merapi[1]
04.12.1986 (170e concert)

GARANT, Serge
(Québec, Québec, 1929-1986)*
Offrande I
06.03.1970 (24e concert)
Offrande III
28.03.1971 (36e concert)
Circuit II[1]
31.03.1972 (43e concert, Royan)

GONNEVILLE, Michel
(Montréal, Québec, 1950)*
Contribution à l'étude de certains phénomènes musicaux : chaîne de tierces et de quintes en cycles
27.10.1977 (93e concert)
Variations « Auras »
22.02.1979 (112e concert)

GOUGEON, Denis
(Granby, Québec, 1951)*
Maïté II
10.04.1980 (120e concert)

GOUIN, Jacques
(Pierreville, Québec, 1949)*
Distorsion
15.12.1977 (102e concert)

GRISEY, Gérald
(Belford, France, 1949)
Temous ex machina
13.11.1980 (125e concert)

HAMBRAEUS, Bengt
(Stockholm, Suède, 1928)*
Relief - haut et bas[1]
10.04.1980 (120e concert)

HARTWELL, Hugh-K
(Hamilton, Ontario, 1945)*
Kâmé'a
04.11.1971 (37e concert)

HAWKINS, John
(Montréal, Québec, 1944)*
Waves[1]
04.11.1971 (37e concert)

HÉTU, Jacques
(Trois-Rivières, Québec, 1938)*
Cycle op. 16[1]
04.11.1971 (37e concert)

JOACHIM, Otto
(Düsseldorf, Allemagne, 1910)*
Illuminations II
02.04.1970 (25e concert)
Uraufführung[1]
10.03.1977 (90e concert)

LALONDE, Alain
(Montréal, Québec, 1951)*
Espaces[1]
10.12.1981 (133e concert)

LANZA, alcides
(Rosario, Argentine, 1929)*
Plectros IV[1]
23.01.1975 (65e concert)
Sensors V
13.03.1986 (164e concert)

LAPOINTE, Rémi
(Montréal, Québec, 1948)*
Écarts
27.01.1977 (89e concert)

LONGTIN, Michel
(Montréal, Québec, 1946)*
Deux rubans noirs III
22.02.1979 (112e concert)
Kata : San Shi Ryu[1]
16.12.1982 (140e concert)

LORRAIN, Denis
(Ithaca, États-Unis, 1948)*
« Di mi se mai... »[1]
06.03.1980 (119e concert)

LOUIE, Alexina
(Vancouver, Colombie-Britannique, 1949)*
Music for a thousand autumns[1]
06.10.1983 (145e concert)

MATHER, Bruce
(Toronto, Ontario, 1939)*
La lune mince
02.04.1970 (25e concert)
Madrigal V[1]
12.04.1973 (52e concert)
Coulée de serrant
28.11.1981 (132e concert)

MOREL, François
(Montréal, Québec, 1926)*
IIKKII (froidure)[1]
03.02.1972 (39e concert)
Me duele Espana
04.05.1978 (107e concert)

PAPINEAU-COUTURE, Jean
(Montréal, Québec, 1916)*
Obsession[1]
18.10.1973 (54e concert)
Le débat du cœur et du corps de Villon
22.02.1979 (112e concert)

PÉPIN, Clermont
(St-Georges de Beauce, Québec, 1926)*
Interactions[1]
14.04.1977 (92e concert)

PRÉVOST, André
(Hawkesbury, Ontario, 1934)*
Mutations
25.03.1982 (136e concert)

PROVOST, Serge
(St-Timothée, Québec, 1952)*
Anagramme[2]
28.01.1982 (134e concert)

REA, John
(Toronto, Ontario, 1944)*
Treppenmusik[1]
07.10.1982 (138e concert)

ROY, Myke
(Trois-Rivières, Québec, 1950)*
Landstaat Myr ou l'odyssée d'Alfred le serpent
13.11.1987 (125e concert)

SCHAFER, R. Murray
(Sarnia, Ontario, 1933)*
Music for the morning of the world[1]
25.02.1971 (33e concert)

SHINOHARA, Makoto
(Osaka, Japon, 1931)
Tabiyuki
28.02.1985 (156e concert)

SCHUBACK, Peter
(Suède, 1947)
Canto di spettro
12.01.1984 (148e concert)

SOHAL, Naresh
(Hoshiapur, Inde, 1939)
Shades IV
06.10.1983 (145e concert)

STEFFLER, Paul
(Toronto, Ontario, 1954)*
Vacance
10.11.1977 (96e concert)

STEVEN, Donald
(Montréal, Québec, 1945)*
Images (Reflections of time and space)[1]
27.10.1977 (93e concert)
Ordre sans ordre (sans désordre)
25.09.1986 (167e concert)

STRAESSER, Joep
(Amsterdam, Pays-Bas, 1934)
Fusion à six
02.10.1980 (122e concert)

THIBAULT, Alain
(Québec, Québec, 1956)*
Out
05.12.1985 (162e concert)

TREMBLAY, Gilles
(Arvida, Québec, 1932)*
Champs II - Souffles[1]
21.03.1968 (11e concert)
Envoi : Concerto pour piano et 15 instrumentistes
17.02.1983 (142e concert)

TROCHU, Pierre
(Montréal, Québec, 1953)*
Miracrose
14.04.1977 (92e concert)
Tangente[1]
02.10.1984 (152e concert)

VIVIER, Claude
(Montréal, Québec, 1948-1983)*
Lettura di Dante
26.09.1974 (61e concert)
Liebesgedichte[1]
02.10.1975 (70e concert)
Pulau Dewata (orch. John Rea)
15.10.1986 (186e concert)

XENAKIS, Iannis
(Braïla, Roumanie, 1922)
Épéï (puisque, depuis, since)[1]
09.12.1976 (88e concert)

MATHER*, PAPINEAU-COUTURE*, TREMBLAY*, COULOMBE SAINT-MARCOUX*, GARANT*, GONNEVILLE*
Portrait en boucle (hommage à Maryvonne Kendergi)
08.10.1981 (131e concert)

ANNEXE D

Solistes invités par la SMCQ (1966 - décembre 1986)

INSTRUMENTISTES

Flûte :
Robert Aitken, Marielena Arizpe, Lise Daoust, Jean-Paul Major, Gisèle Millet-Masino

Clarinette :
James Campbell, Nicolas Desjardins, Roger Heaton, Emilio Iacurto, Jean Laurendeau, Harry Sparnaay

Cor :
Giulio Masella

Trombone :
Emil Subirana

Harpe :
Marie Iosch-Lorcini, Nathalie Teevin

Piano :
Carlos Alcina, Garth Becket, Mario Bertoncini, Louise Bessette, Lise Boucher, Karl Engel, John Hawkins, Claude Helffer, Paul Helmer, Carolyn Horn, Richard Hunt, Alfons Kontarsky, Aloys Kontarsky, Pierrette Lepage, Yvonne Loriod, Gilles Manny, Bruce Mather, Boyd McDonald, Olivier Messiaen, Louis-Philippe Pelletier, Christina Petrowska, Raoul Sosa, Yuji Takahashi, Gilles Tremblay, David Tudor, André Villeneuve

Orgue :
William Albright, Xavier Darasse, Bengt Hambraeus, Werner Jacob, Geneviève Lagacé [Soly], Jean-Pierre Leguay, Réjean Poirier

Clavecin :
Réjean Poirier, Vivienne Spiteri

Percussion :
Pierre Béluse, Serge Desgagnés, Vincent Dhavernas, Paul Duplessis, Robin Engelman, Guy Lachapelle, Robert Leroux, Jean-Guy Plante, Marie-Josée Simard, Gaston Sylvestre, John Wyre

Violon :
Otto Armin, Adolfo Borstein, Carmen Fournier, Eugène Husaruk

Alto :
Lorraine Desmarais, Rivka Golani, Osher Green, Otto Joachim

Violoncelle :
Alain Aubut, Edward Culbreath, Jean-Luc Morin, Siegfried Palm, Peter Schuback

Contrebasse :
Denis James

Guitare :
Davis Joachim, Michael Laucke

Accordéon :
Joseph Petric

CHANTEURS

Soprano :
Cathy Berberian, Josèphe Colle, Gail Desmarais, Marthe Forget, Fusaka Kondo, Margo MacKinnon, Phyllis Mailing, Lois Marsh, Hélène Martin, Mary Morisson, Marie-Danielle Parent, Yolande Parent, Meg Sheppard, Pauline Vaillancourt

Mezzo-soprano :
Jocelyne Fleury-Coutu, Marie Laferrière, Christine Lemelin, Janice Taylor, Paule Verschelden

Contralto :
Fernande Chiocchio, Ann Golden, Madeleine Jalbert, Patricia Rideout

Ténor :
David Doane, René Lacourse, Claude Létourneau, Robert Peters

Baryton :
Jean-Pierre Couturier, Michel Ducharme, Julius Eastman, Guillermo Gallardo, Richard Gosselin, Michael Ingham, Bruno Laplante, Gary Relyea, Roland Richard

Basse :
Nicolas Desjardins, Yves Dionne, Gaston Germain, Roland Gosselin, Yves St-Amand

ANNEXE E

Membres du Groupe instrumental de Montréal et de l'Ensemble de la SMCQ

Flûte :
Robert Aitken, Sayyd Abdul Al-Khaabyr, Marcel Baillargeon, Nathalie Bélanger, Robert Désilets, Gisèle Fréchette, Robert Langevin, Jean-Paul Major, Gisèle Millet-Masino, Jean-Claude Morin, Guy Pelletier, Marcel Saint-Jacques, Muriel Sauvé, Dominique Simard, Guy Vanasse

Hautbois et cor anglais :
Melville Berman, Peter Bowman, Lawrence Cherney, Bernard Jean, Marc Laberge, Pietro Masella, Pierre Vincent Plante, Pierre Rolland

Clarinette :
Gilles Carpentier, Nicolas Desjardins, Michael Dumouchel, Ross Edwards, Paul Globus, Emilio Iacurto, Alex Kestenberg, Jean Lafontaine, Jean Laurendeau, Raffaele Masella, André Moisan, Gilles Moisan, Nancy Newman, Victor Sawa

Basson et contrebasson :
Joëlle Amar, René Bernard, Rodolfo Masella, René Masino, Sidney Rosenberg, Maurice Zannetin

Saxophone :
Sayyd Abdul Al-Khaabyr, Walter Boudreau, Dave Clark, Peter Freeman, René Masino, Gilles Moisan, André Pelchat, Simon Stone

Cor :
Pierre Del Vescovo, Jean-Louis Gagnon, Jean Gaudreault, Bill Karston, Aimé Lainesse, Jean Letarte, Paul Marcotte, Giulio Masella, Joseph Masella, Paul Masella, Normand McKay, Alain Monast, Dominique Perron, Pierre Savoie

Trompette :
Guy Archambault, Richard Charron, Jean-Louis Chatel, Serge Chevanelle, Daniel Doyon, Bruno Jean, James Ranti

Trombone :
Ronald Baron, Pierre Beaudry, Timothy Booth, Jean-Pierre Carpentier, Albert De Vito, Robert Ellis, Ted Griffith, Richard Lawton, David Martin, Gary Nagels, Don Renshaw, Emil Subirana, Peter Sullivan, Ellis Wean, Michael Wilson, Joseph Zuskin

Tuba :
Alain Cazes, Gordon Fudge, Daniel Leclerc, Robert Nagels, Ellis Wean

Harpe :
Claude Hill, Marie Iosch-Lorcini, Manon Le Comte, Margot Morris, Geneviève Ouellette, Dorothy Weldon

Piano, célesta et orgue électrique :
Louise-Andrée Baril, Lorraine Bernier, Louise Bessette, François Couture, France Deguise, Suzanne Fournier, Serge Garant, Rita Gauthier, Marcelle Guertin, John Hawkins, Richard Hunt, Pierrette Lepage, Armas Maiste, Bruce Mather, Louis-Philippe Pelletier, Réjean Poirier, Louise Samson, Robert Sigmund, Gilles Tremblay, Lorraine Vaillancourt

Clavecin :
Lorraine Bernier, Matthieu Duguay, Geneviève Lagacé, Mireille Lagacé, Réjean Poirier

Ondes Martenot :
Suzanne Audet, Marie Bernard, Johanne Goyette, Jean Laurendeau, Gilles Tremblay

Percussion :
Helen Barclay, Pierre Béluse, Luc Boivin, Thomas Cavanagh, Louis Charbonneau, François Clément, Manon Descôteaux, Serge Desgagnés, Raymond Desrosiers, Vincent Dhavernas, Pierre Dubé, Paul Duplessis, Robin Engleman, Julien Grégoire, Guy Lachapelle, Yvan Landry, Luc Langlois, Serge Laflamme, Johanne Latreille, Jacques Lavallée, Gregory Law, Robert Leroux, Lanny Levine, Aldo Mazza, Colin O'Neil, Jean-Guy Pelletier, Paul Picard, Jean-Guy Plante, Jean-François Roch, Robert Slapcoff, Pierre Trochu, Patrick Tronchon, Jean Vanasse, Mario Venditti

Violon :
Otto Armin, Gilles Baillargeon, Hun Bang, Ireneusz Bogajewicz, Adolfo Bornstein, John Charuk, Monika Duchesne, Juan Fernandez, Taras Gabora, Liliane Garnier, Alain Giguère, Mildred Goodman, Andrea Hanson, Antoinette-G. Hébert, Eugène Husaruk, Pierre Jean, René Jean, Morry Kennerman, Raynald L'Archevêque, Denise Lupien, Victor Martin, Mario Masella, Akira Naga, Eugène Nemish, Myriam Pellerin, Francine Pépin, Jasmine Perron, Sara Pistolesi, Jean-François Rivest, Ann Robert, Gratiel Robitaille, Pauline Salesse, Claire Segal, Gérald Sergent, Sherry Steinberg, Eva Svenson, Tom Williams

Alto :
Marc Bélanger, Lorraine Desmarais, Osher Green, Otto Joachim, Steven Kondaks, Edouard Kudlak, Christine Lampron, Sylvie Laville, Francine Lupien-Bang, Charles Meinen, Sara Pistolesi, Claire Provost, Evelyn Robitaille, Robert Verebes

Violoncelle :
Alain Aubut, Martha Babcock, Michael Carpentier, Edward Culbreath, Guy Fouquet, Walter Joachim, Sylvie Lambert, Kristina Melnick, André Migneault, Jean-Luc Morin, Thérèse Motard, Susan Mustard, Donald Pistelosi, Richer Robitaille, Marcel St-Cyr, Leslie Snider, Katherin Stern, Louise Trudel

Contrebasse :
Jacques Beaudoin, Jacques Béluse, Sheldon Cantor, Pierre Cartier, Peter D'Agostini, Marc Denis, Roland Desjardins, Jacques Gagnon, Roland Gosselin, Dennis James, Tom Martin, Luc Sévigny, Christy Slater

Guitare / guitare électrique :
Marcel Beauchamp, Roger Boudreau, Ronald Dann, Pierre Girard, Davis Joachim, Michael Laucke, Anthony Romandini

Mandoline :
William Kuinka, Denis Poliquin

Accordéon :
Mario Leblanc

ANNEXE F

Disques enregistrés par la SMCQ sous la direction de Serge Garant

1970-1972 : MOREL, *Départs, IIKKII (Froidure), Radiance* : Husaruk, vln, Kudlak, alto, Morin, vcelle, Ens. SMCQ, Garant, dir.; RCI 367 et 5-AMC 6.

1970-1973 : GARANT, *Offrande I, Circuits I, Offrande III* : Morrison, sop., Ens. SMCQ, Garant, dir.; RCI 368 et 4-ACM 2.

1972 : MATHER, *Madrigal II* : Morrison, sop. Rideout, contralto., Ens. SMCQ, Garant, dir.; RCI 369 et 4-ACM 9.

1977 : GARANT, *Rivages* : B. Laplante, bar., Ens. SMCQ, Garant, dir.; RCI 475.

1980-1981 : BOULIANE, *Climats*, LORRAIN, *Di mi se mai*, BURKE, *À la source d'Hypocrène* : Ens. SMCQ, Garant, dir.; RCI 546.

1984 : LONGTIN, *Pohjatuuli* : Ens. SMCQ, Garant, dir.; 2- RCI 585 et 2-Centredisques CMC-14-1584.

1984 : « Montréal Postmoderne », REA, *Treppenmusik*, EVANGELISTA, *Clos de vie* : Ens. SMCQ, Garant, dir.; Centredisques CMC-2085.

1986 : LONGTIN, *Kata : San Shi Ryu*, TROCHU, *Tangente* : Ens. SMCQ, Garant dir.; RCI 611.

ANNEXE G

Ensembles invités par la SMCQ

Association de musique actuelle de Québec (1982)

Atelier de musique contemporaine de la Faculté de musique de l'Université de Montréal;
Lorraine Vaillancourt, direction (1977)

Collegium vocale de Cologne;
Karlheinz Stockhausen, direction (1971), et Wolfgang Fromme, direction (1974)

Electric Phoenix (1984)

Ensemble Ars Nova;
Marius Constant, direction (1967)

Ensemble d'ondes de Montréal (1980)

Ensemble de percussions McGill;
Pierre Béluse, direction (1978,1980)

Ensemble du Saint-Laurent (1978)

Ensemble Gaillard (1978)

Ensemble Lontano;
Odaline de la Martinez, direction (1985)

Ensemble Musique Nouvelle;
George Octors Jr, direction (1980)

Gropus 7 (1975, 1983)

Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (1979)

Groupe Stockhausen;
Karlheinz Stockhausen, direction (1971)

Kölner Ensemble für neues Musiktheater;
Mauricio Kagel, direction (1974)

Musicus Consentus (1986)

New Music Concerts;
Robert Aitken, direction (1978)

New Phonic Art (1973)

Percussions de Strasbourg (1973)

Percussions du xxe siècle (1973)

Purcell String Quartet (1978)

Quatuor de Kreuzberg (1980)

Quatuor de saxophones de Montréal (1983)

Quatuor Gabora (1968)

Quatuor Morency (1986)

Quatuor Orford (1973,1979,1981)

Quintette à vent du Québec (1977, 1981, 1984, 1986)

Quintette de cuivres de Montréal (1967)

Solistes de choeurs de l'ORTF;
Marcel Couraud, direction (1973)

Steve Reich and Musicians (1983)

Studio Experimentele Muziek;
Joris de Laet, direction (1980)

Trio de Montréal (1984)

Trio 3 (1980)

Trio vocal de Montréal (1967)

Tudor Singers;
Itsvan Anhalt, direction (1969) et
Wayne Riddell, direction (1970)

York Winds II (1982)

RÉFÉRENCES

KALLMANN, H., POTVIN, G., WINTERS, K. *Encyclopédie de la musique au Canada* (2e édtion), Fides, 1993.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. *Serge Garant et la révolution musicale au Québec,* Montréal, Louise Courteau éditrice, 1986.

MURPHY, Kenneth. « Hugh Davidson », *Encyclopédie de la musique au Canada,* tome 1, 1993, p. 867-868.

PANNETON, Hélène. « Société de musique contemporaine du Québec », *Encyclopédie de la musique au Canada,* tome 3, 1993, p. 3123-3125.

POUSSART, Annick. « Musicanada », *Encyclopédie de la musique au Canada,* tome 2, 1993, p. 2249-2250.

RICHER, Lyse. « Pierre Mercure », *Encyclopédie de la musique au Canada*, tome 2, 1993, p. 2137-2139.

RICHER, Lyse. « Semaine internationale de musique actuelle », *Encyclopédie de la musique au Canada,* tome 3, 1993, p. 3063-3064.

Documents d'archives de la SMCQ

Programmes de la SMCQ (1966-1986)

Dossiers de presse
(de la 1re saison à la 21e saison)

Rapport annuel de la 21e saison

Procès-verbaux des réunions
du conseil d'administration

Coupures de presse diverses

Document audio-visuel

1983 : « Maryvonne Kendergi avec Serge Garant », production du Service de l'audio-visuel de l'Université de Montréal, 30 min.

Résumé

Serge Garant, directeur de la Société de musique contemporaine du Québec (1966-1986)

Sophie Galaise (Université de Montréal)

Serge Garant a été directeur artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) pendant 20 ans, soit de 1966 à 1986, année de sa mort. Sous sa direction, cette société de concerts, qu'on qualifie de « doyenne des sociétés de musique actuelle au Canada », a fait œuvre de pionnière, de partenaire de la création, de propagatrice et d'éducatrice. C'est grâce à un travail soutenu et une passion indéfectible, que Serge Garant, aidé des musiciens, de l'équipe administrative et des différents membres du conseil d'administration, a pu faire de la SMCQ un organisme de premier plan pour la promotion de la création au Québec. L'auteure retrace ici les grands moments de la société à l'ère de Serge Garant.

Abstract

Serge Garant, Director of the Société de musique contemporaine du Québec (1966-1986)

Sophie Galaise (University of Montreal)

Serge Garant was the artistic director of the Société de musique contemporaine du Québec for 20 years : from 1966 to 1986, the year of his death. Under his direction, this concert organization (recognized as the first contemporary music society in Canada) has played a valuable role in pioneering, presenting, and promoting new music. With the support of musicians, the administrative staff, and the various members of the administrative council, Serge Garant's dedication and passion succeeded in making the SMCQ the leading proponent of new music in Quebec. The author reflects on the highlights of the SMCQ under Serge Garant's direction.

Biographie

Sophie Galaise

Chercheure indépendante

Sophie Galaise détient un doctorat de l'Université de Montréal, où elle a étudié les écrits et la carrière de Pierre Boulez. Spécialiste de musique du XXe siècle, elle est l'auteure de plusieurs articles. De 1990 à 1998, elle a fait partie de l'équipe de *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, d'abord en tant que secrétaire de rédaction, puis à titre de directrice administrative. Elle a également coédité avec Jean-Jacques Nattiez, le recueil de textes de Pierre Boulez, *Points de repères I, imaginer* paru chez Christian Bourgois en 1995. Elle a été chargée de programmes en musique au Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) puis directrice générale et artistique du Centre d'arts Orford. Diplômée de l'EMBA McGill-HEC Montréal, sa carrière prend un nouveau tournant alors qu'elle est nommée directrice générale de l'Orchestre symphonique de Québec en 2007 puis de l'Orchestre symphonique de Queensland, en Australie. Elle est présentement présidente et directrice générale de l'Orchestre symphonique de Melbourne.

Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIXe siècle : la musique du lutrin et son temps

Jean-Pierre Pinson
(Université Laval)

À l'exception de travaux portant sur des domaines « populaires » comme la chanson, l'histoire de la musique au Québec au XIXe siècle semble avoir surtout privilégié les principaux centres urbains. Or, dans le cadre de mon projet de recherche sur la vie musicale dans les paroisses de Nouvelle-France[1], j'ai pris, par précaution méthodologique, l'habitude de pousser les investigations jusque dans le cœur du XIXe siècle. Une figure vivante et attachante est alors apparue, celle de la paroisse rurale, où la vie quotidienne et religieuse confère à la musique une place importante mais quelque peu oubliée, sauf des historiens locaux. Certes, cette activité musicale n'a pas connu le déploiement des principales paroisses urbaines, plus perméables aux événements contemporains. Mais elle possède des richesses insoupçonnées dont j'aimerais décrire ici les particularités les plus significatives.

Sans prétendre refaire l'histoire de la musique au Québec au XIXe siècle, nous verrons ici en quoi la musique religieuse, et plus généralement la pratique musicale, peut gagner en compréhension, si on veut bien faire un pas de côté et adopter un point de vue un tant soit peu inhabituel. J'avoue d'emblée que ce tableau sera fort incomplet, puisque le projet de recherche initial s'en tient à l'axe historique du Saint-Laurent, et que la zone d'investigation est loin de comprendre toutes les paroisses qui se sont multipliées après 1800. Toutefois, mon équipe[2] et moi-même ayant visité une centaine de paroisses, la pertinence, la quantité et la nature répétitive des données semblent justifier une première synthèse.

Cette approche repose sur une question suscitée par l'étude des sources locales : au plan musical, quelle est la place de la *société paroissiale* dans ce Québec du XIXe siècle qui s'urbanise et se modernise sous la domination et la conduite du pouvoir ecclésiastique ? Certes, la paroisse rurale n'est pas sourde aux rumeurs venues du monde moderne et accepte les nouveautés. Ainsi, quand il s'agit de se procurer des livres de chant, les marguilliers savent ce qui est paru et ce qui est à la mode. Quand ils font leurs comptes pour acheter un orgue, ils connaissent les bonnes adresses. Mais, conservatrice par essence, la paroisse veille aussi sur ses traditions grâce à une sorte de défense passive qui va même jusqu'à contourner les ordres qui lui sont envoyés. Les directives de l'Église, en ce sens, n'ont pas toujours été observées avec la plus grande diligence, et le XIXe siècle québécois en est, au plan de la musique liturgique, une illustration intéressante. Cette ambiguïté est due en bonne partie aux membres mêmes de la société paroissiale, au centre de laquelle le personnage du chantre se détache avec netteté. Personnage coloré, le chantre est en effet le moins anonyme des musiciens, surpassant en cela l'organiste lui-même. C'est lui, tout autant que le curé, qu'on aime peindre, avec ses qualités et ses défauts. À la messe du dimanche, il tient le haut du pavé en véritable représentant de la population dont il est le délégué laïc aux côtés des ministres du culte. En un mot, il représente une tradition encore vigoureuse mais gagnée peu à peu par le monde plus moderne des chorales et des ensembles d'instruments. Pour lui donner toute sa place, il faudra d'abord rappeler brièvement l'histoire de l'Église québécoise et de ses rapports avec la musique liturgique, puis dresser la liste des acteurs et des activités musicales des paroisses.

Vers une Église triomphante

Au XIXe siècle, la société québécoise repose avant tout sur l'Église, qui connut, après la Conquête, une période que Lemieux a désignée par le temps des « années difficiles[3] » (1760-1839). À partir des années 1840, on voit émerger « une église en voie d'affermissement[4] » qui va s'installer et triompher dans une sorte de « régime de chrétienté (1871-1898)[5] »

1 *Le plain-chant en Nouvelle-France* et *La musique dans les églises paroissiales de Nouvelle-France* (projets subventionnés par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada).

2 Cette équipe comprend Élisabeth Gallat-Morin (Montréal), Johanne Hébert (rive sud de Montréal), Claude Beaudoin et Jean-Guy Boisvert (Trois-Rivières et région), Serge Lacasse (Beauce et Charlevoix), Vivianne Émond et Jean-Pierre Pinson (Québec et région, Nicolet) et Marie-Claire Bouchard (Rimouski et région).

3 N. Voisine, J. Hamelin et N. Gagnon. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIIIe et XIXe siècles*, tome 1, L. Lemieux, *Les années difficiles, 1760-1839*.

4 P. Sylvain et N. Voisine. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIIIe et XIXe siècles*, tome 2, *Réveil et consolidation (1840-1898)*, p. 28.

5 *Ibid.*, p. 199.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 2, nº 1, « Musiques et société », juin 1998, p. 29-39

confirmé jusque dans la Confédération de 1867 et dans l'Acte de l'Amérique du nord britannique. Dans cette société cléricale, le milieu rural garde toute sa vigueur, par opposition au milieu urbain en voie d'expansion et d'industrialisation. Nive Voisine a bien vu cette particularité :

> En cette fin de siècle où le Québec est toujours intégré à deux empires — britannique et catholique romain — l'Église québécoise occupe une place exceptionnelle dans la province et se révèle une puissance politique importante : elle contrôle l'éducation et dirige le réseau d'assistance sociale, elle possède des ressources humaines et financières plus grandes que celle de l'État provincial, elle surveille le monde politique et parle « beaucoup, et fort, et sèchement ». Depuis le milieu du XIXe siècle, elle a réussi à édifier une société cléricale. Cette Église est catholique et ultramontaine. […] elle distille à ses fidèles un « catholicisme orthodoxe, donc le plus conservateur qui soit »[6].

C'est le temps du développement des diocèses, qui se détachent de Québec, siège du premier diocèse de Nouvelle-France, fondé en 1674. C'est aussi le temps de Monseigneur Bourget qui « règne » sur le diocèse de Montréal de 1837 à 1885. Puissant et autoritaire, cet évêque antigallican et ultramontain, adorateur de Pie IX, va tenter d'imposer la loi de Rome contre celle de la France, et marquera son règne par des actions hautement symboliques, dont la construction de la cathédrale de Montréal, sur le plan de Saint-Pierre de Rome, est un exemple éclatant. Une autre action, qui va avoir son importance au plan de la musique liturgique sera, en 1851, la convocation par Mgr Bourget du premier Concile provincial de Québec. À la suite de la restauration de la liturgie imposée par Rome[7], Mgr Bourget va lui aussi ordonner une uniformisation de la liturgie, de la musique et de l'enseignement religieux par l'adoption d'un catéchisme commun, et du même coup travailler à bâtir une Église nationale, comme le rappelle Nive Voisine :

> Cette Église est surtout une Église nationale, le lieu naturel où la société québécoise se donne une représentation d'elle-même : une société catholique, française et rurale [...] la religion est devenue un style de vie et elle est un héritage qui se transmet dans la famille, l'école et la paroisse[8].

La société paroissiale rurale

La société québécoise du XIXe siècle est une société rurale en évolution qui repose sur un tissu social serré et homogène, dont les paroisses, qui se multiplient tout au long du siècle, sont les assises. Placée sous l'autorité des évêques et des curés aidés par les marguilliers de la fabrique, la paroisse, qui n'est pas encore une municipalité, gère les domaines laïcs et civils, tient les registres des naissances, des baptêmes et des décès. Les confréries sont actives, les écoles paroissiales se développent et forment, encore modestement, des chanteurs et des musiciens destinés à collaborer au culte. La richesse des paroisses est variable, comme le démontre la lecture des livres de comptes et de délibérations des fabriques. On y remarque cependant, au long du siècle, un accroissement des ressources financières qui transparaît dans l'augmentation progressive des salaires des chantres et des organistes[9] ou dans l'achat d'orgues dont les dimensions obligent à un nouvel aménagement et à un agrandissement des églises.

En outre, alors que l'Église officielle se manifeste de préférence par l'écrit, le Québec rural est avant tout un pays de la parole. Benoît Lacroix a déjà souligné cette prédominance de l'oral en remarquant

> la présence d'une forte tradition orale, à un point tel que rien ne s'expliquerait, ou presque sans elle. Entre les années 1760 et 1880, la culture est, ici, essentiellement orale. Les ruraux forment encore la majorité de la population au commencement du XXe siècle; ils n'ont guère l'occasion ou le temps de s'instruire. […] Fidèles à leurs origines françaises et latines, mais lents à se donner une littérature écrite, les Canadiens français parlent beaucoup, chantent et racontent. […] Les Canadiens français, les Québécois en particulier, restent des gens de la parole[10].

Il existe pourtant certains relais entre l'écrit et l'oral que l'on pourrait qualifier de *littérature du témoignage*. Ces sources comprennent la correspondance des curés chargés de faire le lien entre l'évêque et les paroissiens, les actes notariés, les inventaires après décès, les livres de comptes et de dépenses, les livres de délibérations des marguilliers contemporains aux événements et, plus tard, les livres de souvenirs ou autres monographies locales.

Supervisés et signés par le curé, vérifiés par l'évêque lors de ses visites pastorales, les livres de comptes et les livres de délibérations des fabriques sont rédigés par des marguilliers

6 N. Voisine, introduction à : L. Lemieux. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIIIe et XIXe siècles*, p. 9.

7 Cette politique condamne le gallicanisme français et les pratiques qui, en Europe, différaient d'un diocèse ou d'une paroisse à l'autre. Par ses *Institutions liturgiques* (1840-1851), Dom Prosper Guéranger, premier abbé de Solesmes et principal initiateur de la restauration du chant grégorien, en est un des représentants les plus illustres.

8 P. Sylvain et N. Voisine. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIIIe et XIXe siècles*, tome 2, *Réveil et consolidation (1840-1898)*, p. 10.

9 Quand ceux-ci sont payés, ce qui n'est pas toujours le cas.

10 B. Lacroix et M. Grammond. *Religion populaire au Québec*, p. 30.

choisis, en principe, parmi les paroissiens les plus instruits. Dans ces livres on consigne, quand le cas se présente, les « charges » et les contrats passés avec les chantres, les organistes et leurs « souffleurs ». Chaque année, on note le montant des casuels et des honoraires distribués annuellement ou par quartiers, les achats de livres de chant, les commandes d'harmoniums ou d'orgues, les dépenses faites pour les habits des chantres et des enfants de chœur. Les détails sur l'entretien, les réparations et les modifications de l'église s'avèrent des indices précieux pour comprendre la place et l'importance des effectifs. Par exemple, la construction des « jubés », en fait des tribunes d'orgue édifiées au-dessus du porche, prend une large place dans les sources. En effet, les chantres vont peu à peu quitter le chœur de l'église pour monter au jubé rejoindre la chorale et, parfois, les quelques instruments qui y sont admis. Quand le cas se présente, on consigne les dépenses occasionnelles faites pour les « orchestres », les fanfares ou les « bandes ».

Les écrits plus récents comprennent les livres ou albums de souvenirs (anniversaires, centenaires, bicentenaires) et les monographies rédigées par des historiens locaux. Ces travaux, de qualité et de fiabilité diverses, reposent en bonne partie sur des témoignages oraux d'où une certaine vérité historique se dégage moins par l'exactitude des faits relatés que par le ton employé et par l'accumulation et la redondance des descriptions. D'un côté, en effet, la répétition des mêmes remarques conduit l'historien à s'adonner à une sorte de *musicologie de la quantité*. D'un autre côté, le *discours paroissial* oblige à distinguer, sous les formules convenues, le ton officiel et le ton vrai. Donnons seulement comme exemple cette description de la visite de l'évêque en août 1841 à Sainte-Marie de Beauce et rédigée par un ami du curé Derome :

> Imagine une foule nombreuse et avide d'entendre le st Évêque, le jour avancé, ou plutôt la nuit même, le temple à demi illuminé, et le prélat en haut de la chaire à peine vu; une voix fatiguée et tremblante d'émotions vives, un silence parfait; et tu comprendras combien le moment étoit solennel et le spectacle religieux. Le chant du cantique Joyeux : Bénissons à jamais entonné par la voix mélodieuse des dames et répété avec enthousiasme par tout le peuple, termina cette belle fête[11].

La société paroissiale et son « appareil musical[12] »

Dans cette société rurale, les « gens de la parole » aiment mettre en scène la parole de Dieu, puisque la pratique religieuse repose avant tout sur la liturgie et les fêtes. L'année est ponctuée par les principaux événements du calendrier de la vie et de la mort : baptêmes, communion, mariages, funérailles. Au nombre des jours importants, on compte bien sûr la messe du dimanche suivie des vêpres et du catéchisme, les messes de la semaine (le plus souvent messes basses), les fêtes d'obligation (Circoncision, Épiphanie, Ascension, Toussaint), les dévotions à la Vierge, à saint Joseph et à sainte Anne, au Saint-Sacrement, au Sacré-Cœur, à saint Antoine de Padoue. À ces fêtes, il faut joindre les prières publiques, les chemins de la croix, le salut du Saint-Sacrement, les visites pastorales de l'évêque.

Afin de rehausser ces cérémonies, les paroisses possèdent un appareil musical, souvent modeste, qui se résumera longtemps à quelques individus. Les sources parlent le plus souvent de deux chantres engagés sur une base régulière, nombre habituel depuis la Nouvelle-France. D'ordinaire, un de ces deux chanteurs tient le premier rôle, celui de « grand chantre », « maître-chantre » ou « premier chantre » chargé de diriger, quand les effectifs augmenteront, le « chœur des chantres » ou des « sous-chantres », appellation souvent imprécise mais qui désigne d'habitude les enfants de chœur, en petit nombre, soutenus par d'autres chantres adultes en nombre croissant[13]. Cette augmentation des effectifs est évidente dans les sources. Déjà, par exemple, à Saint-Antoine-de-Padoue-sur-Richelieu, en 1818, l'évêque, lors de sa visite pastorale, autorisait plus de six chantres[14]. Ce phénomène se reflète dans les livres de comptes, où on observe un accroissement régulier des montants attribués aux acquisitions de livres de plain-chant ou de cantiques et aux dépenses encourues pour l'achat de tissu ou pour l'entretien des vêtements destinés aux offices.

Enfin, il faut souligner que les chorales paroissiales vont se développer après le milieu du siècle, le répertoire musical et les livres de souvenirs en faisant foi. Malgré certaines réticences des autorités ecclésiastiques, les femmes participent de plus en plus activement aux chorales qui admettent aussi les filles aux côté des enfants de chœur. Il n'est pas dit toutefois que la mixité, réservée aux fêtes les plus importantes, ait été partout éga-

[11] H. Provost. *Sainte-Marie de la Nouvelle-Beauce*, p. 114-115.

[12] J'emprunte cette expression à Jacques Cheyronnaud, auteur d'un remarquable article, « Musique et institutions au village », p. 265, auquel le présent article doit beaucoup.

[13] Lucien Lemieux souligne que, à partir des années 1820, « les évêques stimulèrent les curés à grouper de quinze à vingt chantres dans leurs paroisses ». L. Lemieux. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIIIe et XIXe siècles*, tome 1, p. 296.

[14] « Nous permettons au curé d'admettre un plus grand nombre de chantres dans le chœur que six ». *Livre de délibérations de la fabrique de Saint-Antoine-sur-Richelieu, 1750-1833*, année 1818, Saint-Antoine-sur-Richelieu, presbytère.

lement répandue, car le rôle des femmes pouvait se limiter à certaines occasions. Ainsi, Lauzon a possédé, à partir de 1867 et jusqu'en 1950[15], un « chœur de chant des enfants de Marie » formé des filles et des institutrices de la paroisse, chœur qui devait, à notre avis, qui devait entrer en fonction essentiellement durant le mois de mai, ou « mois de Marie ». Dans les paroisses urbaines, on voit ainsi se développer de véritables institutions, comme, à Québec, la chorale mixte de la Société musicale Sainte-Cécile, fondée par Antoine Dessane à l'église Saint-Roch en 1869[16].

Le plain-chant

Selon une tradition établie avant la Conquête de 1759, l'appareil musical, dans le courant du XIXe siècle, s'organise en cercles concentriques autour de la parole de Dieu et s'éloigne vers l'« extérieur », allant ainsi de la musique strictement liturgique, le plain-chant, jusqu'à la musique profane. La première est placée sous la responsabilité du prêtre, qui chante à l'occasion, et surtout du « lutrin », c'est-à-dire des chantres, auxquels sont confiés les chants du commun et quelques pièces du propre.

Durant le XIXe siècle, le plain-chant au Québec est dans un état d'effervescence, et suit le vaste mouvement des réformes menées par d'éminents érudits, par les membres de la Commission de Reims et de Cambrai vers 1850, ou par les moines de l'Abbaye de Solesmes, dont les objectifs fondamentaux sont l'uniformité du chant et le retour aux sources. C'est pourquoi paraissent en France de nouveaux recueils et traités de plain-chant qu'on retrouvera sur les rayons des collèges et des séminaires québécois. Marie-Claire Bouchard avait déjà relevé ce phénomène :

> Parmi les nombreuses méthodes publiées en France au XIXe siècle, on en recense une trentaine à Québec, tandis que les premières méthodes publiées ici, intercalées dans les manuels de chants, datent de 1842 et 1854, et elles sont rédigées à partir de manuels français[17].

Après les premières éditions de livres de chant parus au début du siècle à Québec chez John Neilson[18], et à la suite du mouvement réformiste, une nouvelle série de livres seront imprimés chez Auguste Côté à Québec en 1854 et 1857[19]. Ces ouvrages se trouvant vite épuisés, une commission est nommée en 1861 pour définir des règles éditoriales inspirées des travaux européens contemporains. De nouveaux livres paraîtront alors, qui connaîtront des rééditions successives jusqu'au début du XXe siècle, avant d'être remplacés progressivement par les graduels et paroissiens romains fondés sur l'Édition Vaticane. Il est cependant difficile de dire dans quelle mesure les chantres des paroisses obéirent à ces réformes et utiliseront les nouveaux recueils. Les livres de comptes relèvent souvent fidèlement les achats de livres, mais précisent très rarement les titres et les éditeurs, tout en s'en tenant à des expressions générales comme « graduel » ou « livres de chant ». Seule une comparaison entre les principales dates d'édition et les dates d'achats pourrait peut-être résoudre ce problème.

L'organiste, l'harmonium et l'orgue

Les sources paroissiales sont riches et précieuses pour comprendre le rôle de l'organiste, « double » instrumental des chantres[20], et de son ombre, le souffleur. Cependant, une certaine confusion sémantique règne dans les textes où les mots « orgue » et « harmonium » sont souvent confondus. Diverses autres expressions apparaissent ici et là, comme la « serinette » ou l'« orgue à cylindre[21] » à La Prairie. À Lauzon, en 1867, on parle d'« orgue-main » ou d'« harmonium-orgue[22]», en fait un harmonium[23]. Cet instrument, né en France avec l'« orgue expressif » de Gabriel-Joseph Grenié en 1810, va connaître une grande fortune dans les paroisses trop pauvres pour acheter un orgue proprement dit.

On peut situer vers 1840 le début de cette invasion, la date la plus ancienne que nous ayons relevée étant celle de 1845, à Sorel[24]. Par la suite, dès les années 1850, l'harmonium se répand dans les paroisses, comme celles de Cap-Santé en 1852, de Lévis en 1853, Lauzon, Châteauguay ou Saint-Jean-Port-Joli en 1855, de Saint-Antoine-de-Tilly en 1857, voire même de Québec en 1859. Les registres confirment donc les remarques de Classey et Kallmann selon lesquelles

> moins coûteux, plus léger et nécessitant moins d'entretien que les pianos, les harmoniums connurent leur plus grande popularité de 1870 à 1910 environ, et la demande du public s'accrut grâce à une publicité tapageuse dans les journaux. La plupart des modèles étaient destinés à un usage à domicile, mais il s'en trouvait parfois dans des auditoriums. Dès les années 1870, de grandes compagnies fabriquèrent quelques modèles à deux claviers pour l'église et l'orchestre[25].

15 J.-A. Lemay et R. Mercier. *Esquisse de Saint-Henri de la Seigneurie de Lauzon*, p. 240.

16 A. Poussard. « Société musicale Sainte-Cécile », *Encyclopédie de la musique au Canada*, p. 3128.

17 M.-C. Bouchard. « Le plain-chant au Québec au milieu du XIXe siècle : sa spécificité et le reflet du plain-chant en France », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 12, avril 1990. Citons par exemple : Anicet le Besnier, *Manuel du chantre*, Rouen, 1838 (Université Laval); François Chaussier, *Le plain-chant enseigné d'après la méthode du méloplaste*, Paris, 1840 (Université Laval); Adrien Lafage, *Nouveau traité de plain-chant romain*, Paris, s.d. (Université Laval); Félix Clément, *Méthode complète de plain-chant*, Paris, 1854 (Rimouski, Sœurs du Saint-Rosaire); *Le processional romain à l'usage du diocèse de Québec*, Québec, William Neilson, 1842 (Montréal, Bibliothèque nationale du Québec); *Le processional romain à l'usage de la province ecclésiatique de Québec*, Québec, Auguste Côté, 1854 (localisations multiples).

18 Ces premières éditions québécoises sont le *Graduel romain* (1800), le *Processional romain* (1801) et le *Vespéral romain* (1801).

19 En 1854 paraissent le *Graduel romain*, le *Processional romain* et le *Vespéral romain*, portant tous la mention : « à l'usage de la province ecclésiastique de Québec, publié par ordre du premier concile provincial de Québec »; en 1857 sont publiés les *Chants liturgiques extraits du Graduel, du Vespéral et du Processional romain*.

20 L'organiste peut être une femme, comme à La Prairie, où en août 1869 se succèdent « Mlle Elmire Sylvestre organiste » et « Mme Elzéar Bourassa organiste ». *Livres de comptes et de délibérations, paroisse de la Nativité-de-la-Sainte-Vierge-de-La-Prairie*, année 1869, La Prairie, presbytère.

21 « Depuis plusieurs années la dite Fabrique était en possession d'un petite orgue à cylindre avec clavier additionnel ». En 1842, on parle de « vendre à la porte de l'église […] la serinette ou orgue à cylindres ». *Livre de délibérations*, 18 novembre 1838 et 13 novembre 1842, Saint-Philippe-de-la-Prairie, presbytère. En 1839 les marguilliers de La Visitation-du-Sault-au-Récollet, « ont résolu à l'unanimité de faire vendre la serinette qui se trouvait à l'église ». *Registre des actes de la fabrique*, 2e volume, tome 1, *Délibérations des assemblées*, p. 41-42, 16 juin 1839, La Visitation-du-Sault-au-Récollet, presbytère.

22 J.-A. Lemay et R. Mercier. *Esquisse de Saint-Henri de la*

Le remplacement progressif par l'orgue à tuyaux s'explique par la richesse croissante des églises, et les livres de comptes sont les témoins privilégiés de ces achats effectués auprès des principaux facteurs du temps, comme Eusèbe Brodeur, Louis Mitchell, Samuel Russell Warren, Napoléon Déry ou les frères Casavant. Les dépenses concernant de « véritables » orgues apparaissant d'ailleurs assez tôt dans les registres. Ainsi les livres de comptes de Sainte-Anne de Varennes font mention d'un orgue en 1820[26]. Boucherville reçoit en 1827 un orgue commandé en 1823, les registres donnant, en 1829, le prix du « buffet », le nom (Henri Louis) et le salaire de l'organiste et du souffleur en 1833[27].

Les organistes jouent un rôle de plus en plus important dans l'accompagnement du plain-chant et de la polyphonie (parfois chantée sous forme de faux-bourdon), que proposent de nombreux recueils édités en France, parfois en Italie. Inspirés par l'École de Niedermeyer de Paris et par les sociétés de Sainte-Cécile européennes, le Québec voit paraître des compositions et des ouvrages destinés à l'accompagnement rédigés par certains musiciens, organistes et maîtres de chapelle, dont les noms et les œuvres se retrouvent quelques fois dans les archives paroissiales, comme Jean-Chrysostome Brauneis, Jean-Baptiste Labelle, Joseph-Julien Perreault, Antoine Dessane, Pierre-Minier Lagacé et Ernest Gagnon[28].

Les cantiques

Les historiographies et les archives locales témoignent aussi abondamment combien la paroisse se nourrit de cantiques et de noëls, expressions populaires parmi les plus représentatives. À Charlesbourg, par exemple, Georgette Bourbeau a décrit le rôle fondamental du cantique :

> L'assemblée est appelée parfois à chanter des cantiques en français selon les dévotions et le temps de l'année : le mois de Marie, la dévotion à Sainte-Anne, etc. À la sortie de la messe, au salut du saint sacrement (*sic*), avant et après le catéchisme, avant et après les sermons de la retraite ou les réunions des confréries, le peuple chante de vieux cantiques. Chaque paroisse a son répertoire. La procession de la Fête-Dieu est l'occasion d'utiliser le sien. Il n'est pas rare qu'un paroissien revienne d'une paroisse voisine jaloux d'un beau cantique qu'il a entendu là-bas. Ces cantiques, pour la plupart, sont fait de paroles pieuses mises sur des airs profanes d'autrefois. Il y en a pour tous les goûts : des berceuses, des valses, des marches, des acclamations. À l'église on les chante à pleins poumons. À la maison, on les chantonne pour soi, en travaillant ou en berçant les enfants. Les cantiques, c'est une partie de notre folklore[29].

Les auteurs les plus connus au XIXe siècle, comme Lambillotte ou Daulé, sont les plus prisés. Ce genre étant situé à la limite entre le profane et le sacré, il n'est pas surprenant, comme le signale Bourbeau, que les sources entretiennent une certaine confusion avec certains autres genres à la mode, comme la chanson ou la romance.

La musique non liturgique

En dehors des villes principales, les paroisses rurales connaissent moins les événements musicaux non reliés au culte, comme les séances musicales et les soirées de concerts mêlant musique vocale et musique instrumentale. Toutefois, si nous n'avons pas encore relevé de textes mentionnant le serpent ou l'ophicléide, instruments destinés à soutenir le plain-chant, il arrive que les inventaires des curés citent le piano ou le violon, destinés plutôt à un usage domestique ou pédagogique. Dans les paroisses rurales, les fanfares et les harmonies civiles, ces deux expressions étant souvent confondues, deviennent courantes dans le dernier tiers du XIXe siècle, où l'on parle aussi d'« orchestres » ou de « bandes ». Ainsi, Saint-Gervais de Bellechasse, qui connaîtra sa première fanfare en 1880, possédait déjà, en 1865, un « orchestre » portant le nom d'« orchestre Sabatier » :

> L'instrumentation devient plus variée et partant plus complète. Le corps des musiciens utilise des clarinettes, des violons, une flûte, des fifres, etc., et le tambour. […] Ferdinand Sabatier, compositeur, pianiste, organiste, est véritablement l'âme de l'orchestre […]. [L'auteur cite :] 3 violons, 1 violoncelle, 1 piccolo, 1 flûte, 1 clarinette, 1 tambour, 1 orgue et 1 piano (joué par la même personne)[30].

Le chantre au cœur de l'univers cérémoniel et musical

De manière évidente, les textes placent le chantre principal au centre de l'appareil musical et les cérémonies y sont présentées comme ce qui conviendrait d'appeler le *théâtre du grand chantre*, théâtre où règne la règle des trois unités. Comme nous le verrons plus bas, l'espace sacré du cérémonial se présente

Seigneurie de Lauzon, p. 102 et 523.

23 Selon Classey et Kallmann, « les petits harmoniums fabriqués au Canada vers le milieu du XIXe siècle furent appelés mélodéons ou "cottage organs"; les modèles plus gros, introduits après 1860, furent connus sous les noms d'harmoniums, orgues à console, orgues de salon et, communément, orgues à pompe ». T. Classey et H. Kallmann. « Harmoniums », *Encyclopédie de la musique au Canada*, p. 1507.

24 *Registres de la fabrique de la paroisse Saint-Pierre-de-Sorel*, 1727-1874, Saint-Pierre de Sorel, presbytère. Précisons que Samuel Warren vendait des harmoniums à Montréal, où il s'était établi en 1836.

25 T. Classey et H. Kallmann. « Harmoniums », p. 1508.

26 [*Livres de comptes et de dépenses*], Saint-Anne de Varennes, presbytère.

27 *Archives de la paroisse de Boucherville et registres de la fabrique commençant en 1792*, Boucherville, presbytère. L'étude des salaires de l'organiste et du souffleur peut s'avérer fort utile à une compréhension plus approfondie de l'histoire de l'orgue au Québec.

28 Jean-Chrysostome Brauneis (1814-1871); Jean-Julien Perreault (1826-1866); Antoine Dessane (1826-1873). Il arrive que les paroisses conservent quelques exemplaires des ouvrages de Jean-Baptiste Labelle (*Répertoire de l'organiste*, 1851), Pierre-Minier Lagacé (*Les Chants d'Eglise, harmonisés pour l'orgue suivant les principes de la tonalité grégorienne*, Paris, 1860), Ernest Gagnon (*Accompagnement d'orgue des chants liturgiques*, 1903).

29 G. Bourbeau. *Répertoire du patrimoine religieux : paroisse Saint-Charles Borromée de Charlesbourg*, p. 32.

30 [Le comité du livre du 2e centenaire]. *Des Cadiens… aux Gervaisiens*, p. 325. Il est difficile de préciser si ce Ferdinand Sabatier avait quelque rapport avec Charles Wugk Sabatier (1819-1862) qui, après 1856, enseigna à Saint-Jean-Chrysostome de Lévis puis à Saint-Gervais et enfin à Chambly avant de s'installer à Montréal.
Voir H. Kallmann. « Charles (Désiré Joseph) Wugk Sabatier », *Encyclopédie de la musique au Canada*, p. 2986.

comme l'unité de lieu. Certes, hors de l'église s'étend le paysage paroissial, avec le cimetière, les chapelles, les reposoirs et les croix de chemin, qui forment le cadre de ces processions où la société paroissiale s'organise en une ordonnance réglée comme une pavane, dont elle a le tempo solennel, et où ecclésiastiques, chantres, membres de la fanfare et paroissiens marchent selon le pas *moderato pesante* des prières, du plain-chant et des cantiques. Mais le décor habituel reste bien sûr l'église, les chanteurs se plaçant dans les stalles du chœur, puis, de plus en plus, sur les « bancs des chantres », avant de monter définitivement à la tribune de l'orgue.

L'unité de temps, c'est avant tout le temps sacré du dimanche, où la paroisse, dispersée pendant la semaine, s'adonne au rite d'une « reconstruction sociale », qui rassemble le monde rural proche, par ses mœurs et ses métiers, du monde agricole médiéval. Selon Sylvain et Voisine,

> Le rendez-vous dominical ou festif est l'occasion la plus courante de réunir la communauté paroissiale. Venus des quatre coins du territoire, les gens se rassemblent non seulement pour prier en commun, mais aussi pour échanger des nouvelles, visiter la parenté, pour acheter des marchandises, participer à certaines réunions ou simplement pour se sentir solidaires des autres membres de la communauté[31].

L'unité d'action des cérémonies est codifiée selon le cérémonial romain ordonné par le premier concile ecclésiastique à la suite de ses travaux. C'est donc au curé et à ses aides qu'il revient de respecter fidèlement cet ensemble complexe de gestes et de symboles. Cette « gestique cultuelle » se double d'un deuxième cérémonial, à peine prévu par les textes officiels, mais dont les descriptions abondent dans les témoignages écrits évoqués plus haut. Cette « liturgie parallèle » revient en effet au personnel musical, c'est-à-dire principalement aux chantres.

La comédie du grand chantre

La liturgie est bien sûr confiée au curé, auquel revient un certain rôle musical réduit le plus souvent aux quelques intonations et chants divers prévus par les cérémonials et le Missel. Le curé peut d'ailleurs posséder certains dons pour la musique. Ainsi, à Rivière-Ouelle, Charles Bégin (curé de 1838 à 1872) « avait une belle voix de ténor et aimait chanter des cantiques[32] ». Dans la même paroisse, son successeur, le curé Éloi Victorien Dion (1874-1892), « avait une belle voix; souvent il se rendait au jubé de l'orgue et s'y faisait entendre[33] ».

Mais les textes montrent que l'attention des paroissiens se portent plus volontiers vers le personnage du chantre principal, qu'on pourrait qualifier de « double » du curé, dans un monde où deux célébrations se jouent en harmonie : la célébration de la parole, que chacun des acteurs doit déclamer, commenter et soutenir selon le rôle qui lui est imparti, et la célébration de la société paroissiale à laquelle tous, à divers degrés, sont chargés de participer. C'est ce « double musical » que nous allons décrire et, d'une certaine manière, tenter de réhabiliter.

Dans le cadre de ses recherches en France, et en particulier en Bretagne, Jacques Cheyronnaud a relevé, de manière juste et inspirante, l'ensemble des signes qu'il décrit comme une « musique à voir et à entendre[34] », et qui se manifeste par des « manières de lutrin[35] » qu'on retrouve au Québec. Pour illustrer cette pratique, un des textes les plus réussis demeure celui où David Gosselin, chantre et historiographe, décrit Michel Campeau, chantre à Saint-Laurent sur l'Île d'Orléans dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Citons d'abord ce texte au complet.

> Sitôt qu'il apparaissait au coin sud de l'autel, le surplis décolleté jusqu'au ventre, toutes les têtes se tournaient dans cette direction. Après une demi-génuflexion s'il était en retard, il gagnait sa stalle en souriant aux chantres arrivés avant lui, s'agenouillait trois secondes puis, après un premier coup d'œil dans la nef, il feuilletait son graduel en quête de l'office du jour, et commençait à chanter. Au son de cette voix mâle, vibrante, agréable, bien que manquant un peu de souplesse, et dont le timbre emplissait sans effort toutes les oreilles de la nef, les gosiers du groupe qu'il dirigeait et dominait se faisaient moins craintifs et égrenaient les notes plus couramment. Ils étaient sûrs d'être remis sur la piste par leur chef qui la perdait lui aussi, mais qui pouvait improviser jusqu'à ce qu'il la retrouvât. Il la perdait non par incompétence, mais par inattention plutôt. Sa modulation, en effet, tout en respectant les règles fondamentales du plain-chant, était un peu fantaisiste, trop indépendante des détails. Cependant elle n'était ni agaçante ni désagréable, non plus que son cérémonial que les étrangers seuls trouvaient original. Ainsi, lorsqu'il entonnait, le bras droit tendu comme s'il eut tenu en main un poids de cinquante livres, un œil dans son livre et l'autre dans la nef, les

[31] P. Sylvain et N. Voisine. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIIIe et XIXe siècles*, tome 2, *Réveil et consolidation (1840-1898)*, p. 330.

[32] P.-H. Hudon. *Rivière-Ouelle de la Bouteillerie. 3 siècles de vie*, p. 236.

[33] *Ibid.*, p. 258.

[34] J. Cheyronnaud. « Musique et institutions au village », p. 265.

[35] *Ibid.*, p. 270.

> premières notes jaillissaient lorsqu'il était encore assis, il continuait en se levant debout, et finissait assis comme au début[36].

Dès son entrée en scène, et se préparant, comme le veut la liturgie, à entonner l'introït de la messe du jour, le chantre se distingue par un cérémonial qui lui est propre. À la liturgie conduite par le prêtre, il joint une gestique que les livres n'ont pas entièrement prévue, même si les cérémonials[37] détaillent jusqu'à la manie les moindres faits et gestes des acteurs de la liturgie, l'ordre des processions, la nature et la disposition exacte des objets du culte selon les fêtes et l'importance des églises. En entrant par le « coin sud de l'autel », le chantre affirme donc son rôle d'acteur liturgique, puisque sa place, comme celle des autres chantres, est, du moins ici, dans les stalles du chœur. Dès qu'il apparaît, le chantre Campeau se présente comme un *acolyte*[38] du célébrant, et se charge de reprendre à son compte la parole en la chantant, c'est-à-dire en la commentant à son tour et à sa manière.

Ce cérémonial musical trouve sa confirmation à la fin du texte (« lorsqu'il entonnait, le bras droit tendu comme s'il eût tenu en main un poids de cinquante livres »). Alors que le curé s'adonne à une gestique cultuelle, le chantre semble se livrer à l'*actio* propre à l'art du discours. Le « bras droit tendu » est celui de l'orateur dont la pose a été fixée par la statuaire antique et les textes des rhétoriciens romains, en particulier le *De oratore* de Cicéron et le *De Institutione oratoria* de Quintilien, que les collèges et les séminaires ont transmis jusque dans le courant du XXe siècle. Cette pose déclamatoire, obéissant à un hiératisme solennel dont les « cinquante livres » soulignent la pesanteur quelque peu emphatique, est aussi celle de l'acteur et du chanteur d'opéra des XVIIIe et XIXe siècles que Dene Barnett a déjà décrit en détail[39]. Emporté par sa déclamation modulée, le chantre, en bon orateur-chanteur, va jusqu'à mimer le geste musical : son mouvement « assis-debout-assis » forme une arsis et une thésis musicales, sorte de danse qui fait écho au « debout-assis-à-genoux » de l'assistance.

Comme un orateur antique enveloppé dans sa toge, le chantre Campeau est paré de son « surplis décolleté jusqu'au ventre ». Le surplis, le jupon et le bonnet carré forment le costume liturgique des chantres et puisque, comme on l'a dit, c'est la communauté paroissiale qui paye, on devine qu'elle surveille l'état de ces vêtements. Si on comprend que « décolleté » veut dire ouvert, on pourrait donc s'étonner de l'apparente désinvolture du chantre Campeau, sachant qu'ailleurs bien des chantres ont des tenues plus réservées. Mais n'y aurait-il pas de la part de notre chantre comme un désir de maîtriser son apparence ? Désorganisant quelque peu le vêtement liturgique qui le haussait déjà au-dessus de la condition de simple paroissien, le chantre, rempli d'un certain orgueil, manifeste qu'il tient un rang et joue un rôle comparable à celui du curé. En ce sens, son apparence manifeste une évidente réappropriation des signes et des symboles. Le message de cette entrée remarquée démontre donc ce que nous avancions plus haut : le chantre est la réplique populaire aux directives de l'Église.

Puisque « toutes les têtes se tournaient dans cette direction », c'est donc que les regards de la société paroissiale se portent sur le « double » du curé, le mouvement synchronisé des têtes et des yeux prouvant combien l'entrée de notre acteur est réussie. Dans un sens, cette collective convergence de l'attention est déjà une approbation sociale : le chantre, « notre chantre », est attendu. Certains sourient sans doute devant l'attitude quelque peu grandiloquente du personnage, d'autres peuvent avoir une pensée pour les coutures fraîchement réparées de son surplis. Tous ont reconnu un des leurs, qu'ils ont collectivement haussé au rang solennel d'où il doit à la fois chanter la parole de Dieu et, en contrepoint, vanter les vertus de la société paroissiale.

En décrivant comment le chantre « gagnait sa stalle en souriant aux chantres arrivés avant lui », Gosselin rappelle qu'on doit des égards à ce notable. Il tient un rang, que son métier lui confère déjà : arpenteur, instituteur, meunier, forgeron, notaire, voire capitaine de milice, il appartient pleinement à la structure sociale de par l'importance de ses qualifications et de son rôle dans l'économie paroissiale. En principe, il sait lire, écrire et compter. Compter, puisque, lorsqu'il n'accepte pas de chanter gratuitement, ce qui était d'ailleurs courant, il surveille le salaire et le casuel que les marguilliers lui octroient et consignent dans les livres de comptes. D'autres avantages peuvent lui être conférés : outre un banc gratuit dans l'église[40], les marguilliers les récompensaient pour leurs services en leur proposant un enterrement et une tombe dans l'église même, et ce, aux frais de la paroisse[41].

36 D. Gosselin. *Figures d'hier et d'aujourd'hui à travers Saint-Laurent, Île d'Orléans*, p. 122-123.

37 Voir en particulier le *Manuel de liturgie selon le rit romain* de Joseph Haegy. La treizième partie est consacrée aux « fonctions spéciales à chacun des Ministres », et le chapitre IV de cette partie décrit l'« Office des Chapiers et des Chantres ». Voir aussi l'entrée « chantres » de la table analytique des matières, à la page 547. Il arrive aussi que les contrats passés avec les chantres décrivent brièvement cet aspect du métier de chantre.

38 L'expression n'apparaît pas dans les sources, mais plutôt dans les cérémonials.

39 D. Barnett et J. Massy-Westrop. *The Art of Gesture: the Practices and Principles of 18th Century Acting*, 1987.

40 On sait que les paroissiens devaient payer le banc familial qu'ils occupaient dans l'église, selon leurs capacités financières et leur rang social.

41 Cette pratique se reflète dans les contrats passés entre les premiers chantres et la paroisse. À L'Islet, par exemple, l'entente stipule que « le premier chantre peut avoir son service funèbre gratuitement s'il décède durant son mandat ». L. Bélanger. *L'Islet, 1677-1977*, p. 56.

Le chantre peut même parfois se permettre d'arriver en retard à la messe. Va-t-on lui en faire reproche ? Dans une société soumise à des impératifs agricoles, on peut trouver bien des excuses pour arriver après le début de la cérémonie. Si l'incident se répète trop souvent, les marguilliers ou le curé s'en plaindront. Or Campeau sait faire. Son rang lui permettant certains écarts, il se comporte comme un maître du temps et de l'espace sacré : il entre comme un chef d'orchestre *après ses gens*, c'est-à-dire les autres chantres et les enfants de chœur.

Voilà donc le grand chantre au centre de l'espace sacré, devenu espace musical. Après s'être assuré de la complète attention des paroissiens, il ajoute un nouveau symbole, celui du livre (« puis après un bref coup d'œil dans la nef, il feuilletait son graduel en quête de l'office du jour, et commençait à chanter »). Le curé consulte son missel. Au chantre revient le graduel, descendant remanié, après le premier concile provincial, des premiers graduels, antiphonaires et vespéraux que nous avons décrits plus haut. À côté du cérémonial et du missel destinés au prêtre, le graduel fait partie des livres payés et entretenus par la paroisse. Les grands livres de lutrin étant en voie de disparition et le nombre de chantres allant en augmentant, ces ouvrages sont désormais portatifs, donc de taille réduite. À la demande des évêques, les nouveaux livres sont aussi destinés aux fidèles afin qu'ils puissent suivre plus aisément les chants, mais cette pratique semble peu répandue chez les paroissiens du XIXe siècle et ne trouve pas d'échos dans les sources. Il reste que le chantre possède maintenant son propre livre de chant grégorien, signe de son importance sociale. Arriver à l'église, graduel en main, apparaît donc comme le symbole d'un rang dont beaucoup sont fiers.

Par ailleurs, posséder un livre de chant suppose qu'on en connaît non seulement le contenu, mais l'organisation, qui diffère des livres ordinaires. Gosselin montre que le chantre Campeau connaît ces mystères : en « feuilletant son graduel », il ne cherche pas l'introït de la messe du jour dans la table des matières; il parcourt plutôt le calendrier qui commande l'ordre (l'*ordo*) des fêtes de l'année liturgique. Ce faisant, parallèlement au rôle du curé, il s'approprie le temps sacré et ramène le début de la cérémonie au début des chants.

Notre « virtuose de paroisse » est maintenant à l'œuvre, et Gosselin s'en fait le critique avisé, dans une perspective moins innocente qu'il n'y paraît. La qualité de la voix du chantre Campeau (« au son de cette voix mâle, vibrante, agréable, bien que manquant un peu de souplesse, et dont le timbre emplissait sans effort toutes les oreilles de la nef ») est ici un indice sur les rapports que l'église paroissiale entretient avec les instances ecclésiastiques. En effet, dans le courant de la restauration du chant grégorien, qui s'insère dans la réforme ultramontaine et unificatrice de la liturgie romaine, le XIXe siècle connaît un vaste mouvement de révision des pratiques. Afin d'imposer cette nouvelle liturgie et le « nouveau chant », on s'adonne à de nombreuses critiques dépréciatives contre les chanteurs et le « plain-chant », expression désormais supplantée par celle de « chant grégorien ».

En Europe, et surtout en France, le chant des chantres de paroisse est particulièrement visé : « populaire », « grossière », considérée comme la descendante directe de la *vox taurina*, cette « grosse voix » que François Ier appréciait en son temps est désormais rabaissée au rang des sons venus de l'étable, et ramenée à ce que Cheyronnaud qualifie de « bestiaire du lutrin[42] ». Cette dépréciation de ce que j'oserais appeler la « voix paroissiale » apparaît dans les années 1830, années où le mouvement de restauration commencent à se répandre. Lemieux s'en fait encore l'écho aujourd'hui :

> En général, malgré certains efforts de compétence, la qualité du chant et de la musique ne s'améliorait pas rapidement. Voix forcées et cacophonie semblaient monnaie courante; « prétendre savoir les choses sans les avoir apprises » apparaissait la source principale de ces lacunes, selon la *Minerve* du 14 janvier 1830[43].

Mais s'agit-il vraiment d'une pratique musicale corrompue ? Certes, les textes ne sont pas toujours tendres envers les chantres, mais, curieusement, les critiques venues du milieu lui-même ne sont pas aussi nombreuses qu'on pourrait le croire. Grâce à une indulgence générale, tout se passe plutôt comme si on s'entendait pour pardonner aux chantres, eux-mêmes paroissiens que leurs concitoyens ne sont pas portés à critiquer publiquement. On s'en amuse souvent, on aime les entendre (encore aujourd'hui le *Minuit, chrétiens* reste un de leurs moments de gloire), en un mot on veut qu'ils soient là. Dans les centres urbains, les chanteurs rivalisent de bon goût pour le plaisir de la bourgeoisie. Les chantres de campagne, eux, s'en

[42] J. Cheyronnaud. « Musique et institutions au village », p. 272.

[43] L. Lemieux. *Histoire du catholicisme québécois. Les XVIIIe et XIXe siècles*, p. 296.

tiennent à ce « chant de la paroisse » où la beauté est souvent mise à mal, ce qui importe peu en définitive, puisque le chantre, c'est « nous autres » d'abord. Alors que les journaux des villes ironisent à son propos, les paroissiens savent que le chantre fait partie de ces personnages qui assurent leur cohésion et leur solidarité. La preuve en est dans le texte de Gosselin (« son cérémonial que les étrangers seuls trouvaient original »), où il est clair que le chant de Campeau possède une vertu sociale. Délégué par ses pairs, Campeau est celui qui présente toutes les apparences du savoir puisqu'il est ministre de l'appareil musical et sacré. Comme le curé, il est berger, puisque les autres chanteurs « étaient sûrs d'être remis sur la piste par leur chef qui la perdait lui aussi, mais qui pouvait improviser jusqu'à ce qu'il la retrouvât ». Il conduit et *rassure* donc non seulement « les gosiers du groupe » des autres chanteurs, mais la paroisse toute entière : la célébration dominicale de la cohésion paroissiale est assurée.

Gosselin insiste sur l'habileté du chantre Campeau, qui peut perdre la « piste […] non par incompétence, mais par inattention plutôt ». Car, tout autant que les ficelles du métier, Campeau connaît les « règles fondamentales du plain-chant », ce qui lui permet, en bon équilibriste, de se rattraper avec une certaine virtuosité. Mais en même temps, sa « modulation » prend des libertés avec ces mêmes règles. Le chantre de campagne connaît-il les ouvrages théoriques et les méthodes ? Il est difficile, à ce stade-ci, d'apporter une réponse précise. Si nous en avons retrouvé ici et là quelques exemplaires dans les paroisses, ces ouvrages sont conservés en bien plus grand nombre dans les séminaires et les collèges, où leur usage est prouvé, comme nous l'avons vu plus haut[44]. La culture musicale du chantre se résume le plus souvent aux rudiments qu'il a reçus à l'école et dans les rangs des enfants de chœur, plus tard dans ceux de la chorale. Reposant avant tout sur la transmission orale et la pratique quotidienne, cette instruction élémentaire ne fera pas le bonheur des évêques, qui y voient surtout des abus et des atteintes au plain-chant officiel. L'ajout intempestif de dièses en est un bon exemple, bien que cette habitude, qui remonte au plain-chant musical baroque où se mêlaient modalité et tonalité, mettra longtemps à disparaître des livres de chant, et en particulier des populaires *Messes royales* de Henri Dumont. En 1866 par exemple, l'évêque de Montréal envoie aux curés une circulaire où il leur donne la directive suivante :

> Je vous prie de recommander à vos chantres, surtout lorsque plusieurs chantent ensemble, d'exécuter la notation telle qu'elle est, sans faire de dièses à tout propos, car s'il n'y a pas entente entre les chantres d'un même chœur, on comprend qu'il en résultera de bien misérables discordances[45].

Une des preuves de cette culture approximative repose sur la prononciation du latin. Comme en France, les chantres du Québec semblent avoir conservé la prononciation traditionnelle à la française, avant d'adopter les règles romaines, donc italiennes, imposées, selon Patricia Ranum, par les spécialistes et les autorités[46]. Nous n'avons pas encore relevé d'informations précises à ce sujet, et les quelques anciens chantres interrogés ont sur ce point des souvenirs contradictoires. Cependant, quelques textes rapportent une curieuse habitude selon laquelle certains chantres et paroissiens, par paresse ou par ignorance, s'adonnaient à des jeux de mots ou autres calembours latins-français. Les transcriptions établies par les historiographes locaux révèlent une prononciation du latin à la française qui semble avoir persisté longtemps dans les campagnes de l'ancien et du nouveau monde. Turgeon transcrit ainsi, chez une vieille paroissienne, la prononciation à la française de la voyelle « u » dans les mots latins *mea culpa* :

> Les réponses en latin provoquaient également de curieux écarts d'interprétation, notamment, par exemple, le cas de la vieille [femme] à la coulpe du Confiteor : « Méo r'cule pas, Méo r'cule pas, Maxime non plus racule pas[47] ».

La formation de chantres de paroisse n'était donc pas des plus poussées et pouvait varier considérablement d'un village à l'autre. Pourtant Campeau connaît ses notes, ses mélodies, et un peu de latin. Mais il est plutôt cavalier avec les détails, et Gosselin l'accuse d'« inattention », alors qu'il faudrait plutôt y voir, sous un apparent irrespect, les traces manifestes d'un art du chant disparu depuis. On peut y discerner cette liberté d'improvisation qui caractérisa le métier des chantres pendant des siècles. Toutes proportions gardées, Campeau est le modeste héritier des psalmistes du premier millénaire, des inventeurs des premiers organums, « déchants », faux bourdons, « fleureti » et autres « machicotages » de l'époque baroque[48], pratiques que le XIXe siècle cherche à condamner, même si on en

[44] Voir note 17.

[45] Lettre circulaire de l'Évêque de Montréal. *Recommandations aux maîtres de chapelles, chantres et organistes*, cité par *Le Canada musical*, 1er octobre 1866, p. 31.

[46] P. Ranum. *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*, Arles, Actes Sud, 1991.

[47] P.-P. Turgeon. *La vie à Ste-Claire*, p. 87. Turgeon ne donne pas de date.

[48] J. Lebeuf. *Traité historique et pratique sur le plain-chant*, 1741.

retrouve des traces dans les livres théoriques d'alors. La « fantaisie » de Campeau, c'est donc bien encore la « fantasia », l'imagination, cette créativité du chantre qui ajoute ses propres ornements et ses propres figures aux mélodies officielles.

Par ailleurs, même si, à cette époque de restauration, la *leçon* écrite des mélodies authentiques originales gagne en importance, Campeau, répétons-le, reste dans le monde de l'oralité. Pour lui, les signes musicaux n'ont pas de sens absolu mais se présentent comme des repères. Il ne *lit* pas, il se tient à une *certaine distance* de son livre et des grosses notes carrées comme le prouve le texte de Gosselin (« un œil dans son livre et l'autre dans la nef »). Cheyronnaud a désigné par l'expression « verbo-mélodique » cette attitude particulière devant le livre, où « l'apprentissage de répertoires en langue latine s'était effectué sans que les textes n'aient été dissociés de leurs supports mélodiques[49] ». Dans cette perspective, « le tracé pictographique venait au secours de la mémoire ou la mémoire volait au secours du tracé sans que l'on sache toujours lequel avait le dernier mot[50] ». Cela explique combien l'art du chantre repose en bonne partie sur une pratique des écarts par rapport à un code qui d'ailleurs les autorisent. Intuitivement, les paroissiens connaissent le code et devinent où sont les écarts. Ils savent que seul le maître chantre peut se permettre cette liberté et que, par là, il affirme son autorité et remplit le rôle que la société paroissiale lui a confié.

Conclusion

Si la cohérence des rites et des symboles est bien à l'image de la cohérence de cette société paroissiale, il ne faudrait pas en conclure que le monde rural était entièrement protégé du monde moderne, et cet article a cherché à délimiter la frontière, au demeurant assez floue, entre ces deux mondes. De plus, la règle classique des trois unités que nous avons énoncée au départ n'admet pas une quatrième règle, celle de l'unité de ton, c'est-à-dire l'unité des répertoires, des styles et des pratiques, unité que le *Motu Proprio* de Pie X (1903) et les éditions de l'Abbaye de Solesmes ont imposée. En effet, l'étude de la vie musicale dans les églises paroissiales démontre que l'histoire de la musique au Québec repose en bonne partie sur une histoire des pratiques intimement liées à une histoire de la société locale, selon de complexes rapports entre tradition et modernité.

Enfin, il est évident que cette histoire n'en est qu'à ses débuts. Comme elle ne pourra se développer qu'en allant exhumer les archives et les écrits locaux du territoire tout entier, on devine, par cet article qui repose sur un échantillon de sources, combien il reste à faire dans ce domaine. L'ampleur de la recherche, les travaux considérables qu'elle implique, le type d'équipe qu'il faudrait mettre sur pied susciteront-ils un jour l'intérêt chez quelques courageux chercheurs ? La solution viendra sans doute dans un renforcement et une amélioration des recherches locales et régionales, notre expérience ayant montré qu'il existe dans les paroisses des esprits curieux et enthousiastes, attentifs à la reconnaissance de leur culture, et auprès desquels il y a beaucoup à apprendre ◀

RÉFÉRENCES

BARNETT, Dene et Jeanette MASSY-WESTROP. *The Art of Gesture: the Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg, C. Winter, 1987.

BÉHAGUE, Gérard (édit.). *Performance practice. Ethnomusicological perspectives*, Wesport, Conn., Greenwood Press, 1984.

BÉLANGER, Léon. *L'Islet, 1677-1977*, Montmagny, [s.é.], 1977.

BOURBEAU, Georgette. *Répertoire du patrimoine religieux : paroisse Saint-Charles Borromée de Charlesbourg*, Charlesbourg, Société historique de Charlesbourg, 1993.

CHEYRONNAUD, Jacques. « La musique en ses idiomes : projet d'ethnographie musicale en 1853 », *Gradhiva, revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, vol. 16, 1994, p. 93-108.

CHEYRONNAUD, Jacques. « Musique et institutions au village » , *Ethnologie française*, vol. 14, 1984, p. 265-280.

FORD, Clifford (édit.). *Chœurs religieux et liturgiques I* et *Chœurs religieux et liturgiques II*, Le Patrimoine musical canadien, vol. 2 et 9, Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, 1984 et 1988.

[49] J. Cheyronnaud. « Musique et institutions au village », p. 270.

[50] *Ibid.*, p. 270.

GAUTHIER, Raymonde. *Construire une église au Québec : l'architecture religieuse avant 1939*, Montréal, Libre Expression, 1994.

GOSSELIN, David. *Figures d'hier et d'aujourd'hui à travers Saint-Laurent, Île d'Orléans*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1919.

HAEGY, Joseph. *Manuel de liturgie selon le rit romain*, 14e édition, Paris, Librairie Lecoffre, 1928.

HUDON, Paul-Henri. *Rivière-Ouelle de la Bouteillerie : 3 siècles de vie*, Ottawa, l'Auteur, 1972.

KALLMANN, Helmut. *A History of Music in Canada 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1987.

KALLMANN, Helmut, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS (édit.). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e édition, Saint-Laurent, Fides, 1993.

LACROIX, Benoît et Madeleine GRAMMOND. *Religion populaire au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985.

LECLERC, Charlotte. « Le cantique au Canada Français », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1983.

LEBEUF, Jean. *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, Jean-Baptiste Hérissant, 1741.

LEMAY, J.-Armand et Robert MERCIER. *Esquisse de Saint-Henri de la Seigneurie de Lauzon*, [s.l.], Les Éditions Marquis, 1979.

[Comité du livre du 2e centenaire]. *Des Cadiens aux Gervaisiens*, Sainte-Marie de Beauce, Imprimerie Le Guide, 1979.

PROVENCHER, Jean. *Les Quatre saisons dans la vallée du Saint-Laurent*, Montréal, les Éditions du Boréal, 1996.

PROVOST, Honorius. *Sainte-Marie de la Nouvelle-Beauce : histoire religieuse*, Québec, Société historique de la Chaudière, 1967.

RANUM, Patricia. *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française*, Arles, Actes Sud, 1991.

TURGEON, Pierre-Paul. *La vie à Ste-Claire pendant 150 ans*, s.l., s.é., [1975].

VOISINE, Nive, Jean HAMELIN, et Nicole GAGNON. *Histoire du catholicisme québécois*, dirigée par Nive Voisine, Montréal, les Éditions du Boréal, 1984. *Les XVIIIe et XIXe siècles : Les années difficiles 1760-1839*, par Lucien Lemieux. *Les XVIIIe et XIXe siècles : Réveil et consolidation 1840-1898*, par Philippe Sylvain et Nive Voisine. Le *XXe siècle : 1898-1940*, par Jean Hamelin et Nicole Gagnon. *Le XXe siècle : de 1940 à nos jours*, par Jean Hamelin.

Résumé

Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIXe siècle : La musique du lutrin et son temps

Jean-Pierre Pinson (Université Laval)

Dans cet article, l'auteur cherche à dresser une première synthèse de la vie musicale dans les églises paroissiales au Québec durant le XIXe siècle, en prenant pour toile de fond la société paroissiale alors en plein développement. Ce premier exercice de synthèse s'appuie essentiellement sur les archives et les monographies locales, sources qui n'ont pas encore été systématiquement exploitées et traitées. En prenant comme figure centrale et emblématique le maître chantre, représentant de la tradition populaire, cet article cherche à ébaucher une histoire des rapports entre la société québécoise et la musique liturgique, histoire confrontée au courant international de la restauration liturgique et grégorienne, et perméable aux influences de la musique non liturgique, voire profane, alors en vogue.

Abstract

The Precentor and Parochial Society of 19th-Century Quebec: The Music and Times of the Lectern

Jean-Pierre Pinson (Laval University)

The author aims to provide a first profile of musical life in the parish churches of 19th century Quebec as it existed against the back-drop of a fast-developing parochial society. This initial undertaking is based for the most part on material from local archives and monographs, sources which have not yet been fully explored or dealt with in a systematic fashion. Taking the precentor as a central and emblematic figure representing the popular tradition, this article attempts to outline a history of relationships between Quebec society and liturgical music. It is the history of a society that, while confronted with an international movement toward liturgical and Gregorian restoration, was receptive to the influences of the non-liturgical – indeed profane – music then in fashion.

Biographie

Jean-Pierre Pinson

Université Laval

Jean-Pierre Pinson, Ph. D. en musicologie, est professeur titulaire à la retraite de la Faculté de musique de l'Université Laval. Il est l'auteur, avec Élisabeth Gallat-Morin, de *La vie musicale en Nouvelle-France* (Québec, Septentrion, 2003, Prix Opus 2003). Il a également co-signé, avec Marie-Thérèse Lefebvre et cinq autres collaborateurs, *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004* (Québec, Septentrion, 2004, Prix Opus 2009). Spécialisé dans la musique religieuse et le plain-chant en Nouvelle-France, il a élargi son domaine de recherche au XIXe siècle. Il est l'auteur de conférences et de nombreux articles. Il a collaboré au Centre de recherche universitaire sur la littérature et la culture québécoise. Depuis deux ans, on peut l'entendre sur les ondes de Radio VM, où il a conçu une émission hebdomadaire dans la série « Musique classique ».

La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais

Lucien Poirier

Cette conférence a été prononcée dans le cadre de la série « Musicologie et musique du Québec », présentée par l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (aujourd'hui Société québécoise de recherche en musique) et dirigée par Jean Boivin. Cette communication, la dernière qu'ait donnée Lucien Poirier, a été présentée à l'École de musique de l'Université de Sherbrooke le 25 janvier 1995, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de Montréal le 1er février 1995 et à la Faculté de musique de l'Université Laval le 8 février 1995.

J'ai reconstitué cette conférence à partir de l'enregistrement réalisé à Sherbrooke et du plan préparé par Lucien Poirier. J'ai choisi de conserver le caractère de la communication orale. Pour ce faire, j'ai d'abord transcrit le contenu intégral de la conférence et, dans sa mise en texte, je n'ai coupé que les hésitations et les répétitions. Les éléments contenus dans le plan de conférence qui ont été omis lors de la communication ont été ajoutés au texte et des corrections mineures ont été apportées dans le seul but de faciliter la compréhension du lecteur. Je tiens à remercier monsieur Vincent Brauer, collaborateur à l'équipe de recherche « Histoire de la musique au Québec (1764-1918) d'après la presse québécoise de l'époque », de m'avoir aidé à compléter la reconstitution de cette conférence. – Simon Couture

La base de cette communication est constituée des quelque 6 000 données musicales provenant de la presse québécoise entre les années 1764 (début de la *Gazette de Québec*) et 1824. Ce travail a été réalisé par une équipe codirigée par Juliette Bourassa et moi-même, et à laquelle ont participé une foule d'étudiants. Notre travail, qui a été subventionné jusqu'à maintenant, entre autres, par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et par le Fonds canadien pour l'avancement de la recherche, a débuté il y a plus d'une dizaine d'années. Il consiste essentiellement dans le dépouillement systématique de la presse en ce qui concerne la musique. Rien n'est laissé de côté, même, par exemple, les données sur le théâtre (une de nos surprises au départ), qui fait presque toujours appel dans ces années à la musique, à la danse et aux chansons. Il nous est donc apparu que les représentations théâtrales ne pouvaient être mises de côté, ce qui a évidemment amené une avalanche de données que nous n'avions pas prévue au départ. Notre travail se résume donc au dépouillement systématique de la presse, à l'étude des données recueillies, à l'identification ou, si vous préférez, à la mise en contexte des renseignements et, bien sûr, à la diffusion des résultats sous forme de mémoires préparés par des étudiants – et c'est ce qui me fait le plus grandement plaisir –, d'articles et de communications, ainsi que par la publication du *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*, dont le premier volume est paru en 1991[1].

Il y a depuis ce temps un certain silence, non pas que le premier volume ait été mal reçu, mais c'est plutôt que, durant trois années, j'ai assumé la direction de l'École de musique et, avec une charge d'enseignement, c'est vraiment tout ce que j'ai pu faire. Je travaille présentement au deuxième volume. À ce jour, nos données sont compilées jusqu'en 1855. Nous avons décidé de procéder par tranches de 25 ans. Le premier volume couvrait les années 1764 à 1799, le deuxième volume, qui devrait paraître dans le courant de l'année, traitera la période 1800 à 1824, et j'espère, dans l'année ou dans les deux ans qui vont suivre, publier tout au moins le troisième volume. Si nous pouvons obtenir d'autres subventions, nous allons continuer la série ; nous avons prévu nous rendre jusqu'en 1918. Je m'aperçois que dix années sont déjà investies, pas strictement et uniquement dans ce projet, mais qu'il prend des proportions évidemment assez grandes.

[1] Le lancement du premier volume du *Répertoire des données musicales de la presse québécoise* a eu lieu le 24 février 1991 à l'Institut canadien de Québec. Pour souligner l'événement, un ensemble de 13 musiciens, auxquels se sont joints une chanteuse et un narrateur, le tout sous la direction artistique de Friedemann Fischer, ont participé à la reconstitution d'un concert d'abonnement présenté à Québec le 6 décembre 1792 à la Salle des francs-maçons. Le programme comprenait des pages d'Adalbert Gyrowetz, Johann Christian Bach, James Hook, Ignace Joseph Pleyel, Wolfgang Amadeus Mozart, William Jackson et George Frideric Handel (NDLR).

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 2, nº 2, « Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier », novembre 1998, p. 17-27

Le principal objectif de ce travail de recherche est d'apporter une contribution que nous jugeons indispensable à une histoire de la musique au Québec qui reste en grande partie à élaborer, grâce à l'apport d'une étude qui s'appuierait sur les données de la presse québécoise. Comment y arrive-t-on ? Par les moyens très standard. D'abord, établir la chronique des manifestations, des faits qui constituent la matière première d'une histoire et d'une vie musicale au Québec. Deuxièmement, donner une représentation précise du contexte dans lequel la musique, l'enseignement, les activités de musiciens, etc., peuvent se situer selon les époques. Ensuite, tenter de rechercher les causes grâce auxquelles on peut raisonnablement attribuer la naissance, le maintien ou la disparition de tel ou tel phénomène. Et, en dernier lieu, tenter de dégager le degré d'originalité ou de conformisme des faits les plus marquants dans le contexte du Bas-Canada. Cette chronique représente en réalité les buts spécifiques de l'étude que nous tentons de poursuivre sur le corpus de la presse.

Mon propos se veut un aperçu d'éléments de réponse que nous sommes en mesure éventuellement d'apporter, notamment en ce qui concerne la mise en contexte d'un ensemble de manifestations musicales. Je voudrais quand même délimiter un peu mon sujet, dire qu'il n'y a aucune prétention de ma part à brosser un tableau complet de la vie musicale dans ce que j'ai appelé « les belles années du régime anglais ». Je voudrais plutôt, en évoquant chaque ethnie, mettre en lumière certains rapports entre les données de l'histoire générale du Québec, du Canada si on préfère, et celles de la vie sociale et de la vie culturelle au Bas-Canada, en particulier en musique. Plus spécifiquement, je voudrais tenter de rattacher à la trame de l'histoire générale du Bas-Canada des faits et des données qui concernent la musique, pour tenter de leur donner ainsi un relief et un cadre historique qui manquent évidemment dans la presse à la lecture de toutes ces informations.

Mes sources pour cet exposé sont, d'une part, les données de la presse telles qu'elles nous sont parvenues et, d'autre part, un volume qui m'apparaît vraiment excellent, soit l'ouvrage intitulé *Histoire générale du Canada*, dirigé par Craig Brown. Je me centrerai tout particulièrement sur le troisième chapitre, « Aux confins de l'Empire », rédigé par Graeme Winn, qui couvre les années 1760 à 1840. Dans un premier temps, j'ai tenté de couvrir exactement la même période, même si mes index n'étaient pas entièrement prêts pour la période 1825-1840, et je me suis aperçu de l'envergure du propos. Tout en me basant sur l'ouvrage de Brown, je vais m'arrêter aux années 1764-1824, ce qui est déjà une période assez longue. La démarche est alors susceptible de dégager deux traits de l'histoire de la musique de l'époque qui, pour moi, sont complémentaires.

Il y a dans Brown[2] deux affirmations qui m'ont passablement frappé et je tente de voir jusqu'à quel point elles concordent avec les données musicales contenues dans la presse. La première de ces affirmations, c'est que les fondements du Canada moderne ont été établis entre 1760 et 1840 : à mesure que les colonies se sont développées, les structures de base et les modes de vie se sont fixés. Première question pour moi : en est-il ainsi de la musique ? La deuxième affirmation tirée du livre de Brown est la suivante : les attitudes que les francophones et les anglophones ont forgées pendant les dures années de commencement se retrouvent encore aujourd'hui chez un grand nombre de Canadiens, en dépit des changements considérables introduits au fil des ans par les développements de la technologie et les mutations de la société. Autre question de ma part : peut-on vérifier exactement la même situation en musique ?

Le postulat posé au début de notre démarche se présente comme suit :

> Dans un pays comme le Canada où la notion d'archives musicales est peu répandue avant le XXe siècle, la presse s'avère une source de documentation inestimable pour l'histoire de la musique. Les journaux et périodiques constituent en effet un véritable réservoir d'informations sur des sujets aussi divers que les activités et les associations musicales, l'enseignement, les échanges culturels avec l'étranger, la création et l'édition musicales, l'organologie ; les opinions sur la musique et sur les manifestations artistiques qui s'y rattachent sont par ailleurs des témoignages infaillibles de notre culture[3].

Bien entendu, nous sommes conscients – nous avons appris à l'être, je l'espère – des limites et des problèmes que pose la presse. Pour vous en rendre compte d'une façon très immédiate, posez-vous la question suivante. Chacun lit le journal au moins une fois par semaine : a-t-on idée, par exemple, de considérer que ce qu'on lit sera plus tard la matière sur laquelle on s'appuiera pour faire l'his-

[2] Poirier emploie « Brown » pour désigner le chapitre rédigé par Winn dans l'ouvrage de Brown.

[3] J. Bourassa-Trépanier et L. Poirier (dir.). *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*, quatrième de couverture.

toire ? Ainsi, différentes questions peuvent être posées, pour être ensuite confrontées.

Par conséquent, la conscience des problèmes qu'il faut avoir présents à l'esprit a dicté à l'équipe de recherche une attitude de prudence qui marque tous nos travaux, c'est-à-dire que nous prenons le soin, chaque fois que c'est possible, de valider les énoncés de la presse, ce qui nous a amené à prendre connaissance, plutôt que des sources secondes, des mémoires, des archives, des manuscrits musicaux, de l'iconographie, bref, à peu près de toutes les sources premières de l'époque, pour tenter, encore une fois, de vérifier le degré de concordance. C'est une des raisons pour lesquelles je tenterai d'illustrer ces propos à l'aide de diapositives. Je n'ai rien découvert d'absolument exceptionnel mais je pense que cela aide beaucoup à fixer le cadre des différentes époques.

Le fait historique déterminant pour aborder directement mon sujet et y plonger, c'est le peuplement au lendemain de la Conquête, accompagné d'un développement de la vie sociale. Nous sommes en 1763, c'est la fin de la Nouvelle-France. Commence alors une période de développement du Canada, qui devient une nouvelle possession britannique, période qui marque un tournant décisif à tous égards. Je m'appuie encore là sur Brown :

> Entre 1760 et 1840, de nouveaux colons étendent leur influence dans le nord-est du continent : ils fondent des villes, défrichent, construisent des routes, érigent des maisons, clôtures et granges. Par milliers, des hommes, des femmes et des enfants, issus de milieux modestes mais dotés d'une énergie et d'un courage remarquables, jouent un rôle vital dans le développement de l'Amérique du Nord britannique[4].

Mercenaires allemands

Jusque vers 1815, on sait que le gouvernement anglais n'a pas de plan en ce qui concerne le peuplement de sa nouvelle colonie ; c'est donc le hasard qui marque l'immigration. Au cours de cette période, les citoyens britanniques eux-mêmes ne sont pas encouragés à venir dans les colonies ; on croit que l'immigration minerait la force de la nation anglaise. Cependant, comme l'écrit Brown, le gouvernement est préoccupé par la défense du territoire, et c'est la raison pour laquelle les soldats des régiments qui sont licenciés en Amérique sont invités à y demeurer.

On estime qu'environ 1 000 des 5 700 mercenaires allemands, soit des soldats qui ont été recrutés en Allemagne pour participer à la campagne de 1776, profitent de cet encouragement à rester finalement au pays. Parmi eux, deux noms sont intiment liés à l'histoire de la musique au Canada : Frederick Glackemeyer et Francis Vogeler, deux musiciens de régiments démobilisés en 1783. La vie musicale à Québec leur doit beaucoup. Elle tire profit des compétences et de l'industrie de ces deux anciens militaires dans les secteurs alors assez conventionnels de l'enseignement et des activités professionnelles de musiciens. Ces gens chantent et enseignent toutes sortes d'instruments, ils se livrent à une concurrence farouche du côté du commerce de la musique et des instruments. Glackemeyer est compositeur et il met sur pied en décembre 1819 la Société harmonique de Québec, la première société du genre à être fondée. LeVasseur affirme qu'elle devait « contribuer non seulement aux progrès d'un art agréable, non seulement aux plaisirs de la classe aisée des citoyens, mais encore à l'assistance des objets de la charité publique[5] ». Les manifestations de la Société harmonique ont été assez sporadiques : 1820-1821 (neuf concerts), 1848, et de 1852 jusqu'en 1878. Malgré ce caractère sporadique, il y a tout de même là un acte d'établissement[6].

Écossais

Évidemment, les mercenaires allemands ne sont pas les premiers à s'établir dans la vallée du Saint-Laurent. Si on se fie encore aux témoignages historiques qui nous ont été donnés dès 1759, des marchands écossais s'établissent alors à Québec, dominant le commerce, notamment celui des fourrures. Ils viennent des Hautes Terres d'Écosse et ils ont fait partie des régiments d'élite de l'armée britannique qui ont combattu les Français pendant la Guerre de sept ans. Ce premier groupe d'Écossais s'implante vraisemblablement au pays vers 1760. Brown nous dit que, « dans les années qui suivent 1770, de petits groupes d'Écossais quittent les Highlands [Hautes Terres] pour s'installer sur des terres le long du golfe Saint-Laurent[7] ». Ces quelques témoignages attirent notre attention sur la présence de ce groupe ethnique en sol bas-canadien.

Contrairement aux Allemands qui s'assimilent – le cas de Glackemeyer, par exemple, est assez patent –, les Écossais forment une identité distincte marquée par la sauvegarde des

4 C. Brown (dir.). *Histoire générale du Canada*, p. 224.

5 Malgré les recherches effectuées, je n'ai pu retrouver la référence de cette citation.

6 Lors de la conférence, Lucien Poirier a fait entendre ici une *March* de Glackemeyer, écrite vers 1807 et dédiée à l'abbé Antoine Tabeau, qui est devenu à cette époque organiste de la cathédrale de Québec. Lucien Poirier a publié cette pièce dans *Musique pour orgue I / Organ Music I*, Le Patrimoine musical canadien, vol. 4, Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, 1985.

7 C. Brown (dir.). *Histoire générale du Canada*, p. 260.

coutumes du pays d'origine. Leur nombre est faible d'abord, du moins on le soupçonne, et les informations dans la presse qui les concernent sont assez sporadiques. Je voudrais quand même vous fournir quelques éléments de ce que l'on rencontre dans la période 1764-1810 :

• Dès 1764, on rappelle les festivités (danse) à l'occasion de la Saint-André, la fête du saint patronyme (30 novembre).

• Vers 1770, on parle de l'érection d'une chapelle par la famille Cuthbert, près de Sorel, et des cérémonies avec chant qui s'y déroulent.

• En 1778, on témoigne de l'importation d'objets musicaux pour le commerce en provenance de Glasgow.

• La presse publie des ballades, des chansons et des contes écossais.

• En 1787, John Stalker, professeur de danse d'Édimbourg, ouvre une école de danse à Montréal.

Mais à partir de 1810, la presse révèle l'existence de ce qu'elle appelle elle-même une véritable « scotomanie », qui prend à peu près toutes les formes que l'on peut imaginer. J'en ai isolé quelques-unes. La première, et c'est ce qui frappe le plus dans la presse, c'est le culte rendu au poète et chansonnier Robert Burns (1759-1796), encore considéré comme un mythe aujourd'hui. Pour vous en donner une idée, d'après une lecture récente que je faisais, il y aurait plus de statues de Burns en Écosse que de bustes de Shakespeare dans l'ensemble de l'univers ! C'est dire à quel point, pour les Écossais, il est une figure centrale. Ce culte revêt différents aspects. Par exemple, on publie dans la presse de ses chansons et de ses poèmes, mais on en imite également. On compose aussi des chansons sur des timbres rendus célèbres par Burns. En 1821-1822, une souscription est lancée pour une *Select Collection of Original Scotish Airs* (1793-1818), cinq volumes de George Thomson auxquels a collaboré étroitement Burns et dont les arrangements instrumentaux – et c'est ce qui est intéressant – sont signés par Pleyel, Haydn, Beethoven, Weber et un grand nombre d'autres musiciens. Beethoven et Haydn, par exemple, ont réalisé des centaines de ces arrangements instrumentaux.

Ensuite, il y a évidemment les danses écossaises. Les *strathspeys*, les *reels*, les gigues et les marches connaissent une grande vogue au pays et la presse nous renseigne bien à ce sujet. Il y a aussi, et je n'ai pas poussé l'analyse jusque-là, certains titres de pièces qui sont assez célèbres au théâtre, qui évoquent probablement ce qu'un Écossais pouvait avoir de typique. Un de ces titres est L'*Homme du monde, ou l'Écossais bien né*. On voit également une multiplication au théâtre de divertissements caractéristiques, au point de constituer très vraisemblablement une programmation telle qu'on devait en présenter à Glasgow et à Édimbourg à la même époque. Par exemple, la deuxième partie d'un spectacle est consacrée à la danse pantomime *The Scotch Ghost, or Little Fanny's Love*, entremêlée d'un *song* (« *Within a Mile of Edinburgh Town* »), d'un *strathspey*, d'un pas seul (*Highland Fling*) et d'un *reel* écossais, tout cela formant, en quelque sorte, un numéro à l'intérieur d'une soirée de théâtre[8].

Après 1810, on retrouve encore les dîners et les bals offerts à l'occasion de la Saint-André, dans des endroits comme l'auberge Neptune à Québec, avec un répertoire très caractéristique de chansons et de timbres en langue gaélique ou écossaise qui évoquent la Calédonie (autre nom donné à l'Écosse), les faits d'armes et les symboles nationaux (chaudron et trèfle). La cornemuse, bien sûr, mais aussi les musiques de régiments, tels que le 37e et le 60e à Montréal, prêtent leur concours ; ces régiments sont même, à l'occasion, les hôtes de ces fêtes nationales. Du côté religieux, la presse nous informe entre 1813 et 1820 sur la mise en vente de psautiers en langue gaélique et pour l'Église presbytérienne d'Écosse[9].

Irlandais

Parallèlement au développement d'une branche écossaise, on assiste à l'arrivée massive d'Irlandais dans la colonie de l'Amérique du Nord britannique. Leur nombre est difficile à évaluer. Par exemple, on sait qu'environ 2 268 d'entre eux se sont embarqués pour Québec depuis Belfast en 1818, mais on ne sait combien se sont établis au Bas-Canada, parce qu'en général, ils allaient plutôt au Haut-Canada.

Quoi qu'il en soit, cette présence est attestée de différentes manières. Compte tenu du dénuement des paysans irlandais qui doivent acquitter de fortes sommes pour la traversée de l'Atlantique, compte tenu aussi des conditions extrêmement difficiles que connaissent les émigrants, le nombre a de quoi étonner. Tout laisse croire, selon une indication fournie par Brown sur l'extrême indigence des flots

8 « Mrs. Mill's Night », *The Quebec Gazette / Gazette de Québec*, no 2372, 13 septembre 1810, p. 3.

9 Lors de la conférence, Lucien Poirier a fait entendre ici deux strophes de la chanson « *Scots, wha hae wi Wallace Bled* » (« Écossais qui avez, avec Wallace, versé votre sang »), qui est devenue une sorte d'hymne national pour les Canadiens d'origine écossaise. Les paroles rapportent le discours adressé par Robert Bruce à son armée avant la bataille de Bannockburn en 1314, qui s'est soldée par la victoire de l'armée écossaise sur les troupes d'Édouard II d'Angleterre. L'arrangement musical a été écrit en 1801 par Haydn, sur un timbre choisi par Burns.

d'Irlandais qui émigrent au Canada, que c'est d'abord à leur intention qu'ont pu être créées plus d'une société destinées à venir en aide aux émigrants dans la misère. Cependant, progressivement à partir des années 1810, les Irlandais font entendre leur voix, où plutôt un écho des chants et des danses de leur terre natale. Parmi les danses, on retrouve le quadrille et certaines danses communes avec l'Écosse, comme le *strathspey* et le *reel*. Les manifestations sont analogues à celles des Écossais : concerts, théâtre, mais surtout la fête annuelle de la Saint-Patrice (17 mars), qui est célébrée parfois dans des lieux de rencontres qui ne laissent aucun doute, par exemple, le Café de Belfast à Montréal (1818, 1819). La presse relate un certain nombre de ces faits sans les mettre en contexte et se fait fort de rappeler les mythes et les légendes auxquels se trouve mêlée de manière assez mystérieuse et sentimentale la fameuse harpe celtique. À partir du deuxième quart du XIXe siècle, la voix des Irlandais se fera plus revendicatrice ; elle empruntera alors les journaux d'une façon beaucoup moins équivoque. On pense, par exemple, à des titres comme *The Irish Vindicator* et *The Irish Advocate* ; ces journaux naissent cependant après la période traitée dans cette communication. Qu'il me suffise simplement d'ajouter que peu d'artistes irlandais, d'après mes recherches actuelles, paraissent avoir fait leur marque au Bas-Canada au cours de la période 1764-1824. Une exception mérite d'être relevée cependant, soit le poète Thomas Moore, qui a composé en 1804 le *glee* « *A Canadian Boat Song* », qui est probablement le premier chant de voyageurs, c'est-à-dire de canotiers canadiens, à avoir été composé sur ce sujet et publié très peu d'années par la suite[10].

Américains

Les historiens font grand cas des 9 000 loyalistes qui viennent au Québec en 1783-1784 et qui s'y établissent. Il s'agit, selon Brown, de « militaires et de réfugiés qui ont pris le parti de la Grande-Bretagne pendant la Révolution américaine[11] » et qui, bien sûr, ont dû par la suite évacuer les lieux. En raison de l'origine anglaise avouée de plusieurs de ces immigrants, il reste généralement assez difficile de déterminer le caractère spécifique d'activités et de manifestations propres au groupe des loyalistes, et ce, comparativement aux Anglais et contrairement à ce qu'on peut vérifier en ce qui concerne les Écossais et les Irlandais. En revanche, la presse, et particulièrement le *Canadian Courant and Montreal Advertiser* (1807-1834), que Beaulieu et Hamelin appellent le « porte-parole des commerçants d'origine américaine établis à Montréal[12] », fait clairement ressortir l'*apport des artistes américains et anglais* qui, après avoir fait quelque temps carrière aux États-Unis, sillonnent le territoire canadien et parfois s'y fixent.

Parmi ces artistes, on retrouve des musiciens et des familles de musiciens (par exemple, les Mallet de Boston en 1809), des professeurs de danse (Cipriani) et des compagnies de cirque (Durang, Blanchard) mais, d'abord et avant tout, des comédiens, c'est-à-dire des professionnels du théâtre. C'est ainsi qu'une troupe vient au Canada pour la première fois, je crois bien, en 1786. Elle est dirigée par le trio Allen, Bentley et Moore. Bien que les activités de cette troupe tournent court, deux de ses directeurs s'établissent à Québec, soit Bentley et Moore, qui s'imposent comme des figures importantes, au même titre que, par exemple, les mercenaires allemands Glackemeyer et Vogeler.

Ici, évidemment, il y aurait un certain nombre de noms à donner. J'isolerai uniquement une de ces figures, soit celle de John Bentley (1754-1813). Natif d'Angleterre, il émigre aux États-Unis en 1783 où, cette même année, il fonde les Concerts de la cité (*City Concerts*) de Philadelphie. Il se joint à la troupe itinérante de comédiens de Lewis Hallam en 1785, avec laquelle il commence à faire des tournées à travers les États-Unis. Il s'associe en 1785-1786 à la troupe Allen et Moore (qui devient alors Allen, Bentley et Moore), comme compositeur, musicien et comédien à l'occasion. Il passe donc au pays à ce moment-là, à Montréal et à Québec, où il s'établit. Ayant toujours conservé des liens avec le théâtre à Québec, il est mêlé aussi à des activités de concert ; il est le premier organiste de la cathédrale anglicane Sainte-Trinité de Québec, qui ouvre en 1802. Il remplit également des fonctions administratives à titre d'inspecteur des routes.

Étant donné que ces artistes sont pour la plupart des comédiens qui viennent ou semblent venir des États-Unis et que plusieurs parmi eux remplissent ici le rôle de directeur de théâtre, on comprend que la première démarche que leur paraît commander la pénurie d'acteurs au pays, c'est d'en recruter dans les grandes villes américaines. À parcourir la presse, on en arrive ainsi à l'établissement d'une liste absolument impressionnante

10 Lors de la conférence, Lucien Poirier a fait entendre ici un *strathspey* et un *reel* irlandais. Il a souligné que cet art s'est imposé au Bas-Canada après avoir été emprunté, entre autres, par les violoneux canadiens.

11 C. Brown (dir.). *Histoire générale du Canada*, p. 260.

12 A. Beaulieu et J. Hamelin. *La presse québécoise, des origines à nos jours*, tome 1, p. 21.

de comédiens américains, probablement d'origine anglaise pour un certain nombre, qui, dans plusieurs cas, déclament, chantent et dansent (Usher, Prigmore, Bernard, Stanley, Cipriani, Johnson, Mills, Turner, Roberts, Poole, Fisher, Wallack, etc.).

Ces artistes proviennent de différents endroits, surtout de Boston, mais également d'autres grands centres comme New York, Philadelphie et Charleston. Dans ce contexte, il n'y a guère de surprise si, après beaucoup de discussions sur la fondation d'un premier théâtre au pays, les modèles qui se présentent à l'esprit des gens proviennent des États-Unis et, tout particulièrement du Théâtre de Boston[13]. Ainsi, en 1825, le premier théâtre officiel — on avait joué auparavant dans toutes sortes d'endroits, de fortune ou non, c'est-à-dire dans des auberges, dans des grandes maisons de particuliers, etc. — s'élève à Montréal, sur l'emplacement du Marché Bonsecours actuel, rue Saint-Paul. Ce premier théâtre est de style géorgien, peut-être à l'instigation de Frederick Brown qui allait en devenir le premier directeur, immédiatement après avoir rempli pareilles fonctions au théâtre Savannah en Géorgie[14]. Même si le théâtre au Bas-Canada conserve certaines traditions héritées de l'Angleterre, la presse nous envoyant parfois des échos de conflits qui ont pu exister entre les conceptions américaines et les conceptions anglaises[15], il n'en reste pas moins que les Américains dominent cette situation ; ils apportent certainement ici une contribution importante et servent de source d'inspiration au pays.

Anglais

En ce qui concerne les Anglais, il semble que le nombre d'immigrants venus au pays soit très faible. Certains, comme Stephen Codman, viennent en réponse à l'invitation d'un haut personnage local, en l'occurrence l'évêque Jacob Mountain, soucieux de trouver un bon organiste pour la cathédrale Sainte-Trinité. Codman, de son arrivée à Québec en 1816 jusqu'à sa mort en 1852, fait valoir ses talents de musicien accompli dans les cérémonies du culte, bien sûr, mais aussi occasionnellement au concert, ou encore dans la composition musicale et l'enseignement[16].

Bon nombre d'Anglais remplissent en réalité des fonctions qui ne les occupent, comme administrateurs ou comme militaires, qu'un temps dans la colonie. Mais, en raison du statut de ces dignitaires — par exemple, c'est un fait assez bien connu que le prince Edward Augustus, le père de la reine Victoria, a séjourné au pays entre 1791 et 1794 — et de l'importance des fonctions qu'un bon nombre occupent, leur action reste déterminante dans l'imposition d'un style adapté à la Couronne britannique en terre étrangère, et ce, même s'ils représentent une part restreinte du peuplement de la colonie.

Ce style marque les dîners et les bals officiels donnés par le gouverneur à intervalles réguliers à quelque 300 personnes, à sa résidence du château Saint-Louis à Québec ou à sa résidence d'été. Pour leur part, les militaires sont des personnages très importants sur le plan musical. En dehors des exercices dictés par leur profession, qui sont toujours accompagnés de musique, ils disposent de beaucoup de temps de loisir – on l'a dit, il semble qu'on ait manqué de guerre après 1763 ! Ainsi, ils jouent un rôle déterminant dans le démarrage et le soutien de nombreuses manifestations culturelles auxquelles la musique est liée.

Je voudrais ici donner un aperçu sommaire de ces activités à composantes musicales qui sont associées au groupe anglophone, du moins au début de la colonie. D'abord, les formes d'activités qui reviennent périodiquement dans l'année sont les bals, les danses, les assemblées de danse (séries de soirées consacrées à la danse), les représentations théâtrales et les concerts, auxquelles je me permets d'ajouter l'enseignement de la musique. Selon les cas, les manifestations revêtent soit un caractère protocolaire, soit un caractère social ou de pur divertissement, la presse rendant compte souvent qu'une manifestation est tenue par souci de meubler agréablement les longues soirées d'hiver au Canada. Une deuxième chose intéressante à signaler, c'est que, lorsque des frais d'entrée sont exigés au concert, au théâtre ou aux assemblées, une partie des bénéfices est souvent remise à des associations charitables. Cette action philanthropique est un des caractères dominants de ces activités culturelles implantées par les anglophones. Par ailleurs, l'enseignement de la danse comporte en plus le développement de la personne, c'est-à-dire l'acquisition des qualités (le maintien, la grâce, la politesse) attendues de toute personne qui veut participer à des activités à caractère social, c'est-à-dire à des danses et à des assemblées.

13 Cette position est notamment présentée dans le *Canadian Courant and Montreal Advertiser*, vol. 18, nº 29, 13 novembre 1824, p. 3.

14 D. Gardner. « Frederick Brown », p. 120.

15 Par exemple, dans le *Canadian Courant and Montreal Advertiser*, vol. 12, nº 49, 3 avril 1819, p. 3.

16 Lors de la conférence, Lucien Poirier a fait entendre ici *The Fairy Song* (v. 1824) de Stephen Codman, dédié à la comtesse de Dalhousie, épouse de lord Dalhousie, gouverneur du Bas-Canada, puis gouverneur en chef de l'Amérique du Nord britannique. Il a précisé que, de même que dans le cas de la *March* de Glackemeyer entendue auparavant, on est ici en présence de pièces écrites par des musiciens compétents, professionnels, non pas de vagues tentatives, d'essais plus ou moins bâclés, plus ou moins réussis, mais plutôt de pièces que, aujourd'hui encore, on aurait probablement avantage à resservir au concert.

L'implantation et le développement subséquent de ces manifestations sont favorisés par une volonté de recréer un cadre qui assure la conservation des traditions d'outre-mer, grâce au soutien des mécènes et à l'action des francs-maçons, qui sont extrêmement actifs dans le dernier quart du XVIIIe siècle. Je voudrais ajouter aussi que, d'une façon plus matérielle et plus immédiate, l'existence de modèles importés d'Angleterre, tels les séries de concerts par abonnement, les concerts publics (qui n'étaient pas commencés depuis longtemps historiquement) et les concerts bénéfice, et la mise en place d'une graduelle et puis d'une véritable infrastructure favoriseront très grandement ce que l'on appelle encore aujourd'hui le développement de l'industrie du spectacle. Je pense, entre autres, à la presse et à l'imprimerie qui appuient par la publicité toutes les manifestations. Je pense également aux édifices qui commencent à s'ériger ou à tous ces hôtels, ces tavernes et ces auberges où on peut tout au moins se rencontrer et se réunir, à l'occasion tenir des dîners et des bals et faire des concerts. Tout cela était véritablement inexistant ou presque dans les années précédant la Conquête.

Je voudrais également mentionner les échanges commerciaux avec l'Angleterre, un pays de haute culture. Le commerce étant alors exclusif avec ce pays, on était toujours assuré dans les mois qui suivaient, par exemple, la parution d'une publication importante, de la rencontrer au Québec. De même, les instruments les plus récents que pouvaient confectionner Clementi et Pleyel, par exemple, parvenaient dans les mois qui suivaient, soit lors des arrivages.

Ainsi, c'est l'ensemble de ces activités, leurs buts et les moyens employés, qui fera acte de fondation au Bas-Canada et qui marquera d'un caractère de modernité les manifestations culturelles et l'enseignement, et ce, malgré l'indigence souvent déplorée des moyens disponibles, c'est-à-dire que les gens qui ont certainement connu mieux en Angleterre tentent de reproduire le modèle anglais ici[17].

Mercenaires allemands, Écossais, Irlandais, Américains et Anglais, pour citer Brown, « viennent de milieux fort différents et leur vie quotidienne dans la colonie est soumise aux mélanges d'ethnies, de langues et de religions qui prévalent à l'endroit où ils s'installent[18] ». Qu'en est-il donc de ces ethnies qui prévalent ? Il s'agit essentiellement des Amérindiens et des Canadiens.

Amérindiens

Les Amérindiens forment une population décimée déjà à cette époque. Près de Québec, par exemple, les Hurons sont regroupés à la mission de Lorette. Il faut dire que, tout comme en Europe d'ailleurs à peu près à la même époque, les Amérindiens sont recrutés pour la défense du pays, mais ils sont d'abord et avant tout des sujets de curiosité générale.

J'emprunte à la presse la description de quelques moyens grâce auxquels les voyageurs et les colons satisfont leur curiosité. On donne à lire dans la presse des extraits du journal des jésuites de 1658 et le seul titre de l'article, « De la diversité des actions et des façons de faire des François, et des Europeans, et des Sauvages », est révélateur. On dit, en ce qui concerne la musique :

> Pour l'oreille. Encore que les Sauvages se plaisent fort du chant, un concert de musique leur semble une confusion de voix : & une roulade passe parmi eux, pour un gazoüillis d'oiseau […] leurs chansons, qui pour estre mornes et pesantes, nous donnent des idées de la nuit, leur semble jolies […] comme l'émail du jour. Ils chantent dans les dangers, dans les tourmens, & dans les approches de la mort : les François gardent, pour l'ordinaire, un profond silence dans toutes ces rencontres […] Un bon danseur, en France, n'agite pas beaucoup ses bras, il tient le corps droit, remue les pieds, si lentement, que vous direz qu'il dédaigne la terre, et qu'il veut demeurer en l'air : les hommes Sauvages au contraire, se courbent dans leurs danses ; ils poussent et remuent leurs bras avec violence, comme s'ils vouloient paistrir du pain : ils frappent la terre des pieds si fortement, qu'on diroit qu'ils la veulent ébranler, ou enfoncer dedans jusqu'au col[19]…

Passant de l'histoire anecdotique au vécu, les lecteurs peuvent prendre connaissance d'une lettre qu'un père missionnaire chez les Abénakis du fort Saint-Jean, près de Montréal, envoie en 1808. On trouve une description un peu similaire :

> … Après un respectueux silence, qui annonce la majesté de l'assemblée, quelques capitaines deputés par les differentes nations qui assistent à la fête, se mettent à chanter successivement. Vous vous persuaderez sans peine ce que peut être cette musique sauvage, en comparaison de la delicatesse et du goût de l'Européenne. Ce sont des sons formés, je dirai presqu'au hazard, et qui quelquefois ne ressemblent pas mal à des cris et à des hurlemens de

17 Lors de la conférence, Lucien Poirier a présenté ici neuf diapositives pour illustrer ses propos. Ce sont : William Berczy (1744-1813), *La famille Woolsey* (1809), Galerie nationale du Canada, Ottawa ; James Patterson Cockburn, *Le château Saint-Louis* (1829), aquarelle, Royal Ontario Museum, Toronto ; George Heriot, *Soirée dansante* (1801), aquarelle et graphite, Archives publiques du Canada, Ottawa ; George Heriot, *Fête donnée par Sir James Craig à Spencer Wood* (1809), aquarelle et graphite, collection particulière, Londres ; *37 Regt. Canadian March* (1824), partition, fonds Fortier de la Broquerie, Archives nationales du Québec à Québec ; *L'hôtel Union de Québec* (1832), Archives publiques du Canada ; *Le Théâtre royal de Montréal* (1825), *in* William Henry Atherton, *Montreal 1535-1914 Under British Rule*; James Patterson Cockburn, *La rue Cul-de-sac* (1830, vue du London's Coffee House), aquarelle, collection privée ; et James Patterson Cockburn, *L'auberge Neptune à Québec* (1832), aquarelle, Archives publiques du Canada, Ottawa.

Avant de présenter les diapositives, conscient que le temps alloué à sa présentation s'écoulait rapidement, il a fait le commentaire suivant : « Je ne voudrais surtout pas donner l'impression que ce que j'ai appelé "les belles années du régime anglais" n'a apporté de bon et de valable que ce qui a été fait par les anglophones. Je peux l'avouer, parce qu'on réagit toujours un peu personnellement, j'avais tendance jusqu'à ce que j'étudie ces manifestations, il y a une dizaine d'années, à tout classer en deux groupes, soit les francophones et les anglophones. Quand j'ai commencé à creuser la presse, je me suis aperçu que c'était une réalité beaucoup plus complexe que cela et que la mosaïque canadienne, telle qu'on la décrit aujourd'hui, trouve vraiment ses bases à ces époques. »

18 C. Brown (dir.). *Histoire générale du Canada*, p. 224.

19 « De la diversité des actions et des façons de faire des François, et des Europeans, et des Sauvages », *The British American Register*, vol. 1, nº 18, 7 mai 1803, p. 277-282.

> loups [...] Le capitaine [...] parcourt tous les rangs, en chantant sa chanson de guerre, dans laquelle il s'épuise en fanfaronades [...] A mesure qu'il passe en revue devant les sauvages, ceux-ci repondent à ses chants par des cris sourds entrecoupés et tirés du fond de l'estomac, et accompagnés de mouvemens de corps[20]…

Bien sûr, pour satisfaire sa curiosité, on visite également le village de Lorette et d'autres endroits. Il y a tout un cérémonial qui existe d'ailleurs. Également, on observe et on décrit les manières qui apparaissent toujours étranges des Indiens reçus en audience, par exemple, au château Saint-Louis. Voici un bref passage qui paraît dans la presse à cet égard et qui est assez révélateur. L'action se passe vraisemblablement après la guerre de 1812, à laquelle les Indiens avaient participé :

> Les chefs indiens et guerriers, arrivés dernièrement ici [à Québec], ont eu leur première audience [15 mars 1814] du Gouverneur en chef [...] L'orchestre [la partie de la salle qui porte ce nom], qui était convenablement décoré avec l'étendard royal était occupé par l'harmonie du 70e régiment, qui joua à intervalles différents une sélection d'airs martiaux [...] Les autres chefs et guerriers vinrent ensuite [17 mars 1814], isolément, accordant une grande attention à la préséance dans la cérémonie ; tous portaient la ceinture et chantaient une partie du chant de guerre. La façon de chanter était musicale, quoique monotone ; le sujet s'en tenait à la guerre. Une des phrases ou strophes, traduite littéralement, va comme suit : « Sous les nuages, je me tiens [...] »[21].

En 1806, on présente même des spectacles au Nouveau Théâtre de Québec où figurent les Indiens de Lorette. Le programme est assez intéressant. On présente d'abord la pièce *The Siege of Quebec, or The Death of General Wolfe*, qui est entremêlée de *songs* et de chœurs, ainsi que de danses de guerre et de danses travesties (*Fancy Dances*) des Indiens de Lorette, que la presse décrit comme ceci : « De la manière exécutée par les diverses tribus préalablement à l'engagement avec l'ennemi, avec leurs plus somptueux costumes, matériel de guerre et autres caractéristiques de la Grande Cérémonie[22] ». Le spectacle se termine par quelque chose de peut-être encore plus exotique, soit la comédie en deux actes *Le Sultan*[23].

Canadiens

Je reviens maintenant à 1763, qui marque la fin de la Nouvelle-France. Amherst accorde alors des « dons » aux Canadiens : le statut de sujets de la Couronne britannique, la liberté de religion, le droit de propriété et l'égalité en matière de commerce. Deux de ces dons vont trouver un prolongement dans des manifestations à caractère social et à caractère musical. Sans trop entrer dans le détail, je voudrais quand même énumérer un certain nombre de choses pour voir exactement la coloration que cela prend, et aussi pour dire une chose que Brown ne mentionne pas dans son ouvrage et qui me semble pourtant se vérifier en musique, soit l'apport des Canadiens dans les manifestations musicales aux réalités nouvelles d'après la Conquête.

La première idée est donc celle du statut de sujets de la Couronne britannique. On ne trouve pas dans la presse, du moins jusqu'à maintenant, un aveu comparable à celui que Joseph Quesnel a fait dans sa pièce *Les Républicains français, ou La Soirée du cabaret*, une comédie en prose du tout début du XIXe siècle dans laquelle il exprime très clairement sa préférence pour la monarchie britannique. Il faut savoir que Quesnel avait déjà été fait prisonnier par les Anglais alors qu'il se rendait ravitailler les Américains ; il a donc changé graduellement son fusil d'épaule. Les démonstrations de loyauté à la couronne britannique ne manquent pas, forcées ou non (c'est une autre histoire), et elles prennent la forme de compositions ou d'exécutions de chansons dites patriotiques ou loyales, telles que *Rule Britannia* ou *God Save the King*, les deux chansons qui reçoivent des versions françaises. *Grand Dieu conserve George III*, par exemple, sera chanté durant au moins deux décennies. Les moments privilégiés pour ces démonstrations de loyauté ont lieu lors d'événements qui affectent la famille royale ou ses représentants, soit l'accession, le déplacement ou un décès, ou encore une victoire, autant que possible, anglaise.

Le deuxième privilège accordé par Amherst lors de la cession du Canada étant la liberté de religion, ses effets se font sentir dans la vie sociale dont la musique contribue à rehausser l'éclat. Une des premières conséquences de ce privilège est que l'évêque catholique de Québec a droit aux mêmes égards que ceux réservés aux personnages officiels, aux dignitaires. Ainsi, lors de l'intronisation de monseigneur Plessis le 15 mai 1806, on lit dans la presse :

> … Deux compagnies de milice, l'une des grenadiers, l'autre des chasseurs, précé-

20 « Lettre du père missionnaire chez les Abénakis », *Le Canadien*, vol. 3, no 2, 3 décembre 1808, p. 6-7.

21 *The Montreal Herald*, vol. 3, no 126, 2 avril 1814, p. 1. Traduit par Lucien Poirier.

22 Communiqué publié dans *The Quebec Mercury*, vol. 2, no 26, 30 juin 1806, p. 207. Traduit par Lucien Poirier.

23 Lors de la conférence, Lucien Poirier a présenté ici deux diapositives pour illustrer ses propos. Ce sont : George Heriot, *Danse de bienvenue aux étrangers* (v. 1805) et *Danse guerrière* (v. 1804), aquarelle et graphite, Art Gallery of Windsor, Windsor (Ontario).

dées de plusieurs officiers [...] conduisirent sa grandeur du séminaire à son trône au son des instruments et du tambour : la messe fut célébrée par le prélat [...] la musique tant instrumentale que vocale y eut lieu[24]…

Également, lorsque le prélat rentre à Québec après une année passée en Italie, en France et en Angleterre, on lui fait un accueil des plus enthousiastes. On peut lire :

> … Lorsqu'enfin son approche fut annoncée par quelques coups de canon tirés par le [vaisseau] Car-of-Commerce, la foule devint innombrable [...] Lorsque le vaisseau vint à l'ancre, Monseigneur fut salué par les acclamations de la multitude, et la musique du 60ème régiment se mit à jouer. Il débarqua au quai de Goudie, et se rendit immédiatement, à pied, accompagné des personnes de sa suite, de son clergé, et d'un grand nombre de messieurs, parmi les cris de joie des habitans, jusqu'à la cathédrale, où le Te Deum fut chanté solennellement en actions de grâces de son heureux retour[25]…

Du côté religieux, il y a aussi un deuxième effet qui, je crois, est non négligeable et au sujet duquel la presse nous renseigne. Le diocèse de Québec, le seul à cette époque, peut conserver son rituel. On assiste même à des tentatives de l'unifier avec la complaisance des Anglais qui tiennent gazette officielle à Québec. À cet effet, l'imprimerie de Neilson est mise à contribution pour publier à partir de 1796 les premières, les deuxièmes, les troisièmes et toutes sortes d'éditions subséquentes de graduels, de vespéraux et d'antiphonaires romains. Sont également publiés des recueils de cantiques à l'usage des missions ou à l'usage du diocèse de Québec ; celui de l'abbé Daulé, aumônier des Ursulines en 1818, avec ses airs notés « dans le meilleur goût moderne », a été passablement célèbre. On publie également des offices particuliers pour le diocèse de Québec. Par exemple, l'*Office de la Sainte-Famille*, qui a été fixé en 1664 et qui a été aboli récemment, a été célébré durant trois siècles. Tous ces manuels sont publiés avec musique, pour des raisons de commodité, mais aussi d'unité[26].

Les danses et les chansons sont deux autres types de manifestations très importants pour les Canadiens. On a même ironisé à propos des chansons et il semble que, pour une fois, les anglophones et les francophones soient d'accord. Par exemple, le *Quebec Mercury* affirme :

> … sous le vieux régime français, la manière avec laquelle les courtisans cupides gouvernaient, alors qu'ils faisaient les poches de la nation française, était de leur servir une chanson, un vaudeville, ou un choral. Robin Turelure et autres semblables productions en faisaient les plus heureux des mortels. Toute chose de nature supérieure les aurait tué d'ennui[27].

Pour sa part, *Le Canadien*, qui s'oppose aux vues du *Quebec Mercury*, décrit une réalité semblable mais avec un tout autre sens : « Les Canadiens, ma chère, on peut les jouer tant qu'on veut, et les ramener quand on veut. On a qu'à leur faire quelques couplets de chansons[28]. » Ce qui est attesté dans la presse, quel que soit le caractère, c'est évidemment le nombre de ces chansons, faites la plupart du temps sur des timbres pour lesquels la musique sera publiée également dans la presse à partir de 1831.

On retrouve également des particularités du côté de la danse. Par exemple, Dulongpré, établi à Montréal et à la fois un homme de théâtre, un professeur de musique, de danse et d'escrime et un peintre (il aurait laissé 4 500 toiles), et Rod, établi à Québec, sont des gens qui enseignent et qui perpétuent l'art du menuet. Il est assez intéressant de voir que Rod, qui enseignait plutôt des danses modernes anglaises, écossaises et irlandaises, affirme en 1809 qu'il présente « le pas du Menuet, pour faciliter ceux qui commenceront cette automne, l'expérience lui ayant démontré, que sans la connoissance de ce pas, on ne peut pas exceller dans les autres dances[29] ».

Je voudrais également dire que la présence du clergé a eu un prix pour les intellectuels, tout au moins pour les gens de lettres et de théâtre. Il faut ici rappeler la farouche opposition du clergé, pour des raisons morales, à tout ce qui s'appelait assemblées nocturnes, danse, théâtre et même au concert. Cette attitude, je l'attribue à un effet, peut-être pervers, de la liberté de religion accordée. Les Canadiens et les Français dont, par exemple, Joseph Quesnel, qui a eu le courage de signer ses articles, se sont opposés à ces vues du clergé, mais ils ont éprouvé en même temps un sentiment d'impuissance :

> Quoiqu'assez indifférent aux divers argumens pour prouver que la Comédie doit être permise ou défendue, j'avoue que je n'ai pu lire ce qu'on en disoit [...] sans être tenté d'y repliquer quelque chose [...] pour refuter une assertion hazardée [...] J'aurois commencé par poser pour principe que la Comédie en elle-même n'a rien de contraire à l'esprit du Christianisme [...] J'aurois

24 *The Montreal Gazette / La Gazette de Montréal*, nº 562, 19 mai 1806, p. 2.

25 *Le Canadien*, vol. 1, nº 33, 23 août 1820, p. 259.

26 Lors de la conférence, Lucien Poirier a fait entendre ici un extrait de la *Prose de la Sainte-Famille* d'Amador de Saint-Martin, écrite probablement au tout début du XVIIIe siècle, dans une version réalisée en 1993 par un groupe d'étudiantes de l'Université Laval, dirigé par Pierre Grondines, d'après des recherches faites par Jean-Pierre Pinson.

27 *The Quebec Mercury*, vol. 3, nº 2, 12 janvier 1807, p. 15.

28 « Veillée d'un candidat avec sa belle amie », *Le Canadien*, nº 42, 29 août 1807, feuillet séparé.

29 *The Quebec Gazette / Gazette de Québec*, nº 2315, 31 août 1809, p. 3.

> avancé qu'en France aujourd'hui le Théâtre [...] est une Ecole polie & délicate [...] J'aurois prouvé qu'il est faux que l'Eglise ait jamais défendu les Concerts [...]. J'aurois pu faire voir qu'il peut resulter plusieurs avantages de l'habitude d'aller au Spectacle, ne fut-ce que pour y apprendre à déclamer avec grace, & y saisir le ton & le geste qui fait porter la persuasion dans l'ame, talent si nécessaire & pourtant si rare ici, même en Chaire. [...] Mais comme je suis bien persuadé que dans ce pays trop jeune encore d'un siécle, j'aurois perdu mon temps & mes raisons, Je déclare donc que je n'ai rien écrit de ce que l'on met sur mon compte[30].

Face à cette mosaïque que je viens de décrire très sommairement, toujours liée aux manifestations musicales, on peut s'interroger. Y a-t-il recherche de concorde ? Y a-t-il échec du côté de la concorde ? Et quel écho nous en renvoie la presse ?

En analysant un certain nombre de ces phénomènes, qui ne sont peut-être pas les plus marquants, il devient très étonnant de constater que des efforts réels de rapprochement ont été faits par le biais de la musique, du théâtre ou des manifestations culturelles. Il y a eu aussi, malheureusement, un grand nombre de cas où il semble y avoir eu affrontement entre les différentes communautés. Un de ceux-ci est assez épicé. Lors d'un dîner patriotique à la suite des élections où les anglophones étaient devenus minoritaires en Chambre, on porte une toast, à la neuvième santé, à l'intention de la mise en minorité des représentants anglais ; on joue alors la *Marche de Wolfe*, autrement dit la marche des conquérants. La dixième santé s'adresse à la majorité, c'est-à-dire aux Canadiens ; l'air joué est *La Chute de Paris*…

Du côté du théâtre, des traductions de pièces montrent que les comédiens anglophones et francophones se voisinent. En 1805, on fait même le projet d'ouvrir un Théâtre Canadien qui soit aussi à la disposition des anglophones. Je dirais finalement que ce qui semble s'en dégager, et je rejoins en ceci Brown, c'est que, dans ce paysage très atomisé, il y ait peut-être un seul dénominateur commun, soit l'expression de loyauté à la Couronne britannique que l'on voit comme le « soleil de la glorieuse Angleterre[31] ».

Conclusion

J'ai tenté de faire un certain survol des pratiques musicales décrites dans la presse québécoise entre 1764 et 1824. J'ai effectué ce parcours en ayant à l'esprit les grandes lignes de l'histoire générale. Je voulais tenter de démontrer qu'on peut voir le degré d'appartenance des individus à leur ethnie d'origine (Allemands, Écossais, Irlandais, Américains, Anglais) ou à leur pays réel (Canadiens, Amérindiens). La vue d'ensemble permet, à mon sens, de dégager cette réalité. En toile de fond, il y a d'abord la présence des Amérindiens et des Canadiens, qui forment des groupes stables. À l'avant-plan, il y aurait ces ethnies nombreuses et distinctes, au profil d'autant plus dynamique que ce sont elles qui, d'une certaine façon, laissent des empreintes que le pays conservera, ce qui peut être vérifié à travers la langue, la religion et la culture. Cela se vérifie particulièrement dans les villes, la presse étant produite dans les centres urbains, soit Montréal, Québec et Trois-Rivières.

Jusqu'à la guerre de 1812, Québec, qui est le siège du gouvernement, donne le ton, mais après cette date, le développement le plus spectaculaire se fait à Montréal. On observe donc à ce moment une augmentation du nombre de journaux et du nombre de manifestations, ainsi qu'une élévation des niveaux d'intérêt et d'importance. Étant donné le recoupement du côté des informations musicales, on peut alors souscrire aux affirmations de Brown, qui prétend que la population est tributaire du dynamisme commercial de Montréal[32].

Par ailleurs, les attitudes que les francophones et les anglophones ont forgées pendant les durs commencements du pays se sont développées durant les siècles qui ont suivi et se sont perpétuées jusqu'à assez près de nous. On peut penser, par exemple, à la structuration des activités, à leur publicité et à leurs buts (enrichissement personnel, moralité, plaisir de l'esprit, forme de philanthropie, développement de l'esprit social, etc.). Il y a également la quête de professionnalisme dans l'exercice de l'art et, du côté négatif, on peut mentionner le faible encouragement à la création, compte tenu de la dépendance vis-à-vis les mères patries.

En raison de l'attention portée principalement au groupe anglophone, il n'est probablement pas inutile de signaler à propos des Canadiens que, si Brown a raison de prétendre que la vie quotidienne des immigrants dans la colonie « est soumise aux mélanges d'ethnies, de langues et de religions qui pré-

30 Un acteur [J. Quesnel]. Réplique à « l'Auteur du paragraphe de la Gazette dernière [31 décembre 1789] qui a rapport à la Comédie », *The Montreal Gazette / La Gazette de Montréal*, nº 1, 7 janvier 1790, p. 4.

31 C. Brown (dir.). *Histoire générale du Canada*, p. 226.

32 *Ibid.*, p. 319.

33 *Ibid.*, p. 224.

valent à l'endroit où ils s'installent[33] », il apparaît manifeste pour moi que les Canadiens ne sont pas demeurés étrangers aux changements progressifs que connaît le milieu dans lequel ils vivent, malgré la permanence de certains traits fondamentaux de leur culture. Quoi qu'il en soit, la disparité que je me suis efforcé de relever tend à s'atténuer avec la constatation du fait qu'une expression semble quand même dominer, soit celle de la loyauté à la Couronne britannique.

Reste la question de l'utilité d'aborder l'histoire et l'histoire de la musique au Québec de la façon qui a été tentée dans cette communication. En ce qui me concerne, j'y vois deux effets bénéfiques. Le premier de ceux-ci, c'est que la musique a occupé de tout temps une place importante dans la vie des Canadiens, quelle que soit leur ethnie. Il n'est que normal que notre pays, qui compte plus de trois siècles d'existence, dont deux sous régime anglais, possède une histoire. Mais l'importance de cette histoire ne sera perçue que le jour où il apparaîtra clairement qu'elle met en lumière les traditions, les acquis et les fondements de notre culture, alors que, jusqu'à maintenant dans les manuels d'histoire, la place de la musique canadienne n'est pas évidente.

Le deuxième de ces effets bénéfiques est que, aux yeux d'un francophone habitué à percevoir le monde immédiat qui l'entoure en gros plan, un raffinement de l'observation de la réalité favorise tout au moins la perception de la complexité de la société dans laquelle nous vivons. L'exercice auquel je me suis livré dans cette communication permet au moins de prendre en compte la diversité de cultures, la diversité de religions et même de langues des personnes que nous, francophones, désignons d'emblée, et un peu trop rapidement, comme anglophones.

Quoi qu'il en soit, ce que j'aimerais dire comme mot final, c'est que la présentation de cette communication n'est absolument pas à situer dans le cadre de la campagne référendaire qui bat son plein présentement[34] ! ◀

RÉFÉRENCES

BEAULIEU, André et Jean HAMELIN. *La presse québécoise, des origines à nos jours*, tome 1 : 1764-1859, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1973, 268 p.

BOURASSA-TRÉPANIER, Juliette et Lucien POIRIER (dir.). *Répertoire des données musicales de la presse québécoise*, tome I : Canada, vol. 1 : 1764-1799, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1990, 300 p.

BROWN, Craig (dir.). *Histoire générale du Canada*, éd. française dirigée par Paul-André Linteau, Montréal, Boréal, 1988, 694 p.

GARDNER, David. « Frederick Brown », *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 7, Francess G. Halpenny et Jean Hamelin (dir.), Toronto / Québec, University of Toronto Press / Les Presses de l'Université Laval, 1988, p. 119-121.

[34] La campagne référendaire en question, la deuxième depuis 1980 à porter sur l'indépendance du Québec, a culminé par un vote tenu le 30 octobre 1995. C'est par une majorité de quelque 200 000 voix que les Québécois ont alors décidé de demeurer dans la fédération canadienne.

Résumé

La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais
Lucien Poirier

L'auteur effectue un survol des pratiques musicales décrites dans la presse québécoise entre 1764 et 1824. Afin de conférer à ces données un relief et un cadre historique qui manquent dans la presse, il les rattache à la trame historique du Bas-Canada, telle que présentée dans l'ouvrage intitulé *Histoire générale du Canada*, dirigé par Craig Brown. L'apport de chaque groupe (Allemands, Écossais, Irlandais, Américains, Anglais, Canadiens, Amérindiens) à la vie culturelle du Québec d'alors est évalué, ainsi que le degré d'appartenance des individus à leur ethnie d'origine. L'auteur démontre de quelle manière les fondements de la vie musicale québécoise ont été établis à cette époque et de quelle manière les attitudes alors forgées par les francophones et les anglophones se sont perpétuées jusqu'à assez près de nous. Il s'agit d'une reconstitution (réalisée par Simon Couture) de la dernière conférence donnée par Lucien Poirier, au début de 1995.

Abstract

Music in the Quebec Press during the Glorious Years of the English Regime
Lucien Poirier

The author gives an overview of musical practices described in the Quebec press between 1764 and 1824. In order to organize this information and provide an historical context which is lacking in the press, he draws upon the historical framework of Lower Canada presented in a book entitled *The Illustrated History of Canada*, edited by Craig Brown. The contributions of each group (Germans, Scottish, Irish, Americans, English, Canadians, Amerindians) to the cultural life of Quebec as well as the degree to which individuals felt bound to their cultural heritage are then evaluated. The author explains how the foundations of Quebec musical life were established in this period and how attitudes developed at that time by francophones and anglophones persisted until recently. This is a reconstruction (by Simon Couture) of Lucien Poirier's last lecture, which he gave at the beginning of 1995.

Biographie

Lucien Poirier
Université Laval

Lucien Poirier (1943-1997), organiste et musicologue. Il a été professeur à la Faculté de musique de l'Université Laval de 1972 à 1994 et doyen de 1991 à 1994. Spécialiste de la musique d'orgue et de l'histoire de la musique canadienne, il a signé de nombreux articles. En 1983, il a codirigé avec Juliette Bourassa, une recherche sur l'histoire de la musique au Québec (1764-1918) d'après la presse de l'époque dont le premier tome (1764-1799) a été publié en 1990. Parallèlement à ces activités d'enseignement et de recherche, il a donné de nombreux récitals d'orgue et de clavecin. On trouvera un résumé de sa carrière dans : « Lucien Poirier : Parcours biographique », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, numéro spécial « Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier » dirigé par Simon Couture, volume 2, numéro 2, novembre 1998, p. 11-16.

Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967

Jean Boivin (Université de Sherbrooke) et Patrick Hébert (Université de Montréal)

Un impact culturel inestimable

L'Exposition universelle de Montréal, une manifestation de premier plan sanctionnée par le Bureau des expositions internationales, s'est tenue du 28 avril au 27 octobre 1967. Le thème choisi par les organisateurs était « Terre des hommes » et soixante-deux nations y participaient. « Expo 67 » – comme l'ont rapidement baptisée l'équipe du maire Jean Drapeau, les médias et le public – fut certainement, pour les milliers de Québécois et Canadiens venus la visiter, l'un des événements culturels marquants de cette décennie. Sur une superficie de 400 hectares, on avait construit 6 pavillons thématiques, 48 pavillons nationaux, 6 pavillons provinciaux et 27 pavillons d'institutions et d'industries.

Les visiteurs d'Expo 67 ont été sensibilisés à toutes les formes d'art et d'artisanat. On peut même parler d'une véritable immersion. Kiosques et théâtres, dont plusieurs petits théâtres à ciel ouvert, étaient disséminés sur deux îles adjacentes à l'île de Montréal. Pour quelques mois, l'architecture et le design sont devenus un sujet quotidien de commentaires et de discussion. Quel visiteur ne se souvient, par exemple, de l'immense pyramide renversée qui surmontait le pavillon du Canada, nommé *Katimavik*, des impressionnantes tentes en acier du pavillon de l'Allemagne, ou encore du magnifique pavillon de la France, l'un des rares à avoir été conservé? Or, tout comme le théâtre et la danse, la musique fut étroitement liée à ces espaces nouveaux et parfois passablement excentriques. Plus de 6000 concerts gratuits ont été offerts sur le site, sans compter les 672 manifestations présentées à la Place des Arts dans le cadre du Festival mondial rattaché à l'Exposition, une « immense fête où les arts d'interprétation de toutes les nations [étaient] à l'honneur » (Lefebvre, 1993, p. 103)[1]. À titre d'exemple, les Jeunesses musicales du Canada (JMC) furent très actives tout au long de ces six mois mémorables. Elles disposaient du pavillon *L'homme et la musique* et ont notamment organisé un concours s'adressant aux jeunes compositeurs[2].

En fait, pendant toute la durée d'Expo 67, la création musicale contemporaine, à laquelle nous nous intéressons particulièrement ici, s'est vu encouragée et diffusée comme jamais précédemment au pays. La tenue de cette exposition internationale correspondait au centenaire de la confédération canadienne, et de nombreuses œuvres furent commandées à des compositeurs canadiens en vue des célébrations, d'un océan à l'autre[3]. De plus, le comité consultatif pour les arts d'interprétation[4] fit en sorte que la musique, loin d'être cantonnée aux nombreuses salles de concert construites pour l'occasion, accompagne les visiteurs dans leurs déambulations sur le vaste site, ainsi qu'à l'intérieur même de plusieurs pavillons. Un certain nombre d'œuvres nouvelles ont ainsi été commandées pour « animer », ou « habiter », des lieux spécifiques.

Une série d'œuvres nouvelles pour Expo 67

Une réalisation particulièrement remarquée fut le *Polytope de Montréal*, spectaculaire composition lumineuse et sonore conçue par Iannis Xenakis pour l'espace central du pavillon de la France. Le *Polytope de Montréal* deviendra, sur le plan international, l'œuvre la plus célèbre de celles qui furent créées lors d'Expo 67[5]. De son côté, le compositeur Eldon Rathburn, originaire du Nouveau-Brunswick, conçut une musique mixte destinée à accompagner le film *Labyrinth*, projeté dans le populaire pavillon de l'Office national du film (ONF), organisme où Rathburn travaillait depuis 1947[6]. Maurice Blackburn a composé pour sa part deux musiques de film, intitulées *Eau* et *Conquête*, à partir de matériaux concrets fournis par Gilles Tremblay, pour le pavillon du Québec. Une autre œuvre de Blackburn, *Six formes musicales audiovisuelles*, sur un texte de Marthe Blackburn et accompagnant la projection d'une série de dessins figuratifs de Norman McLaren, était

[1] Les notes sont à la fin de l'article.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », décembre 2001, p. 75-90

présentée plusieurs fois par jour au pavillon *L'homme et la musique*[7]. Norma Beecroft, l'une des pionnières en ce domaine, conçut une musique électronique pour un théâtre de marionnettes. Quant à R. Murray Schafer il composa sur bande multipiste *Kaleidoscope*, pour le pavillon de la Chimie. Dans un autre ordre d'idée, une murale musicale à caractère pédagogique, intitulée *Le mur du son au XXe siècle* et constituée d'un montage d'enregistrements qu'on écoutait à l'aide d'écouteurs, fut imaginée par la musicologue et pédagogue Andrée Desautels pour le pavillon des Jeunesses musicales (*L'homme et la musique*)[8]. Cette liste partielle est déjà significative mais on se doit d'y ajouter les noms de Serge Garant, d'Otto Joachim et de Gilles Tremblay, chargés respectivement d'une musique de film pour le pavillon thématique *L'homme et les régions polaires*, de la sonorisation du pavillon du Canada et de celle du pavillon du Québec, édifices qui comptèrent parmi les réalisations architecturales les plus audacieuses de l'Exposition. C'est à ces trois dernières œuvres que nous avons choisi de consacrer ces quelques pages.

Au cœur de l'importante participation canadienne et québécoise, les œuvres de Garant, Joachim et Tremblay nous apparaissent particulièrement dignes d'attention, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, ces trois compositeurs allaient être appelés à jouer un rôle important dans le développement de la musique d'avant-garde à Montréal et au Québec. Or, l'importance des pavillons concernés, en particulier ceux de la province et du pays hôtes de l'Exposition, conféra immédiatement aux commandes un prestige indubitable, et assura aux compositeurs une reconnaissance officielle précieuse. Quant aux œuvres elles-mêmes, elles marquent une étape dans la carrière de chacun des compositeurs concernés. Elles établissent ou confirment avec conviction leur credo artistique respectif, tout en affirmant non moins clairement leur refus de tout compromis facile (alors que les circonstances auraient pu les inciter à une approche plus « populiste »). Comme le disque en témoigne de façon éloquente, chacune d'elles est substantielle, tout à fait représentative de la démarche de son auteur, et se réclame d'une esthétique résolument contemporaine. Ainsi, la partition de Garant révèle une maîtrise complète des techniques d'écriture post-sérielles (dont il est alors le principal tenant au Canada), tandis que Tremblay et Joachim ont réalisé de leur côté un audacieux montage de sons non instrumentaux, enregistrés sur bande magnétique, à une époque où les concepts de musique concrète et électronique commencent à peine à s'imposer au Québec.

En dépit de leur avant-gardisme franc et volontaire, ces œuvres furent donc entendues durant toute la durée de l'Exposition par des dizaines, sinon des centaines de milliers de visiteurs, pour la plupart aucunement familiers avec la musique dite « contemporaine ». Même en tenant compte du fait que le degré d'attention réservé à ces « musiques d'ambiance » a certainement varié, aucun compositeur québécois n'avait atteint jusque-là un auditoire aussi nombreux, ni ce type de création suscité autant de discussions chez le grand public. Les œuvres de Tremblay et de Joachim ont d'ailleurs trouvé des échos très positifs dans les journaux montréalais du temps, ce qui apparaît d'autant plus significatif que peu de documentation subsiste sur les œuvres nouvelles diffusées plusieurs fois par jour à l'intérieur des pavillons d'Expo 67 ou dans l'espace qu'ils délimitaient. Enfin, et ceci a bien évidemment motivé notre choix, chacune de ces trois œuvres a été conçue pour un lieu précis et en tenant compte de dispositifs particuliers de reproduction sonore. Le concept d'espace sonore a donc été au cœur même du processus de création, et on verra que les trois compositeurs ont proposé des solutions originales à la problématique particulière à laquelle ils étaient confrontés. Nous tenterons aussi de montrer que le public non initié accepta mieux l'indéniable nouveauté des musiques qui leur étaient proposées en raison du contexte singulier de leur diffusion. Avant de nous arrêter spécifiquement sur ces trois réalisations, afin notamment d'en évaluer la portée, nous tenterons de décrire brièvement le contexte qui a rendu possible leur création.

Préparatifs de l'Exposition et recommandations de la Ligue canadienne des compositeurs

Si les commentateurs s'accordent à dire qu'Expo 67 suscita un intérêt sans précédent pour la création musicale canadienne et québécoise, il faut dire que l'événement fut préparé avec soin. D'emblée, il avait été prévu que la musique fasse partie intégrante de l'Exposition. À titre de président de la Ligue canadienne des compositeurs, le regretté Jean Papineau-Couture (1916-2000) écrivit dès le 22 juin 1964 une lettre en ce sens à Gilles Lefebvre, consultant permanent à la programmation des manifestations culturelles. Papineau-Couture, qui était alors également le directeur artistique de la Société de musique canadienne (placée sous l'égide de la Ligue canadienne des compositeurs), y dressait la liste des nombreuses

recommandations sur la place que devrait occuper la musique sur le site, et tout particulièrement la musique canadienne.

Une salle d'écoute devait être mise à la disposition des visiteurs pour leur offrir « des programmes de musique enregistrée comprenant toute la musique canadienne sérieuse, disponible sur disques ou sur bandes »[9]. Il était également suggéré que les diverses manifestations musicales proposées puissent inclure des concerts d'œuvres « électroniques et électroacoustiques, et [d']autres moyens d'avant-garde ». En outre, et cela témoigne avec éloquence de l'orientation qu'on souhaitait voir adopter quant à l'intégration des œuvres au lieu, la Ligue désirait qu'une salle spécialement destinée à la musique sérieuse (y compris électronique) fût construite sur le site, et que les compositeurs fussent consultés par « la direction et par les architectes eux-mêmes sur les spécifications acoustiques » d'une telle salle. Gilles Lefebvre répondit le 10 juillet que cette missive avait reçu un « accueil fort sympathique » de la part du Comité consultatif des arts du spectacle pour l'Expo 67, et la lettre de Jean Papineau-Couture fut transmise à la Commission du centenaire de la confédération[10]. En plus de ses activités au sein de la Ligue, Jean Papineau-Couture faisait partie du comité de planification des concerts qui allaient être présentés au pavillon du Canada. Au dire de son épouse Isabelle, il lui fallut « mener une lutte très dure, aussi incroyable que cela paraisse, [pour imposer la place qui revenait de droit à la musique canadienne dans ces concerts] ». De nombreux voyages à Ottawa furent nécessaires (Bail Milot, 1986, p. 50). Il est donc plus que probable que la naissance des œuvres dont il sera question ici, et celle de plusieurs autres pages créées durant ces six mois d'intense activité artistique, soient directement liées à cette intervention de la Ligue canadienne des compositeurs et de son président[11].

Nous examinerons maintenant les particularités des trois œuvres retenues et tenterons de déterminer en quoi leur destination, c'est-à-dire leur diffusion dans un lieu public donné, dans le cadre d'une exposition, a pu influencer le processus de composition. Nous chercherons également, dans la mesure du possible, à en évaluer l'impact sur le public.

L'homme et les régions polaires de Serge Garant (pavillon thématique)

La composition de la trame sonore du film *L'Homme et les régions polaires* fut confiée à Serge Garant (1929-1986), alors âgé de trente-sept ans et depuis peu directeur artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Ce film composite d'une durée de dix-huit minutes était projeté dans la dernière salle du pavillon thématique du même nom sur trois gigantesques écrans, à l'aide de onze projecteurs synchronisés[12]. On pouvait y voir des « tableaux multiples : scènes de la vie quotidienne des Lapons et des Esquimaux, charmes très particuliers des régions polaires, recherches poursuivies par plusieurs nations, l'interminable nuit et l'été merveilleux des pôles » (Dozois, *in* De Lorimier, 1968, p. 76). L'œuvre de Garant est écrite pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, six percussionnistes, piano, harpe, célesta et quatuor à cordes. Elle aurait été achevée le 21 février 1967 (Lefebvre, 1996, p. 67) puis enregistrée sur bande magnétique le 20 avril suivant, quelques jours avant l'ouverture officielle du site, le 28 avril[13]. Le compositeur tire des instruments traditionnels et de l'important groupe d'instruments de percussion des sonorités étonnantes. L'œuvre demeure, à notre avis, l'une des très belles réalisations de Garant.

Malheureusement, les renseignements que nous avons pu rassembler sur cet épisode de la carrière de Garant sont plutôt fragmentaires et parfois obscurs. Il subsiste apparemment peu de traces qui nous permettent de préciser la source ou la date exacte de la commande, ou encore les rapports éventuels du compositeur avec le réalisateur du film[14]. Marie-Thérèse Lefebvre a cependant transcrit, dans l'ouvrage clé qu'elle a consacré aux écrits de Serge Garant en 1986, un extrait d'une entrevue télévisée qui nous éclaire sur certains points importants de la genèse de la partition. Garant y est interrogé par Jacques H. Derome sur son expérience récente de compositeur de musique de film et s'attarde durant quelques minutes à *L'Homme et les régions polaires*.

> … la première chose qui m'a frappé quand j'ai vu le film, c'est qu'il s'ouvrait sur trois écrans à la fois, ce qui donnait environ 60 pieds d'images et que ces images représentaient l'Ar[c]tique, c'est-à-dire un pays accidenté, varié mais toujours semblable à lui-même, blanc, immense, ce qui laisse supposer une sorte d'immobilité. Par ailleurs, ces images étaient photographiées du haut d'un avion […]. Il fallait maintenant traduire en son tous ces éléments : la glace, le froid du paysage, le mouvement de l'avion et l'immobilité de l'image. C'était un problème très intéressant. Pour arriver à traduire, sans en faire une caricature, la sensation que donnaient

> ces images, j'ai d'abord choisi des timbres froids, c'est-à-dire métalliques, comme le gong, les cymbales, les cloches, le vibraphone, la harpe, enfin tous les instruments qui n'ont pas de vibrato causé par la voix humaine, le souffle ou les doigts. Il fallait ensuite trouver un mouvement dans l'immobilité […]
>
> — *Avez-vous essayé d'aménager un environnement acoustique en rapport avec l'écran géant qui couvre presqu[e] entièrement le champ visuel du spectateur?*
>
> — J'ai essayé de créer une partition qui produis[e] des événements sonores qui se répondent, si bien que la musique, en même temps qu'elle avance dans le temps, est aussi distribuée dans l'espace. J'ai donc essayé de créer un environnement sonore à trois dimensions (Garant, *in* Lefebvre, 1986, p. 188).

Ces propos sont tirés d'une émission réalisée en 1970 par le Centre audiovisuel de l'Université de Montréal dans le cadre d'une série de cinq émissions pédagogiques consacrées à l'étude du langage audiovisuel[15]. Visionner le document permet d'en apprendre un peu plus. Garant précise dans sa réponse à la dernière question – réponse ici résumée plutôt que littéralement transcrite – que « la musique […] était distribuée dans des haut-parleurs qui *eux-mêmes* étaient en mouvement ». Or, les images étaient projetées successivement de droite à gauche, à l'aide d'un carrousel, sur trois écrans panoramiques. Pour le spectateur, ce mouvement des images et du son se superposait encore à celui de l'avion filmant certaines des scènes. Garant a donc conçu sa partition de manière à faire entendre des événements musicaux se déplaçant de gauche à droite ou de droite à gauche. Il a ainsi tenté de créer l'illusion, par la seule musique, « d'avancer à travers un paysage »[16]. *L'Homme et les régions polaires* apparaît en ce sens unique dans la production de Garant, à l'exception peut-être de *Jeu à quatre*, œuvre conçue pour quatre groupes instrumentaux et composée peu après, en 1968 ; ou encore, de *Phrases II* pour deux orchestres, également datée de 1968. Mais seul *L'Homme et les régions polaires* semble avoir suscité un commentaire explicite du compositeur relatif à l'idée d'espace sonore[17]. Il délaissera par la suite la composition pour différents sous-ensembles instrumentaux.

Pour qui s'intéresse à la conjonction musique/images au cinéma, l'Exposition universelle de Montréal pourrait offrir un terrain d'investigation particulièrement riche ; si l'on en croit la publicité, près de 5 000 films auraient été projetés dans les différents pavillons. Qui plus est, plusieurs cinéastes ont eu alors « l'occasion d'expérimenter de nouveaux éléments de langage (formats différents, écrans multiples…) » et ont offert aux spectateurs « des expériences cinématographiques originales » (Lever, 1988, p. 188). Les visiteurs faisaient par exemple la queue pendant des heures pour assister au spectacle *Labyrinthe* présenté sur écrans multiples dans le pavillon de l'Office national du film (Lever, 1988, p. 186). Malheureusement, la participation des compositeurs à ces créations cinématographiques à la fine pointe de la technologie n'a pas suscité jusqu'ici beaucoup d'intérêt de la part des chercheurs. Dans le cas de Garant, la réflexion doit tenir compte, d'une part, du fait que les images et les sons entouraient littéralement le visiteur et, d'autre part, du fait que la partition créait ses propres effets de spatialisation au moyen d'une stratification des couches sonores et d'effets de stéréophonie au sein même de l'ensemble instrumental. Entrent ici en jeu, au sens où l'entend Francis Bayer, à la fois la notion d'espace sonore acoustique extrinsèque, faisant référence « à la spatialisation physique de l'œuvre musicale dans le lieu de son exécution et de son audition », et d'espace sonore intrinsèque, « entièrement défini par la situation respective des sons les uns par rapport aux autres » (Bayer, 1981, p. 13).

Conscient que la forme globale et certains détails de sa partition originale pourraient perdre en partie leur raison d'être une fois la musique séparée des images cinématographiques dont elle épousait étroitement le déroulement, Garant adaptera quelques mois plus tard *L'Homme et les régions polaires* et l'intitulera *Amuya*, mot inuit signifiant « neige fondante et mouillée ». Commande du réseau anglais de Radio-Canada, cette version révisée fut créée à Toronto, le 20 juillet 1968. Il en existe un excellent enregistrement sur disque compact[18]. L'écoute attentive des deux versions, appuyée par la lecture de la partition d'*Amuya* (déposée au Centre de musique canadienne, à Montréal) nous montre que l'essentiel de la partition originale a été préservé, mais que des sections entières ont été permutées[19]. Le choix de l'instrumentation, où dominent les percussions claires et résonantes (y compris le piano et le célesta), répond à des besoins expressifs explicites, on l'a vu, mais traduit aussi l'admiration certaine que porte Garant à la musique de Pierre Boulez, dont il est le seul au Canada à partager aussi ouvertement l'esthétique et le vocabulaire. Pour le compositeur et chef d'orchestre Walter Boudreau, qui a étudié et

dirigé la partition d'*Amuya*, « clarté et rigueur formelle sont ici associées à un sens aigu de l'orchestration. Garant, comme dans toutes ses œuvres de cette époque, se dévoile furtivement à travers une musique tout en contrastes » (cité par Lefebvre, *in* Garant, DO-133, 1992). Il est dommage que nous n'ayons pu recueillir aucun témoignage écrit sur l'effet global de la version originale de cette œuvre, l'une des deux seules incursions de Garant dans le domaine de la musique de film. Pour l'abbé Claude Paradis, un ami de Garant ayant visionné le film à plusieurs reprises au cours de l'été 1967, *L'Homme et les régions polaires* demeure, dans sa conjonction avec les images, l'œuvre de Garant la plus accessible et l'une des plus belles de sa production[20]. De l'avis de Marie-Thérèse Lefebvre, l'année 1967 constitue une date charnière dans la carrière de Garant ; à partir de ce moment il ne « composera plus que des œuvres de création », et abandonne pour de bon les travaux à fonction strictement « alimentaire » (Lefebvre, 1996, p. 67). Enfin, notons que pour l'Exposition de Montréal, Garant compose également *Phrases I*, présenté au pavillon de la Jeunesse[21].

Katimavik d'Otto Joachim (pavillon du Canada)

Le pavillon du Canada fut littéralement entouré par la musique durant toute la durée d'Expo 67. Nommé justement « *Katimavik* », mot inuit signifiant « lieu de rassemblement », le pavillon abritait un théâtre de 500 places ; de plus, un kiosque à ciel ouvert entouré de 1 200 sièges avait été aménagé tout à côté. Des spectacles et concerts mettant à l'honneur des artistes canadiens y furent présentés par un grand nombre d'ensembles et d'artistes individuels, à raison de quatre concerts par jour, six jours par semaine[22]. Et pour meubler l'espace à ciel ouvert délimité par les quatre pans de la vaste pyramide inversée qui donnait au pavillon sa silhouette si caractéristique (voir figure 1), le gouvernement canadien commanda une œuvre électroacoustique à Otto Joachim, compositeur d'origine allemande né en 1910 et naturalisé canadien en 1957. À compter de 1966, Joachim compose dans son studio privé *Katimavik*, une œuvre, entièrement électronique et enregistrée sur quatre pistes[23].

Otto Joachim, un compositeur d'allégeance essentiellement sérielle, passionné de sonorités nouvelles, s'intéressait depuis longtemps au médium électronique. Il avait mis sur pied, au milieu des années cinquante, un studio privé de composition électronique dans sa résidence du West Island. Il inventa d'ailleurs quelques instruments pour les besoins de ce studio (Guérin, 1993, p. 28)[24]. *Katimavik* n'était pas la première œuvre de ce genre qu'on avait pu entendre à Montréal, mais il est incontestable que cette commande officielle du gouvernement fédéral constitua une étape cruciale en vue de la reconnaissance au Québec du support électronique en tant que moyen d'expression artistique à part entière[25]. Tout n'alla pas sans heurt, toutefois. Dans ses mémoires inédits, dont le manuscrit

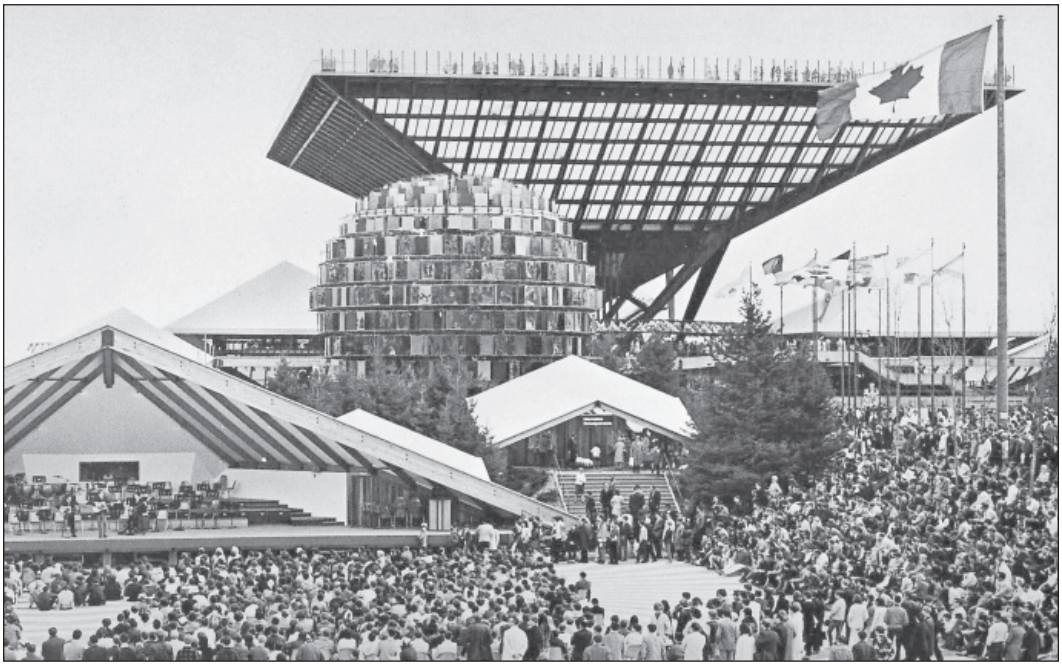


Figure 1. Pavillon du Canada, photo tirée de De Lorimier, 1968, p. 117.

est déposé à la Bibliothèque nationale à Ottawa[26], le compositeur relate les incidents, obstacles, expériences et découvertes qui ont marqué le long processus de création de cette œuvre de 16 minutes. Il souligne aussi le précieux soutien du compositeur et pionnier de la musique électronique au Canada, Hugh Le Caine (1914-1987)[27].

La lecture des mémoires de Joachim nous apprend également que ce dernier a pu bénéficier de la collaboration de Kenneth Albert, ingénieur du son à l'emploi de la Société Radio-Canada. Albert était mieux versé que Joachim dans le domaine de l'électronique et « aussi fou, ou disons plutôt aussi enthousiaste, que [lui] »[28]. Le compositeur raconte que la principale difficulté qu'il ait eu à surmonter était d'ordre temporel : en peu de temps, il lui fallut créer une large banque de sons purement électroniques, les enregistrer, puis les transférer sur quatre pistes, et ce, sans l'aide d'appareil de mixage, mais plutôt avec de l'équipement encore rudimentaire, souvent « fait maison »[29]. Plusieurs détails techniques intéressants ponctuent d'ailleurs les documents archivés, Joachim se montrant très soucieux des spécifications techniques des appareils utilisés pour l'amplification et la diffusion de sa musique dans le vaste espace mis à sa disposition. Dix haut-parleurs de grandes dimensions (de 1 000 watts chacun) étaient placés sur les faces internes de la pyramide inversée, où les visiteurs, qui avaient emprunté l'ascenseur ou gravi les longs escaliers, pouvaient observer une série de sculptures symboliques : un sablier qui se renverse ; un masque indien de transformation d'un artiste de la nation Haïda ; un compas ; un cadran solaire, etc. (voir figure 2). La musique devait mettre en évidence les éléments visuels et architecturaux. Selon un collaborateur anonyme de l'album-mémorial, « une musique électronique baign[ait] d'une ambiance mystérieuse le comportement insolite de ces sculptures » (De Lorimier, 1968, p. 114).

Il semble que *Katimavik* ait été la toute première composition électronique destinée à être entendue en plein air au Canada (Cheifetz, 1971, p. 3). L'œuvre fut diffusée quotidiennement dans le pavillon du Canada, de façon continue[30]. Le rembobinage des bandes était automatique et les magnétophones se remettaient en marche avec l'aide d'une sorte d'ordinateur qui leur était attaché. Au dire du compositeur, certaines sonorités évoquaient des instruments orientaux à anche, ou des sirènes de bateau dans le brouillard. Le son, très doux par moments, pouvait devenir assourdissant, ce qui nous a été confirmé par plusieurs visiteurs de l'époque.

Du point de vue de son créateur, l'œuvre remporta un vif succès. Il ne survint aucun incident durant l'Exposition, si l'on fait exception du fait que la toute première audition, à laquelle assistaient de nombreux dignitaires – dont la reine Élisabeth II, le prince Philippe, le premier ministre du Canada, Leaster B. Pearson, et le commissaire général de l'Exposition, Pierre Dupuy –, faillit ne jamais

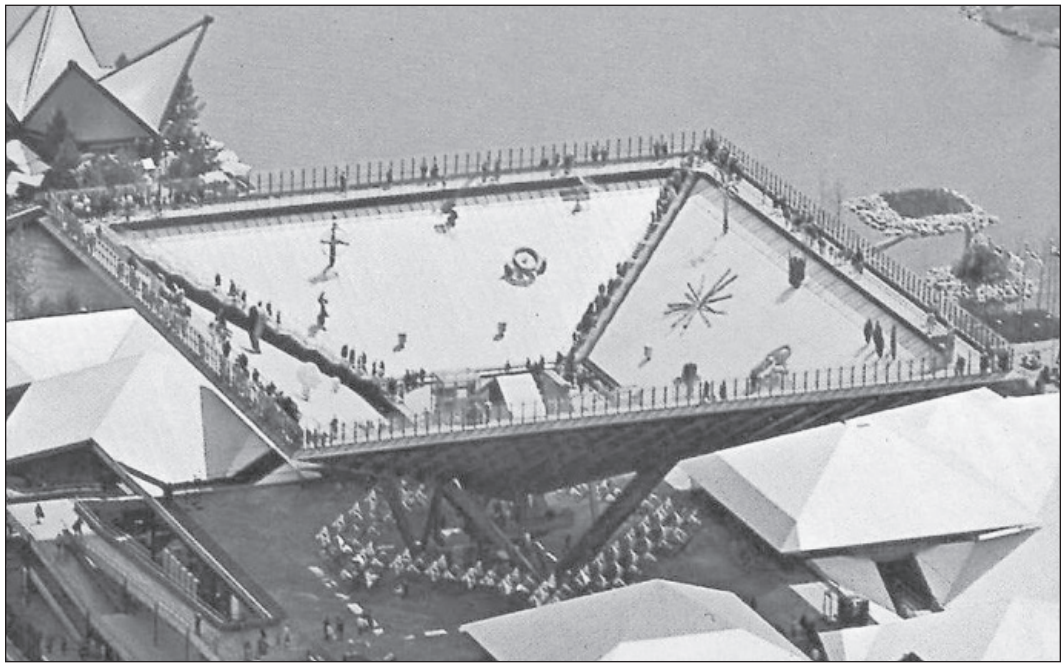


Figure 2. Pavillon du Canada, photo tirée de De Lorimier, 1968, p. 111.

avoir lieu, en raison d'un problème technique que Joachim réussit à localiser une vingtaine de minutes seulement avant l'arrivée du couple royal! Toujours selon Joachim, des « millions » de personnes ont entendu l'œuvre dans diverses circonstances et conditions climatiques. Lui-même s'est souvent rendu au sommet du pavillon pour l'entendre, sans s'en lasser, et observer *incognito* les réactions des visiteurs. Dans une lettre déjà citée du 19 septembre 1983, adressée à David Keane, alors professeur associé à l'Université Queen's, Joachim insistait sur l'expérience d'écoute, sans cesse renouvelée :

> L'effet produit par *Katimavik* n'était jamais le même. Bien que le volume de diffusion n'ait jamais été modifié, des changements majeurs se produisaient selon l'endroit où le visiteur se trouvait placé. Il était possible de se déplacer afin de recueillir diverses impressions. Les variations de la force du vent pouvaient jouer un rôle important, l'effet Doppler étant parfois très facile à percevoir. L'atmosphère variait selon qu'on l'entendait la nuit, sous les étoiles, en plein soleil ou encore sous la pluie. Le fait de se trouver au milieu d'une foule ou d'être seul pouvait constituer un autre facteur important[31].

Pour sa part, Andrée Desautels décrit l'œuvre en ces termes :

> De la pyramide renversée du Pavillon jaillit une musique d'ambiance spatiale, évoquant notre ère industrielle et scientifique. Utilisant des sons produits par divers appareils électroniques dont certains sont de sa propre invention, [Otto Joachim] fait très souvent usage des harmoniques inférieures […]. Cette œuvre répugne à tout compromis avec la musique concrète… (Desautels, 1968, p. 130)

Parmi les critiques formulées, il est amusant de mentionner celles du couple royal, venu visiter le pavillon le 3 juillet, à 16 heures. Selon une jeune hôtesse, interrogée par la journaliste Judith Ann Weiss du *Weekend Magazine*, la reine Élisabeth aurait déclaré que « l'homme qui a composé une musique pareille doit avoir un cerveau très spécial ». Pour sa part, le prince Philippe demanda aux hôtesses et hôtes du pavillon « comment ils pouvaient supporter ce bruit toute la journée » (Weiss, 1967, p. 20-21)[32]. Quant au premier ministre Pearson, il a suggéré qu'on aurait dû plutôt se contenter de hisser un piano là-haut[33]. Ces réactions étonnées montrent bien la hardiesse du projet de départ.

Le compositeur reçut heureusement quelques lettres de visiteurs plus enthousiastes, telle celle d'un couple lui demandant comment se procurer un enregistrement des sons « les plus étranges qu'il ait jamais entendus »[34]. Non sans humour, Otto Joachim affirme dans ses mémoires que les enfants et les religieuses lui ont paru avoir moins de préjugés face à ce type de création musicale que la majorité des visiteurs[35]. L'histoire a conféré à cette œuvre un statut enviable. Udo Kasemets écrit à son propos que « peu de compositeurs auraient pu mettre ce milieu [l'espace architectural en forme de pyramide inversée] en valeur aussi bien que Joachim, dont le style musclé convenait à merveille à ce type d'environnement » (Kasemets, 1977, p. 162). Un peu partout au Canada, des professeurs de composition ont présenté l'œuvre de Joachim à leurs élèves en soulignant son originalité et en louant l'ingéniosité du compositeur, qui fit beaucoup avec peu de moyens.

Dans les mois qui ont suivi l'Exposition de Montréal, la bande fut diffusée par les radios tchèque et ouest-allemande (rappelons que Joachim est natif de Düsseldorf). On peut en entendre un extrait substantiel dans le film réalisé sur le pavillon par Marc Beaudet (1967). Il fallut toutefois attendre jusqu'en 1983 avant qu'une version stéréophonique de *Katimavik* soit enregistrée sur disque, en l'occurrence dans le coffret de l'*Anthologie de la musique canadienne* consacré à Otto Joachim[36]. Cet enregistrement analogique traduit malheureusement mal l'expérience vécue par l'auditeur au sommet du pavillon du Canada. Joachim jugeait que ce lieu pour le moins inusité convenait en fait très bien à une musique électronique, avantagée lorsque les auditeurs peuvent circuler autour d'elle[37].

Gilles Tremblay et la sonorisation du pavillon du Québec

Le compositeur Pierre Mercure avait d'abord été approché afin de concevoir une œuvre électroacoustique destinée au pavillon du Québec. Lorsque ce dernier trouva la mort dans un accident de voiture en janvier 1966, c'est à Gilles Tremblay que le gouvernement libéral de Jean Lesage confia le soin de créer un environnement sonore devant mettre en valeur le contenu du pavillon conçu par Luc Durand, de la firme d'architectes Papineau, Gérin, Lajoie, LeBlanc & Durand[38]. Une bande sonore diffusée à travers tout le pavillon devait, selon le souhait du compositeur, assurer la cohérence du contenant et du contenu, de la structure de verre et d'acier et des différents éléments modulaires (mine cubique,

érable stylisé, etc.) qu'il abritait et qui représentait différents aspects de la géographie et de l'histoire du Québec. Cinq thèmes « de notre passé et de notre avenir, de la conquête à l'ère spatiale » (Morissette, 1967, p. 58) avaient été retenus par le concepteur, l'eau étant le thème principal exploité dans le pavillon, lui-même entouré d'eau (tout comme l'était d'ailleurs le site de l'Exposition, au milieu du fleuve Saint-Laurent, sur les îles Notre-Dame et Sainte-Hélène)[39]. La musique devait donc servir de lien entre les formes et les couleurs, en constituer « l'élément intégrateur », faisant de l'immense salle d'exposition un véritable « spectacle sonore »[40]. Tremblay, à qui on avait laissé carte blanche, fut convié à participer à de nombreuses rencontres avec les concepteurs et artisans impliqués dans le projet. Il dira avoir beaucoup retiré de ces échanges réguliers et informels entre artistes de diverses disciplines[41].

Gilles Tremblay, alors âgé de 34 ans, consacra de longs mois à la réalisation de cette sonorisation. Durant l'été 1966, il parcourut la province magnétophone en bandoulière et rapporta plus d'une douzaine d'heures d'enregistrement du « Québec à l'œuvre et au repos » (Morissette, 1967, p. 58). Tremblay n'en était pas à ses premières armes dans le domaine de la composition électroacoustique. Quelques années auparavant (1959-1961), et grâce à une bourse du Conseil des arts du Canada, il avait effectué un stage de deux ans auprès du groupe de recherche de la Radiodiffusion-télévision française (ORTF) et de Pierre Schaeffer, surnommé le « père de la musique concrète ». De plus, il partageait avec Olivier Messiaen, dont il avait été l'élève au début des années cinquante, une vive fascination pour les phénomènes naturels. On ne s'étonnera donc pas qu'il ait, au cours d'un long périple qui le conduisit jusqu'en Ungava, porté une attention particulière aux sons de la nature : chants d'oiseaux et de grenouilles, chutes de gouttelettes de pluie, vagues et clapotis des rives du golfe Saint-Laurent, bruissements de forêts, rugissements de tempêtes, etc. À ces sons naturels s'ajoutèrent grincements de machines industrielles, ronronnements de moteur, mugissements d'une scierie, grondements du minerai qui explose, sillage sonore d'un avion et autres « bruits » produits par l'animation de villes du Québec, province nouvellement entrée dans l'ère moderne.

Nanti de cette moisson, le compositeur revint à Montréal et, dès que ses fonctions de professeur au Conservatoire lui en laissaient le temps, se rendait dans le studio que la Société Radio-Canada avait mis à sa disposition (Margraff, 1967, p. 7). Assisté de techniciens placés sous la supervision du réalisateur Gilles Poirier, Tremblay élabora patiemment une sonorisation en cinq séquences, chacune centrée sur une idée poétique et musicale[42]. Aux sons concrets il greffa des sons manipulés ou générés électroniquement ; cette deuxième étape consistait à « séparer, corriger, ajuster les bruits recueillis à une image, à un thème, les transformer de telle sorte que le son des gouttelettes s'enflant et se propageant devienne une pure séquence de musique électronique » (Morissette, 1967, p. 58).

L'œuvre finale consistait en deux volets d'inégale longueur. Le premier était diffusé alors que le visiteur accédait au pavillon par un ascenseur, où l'accueillait un spectacle kaléidoscopique utilisant des effets de miroir. En une minute (durée de la bande monopiste), il assistait à la transformation d'une forêt stylisée au rythme des quatre saisons. Puis, une vaste stéréophonie électroacoustique à 24 pistes l'accompagnait alors qu'il circulait librement à l'intérieur du pavillon[43]. La durée réelle de la composition n'était que de huit minutes, mais, comme en témoigne la journaliste Brigitte Morissette :

> … les haut-parleurs sont disposés de telle manière que les sons se croisent, se confondent et se multiplient indéfiniment, tels les images d'un kaléidoscope, sans jamais atteindre à la cacophonie. Selon le trajet qu'il emprunte, ses arrêts et ses mouvements, le visiteur effectue lui-même les « fondus enchaînés » d'un haut-parleur à l'autre, c'est-à-dire son propre mixage du son (Morissette, 1967, p. 58).

Les concepts de musique et d'espace sont à nouveau ici inséparables. Les pistes sonores étaient entendues concurremment ou successivement. Le compositeur a d'ailleurs conçu une « partition » de travail où se trouve transcrit sur des portées l'essentiel de sa « symphonie électroacoustique » (Morissette, 1967, p. 58)[44]. Les thèmes de l'Exposition s'y trouvent superposés comme le sont habituellement les sections de l'orchestre : le sol, la forêt, l'eau, le sous-sol, les industries, la ville. Au centre de la partition se remarque deux bandes encadrées, intitulées respectivement « Centre » et « Élan ». Elles correspondent à ce qui était entendu au centre du pavillon et donneront son titre à la principale section de l'œuvre achevée, *Centre-Élan*, la seule qui ait été gravée sur disque[45].

Les sources sonores étaient pour la plupart fixées au plafond, tandis que d'autres se trou-

vaient intégrées à des modules cubiques disposés plus près du visiteur auditeur. Celui-ci se trouvait parfois au centre d'un véritable tourbillon sonore. Un appareil spécial a d'ailleurs été inventé par l'équipe technique de la société d'État afin de faciliter le montage de minuscules fragments de bande magnétique devant être ensuite dirigés dans des émetteurs disposés en cercle. On ne peut s'empêcher de songer au *Poème électronique* composé par Edgard Varèse en 1958 pour le fameux pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles, pavillon lui-même conçu – du moins en grande partie – par l'architecte et compositeur Iannis Xenakis, alors à l'emploi de Le Corbusier. Trois cent cinquante haut-parleurs y diffusaient une bande magnétique aux sonorités tout aussi futuristes que l'étaient les courbes du pavillon. Or, sans compter le fait que l'Exposition de Bruxelles servit de modèle à celle de Montréal[46], rappelons que Gilles Tremblay vouait depuis plusieurs années au pionnier de la musique électronique une profonde admiration, doublée d'une réelle affection. Les idées de Varèse sur le potentiel artistique des générateurs de fréquences et autres appareils de manipulation et de diffusion du son ont donc fait leur chemin et fructifié, au Québec comme ailleurs.

Pour Yves Margraff, qui interroge le compositeur dès le mois de février 1967 afin de préparer les lecteurs du journal *Le Devoir* à l'Exposition à venir, l'enthousiasme de Gilles Tremblay pour le travail qui l'occupe est communicatif. Le journaliste admet son plaisir : « … rien dans tout cela n'est inharmonieux, ce n'est pas de la musique concrète qui fait mal aux dents. C'est tout simplement une harmonisation des sons naturels… » (Margraff, 1967). Les mots choisis feront peut-être sourire, mais il faut admettre que les journaux montréalais de cette époque n'ont pas l'habitude de traiter de techniques de composition d'avant-garde[47]. Pour Brigitte Morissette, qui a éprouvé l'œuvre dans sa réalité acoustique et spatiale, le succès de l'entreprise ne fait aucun doute : « D'abord étonné par la trame sonore, on se sent bientôt détendu, envahi, propulsé par cette vague de sons familiers ou inconnus ondulant à l'infini. […] En se faisant le complice d'une architecture suggestive, sa musique est devenue l'âme du pavillon. […] Avec lui [Tremblay], les sons deviennent des images, les bruits molécules, le rythme pulsation, les mesures vagues sonores, étoiles filantes, spirales lumineuses » (Morissette, 1967, p. 57). Tremblay raconte pour sa part, en écho involontaire aux propos de Joachim cités plus haut, que des enfants, choisis comme « groupe-test » avant l'ouverture officielle du pavillon, avaient été fous de joie en visitant celui-ci, et couraient littéralement après les sons[48].

Gilles Tremblay recevra pour cette réalisation le prix Calixa-Lavallée en 1968, récompense alors décernée annuellement par la Société Saint-Jean-Baptiste pour « souligner les mérites d'un Canadien français dont la compétence et le rayonnement dans le domaine musical ont servi ou servent les intérêts du Canada français, tant au Canada qu'à l'étranger » (*Le Devoir*, 1968, p. 20)[49].

Le début d'une ère nouvelle pour la musique québécoise

Il ne fait aucun doute que l'Expo 67 eut un impact profond sur la vie musicale québécoise et canadienne, et donna une forte impulsion à la création artistique. En 1968, un an à peine après l'événement, Andrée Desautels, directement impliquée comme on l'a vu dans l'animation musicale du pavillon des Jeunesses musicales, se demandait si « l'année 1967 n'aura pas été le début d'une ère nouvelle dans l'histoire de notre pays et de sa composition musicale » (Desautels, 1968, p. 136). Pour Marie-Thérèse Lefebvre, « … l'Exposition universelle de Montréal, en 1967, provoque une prise de conscience collective des valeurs culturelles et artistiques du Québec et prépare ainsi les assises du développement de la musique contemporaine. Désormais, tout est possible… » (Lefebvre, 1996, p. 67). Ailleurs, la même musicologue écrivait :

> Cette super-rencontre aura permis de découvrir les musiques du monde, les traditions extra-occidentales et la multiplicité des différents genres musicaux, allant du Quatuor de Jazz libre à l'improvisation avec l'Infonie, du nouveau son « pop » de Robert Charlebois aux récentes explorations de la musique contemporaine […] et aura permis d'ébranler l'assurance tranquille qu'avait procurée jusqu'alors aux compositeurs d'ici l'adhésion aux courants esthétiques européens. À leur tour, des jeunes créateurs tentent, par leurs découvertes des expériences musicales issues de l'école de Cage, d'inventer un monde sonore et de créer un geste musical à résonance sociale (Lefebvre, 1992, p. 96).

Katimavik, tout comme la sonorisation de Tremblay, peut sans conteste être considérée comme un « geste à résonance sociale » (on se souviendra de la remarque de Joachim à l'effet que la musique électronique est avantagée si l'on peut circuler autour d'elle). On retient justement de l'Exposition universelle de

Montréal le fait que « les espaces publics, baptisés (la place des Nations, par exemple), se [sont vus] attribuer une véritable fonction urbaine dans la cité éphémère qu'est une exposition »[50]. En ce sens, les œuvres musicales diffusées quotidiennement dans les pavillons d'Expo 67, et plus particulièrement les trois œuvres sur lesquelles nous nous sommes attardés au cours de ces pages, ont joué un rôle déterminant en touchant des milliers de visiteurs, pour la plupart néophytes en matière de création musicale contemporaine. Garant, Tremblay et Joachim ont proposé aux visiteurs de l'Exposition des œuvres s'inscrivant dans les courants les plus avant-gardistes de cette décennie. Leur action aura des suites. Ainsi, la toute nouvelle Société de musique contemporaine du Québec, qui donnait son premier concert quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition (le 15 décembre 1966) permettra à certains visiteurs montréalais de poursuivre l'exploration de ce nouveau répertoire une fois cet été mémorable achevé. De surcroît, la musique canadienne sera de plus en plus présente sur les ondes de la Société Radio-Canada.

Comme nous l'ont révélé les quelques articles de journaux de l'époque portant spécifiquement sur la musique « contemporaine » entendue sur le site d'Expo 67, les créations électroniques frappèrent particulièrement l'imagination. George Proctor est d'avis que la musique électronique a profité, au cours de l'Exposition, d'une diffusion très large et qu'elle a pu ainsi devenir *le* nouveau médium artistique de l'heure[51]. Le musicologue torontois ajoute que les nombreux visiteurs qui entendirent cet été-là des musiques électroniques pour la toute première fois acceptèrent spontanément, dans le contexte d'une exposition de grande envergure, ces sons nouveaux et étranges (Proctor, 1980, p. 168). S'ouvraient alors un monde de possibilités que certains choisiront d'explorer plus avant. Il appert en effet que les expériences sonores vécues dans les pavillons aient encouragé quelques compositeurs québécois à explorer le médium électroacoustique[52]. La création électroacoustique connaîtra de fait un développement remarquable au Québec dans les années soixante-dix. En parallèle, les enregistrements sur disque des œuvres conçues en studio par les Pierre Henry et Karlheinz Stockhausen gagneront rapidement la faveur de nombreux mélomanes de la *flower generation*. La vogue plutôt éphémère de la quadraphonie s'inscrit également dans cette période d'intense exploration de l'espace sonore, tout comme celle des effectifs instrumentaux disséminés dans l'assistance[53].

Mais revenons à l'Expo 67. Musique et espace n'auront jamais été réunis au Québec sur une telle échelle, et avec autant d'impact et d'efficacité, et le seront rarement par la suite. François Guérin, qui juge que les sonorisations « remarquées » d'Otto Joachim et de Gilles Tremblay « comptent parmi les premières et les plus accomplies du genre » (Guérin, 1993, p. 15), est aussi d'avis que « lorsqu'une musique d'environnement est diffusée dans un lieu d'exposition, ce n'est pas pour "meubler" l'endroit, mais bien davantage pour faire corps avec ce qui est présenté, en introduisant ainsi une dimension supplémentaire ou une perception renouvelée » (Guérin, 1993, p. 15). Tel était justement le but avoué des concepteurs de plusieurs pavillons d'Expo 67.

Terminons sur ce rêve confié par Gilles Tremblay à la journaliste Brigitte Morissette en 1967. Œuvrant à la sonorisation du pavillon du Québec, le compositeur souhaitait « inventer des musiques qui permettent aux gens de percevoir musicalement, harmonieusement, les bruits de l'extérieur » (Morissette, 1967, p. 59). L'espace d'exposition délimité par les murs de verre du pavillon du Québec, celui, ouvert sur l'immensité du ciel du pavillon du Canada, et même l'amphithéâtre physiquement clos mais virtuellement vaste du pavillon *L'homme et les régions polaires*, ces espaces ont retenti des mois durant de sons inouïs jusqu'alors dans des lieux publics montréalais. Les frontières entre mondes intérieur et extérieur, entre musique et environnement sonore, entre concert et exposition, entre public et participant, y furent passablement dissoutes. ◄

RÉFÉRENCES

Fonds d'archives et centres de documentation

Centre de musique canadienne, section Québec, Montréal.

Fonds Andrée-Desautels, Bureau des archives, Université de Sherbrooke, P27.

Fonds Serge-Garant, Division des archives, Université de Montréal, P141.

Fonds Otto-Joachim, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, MUS 270.

Monographies et articles

BAIL MILOT, Louise (1986). *Jean Papineau-Couture : la vie, la carrière et l'œuvre*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 319 p., coll. « Musique ».

BAYER, Francis (1981). *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 217 p., coll. « Esthétique ».

BROWN, Thomas C. (1993). « Expo 67 », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, t. 1, p. 1119-1123.

CHEIFETZ, Dorothea (1971). [s.t.], *JIAS News* (journal des *Jewish Immigrant Aide Services of Canada*), mars, p. 3.

CLOUTIER, Louise (1988). « Maurice Blackburn et la "filmmusique" », *Cahiers de l'ARMuQ*, nº 10, juin, p. 24-33.

Le Compositeur canadien (1967a). « Les bruits de l'Expo », nº 19, juin, p. 3.

Le Compositeur canadien (1967b). « Musique et Terre des hommes/Music and Man and his World », numéro spécial sur la musique à l'Expo 67, juillet-août, 46 p. Les textes sont tous anonymes.

DELALANDE, François (1997). *« Il faut être constamment un immigré », entretiens avec Xenakis*, Paris, Buchet/Chastel, 188 p., coll. « Bibliothèque de recherche musicale ».

DE LORIMIER, Jean-Louis (dir.) (1968). *Expo 67 Montréal Canada* (album-mémorial de l'Exposition universelle et internationale), [s.l.], Thomas Nelson & Sons, 367 p.

DESAUTELS, Andrée (1968). « Histoire de la composition musicale au Canada », Arnold WALTER (dir.), Gilles POTVIN et Maryvonne KENDERGI (vers. fr.), *Aspects de la musique au Canada*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, p. 87-136.

Le Devoir (1968). « Gilles Tremblay remporte le prix Calixa-Lavallée », 27 avril, p. 20.

DUGUAY, Raoul (1971). *Musik du Kébek*, Montréal, Éditions du jour, 331 p.

FLEURET, Maurice (1974). « Rencontre avec Serge Garant », *Cahiers canadiens de la musique*, nº 9, automne-hiver, p. 13-32.

FORD, Cliford (1993). « Eldon Rathburn », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, t. 3, p. 2862.

GRENIER, Raymond (1965). *Regards sur l'Expo 67, 1914-1965*, Montréal, Les Éditions de l'homme, vol. 1, 133 p.

GUÉRIN, François (1993). « Aperçu du genre électroacoustique au Québec », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 4 nos 1-2, p. 9-31.

KALLMANN, Helmut, et Gilles POTVIN (dir.) (1993). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e éd., Montréal, Fides, 3 t.

KASEMETS, Udo (1977). « Otto Joachim », Louise LAPLANTE (dir.) *Compositeurs canadiens contemporains*, Montréal, Les Presses de l'université du Québec, p. 159-165.

KENDERGI, Maryvonne (1981). « Xenakis et les Québécois », H. GERHARDS *et al.*, *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, p. 301-314.

LAURIN, Cyrille J., dir. (1967). *Expo 67 Guide officiel/Official Guide*, Montréal, Maclean-Hunter.

LEFEBVRE, Gilles (1993). *La musique d'une vie*, Montréal, Fides, 199 p. Propos recueillis par Michel Rudel-Tessier.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1986). *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau, 239 p. Préface de Pierre Boulez.

_____ (1992). « L'influence de John Cage au Québec : résistances et convergences », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 14, mai, p. 87-107.

_____ (1996). « Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 7, nº 2 (« Serge Garant »), p. 57-73.

LEVER, Yves (1988). *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 555 p.

MALONEY, S. Timothy (1991). « Les années 60 et la montée de la musique d'avant-garde au Québec », Francine COUTURE (dir.), *Les arts et les années soixante*, Montréal, Tryptique, p. 157-168.

MARGRAFF, Yves (1967). « Des sons sinusoïdaux (et d'autres) mis en musique par Gilles Tremblay pour le pavillon du Québec à l'Expo », *Le Devoir*, 16 février, p. 7.

MATOSSIAN, Nouritza (1981). *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem, 325 p., coll. « Musiciens d'aujourd'hui ».

MORISSETTE, Brigitte (1967). « L'âme du pavillon du Québec », *La Patrie*, 11 juin, p. 58-59.

PINOT DE VILLECHENON, Florence (1992). *Les expositions universelles*, Paris, Presses universitaires de France, 126 p., coll. « Que sais-je? », nº 2659.

PROCTOR, George A. (1980). *Canadian Music of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 298 p.

RIVEST, Johanne (1996). « Présence audible : la musique enregistrée de Serge Garant », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 7, nº 2, (« Serge Garant »), p. 75-80.

VARGA, Bálint András (1996). *Conversations avec Iannis Xenakis*, Londres, Faber & Faber, 255 p.

WEISS, Judith Ann (1967). « Expo I love you », *Weekend Magazine*, nº 47, p. 20-21.

Discographie

GARANT, Serge. Œuvres variées, interprètes divers. Doberman-Yppan, DO-133, p1992, 4 disques compacts (*La musique de Serge Garant*). Notices par Gilles Potvin et Marie-Thérèse Lefebvre. Produit en collaboration avec la Société Radio-Canada et la Société de musique contemporaine du Québec.

JOACHIM, Otto. Œuvres variées, interprètes divers. Radio-Canada International, 6-ACM 14, p1983, 6 disques noirs (*Anthologie de la musique canadienne, Otto Joachim*). Notices par Gilles Potvin.

TREMBLAY, Gilles. Œuvres variées, interprètes divers. Radio-Canada International, 6-ACM 12, p1983, 6 disques noirs, (*Anthologie de la musique canadienne, Gilles Tremblay*). Notices par Gilles Potvin et Gilles Duchesnay.

Documents audiovisuels

BEAUDET, Marc (1967). *Le pavillon du Canada*, Office national du film, André Belleau et Clément Perron (prod.), 18 min 58 sec.

DUMAS, Charles (1970). *Introduction à l'audio-visuel*. Charles Dumas (prof. invité), Serge Garant (inv. spécial), Jacques H. Derome (anim.), Max Cacopardo et Monique Renaud (réal.). Centre audiovisuel de l'Université de Montréal, Société Radio-Canada. Une copie se trouve dans le fonds du Service audiovisuel de l'Université de Montréal.

NOTES

1 Organisé parallèlement à l'Exposition, le Festival mondial présenta au public montréalais et aux visiteurs plusieurs des plus grandes compagnies mondiales d'opéra, de ballet et de théâtre, ainsi que des orchestres ou ensembles de chambre prestigieux, sans oublier les orchestres de danse ni les chanteurs populaires ou folkloriques. On pourra consulter à ce propos les mémoires de Gilles Lefebvre, directeur artistique associé de l'événement (1993). Sur le thème général de la musique à l'Expo 67, on pourra également relire l'article synthèse de plusieurs pages consacré à l'Exposition dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (Brown, 1993) et un numéro du *Compositeur canadien* (1967b), dont le contenu est essentiellement de caractère factuel. Maryvonne Kendergi a pour sa part rédigé un chapitre détaillé sur le Festival mondial dans l'imposant album-souvenir publié un an après l'Exposition (De Lorimier, 1968, p. 341-358); nous tenons d'ailleurs à la remercier d'avoir mis son exemplaire personnel à notre disposition.

2 Relisons ce que Thomas C. Brown écrivait dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada* à propos du pavillon *L'homme et la musique* et de la participation des JMC : « Chaque jour, des cours de perfectionnement étaient dispensés en public dans des studios aménagés à cette fin. Entre le 16 et le 22 juillet, sur le site de l'Exposition et à Montréal, les JMC accueillirent le 21e congrès mondial de la Fédération internationale des Jeunesses musicales en plus de tenir les épreuves finales d'un Concours musical national d'interprétation [piano, violon et chant] et d'un Concours international de composition » (Brown, 1993, p. 1120).

3 Mentionnons par exemple l'œuvre d'André Prévost, *Terre des hommes*, pour deux narrateurs, trois chœurs et grand orchestre, entendue lors de l'inauguration officielle du Festival mondial, le 29 avril 1967.

4 La corporation canadienne d'Expo 67 était placée sous la direction du commissaire général Pierre Dupuy. Dès 1964, le comité consultatif pour les arts du spectacle comprenait le compositeur, critique et administrateur Jean Vallerand. Il fut nommé conseiller culturel à la Délégation générale du Québec à Paris avant même la tenue de l'Expo, en février 1966.

5 Il est question du *Polytope de Montréal* dans plusieurs ouvrages ou articles consacrés à l'œuvre de Iannis Xenakis, notamment ceux de Matossian (1981, p. 266-268), Kendergi (1981, p. 303-304), Varga (1996, p. 114-117), et Delalande (1997, p. 116-120).

6 Il s'agissait d'une « fantaisie pour multiécran pour laquelle on érigea un théâtre spécial » (Ford, 1993, p. 2862). L'œuvre de Rathburn était dirigée par Louis Applebaum et des extraits substantiels ont été enregistrés sur disque noir (Dominion LAB-65OS).

7 Guy Glover est l'auteur du texte anglais de cette œuvre de Maurice Blackburn, une suite illustrant six formes musicales traditionnelles (sonate, canon, etc.). Nous remercions la musicologue Louise Cloutier pour ces informations, et attendons avec impatience l'achèvement des

travaux d'envergure qu'elle a entrepris sur ce compositeur versatile et sous-estimé.

8 Andrée Desautels était commissaire adjointe du pavillon. Selon Gilles Lefebvre, fondateur et directeur général des Jeunesses musicales du Canada (1953-1972), « c'était toute l'évolution de l'histoire de la musique qui défilait sous vos yeux et dans vos oreilles, depuis le monodique, le polyphonique, en passant par l'harmonique jusqu'à la musique concrète et à la musique électroacoustique » (Lefebvre, 1993, p. 124). Un autre montage sonore présentait « Les Trois Âges de la musique au Canada », titre d'un texte d'Andrée Desautels paru en 1965 (Norbert Dufourcq, dir., *La Musique, les hommes, les instruments*, Paris, Larousse). On peut consulter les documents relatifs à la conception de cette murale sonore dans le fonds légué par Andrée Desautels à l'Université de Sherbrooke (P27). Enfin, au comptoir de la musique canadienne, des enregistrements de plus de 235 œuvres de compositeurs canadiens étaient mis à la disposition des visiteurs (*Le Compositeur canadien*, 1967b, p. 25).

9 Fonds Otto-Joachim, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, document MUS 270/B,3. Les trois citations suivantes proviennent du même document.

10 Gilles Lefebvre référa Jean Papineau-Couture au responsable du pavillon fédéral, Leslie Brown, commissaire général de la participation du gouvernement canadien à l'Expo 67 ; Papineau-Couture écrivit une lettre à ce dernier le 9 octobre 1967 où il reprenait plusieurs points figurant dans celle qu'il avait adressée à Gilles Lefebvre. On trouve des traces de ces échanges épistolaires dans le fonds Otto-Joachim, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, document MUS 270/B,3.

11 Nous n'avons malheureusement trouvé aucun document relatif à l'Expo 67 dans le fonds Jean-Papineau-Couture, déposé à la Bibliothèque nationale du Québec, à Montréal (MSS-099). Interrogé à ce propos, Otto Joachim est d'avis qu'il est très possible que Papineau-Couture ait effectivement joué un rôle dans le processus des commandes, car il était « certainement très ouvert aux innovations musicales » et les deux musiciens se côtoyaient à la Ligue canadienne des compositeurs. (« *He certainly was open to everything concerning musical innovations. Jean and I worked closely together, as I was also very much involved with the [Canadian] League [of Composers].* » Courriel d'Otto Joachim à Jean Boivin, 29 novembre 2000).

12 Le pavillon en question s'intitule bien *L'homme et les régions polaires*, et non *L'homme et la planète*, comme l'écrit George Proctor (1980, p. 169) ; il faut dire qu'un autre pavillon thématique, de même forme hexagonale inclinée, était consacré à *L'homme, la planète et l'univers*. Dans le texte en anglais du *Guide officiel* de l'Exposition, on précise que cette dernière salle portait le nom de « *Carousel Theatre* » et qu'on pouvait y voir « *… an exciting 18-minute film visit to the Polar regions* ». Aucune allusion n'est faite à la musique, tandis que le texte français précise simplement que le thème est « évoqué, représenté ou suggéré au moyen de photos, d'illustrations de toutes sortes, d'une [*sic*] éclairage savant, des sons et de brefs commentaires. » (Laurin, 1967, p. 51).

13 Il ne subsiste apparemment pas de partition autographe de l'œuvre. L'enregistrement déposé dans le fonds Serge-Garant, à la Division des archives de l'Université de Montréal, porte la date du 20 avril mais aussi le titre d'*Amuya*, ce qui porte à confusion (lire plus loin) ; nous croyons toutefois qu'il s'agit bien de la version originale (et inédite) de *L'Homme et les régions polaires* ; les interprètes ne sont pas mentionnés mais il s'agit très probablement de membres de la SMCQ, dirigés par Garant lui-même. Nous tenons à remercier l'archiviste Denis Plante pour son gracieux concours.

14 Au moment d'écrire ces lignes, nous n'avions toujours pas réussi à identifier ce réalisateur. L'occasion est bonne de déplorer la pauvreté de la documentation écrite et des fonds d'archives officiels en ce qui concerne spécifiquement l'important volet artistique de l'Exposition universelle de Montréal (artistes impliqués, processus de commande, détails sur la conception ou la réalisation des œuvres, etc.). Nous avons dépouillé, sans grand succès, les Archives de la Ville de Montréal (Archives de Montréal, Ville de Montréal, Service du greffe, Division de la gestion de documents et des archives, 275, Notre-Dame Est, bureau R.108, Montréal), les Archives sonores de la Société Radio-Canada à Montréal (1400 est, boul. René-Lévesque, Montréal, local B45-1), ainsi que les Archives nationales du Canada (Bibliothèque nationale du Canada, 395, rue Wellington, Ottawa). Mis à part le fonds Garant déjà mentionné, les Archives de l'Université de Montréal possèdent deux fonds reliés à Expo 67 (Fonds du Secrétariat général, D35/B6,16 ; Fonds des amis de l'art. P133/2E,38), mais nous n'y avons trouvé aucun document relié au sujet qui nous occupe ici.

15 Marie-Thérèse Lefebvre est parvenue à repérer récemment ce document audiovisuel que l'on croyait perdu (Dumas, 1970). Nous la remercions sincèrement pour les efforts qu'elle a déployés afin de le retracer et de nous permettre de le consulter ; elle nous a aussi aimablement suggéré plusieurs pistes de recherche, dont certaines se sont avérées utiles.

16 Faut-il plutôt comprendre que les pistes de la bande étaient dirigées en alternance vers différents haut-parleurs – eux-mêmes fixes –, de façon à créer un effet de mouvement, désormais habituel lors de la diffusion acousmatique d'œuvres sur bande? Le contrôle exceptionnel de la syntaxe dont a fait preuve Garant au cours de sa carrière ne nous incite pas à le croire. Quoi qu'il en soit, tant le réalisateur du film que le compositeur ont souhaité communiquer au spectateur-auditeur une impression de mouvance.

17 On relira par exemple les propos de Garant sur ces œuvres, où il n'est question que furtivement de répartition du matériau entre les différents groupes (Lefebvre, 1986, p. 190-193). Garant déclarera toutefois avoir repris, dans *Phrases II*, un procédé qu'il avait employé dans *L'Homme et les régions polaires* : « le temps est aboli […] je demande même que la battue devienne imperceptible […] c'est immobile » (Garant, *in*

Lefebvre, 1986, p. 191). Tout comme le silence est indissociable du son, l'immobilité devient ici le corollaire du mouvement.

18 La SMCQ, sous la direction de son chef Walter Boudreau, a inscrit *Amuya* au programme d'un concert de sa 23e saison (11 novembre 1988, salle Claude-Champagne à Montréal). L'œuvre fut ensuite enregistrée dans les studios de Radio-Canada et figure d'abord sur un disque compact produit par la Société Radio-Canada (CBC-RCI-655, 1988), puis dans l'anthologie intitulée *La musique de Serge Garant* (Doberman-Yppan, DO-133, 1992). Ce même enregistrement fut réédité en 1996, à l'occasion du dixième anniversaire du décès du compositeur, sous étiquette Analekta (AN 2 9804) ; ce disque-hommage ne contient pas de notices sur les œuvres. Il n'existe aucun enregistrement commercial de la version originale de *L'Homme et les régions polaires*. Nous avons repris ici, en les complétant, certaines données figurant dans un article de Johanne Rivest consacré à la discographie de l'œuvre de Garant (1996, p. 78-79).

19 Le compositeur François Morel a gardé de la projection de *L'Homme et les régions polaires* en 1967 le souvenir d'une trame musicale *interrompue* par de brefs commentaires en voix *off* (communication personnelle à Jean Boivin, 25 mai 2001). En plus de revoir la courbe générale de l'œuvre en intervertissant des sections, Garant aurait donc concentré son attention sur les transitions entre les différentes sections de la partition. Le minutage du film (18 min, selon le *Guide officiel*), celui de la version enregistrée conservée aux Archives de l'Université de Montréal (env. 16 min 30 s) et celui de la version révisée de la partition (17 min 41 s dans la version dirigée par Walter Boudreau en 1988) appuient cette hypothèse.

20 Communication personnelle à Jean Boivin, décembre 2001.

21 Garant dira, dans une entrevue accordée à Maurice Fleuret à Paris en 1974, que *Phrases I* a été composé « pour un pavillon très particulier de l'Expo, qui était le pavillon de la Jeunesse, où se passaient les expériences les plus folles, et les plus sympathiques. Moi, ça me faisait bien plaisir que ce soit là ! » (Fleuret, 1974, p. 22).

22 Le compositeur Hugh Davidson, impliqué dans la création de la SMCQ et alors directeur adjoint des programmes radiophoniques au réseau anglais de la Société Radio-Canada, à Toronto, joua le rôle de conseiller musical auprès de l'administration du pavillon. Plusieurs concerts mirent à l'honneur la musique du XXe siècle, dont quatre concerts (deux programmes différents) présentés par l'ensemble de la SMCQ les 22, 23, 24 et 25 août 1967. On put y entendre des œuvres de : Alban Berg, Igor Stravinsky, Jean Papineau-Couture, Serge Garant, Jacques Hétu, Anton Webern, Olivier Messiaen, Otto Joachim et Gilles Tremblay (Duguay, 1971, p. 314-315).

23 Otto Joachim composait au même moment *Contrastes*, une œuvre commandée pour le Centenaire de la Confédération et qui fut créée le 6 mai 1967 à Toronto par l'Orchestre symphonique de Toronto, sous la direction de Seiji Ozawa.

24 Expérimentateur né, Otto Joachim avait signé, en 1960, la première œuvre de musique aléatoire au Canada (*Nonet* pour cordes, vents et piano). Il avait été le cofondateur en 1955 de la société Musique de notre temps. Il n'avait toutefois jamais écrit une œuvre électronique en tant que telle, si l'on fait exception d'une composition « électroniquement manipulée » pour un film sur Borduas et Riopelle au milieu des années cinquante (lettre à David Keane, 19 septembre 1983, fonds Otto-Joachim, MUS 270/B,3).

25 Dès les années cinquante, on doit aux Québécois Maurice Blackburn et Norman McLaren des explorations avant-gardistes dans le domaine de la musique de film. István Anhalt organisa à Montréal, en 1959, le premier concert canadien de musique sur bande magnétique, présenté à l'Université McGill, qui mettait à l'honneur, outre les réalisations d'Anhalt lui-même, des œuvres de Hugh Le Caine et de plusieurs compositeurs européens notoires (Maloney, 1991, p. 163). Deux ans plus tard, Pierre Mercure fit entendre dans le cadre de la fameuse Semaine internationale de musique actuelle de Montréal des œuvres conçues à partir de sons électroniques. En 1967, les idées avaient quelque peu progressé. Gilles Lefebvre parvint à convaincre Hugh Le Caine, « le plus grand chercheur en musique électronique du Canada » d'inventer [pour le pavillon *L'homme et la musique*] une « sorte d'instrument que le grand public pourrait manipuler et créer lui-même [sic] toutes sortes de sons électroniques » (Lefebvre, 1993, p. 123).

26 Fonds Otto-Joachim, document MUS 270/A,5 et A,6. Les mémoires de Joachim, commencés vraisemblablement au début des années quatre-vingt, furent interrompus en 1985, à son 75e anniversaire de naissance. Le texte consiste en feuillets dactylographiés non datés, paginés seulement par sections. Un titre précise parfois le thème traité ; nous nous y référerons le cas échéant.

27 Lettre à David Keane, 19 septembre 1993, fonds Otto-Joachim, document MUS 270/B,3.

28 *Ibid*. Traduction libre.

29 Joachim raconte encore dans ses mémoires que son studio privé était très petit. À l'époque, « tous les appareils étaient "à tube". Dans chaque coin, quatre gros haut-parleurs, de lourds amplificateurs. Tout cela générait une incroyable chaleur. Et pas de place pour s'asseoir » (fonds Otto-Joachim, document MUS 270/A5, section « *Katimavik* », p. 5). Traduction libre.

30 Curieusement, les propos du compositeur, de même que ses mémoires, laissent entendre que la première audition n'aurait eu lieu que lors de la visite du couple royal, le 3 juillet, alors que le site de l'Exposition avait été accessible aux visiteurs dès la fin du mois d'avril.

31 « *The rendition of* Katimavik *was never the same[;] although the level of the outputs have never been changed, major changes occurred to the listener depending where he was positioned. One was able to walk about to get different impressions. Different velocities of wind played a major role in the rendition, as the Doppler effect was often very noticeable. Night time under the*

stars, or in the blazing sun, or even in the rain brought about mood changes. Being with a big crowd or being alone in the environment also played a role » (fonds Otto-Joachim, document MUS 270/B,3). Dans cette même lettre à David Keane, lequel préparait en 1983 une conférence sur la naissance de la musique électronique au Canada, Joachim note qu'il y a souvent de très fortes contradictions (big discrepancies) entre le processus de création de la musique électronique et sa diffusion. Les conditions d'écoute dans un studio sont en effet complètement différentes de celles qui prévalent en plein air. Or, Joachim était heureux de constater qu'en dépit du fait que la qualité de son équipement personnel ne pouvait se comparer à celui du pavillon canadien, le résultat de *Katimavik* était assez proche de ce qu'il avait conçu (« *My studio equipment was in no way close to the open air sound, yet it came close somewhat to what was in the pavilion* »).

32 « *… of the electronic music […] played in the* Katimavik*, Queen Elizabeth remarked that "men who compose music like that must have special brains" and the Prince asked us how we could stand those noises all day* ».

33 « *Why can't they bring a piano up here?* »

34 Lettre de M. et Mme. R. S. Ccoa : « *… how can I obtain a recording of the weirdest sounds ever heard? (HELP!,* courrier des lecteurs, s.d., s.p., document conservé dans le fonds Otto-Joachim, MUS 270/B,3).

35 Fonds Otto-Joachim, MUS 270/A,5, section « *Katimavik* », p. 5.

36 La bande sera également utilisée dans un film allemand intitulé *Futurama*, créé pour la télévision allemande (*Zweites Deutsches Fernsehen*) (fonds Otto-Joachim, liste d'œuvres, MUS 270/A,4).

37 « *That's where electronic music belongs, in the open air, with people walking around* », mémoires d'Otto Joachim, MUS 270/A,5, section « *Katimavik* », p. 5. Nous avons corrigé les coquilles.

38 Le compositeur déclare avoir reçu la commande du ministère des Finances, dirigé alors par Gérard D. Lévesque. Curieusement, les aléas de la politique ont fait en sorte que Daniel Johnson, chef du parti de l'Union nationale, fut élu en 1966, mais la commande fut maintenue (entretien téléphonique de Jean Boivin avec Gilles Tremblay, 6 octobre 2000).

39 Extérieur et intérieur ont été conçus comme un tout indivisible. Selon le *Guide officiel* d'Expo 67, « le jour, les parois du Pavillon réfléchissent le jeu de l'ombre et de la lumière selon la saison et l'heure. La nuit, la transparence du verre transforme l'édifice en vitrine étincelante » (Laurin, 1967, p. 159).

40 Extraits du document « La sonorisation du pavillon du Québec », produit par l'Office d'information du Gouvernement du Québec et transmis par le compositeur, que nous remercions.

41 Entretien téléphonique de Jean Boivin avec Gilles Tremblay, 5 décembre 2000.

42 Dans un souci d'unité, Maurice Blackburn, chargé de son côté de la sonorisation de deux films projetés dans le même pavillon (*Eau* et *Conquête*), utilisera les mêmes matériaux. Le cinéaste Gilles Carle aurait été impliqué dans la réalisation de ces deux films, fait corroboré par deux lettres de l'adjoint au commissaire du pavillon du Québec, Raymond-Marie Léger, adressées aux artistes concernés et datées du 8 novembre 1966. Nous remercions Louise Cloutier pour nous avoir transmis ces documents.

43 On lit ailleurs que ces pistes stéréophoniques étaient au nombre de 23 (Morissette, 1967, p. 58). Il semble que 28 pistes aient été initialement prévues ; c'est le chiffre que retient Margraff (1967, p. 7).

44 Cette partition de travail est déposée au Centre de musique canadienne, section Québec, Montréal.

45 « Gilles Tremblay », ACM 12, 1983 (4'30"). Une version remixée en 1992 par Claude Schryer et Ned Bouhalassa a été déposée au Centre de musique canadienne, à Montréal. La section « *Centre-Élan* » est axée sur « une poétique des aurores boréales et le mouvement des voiles d'un bateau, évoquant la nuit aussi bien que le mouvement mystérieux des galaxies » (Morissette, 1967, p. 59).

46 Il n'y eut aucune autre exposition universelle d'importance entre 1958 (Bruxelles) et 1967 (Montréal).

47 En fait, les articles de Margraff et de Brigitte Morissette sont les seuls documents d'époque retracés qui s'attardent spécifiquement à la composition de l'une ou l'autre des trois œuvres retenues ; ils sont donc fort précieux.

48 Entretien téléphonique de Jean Boivin avec Gilles Tremblay, 6 octobre 2000.

49 Toutefois, dans le discours qu'il avait préparé pour l'occasion, et dont une copie nous a été gentiment transmise par Marie-Thérèse Lefebvre, Gilles Tremblay ne fait aucune mention de l'œuvre qui lui a valu ce prix.

50 Pinot De Villechenon, 1992, p. 36. L'importance de l'animation et, en particulier, de l'animation musicale, a été soulignée par de nombreux commentateurs. C'est ainsi qu'on avait dépêché aux endroits les plus achalandés, afin de divertir les visiteurs, des théâtres ambulants [avec] des jongleurs, des magiciens, des danseurs, des musiciens et des chanteurs » (Laurin, dir., 1967, p. 239). On a même qualifié Expo 67 de la « plus bruyante exposition universelle de toute l'Histoire », tout en félicitant les organisateurs pour le bon goût de tout ce qui y était donné à entendre. « … [A]u moins une centaine [de sources d'émission musicale] et peut-être beaucoup plus, […] bercent l'oreille dans les salles, les théâtres, les restaurants ; animent les étalages dans les pavillons et les jeux de La Ronde ; égaient les espaces libres de la musique vivante des kiosques et des troubadours ambulants ». (*Le Compositeur canadien*, 1967a, p. 3).

51 L'Exposition ayant été accessible au public durant plusieurs mois, on notera que toutes les œuvres mentionnées précédemment, y compris celles qui furent écrites pour instruments traditionnels, furent enregistrées sur bande magnétique.

52 C'est certainement le cas de Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-1985), qui avait connu Gilles Tremblay au Conservatoire de

musique du Québec à Montréal et qui fit, à l'été 1967, la connaissance du compositeur Iannis Xenakis et de son *Polytope*. Cette rencontre fut, de son propre aveu, déterminante dans sa décision d'aller étudier en France, où elle fondera en 1968 le Groupe international de musique électroacoustique de Paris (Kendergi, 1981, p. 303-304).

[53] Nous pensons à *Terretektorh*, de Xenakis, datée de 1966, et à plusieurs œuvres de ce compositeur élaborées au cours des années subséquentes.

Résumé

Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967

Jean Boivin (Université de Sherbrooke) et
Patrick Hébert (Université de Montréal)

En 1967, année du centenaire de la Confédération canadienne, la tenue à Montréal d'une grande Exposition universelle internationale (« Expo 67 ») a permis à maints compositeurs québécois et canadiens d'atteindre un public large et varié. Trois œuvres particulièrement marquantes ont été diffusées quotidiennement à l'intérieur de pavillons de l'Exposition. Tandis que Serge Garant concevait une musique de film pour le pavillon thématique *L'homme et les régions polaires* (œuvre instrumentale qui deviendra un an plus tard *Amuya*), Gilles Tremblay réalisait la sonorisation du pavillon du Québec et Otto Joachim créait dans son studio privé l'œuvre *Katimavik*, destinée au pavillon du Canada mais diffusée en plein air et entièrement élaborée à partir de sons électroniques. Différents documents montrent que ces trois œuvres, d'une esthétique indéniablement moderne, ont été conçues en fonction d'un contexte et d'un espace public très particulier, et que leur impact sur le grand public et la critique fut considérable.

Abstract

Three Memorable Quebec Musical Compositions, Broadcast Daily on the Site of Montreal's World Fair in 1967

Jean Boivin (University of Sherbrooke) and
Patrick Hébert (University of Montreal)

In 1967, the 100th anniversary of Canadian confederation, Montreal's hosting of the World Fair ("Expo 67") allowed many Quebec and Canadian composers to reach a large and varied public. Three particularly memorable works were broadcast daily in the fair's pavilions. Serge Garant composed film music for the thematic pavilion *Man and the Polar Regions* (an instrumental work that one year later would become *Amuya*), Gilles Tremblay prepared the soundtrack for the Quebec pavilion, while Otto Joachim created *Katimavik* in his private studio for the Canadian pavilion, a work played through loudspeakers out-of-doors, consisting entirely of electronic sounds. A number of documents show that these works, in an undeniably modernist aesthetic, were conceived in terms of a very particular context and public space, and that they had a considerable impact on the general public and critics alike.

Biographie

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 IV-Sorbonne et un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal. Il s'intéresse à différents aspects de l'histoire musicale du 20e siècle, tant au Québec qu'en Europe. Son livre *La classe de Messiaen* (Paris, Bourgois, 1995) a été couronné de plusieurs prix. Il a été invité à participer à plusieurs colloques internationaux et a collaboré à divers ouvrages collectifs (parus notamment aux éditions Garland, Einaudi, Actes Sud, IQRC, Ashgate et Symétrie). On lui doit plusieurs articles sur l'histoire de la musique moderne et contemporaine au Québec et au Canada, publiés par exemple dans les revues *Circuit*, *Intersections* et dans les *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion* (France). Le prix de « L'article de l'année » lui a été décerné par le Conseil québécois de la musique en 1999 et 2002. Il a présidé la Société québécoise de recherche en musique de 1998 à 2001 et dirigé le département de musique de l'Université de Sherbrooke de 2003 à 2006. Depuis l'automne 2013, il est le rédacteur en chef des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musiqu*e. Il prépare une monographie sur l'histoire de la musique moderne au Québec (1930-1967).

Patrick Hébert
Cégep de Sherbrooke

Patrick Hébert détient une maîtrise en histoire de l'Université de Sherbrooke et une formation de troisième cycle en histoire de la culture (cinéma) à l'Université de Montréal, ainsi qu'un baccalauréat en pédagogie. Titulaire de la bourse d'excellence institutionnelle de la Faculté des études supérieures (histoire) de l'Université de Montréal, il a enseigné la méthodologie en sciences humaines au Cégep de Sherbrooke. Il a publié plusieurs articles et prononcé de nombreuses conférences. Réalisateur primé pour ses premiers films, *Cercles vicieux* (2005) et *École... logis ?* (2006), créateur et directeur d'un collectif de production vidéo sans but lucratif de 2003 à 2010 et enseignant au secondaire depuis 2002, il a créé un cours de création et de critique des arts médiatiques destiné aux adolescents et enseigne maintenant le 7e art et les médias visuels modernes au secondaire depuis 2008.

La musique dans les rues de la Nouvelle-France

Élisabeth Gallat-Morin
(Montréal)

On n'a pas attendu le Festival d'été de Québec ou le Festival de Jazz de Montréal pour entendre de la musique et des sons résonner dans les rues de ce pays. L'ambiance sonore des villes de la Nouvelle-France était faite du tintement des cloches, du roulement des batteries de tambours, des sons aigus du fifre, du grondement des salves de canon et du claquement des décharges d'artillerie, des chants religieux des processions et des airs plus légers chantés dans les réunions d'amis. Nous nous éloignerons quelque peu d'une définition stricte de la « musique » pour adopter la conception plus contemporaine de monde sonore ; de même, nous nous permettrons d'élargir à l'occasion le concept de « rue », puisque les rues étaient rares sous le Régime français.

La musique ou les sons de la rue avaient principalement deux origines, soit religieuse, soit militaire. Dans cette petite colonie à population très réduite, (rappelons qu'à la fin du Régime français, Québec compte de huit à dix mille habitants, et Montréal environ cinq mille), les événements marquants sont prétextes à célébration collective et expression sonore, dont les chroniques de l'époque nous brossent un tableau souvent très vivant ; l'échantillon qui suit ne saurait être exhaustif.

Fifres et tambours

Dès 1535, Jacques Cartier pénètre dans la bourgade amérindienne de Hochelaga, sur le site de la ville de Montréal, où il n'y avait évidemment pas encore de vraies rues, au son des « trompettes et aultres instrumens » (Cartier, 1843, p. 46), les premiers instruments européens à s'y faire entendre. On ne sait pas quels sont les « autres instruments » mentionnés, mais l'on peut imaginer qu'il y avait des fifres et des tambours.

Il faudra attendre le siècle suivant pour voir la fondation des villes de Québec (en 1608) et de Montréal (en 1635), lesquelles, ne l'oublions pas, sont des villes de garnison ; cela est particulièrement vrai de Montréal. Chaque compagnie a deux tambours et parfois un fifre, qui participent souvent à la vie de la ville et à diverses cérémonies.

À Québec, en 1639, avec les dignitaires de la colonie, les fifres et tabours vont au devant des six religieuses ursulines et hospitalières qui arrivent enfin de France, dans un pays qui compte, hormis les autochtones, moins de 300 personnes. « Ce fut donc le 1er août 1639, que l'on vit s'approcher de nos rives cette sainte troupe si longtemps désirée, et c'était au son des canons, des fifres et des tambours, que ce petit renfort prenait possession du poste que le Seigneur leur avait assigné sur les bords du St-Laurent » (*Les Ursulines*, 1878, t. 1, p. 24).

Plus d'un siècle plus tard, soit en 1754 lors de la célébration du 50e anniversaire de profession religieuse de la supérieure des Ursulines, Mère Anne Migeon de la Nativité, les fifres et les tambours prêtent encore leur concours. Après une messe au cours de laquelle on chante des motets, suivie d'un *Te Deum* accompagné d'une flûte allemande et d'un violon, « la journée s'est terminée au son des instruments, tambours et fifres » (*Les Ursulines*, 1878, t. 2, p. 328).

Toutefois, les fifres et les caisses n'ont pas qu'un rôle d'apparat ; leur utilité sera démontrée en 1690 lorsque Québec est assiégé par la flotte anglaise. Louis-Hector de Callières, gouverneur de Montréal, arrive en renfort à la tête de ses troupes, tambour battant. Le bruit de cette musique militaire fait comprendre que la partie ne sera pas aussi facile que ne l'avait pensé le commandant Phipps, déconcerté qu'il est par le son des cloches, appelant les habitants de Québec à leurs dévotions dans les différentes églises de la ville, comme si de rien n'était, en dépit des bombardements (Juchereau et Duplessis, 1984, p. 250-258). La déroute des Anglais est commémorée dans la petite église Notre-Dame-des-Victoires située dans la Basse-Ville.

La vie de la population est en effet ponctuée par le son des cloches, d'une part, et par

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », décembre 2001, p. 45-51

le roulement des tambours, d'autre part, dont les batteries varient selon le message à transmettre.

Les cloches

Les cloches ont une importance primordiale, à en juger par cette délibération des marguilliers de l'église Notre-Dame-de-Montréal, en présence de Monseigneur de Saint-Vallier, le 14 juin 1698 : « … il a été délibéré qu'il seroit plus a propos que la somme de 800 l[ivres] qui avait été quetée pour l'achat d'un orgue fut employée pour la construction d'une tour pour le clocher… » (*Délibérations*, A 11, p. 2). Au moins, restons-nous dans le domaine sonore! Les cloches remplissent évidemment le rôle d'appeler la population aux offices et le *Coutumier* de la paroisse de Montréal offre des indications très précises, par exemple « … le soir de Noël on sonne le premier coup de la messe de la nuit a dix heures […] on sonne le second coup à onze heures » (*Coutumier*, 1728). Comme on pourrait s'y attendre, le bedeau doit aussi « … sonner les *Angelus*… » qui retentissent trois fois par jour. Mais il n'a pas qu'un rôle de nature religieuse : il a aussi la responsabilité de veiller à « … sonner les cloches dans le temps des orages à tonnerre », afin d'avertir la population du danger imminent (Huguet-Latour, t. 1, p. 354).

Les batteries de tambours

Les diverses batteries de tambour, chacune transmettant un signal spécifique et connu, résonnent tout aussi continuellement dans les oreilles des habitants. La première de la journée, « *La Diane* nous réveille tous les matins », peut-on lire dans les *Relations des Jésuites* de 1636 (*Relations*, 1972, p. 42); au point du jour, le tambour en faction au corps de garde de Québec monte sur le rempart et joue *La Diane* durant une quinzaine de minutes, après quoi sans doute plus personne dans la ville ne dort!

Comme les soldats ne sont pas logés dans des casernes mais chez l'habitant, plusieurs tambours circulent fréquemment dans la ville, en battant *L'Assemblée*, appelant les soldats à rejoindre leur corps pour des exercices ou une revue sur la place d'Armes. D'autres batteries, *La Retraite* et *L'Ordre*, retentissent en fin de journée lors de la fermeture des portes de la ville. En cas d'attaque, ou d'avance de l'ennemi, les habitants entendent retentir *La Générale*, comme lors du siège de Québec (Chartrand, 1989, p. 17-18). Le curé Récher note dans son journal, le 2 juillet 1759 : « La nuit se passe sous les armes, La Générale battant à présent tous les soirs, à 9 heures, depuis trois jours » (Têtu, 1903, p. 331).

Moins dramatique, *Le Ban* fait partie de la vie courante en annonçant au public la lecture des ordonnances et des règlements, qui a souvent lieu à la sortie de la messe paroissiale du dimanche, l'assistance à celle-ci étant obligatoire. On trouve, à titre d'exemple, dans le *Bordereau de Dépenses* du gouvernement de la colonie pour l'année 1748, la mention suivante : « Au tambour de la garnison pour publication des ordonnances du Roy et de Police » (*Bordereau*, 1748). Il ne faut pas oublier qu'il n'y a pas d'imprimerie en Nouvelle-France; d'ailleurs, imprimer et afficher les ordonnances serait parfaitement inutile pour une grande partie de la population qui ne sait pas lire.

Les tambours accompagnent également les huissiers des différentes cours de justice, pour toutes les criées publiques aux divers carrefours et sur les places publiques des villes. Ainsi, en 1712 à Montréal, J. Petit fait le rapport suivant :

> … jay huissier royal en icelle resident a Villemarie [le nom de Montréal à l'époque] sousigné me suis transporté en la place de cette dite ville ou se tient le marcher acompagné de François Lorange tambour dans les troupes du Roy en ce pays faute de trompette, ou estant ledit Lorange ayant battu sa quesse jay par un cry publique assisgné les cys apres nommés [suivent les noms des témoins] a comparaitre [dans ce cas devant le lieutenant général de la prévôté] (*Procès*, 1712).

Il se transporte ensuite, toujours accompagné du tambour, et répète le cri public devant la prévôté, puis jusque devant la porte du domicile de chacun de ceux qui sont appelés à comparaître.

C'est ainsi que Marguerite d'Youville prend brutalement connaissance, le 27 novembre 1750, sur la place du Marché, au son des tambours, de l'ordonnance lui signifiant la révocation de sa commission comme directrice de l'Hôpital général de Montréal et l'incorporation de cet établissement à l'Hôpital général de Québec. M. Normant, le supérieur des sulpiciens, écrit à l'évêque : « L'ordonnance a fait ici un grand bruit, non seulement par le son des tambours qui l'ont annoncée, mais encore par les murmures […] qu'elle a occasionnés ». La population est outrée de la mesure (Ferland-Angers, 1945, p. 313 et 108).

De grandes célébrations

Dans des circonstances spéciales, toutes les ressources du milieu se conjugent pour rendre les célébrations les plus majestueuses possibles. Lors de l'érection de l'évêché et de la cathédrale de Québec en 1684, il y eut une cérémonie qui dura une demi-journée. Elle « fut terminée par un *Te Deum* solennellement chanté au son des cloches, des instruments de musique, au bruit de l'artillerie de la ville […] et le plus grand nombre de citoyens […] témoignent leur joie et contentement » (Amtmann, 1976, p. 126-127).

Les célébrations entourant la naissance du Dauphin, fils de Louis XV, donnent lieu à une véritable explosion sonore qui dure plusieurs semaines, comme le relate le rapport du Gouverneur et de l'Intendant rédigé le 15 octobre 1730, juste avant le départ des derniers navires pour la France avant l'hiver (Beauharnois et Hocquart, 1730). Les premières nouvelles du grand événement arrivent officieusement en avril par la Nouvelle-Angleterre; le Gouverneur le fait tout de même annoncer « … par une décharge de l'artillerie du Château Saint-Louis [la résidence du Gouverneur], de la Citadelle et des autres forteresses […] la Cathédralle et les Communautés l'annoncent au son de toutes les cloches ».

Le vaisseau du roi portant l'annonce officielle n'arrive que le dernier jour de juillet; on peut alors se préparer à la fête. Les illuminations débutent le 8 septembre. Le 9 au soir, on annonce la fête du lendemain « … par une décharge de toute l'artillerie de la place », et d'autres décharges qui se répètent au lever du soleil et pendant l'Élévation de la grande messe en musique. Dans l'après-midi, on fait une procession. « Lorsqu'elle passa, le Château tira du canon, sortant de cette Eglise pour aller a celle des R. P. Jesuites, elle eut un pareil salut, ce qui fut egalement observé lorsqu'elle rentra ». S'ensuit un *Te Deum* chanté en musique[1] « … pendant lequel se fit une décharge de plus de cent boëttes[2] et des canons du Château et de la Citadelle ». De nouveau, en soirée, feu de joie accompagné de « … bruit des boëttes et de toute l'artillerie de la place des Vaisseaux de la rade ». Lors du souper et du bal offerts par le Gouverneur à « toutes les dames et les personnes de distinction […] on but les santés de leurs Majestés et de Monseigneur le Dauphin au bruit de toute l'artillerie ». Huit jours plus tard, l'Intendant récidive : canon, artillerie, grand messe en musique, Te Deum, souper, santé, bal, le tout ponctué par l'artillerie. Pour ne pas être en reste, le capitaine du vaisseau du roy donne une fête à bord, qui rivalise de splendeur sonore avec celles du Gouverneur et de l'Intendant, les canons et l'artillerie de la rade répondant à ceux du Château. « Tous les vaisseaux étoient pavoisés et sur les sept heures du soir il y eut plusieurs décharges de mousquetterie et de canons ». Les festivités prennent fin, plus d'un mois après leur inauguration, avec le *Te Deum* chanté chez les Jésuites « … au bruit de nombre de boëttes et de l'artillerie du Château St Louis ». Un certain calme retombe alors sur Québec, mais on peut se demander s'il restait encore de la poudre dans les réserves!

Montréal sait aussi se montrer à la hauteur de la fête. Le botaniste suédois Pehr Kalm s'y trouve en juillet 1749, lorsqu'on célèbre la paix d'Aix-la-Chapelle; on souligne l'événement avec, comme toujours, presque un an de retard, les navires qui apportaient les nouvelles de France ne pouvant arriver à Québec pendant l'hiver. Le journal de Pehr Kalm nous apprend qu'après le chant du *Te Deum* « … on a chargé les pièces des remparts et les soldats tirent des salves; on allume un bûcher et, dans la soirée, toutes les fenêtres de la ville se garnissent de bougies allumées »; les gens descendent dans la rue « … jusqu'à une heure avancée de la nuit » (Kalm, 1977, p. 189).

Les processions

Lors des processions, les sons entendus sont peut-être plus musicaux et harmonieux, mais parfois à peine moins bruyants. À la belle saison, les nombreuses fêtes religieuses sont souvent soulignées par des processions à travers les rues de Québec ou de Montréal et donnent lieu à de véritables réjouissances populaires. Dans un pays où il n'y a pas de théâtre organisé en raison du manque de moyens et de la désapprobation du clergé, c'est à l'église, et particulièrement dans les processions, que le goût du « spectacle » peut s'exprimer. D'ailleurs on peut observer la même popularité des processions en France à la même époque.

À titre d'exemple, à Saint-Privé, paroisse dans les faubourgs de Bourges où grandit Jean Girard, futur organiste de la paroisse de Montréal et possesseur du *Livre d'orgue de Montréal*, le curé se plaint que ses paroissiens « ne s'attachent qu'a des ceremonies exterieures [et qu'ils] sont fort curieux de processions, de benedictions, d'exorcismes pour leurs biens temporels ». Parmi ses souvenirs d'enfance, le petit Jean voyait chaque année le 16 juin, jour de la fête de Sainte-Solange,

[1] Hymne chanté en polyphonie, avec ou sans instruments.

[2] Le *Dictionnaire* de Furetière de 1701 en donne une définition : « … en termes d'artillerie [c'est] un petit mortier de fer, haut de sept à huit pouces […], pour le tirer dans les feux et réjouissances publiques, afin que le bruit s'en fasse ouïr de plus loin… »

patronne de Bourges, la procession traverser St-Privé, avant d'entrer dans la ville. Un récit de 1702, lorsque Girard avait six ans, nous donne une idée de l'ambiance de fête qui règne : « les rues estoient tapissées ; tout le clergé séculier et régulier y estoient ; […] les torches, bastons et confrairies y estoient […], trompettes et timbales [jouent] à la fin de chaque verset chanté en faux-bourdon par le clergé [et] jusqu'à quatre-vingt-huit croix et bannières ». Un règlement de la ville exige que les boulangers, dont le père de Jean Girard, ainsi que les bouchers restent ouverts, devant la « grande affluance de peuples à cause de la confiance qu'on a eu au secours de cette glorieuse saincte, et affin que le peuple puisse trouver de la nourriture ». C'est vraiment jour de fête populaire. (Gallat-Morin, 1993, p. 29 ; *Estat […] St Privé*, vers 1740 ; Ponroy, 1893-1894 ; Renon, 1982, p. 199).

À Québec, le *Journal des Jésuites* relate, notamment, la procession du Saint-Sacrement lors de la Fête-Dieu de mai 1646. Le dais, porté par un représentant du gouverneur, deux marguilliers et un sauvage (comme on disait alors, sans connotation péjorative), est précédé de deux clochettes, des porteurs de la bannière et de la croix, de torches promenées par les représentants des métiers du pays, et d'enfants de chœur en surplis. Suivent les chantres laïques et ecclésiastiques, puis « … six petits anges français et deux petits sauvages en leur habit ». La procession s'ébranle au son de la cloche de la paroisse, de coups de canon et de salves répétées de mousquets et de fusils. Il y a un arrêt, accompagné de chants, aux reposoirs dressés dans les différentes chapelles de la ville (*Journal*, 1973, p. 48-49).

Lors de la procession au cours de laquelle, en 1666, on apporta dans les quatre églises de Québec les châsses contenant des reliques données par le Saint-Père, le dais fut porté par les plus hautes personnalités du pays, dont le Vice-Roy, le Gouverneur et l'Intendant. « La musique ne cessa point tant dans les chemins que dans les stations ». À la chapelle du Château, les saintes reliques furent évidemment « … saluées par plusieurs décharges générales de l'artillerie » (*Les Ursulines*, 1878, t. 1, p. 278-279).

Pehr Kalm est fasciné par le rituel de l'église catholique lors de la fête de l'Assomption, le 15 août 1749 à Québec, qu'il qualifie d'« assez splendide en son genre ».

> Ils se rendent en procession d'une église à l'autre à travers toute la ville ; le peuple se rassemble en foule pour y assister, comme s'il n'avait jamais vu cela auparavant et l'on dit qu'il aime toujours bien se regrouper en de semblables occasions. […] Près du château, les soldats se tiennent en armes, et les tambours se font entendre au passage de la procession, les pièces des remparts tirent des coups, comme on fait toujours à l'occasion des processions. […] Ainsi passe la procession, au tintement des cloches, d'une église à l'autre, le long des rues. Tout le clergé chante en marchant (Kalm, 1977, p. 277).

Plusieurs documents manuscrits conservés chez les sulpiciens de Montréal, ajoutés aux prescriptions du *Rituel de Québec*, publié en 1703 par l'évêque, Monseigneur de Saint-Vallier, constituent un véritable mode d'emploi pour les processions, allant jusqu'à indiquer les itinéraires à suivre à travers la ville.

> Le jour de St Marc [le 25 avril] on sonne le premier coup de la procession a six heures, le second a sept et elle va a bonsecours [la chapelle existe toujours]. En allant on prend le chemin hors les murs de la ville le long de la petite rivière [aujourd'hui enfouie sous la rue Saint-Antoine] et en revenant c'est le long de la grande riviere et traversant la place[;] on se rend a l'eglise par la rue de St Francois [rue qui existe encore, l'église étant alors perpendiculaire à l'église Notre-Dame actuelle] (*Coutumier*, 1728).

Par ailleurs, on a conservé des livres d'hymnes manuscrits qui indiquent avec précision quel chant doit être exécuté à chaque station, notamment lors des Rogations qui durent trois jours, ou à la Fête-Dieu. À titre d'exemple, l'organiste Jean Girard a noté de sa main sous les hymnes qu'il a recopiés : « pour chez les jesuittes et les recollets dans les processions en arrivant dans leur eglises » devant le *Hic vir despiciens*, ou encore « pour L'hopital generalle en arrivant a l'eglise » sous l'hymne *O crux benedicta* (*[Hymnes et plainchant]*).

On fait des processions en toutes sortes d'occasions, des plus joyeuses aux plus dramatiques. Tous les ans « … la veille de la St Jean sur les sept heures l'on va allumer le feu de joye, on chante en allant les hymnes de St Jean. Y etant, l'antienne du *benedictus* […] apres lequel on se retire chantant le *Te Deum* » (*Coutumier*, 1728). Mais en 1743, les processions prennent une tournure plus grave quand « … tout fut détruit par une nuée de chenilles [qui] en trois jours, brûla tous les grains et les prairies », comme le relate l'annaliste de l'Hôtel-Dieu, qui ajoute : « Et quoique cette vermine trouva assez dans les champs de quoi se rassasier, cela ne les empêchoit pas d'entrer

dans les maisons […] On chanta aussitôt une gran-messe, on fit le salut et des processions durant neuf jours en chantant le miserere […] Un monde infini se trouvoit à ces processions et tous étoient en larmes » (Cuillerier, 1979, p. 175-177). Comme à Québec, les principales processions à Montréal sont celles de la Fête-Dieu, qui ont lieu le jour même et à l'octave. En 1720, notamment, on avait dû attendre l'octave pour faire la procession à l'extérieur, en raison de la pluie. À chaque station, on chante les hymnes appropriés, *Christum regem, Salutaris hostia, Pange lingua* (*Recueil*, 1796) et « à chaque reposoir de grandes décharges de mousqueterie et même de canons » (*Histoire de la Congrégation*, 1941, p. 303). Mais cette année-là, c'est la catastrophe : « … un soldat [qui] déchargeait par mégarde son fusil dans le portail de l'église de l'Hôtel-Dieu, mit le feu à la voûte […] avec comme conséquence l'incendie non seulement du couvent mais de la motié de la ville ».

Quatre années s'écoulent avant que les religieuses puissent retourner dans l'Hôtel-Dieu reconstruit; cela se passe le 11 novembre 1724, un mois à peine après l'arrivée à Montréal de l'organiste et clerc sulpicien Jean Girard, qui apporta avec lui le manuscrit du *Livre d'orgue de Montréal*. À l'invitation des sulpiciens, les religieuses se rendent au Séminaire (qui existe encore aujourd'hui dans le Vieux-Montréal); « la pluye […] tombet a verce » raconte l'annaliste. Sauf la Supérieure qui est en calêche, les autres religieuses suivent « … a pied, dans la crotte par dessus les souliers ». Cela donne une idée de l'état des rues de Ville-Marie à l'époque. La procession se forme en direction de l'Hôtel-Dieu, situé alors rue Saint-Paul à l'angle de la rue Saint-Joseph, l'actuelle rue Saint-Sulpice. Je laisse l'annaliste poursuivre : « Aussy tost que nous fumes en marche, la pluie cessa […] On nous donna des cierges du seminere et on nous fit marcher deux a deux devand le tres Saint Sacrement. Tout le clergé y estoit, chantant des himnes et motets en musique avec les instruments ». Malheureusement, on ne spécifie pas lesquels : serpent, basse de procession, ou encore les incontournables fifres et tambours ? « Le clergé chanta, et nos sœurs chantres aussy meslerent leurs voix avec celles des prestres et instrumans qui firent une melodie tres agreable qui portèt au Ciel tout vivand ». La population envahit les rues à cette occasion, car on écrit : « … toute la ville se trouva a cette seremonie tres devote » (Morin, 1979, p. 290-291).

Le chant

On se réunit aussi pour chanter en des circonstances plus frivoles. Le chant à table est un passe-temps favori, comme lorsque Gaspard de Lantagnac, officier des troupes de la Marine et major de Montréal, réunit chez lui Charles Lemoyne de Longueuil, le gouverneur de Montréal, et les officiers Pierre-Jacques Payen de Noyan et Pierre-Joseph Céloron de Balinville, de la noblesse du pays. L'épistolière Élizabeth Bégon, veuve du gouverneur de Trois-Rivières, nous en laisse un récit savoureux : « Il ce mire à table à midy et y ont restez jusqu'à onze heures du soir; ils y chantère sy bien que les passans s'arestes pour les écouter ». Même si la scène se déroule au mois de décembre, les fenêtres devaient être ouvertes, ou alors ils chantaient vraiment très fort. Et madame Bégon d'ajouter « que l'étate ce règle là de la bonne fasson et que M. de Longueuil y reçois les avis pour le gouvernement » (Bégon, 1934-1935, p. 193 ; 1994, p. 67-68).

Enfin, il ne faudrait pas oublier les chants des voyageurs, ou coureurs des bois, circulant sur les voies d'eau qui sont les routes et autoroutes de l'époque. « La voiture des voyageurs canadiens sur ces routes d'eau extrêmement périlleuses, nous dit Conrad Laforte, était le frêle canot d'écorce que les Français avaient imité des Amérindiens […] mais en l'améliorant au point d'en faire une sorte de cargo pour les marchandises de troc et les fourrures » (Laforte, 1982-1983, p. 147). Les canotiers accordaient la cadence de leurs avirons à l'aide de ces chants puisés dans le vieux fonds traditionnel français, dont certains peuvent être retracés jusqu'au Moyen Âge. Des visiteurs au Québec à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle les ont encore entendus chanter et ont nommé dans leurs récits de voyage ces chants anciens, dont on peut citer les plus connus : *Trois beaux canards, À la claire fontaine, Trois cavaliers fort bien montés, La belle rose du rosier blanc* et bien d'autres (Laforte, 1973, p. 25-29).

Conclusion

À la lumière des témoignages que nous venons d'évoquer, il est clair que les rues de la Nouvelle-France baignaient dans une véritable ambiance sonore. À longueur d'année, les habitants reçoivent les messages que leur transmettent les cloches des églises et les batteries de tambours, qui ponctuent la journée. À la belle saison, après de longs mois d'enfermement aux journées froides et courtes, la rue devient, comme aujourd'hui, un lieu de

célébration et de manifestation sonores, si elle n'est pas toujours strictement musicale ; se mêlent alors les chants religieux des processions et les chants plus légers des réunions amicales, les décharges de l'artillerie et le bruit des canons avec les sons des instruments tels les trompettes, les fifres, les violons ou les flûtes. Non, les rues de la Nouvelle-France ne sont pas particulièrement silencieuses ! On le voit, l'expression musicale ou sonore dans la rue n'est pas un développement récent. Tous les festivals qui se déploient chaque été dans les rues de Québec et de Montréal, ainsi que les processions qui eurent lieu tout au long du XIXe et dont on reprend la pratique aujourd'hui, se rattachent, en effet, à une tradition aussi ancienne que le pays lui-même. ◄

RÉFÉRENCES

Fonds d'archives

BEAUHARNOIS DE LA BOISCHE, Charles et Gilles HOCQUART (1730). *Réjouissance à l'occasion de la naissance de M. le Dauphin*, manuscrit, Paris, Archives nationales, Fonds colonie, C11A, vol. 52, 15 octobre.

Bordereau de Dépenses, Exercice 1748. Paris, Archives nationales, Colonies C11A, vol. 116, f. 91 et seq.

Coutumier du Séminaire de Montréal soit pris en lui même ou par la relation qu'il a avec la paroisse qu'il dessert (1728). Manuscrit, Montréal, Archives de Saint-Sulpice.

Délibérations des marguilliers, Montréal, Archives de la Fabrique de Notre-Dame, manuscrit, registre A 11, 14 juin 1648, registre recopié vers 1788 à l'intention des marguilliers.

Estat spirituel de la paroisse de St Privé, manuscrit, vers 1740, Archives départementales du Cher, G 82 1.

[Hymnes et plain-chant] (XVIIIe Siècle). Manuscrit, Montréal, Archives de Saint-Sulpice, Case B, no 179.

Procès de Paul Desroches (1712). Montréal, Archives nationales du Québec, Archives judiciaires, 23 avril.

Recueil des usages de la paroisse de Montréal (1796). Manuscrit, Montréal, Archives de Saint-Sulpice.

Monographies, articles et sources imprimées

AMTMANN, Willy (1976). *La Musique au Québec 1600-1875*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 420 p.

BÉGON, Élizabeth (1934-1935). « La correspondance de madame Bégon, 1748-1753 », Claude de Bonnault, éd., *Rapport de l'archiviste de la Province de Québec*, p. 1-277, texte original et texte modernisé.

_____ (1994) [1972]. *Lettres au cher fils — Correspondance d'Élizabeth Bégon avec son gendre, 1748-1753*, Nicole Deschamps, 2e éd., Montréal, Boréal Compact Classique, 431 p.

CARTIER, Jacques (1843). *Voyages de Découverte au Canada, entre les années 1534 et 1542, par Jacques Quartier, le Sieur de Roberval, Jean Alphonse de Xanctoigne…*, sous la direction de la Société Littéraire et Historique de Québec, Québec, W. Cowan, 130 p.

CHARTRAND, René (1989). « Tambour battant — La tradition militaire », *Cap-aux-Diamants*, vol. 5 no 2, été, p. 17-19.

CUILLERIER, Véronique (1979). « Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal par Véronique Cuillerier, 1725-1747 », *Écrits du Canada français*, no 42, p. 148-192.

FERLAND-ANGERS, Albertine (1945). *Mère d'Youville — Première Fondatrice Canadienne*, Montréal, Beauchemin, 385 [4] p.

FURETIÈRE, Antoine (1701). *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, 2e éd.

GALLAT-MORIN, Élisabeth (1993). *Jean Girard, musicien en Nouvelle-France : Bourges, 1696-Montréal, 1765*, Sillery, Septentrion, 349 p. ; Paris Klincksieck.

Histoire de la Congrégation de Notre-Dame de Montréal (1941). vol. III, [4] 409 p.

HUGUET-LATOUR [s.d.]. « Églises paroissiales de Ville-Marie — Nomination de Nicolas Nourdet, second bedeau, 29 juin 1723 », *Annuaire de Ville-Marie*, t. 1.

Le Journal des jésuites publié d'après le manuscrit original conservé aux archives du Séminaire de Québec (1973, facsimilé) [1871, 3e éd.]. Laverdière et Casgrain, éd., Montréal, Laval, Éditions François-Xavier, x [24] 403 p.

JUCHEREAU DE LA FERTÉ DE SAINT-IGNACE, Jeanne-Françoise et Marie-Andrée DUPLESSIS DE SAINTE-HÉLENE (1984, facsimilé) [1939], *Les Annales de l'Hôtel-Dieu 1636-1716*, Québec Hôtel-Dieu de Québec, xlviii [12] 444 [3] p.

KALM, Pehr (1977). *Pehr Kalm au Canada en 1749*, Montréal, Pierre Tisseyre, clxv [4] 674 p.

LAFORTE, Conrad (1973). *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 135 p., coll. Les Cahiers du Québec.

_____ (1982-1983). « Le répertoire authentique des chansons d'aviron de nos anciens canotiers (voyageurs, engagés, coureurs de bois) », *Présentation à la Société Royale du Canada*, Société Royale du Canada, p. 145-159.

MORIN, Marie (1979). *Histoire simple et véritable [...] Les Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal, 1659-1725*, Ghislaine Legendre, éd., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 300 p.

PONROY, Henry (1893-1894). « Journal de Mathieu Perrot, chanoine prébendé de la cathédrale de Bourges 1661-1703 », *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, t. xx.

Relations des Jésuites contenant ce qui s'est passé dans les missions des Pères de la Compagnie de Jésus dans la Nouvelle-France (1972, facsimilé) [1858]. Québec, Augustin Côté ; Montréal, Éditions du Jour.

RENON, Marie-Reine (1982). *La maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges du XVIe siècle à la révolution*, SAINT-AMAND, [s.l.] chez l'auteur, qui cite Henri FOURNIER, La Justice des bonnets-verts, Bourges, [s.n.] 1869, p. 36.

SAINT-VALLIER, Mgr Jean-Baptiste de La Croix de Chevrières de (1703). *Rituel du Diocèse de Québec*, Paris, Simon Langlois.

TETU, Henri. (1903). « M. Jean-Félix Récher, curé de Québec et son Journal, 1757-1760 », *Bulletin de Recherches historiques*, vol. 9, no 11, p. 97-122, 129-147, 161-174, 289-307, 321-346, 353-373.

Les Ursulines de Québec depuis leur établissement jusqu'à nos jours (1878). Québec, C. Darveau, t. 1, xxx, 537 p. ; t. 2, xiv, 434 p.

Résumé

La musique dans les rues de la Nouvelle-France

Élisabeth Gallat-Morin (Montréal)

Au temps de la Nouvelle-France, les rues de Québec et de Montréal ne sont pas dépourvues de sons musicaux; les sources de l'époque permettent d'en recréer l'ambiance sonore. Les compagnies militaires en garnison dans les villes ont toutes fifres et tambours pour accompagner diverses célébrations. Les proclamations officielles, lues après la messe paroissiale du dimanche, sont annoncées au son du tambour. L'année est ponctuée de fêtes religieuses qui, à la belle saison, sont soulignées par des processions donnant lieu à de véritables réjouissances populaires accompagnées de chants et d'instruments, du son des canons et de décharges d'artillerie avec parfois des conséquences catastrophiques. Des documents conservés à Montréal indiquent le trajet exact des processions à travers la ville et la musique chantée à chaque station.

Abstract

Music in the Streets of New France

Élisabeth Gallat-Morin (Montreal)

At the time of New France, the streets of Quebec and Montreal did not want for musical sounds. Sources of the period enable us to recreate the sonorous environment. The military companies stationed in the towns each had fife and drums that participated in various celebrations. Official proclamations, read after the parish Mass on Sundays, were announced to the sound of the drums. The year was punctuated by religious feasts that, in the spring and summer seasons, were enhanced by processions. These gave rise to popular merry-making, accompanied by singing and musical instruments, to the sound of canons and artillery salves, sometimes with catastrophic results. Documents kept in Montreal archives indicate the exact itinerary of the processions through the town and the music sung at each station.

Biographie

Élisabeth Gallat-Morin

Chercheure indépendante

Détentrice d'un doctorat en musicologie (Université de Montréal) et claveciniste, Élisabeth Gallat-Morin tente depuis près de quarante ans de reconstituer la vie musicale en Nouvelle-France. En 1978, elle fait la découverte du plus volumineux manuscrit connu de musique d'orgue française, le *Livre d'orgue de Montréal*. Avec Kenneth Gilbert, elle collabore à l'édition critique (Saint-Hyacinthe, Jacques Ostiguy, 1985, 1987, 1988). Elle a aussi présenté le résultat de ses recherches sous forme d'émissions radiophoniques, d'articles, de cours, et de conférences, souvent illustrés au clavecin.

Elle a présenté la synthèse de ses travaux, en collaboration avec Jean-Pierre Pinson, dans *La vie musicale en Nouvelle-France* (Québec, Septentrion, 2003). Ses recherches ont mené à la découverte du contrat originel de l'orgue commandé à Paris pour la cathédrale de Québec, permettant la reconstruction de l'instrument. Elle publie aux éditions de *L'orgue de 1753 renaît de ses cendres* (Québec, Musée de la Civilisation, 2012), orgue détruit lors du siège de Québec.

Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919)[1]

Mireille Barrière
(Montréal)

Le parc Sohmer a fait partie du paysage culturel de Montréal pendant trente ans. Lieu quasi mythique, son souvenir s'est transmis de génération en génération dans les familles montréalaises de souche relativement ancienne. Inauguré en 1889 par Ernest Lavigne et Louis-Joseph Lajoie, déjà associés en affaires, le parc portait le nom d'une marque de pianos new-yorkaise[2]. Il s'insérait dans le quartier ouvrier de Sainte-Marie, dans les environs de l'actuelle Maison de Radio-Canada, avant que le quartier ne soit détruit par un incendie en 1919. Il s'agissait d'un espace champêtre, site d'activités multiples, appartenant à des intérêts privés.

Notre sujet a-t-il sa place dans le cadre d'un colloque sur les « musiques dans la rue », c'est-à-dire dans ces lieux ouverts que constituent la voie et la place publiques, le square et les parcs municipaux auxquels le passant et le flâneur accèdent sans entraves, puisqu'une enceinte entoure le parc et qu'on doit payer pour y entrer? Sans doute, si, à la suggestion des historiens Yvan Lamonde et Raymond Montpetit, on décrit le parc Sohmer comme un lieu populaire de culture urbaine. Certains définissent la culture populaire comme celle de la classe ouvrière qui représenterait le *vrai* peuple (Frith, 1996). D'autres limitent le peuple à un groupe social spécifique, réuni par des valeurs et des liens sociaux communs et préfèrent parler d'une culture populaire plurielle : culture populaire noire, adolescente, rurale et autres.

Selon cette approche, on est justifié de décrire le parc comme un lieu d'identification collective qui se démarque des espaces privilégiés jusque-là par la culture traditionnelle, soit l'église et la place publique. Le parc dessert en outre un secteur important de la population, c'est-à-dire une clientèle populaire par le nombre et les origines socio-économiques (Lamonde et Montpetit, 1986, p. 14).

Dans ces conditions, et en dépit de son statut d'espace privé, le Sohmer rejoint presque la notion d'espace public ouvert au plus grand nombre. En effet, Lamonde et Montpetit estiment à un peu plus de vingt millions de personnes les promeneurs et spectateurs qui l'ont fréquenté pendant trois décennies (Lamonde et Montpetit, p. 203-204). Sauf en de rares circonstances, le droit d'entrée y demeurait non discriminatoire (dix cents pour les adultes et cinq cents pour les enfants), contrairement aux théâtres du centre-ville où l'échelle des prix se conformait à la hiérarchie sociale : la bonne bourgeoisie au parterre et aux loges, et « les gueux au paradis ». Pendant ses trente années d'existence, le tarif d'entrée au parc restera inchangé, alors que les salles traditionnelles suivront la courbe de l'inflation. Cette politique du prix unique favorisera la cohabitation harmonieuse d'à peu près toutes les classes sociales de Montréal, des jeunes artisans aux avocats. De plus, le pavillon aux cloisons mobiles, qui s'ajoute aux installations en 1891, n'a rien de commun avec le clinquant de la salle à l'italienne encore à la mode dans les théâtres à la fin du XIXe siècle. Dans ce bâtiment rudimentaire, qu'un témoin qualifiera de « grange voûtée » (De La Chevrotière, 1963, p. 22), le coude à coude est également de rigueur (fig. 1).

Plusieurs contemporains ont témoigné de la grande qualité de la musique exécutée au Sohmer, mais sans la soumettre à une analyse détaillée. Tout au plus citent-ils quelques titres, de chansonnettes surtout, et font-ils allusion au répertoire, aux artistes et aux événements spéciaux. C'est pourquoi nous entreprenons cette recherche dans un meilleur cadre théorique. Pour bien montrer la pertinence de cette nouvelle enquête, nous passerons d'abord en revue l'historiographie du Sohmer, exposerons ensuite la problématique et la méthodologie qui sous-tendent notre démarche et terminerons par une esquisse des résultats appréhendés.

Bilan historiographique

Depuis sa disparition en 1919, le parc Sohmer a continué à susciter un intérêt qui

1 L'auteure remercie l'historien Yvan Lamonde qui a bien voulu lire le texte et faire des commentaires et des suggestions utiles.

2 Les deux partenaires exploitaient un commerce de musique, rue Notre-Dame, dont les activités recouvraient l'édition musicale, la vente de musique en feuille et d'instruments. Comme l'entreprise offrait les pianos Sohmer en exclusivité, la rumeur a longtemps couru que le facteur américain aurait investi dans le financement du parc, ce que rien ne prouve jusqu'à présent.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 5, nos 1-2, « Rumeurs urbaines », décembre 2001, p. 53-60

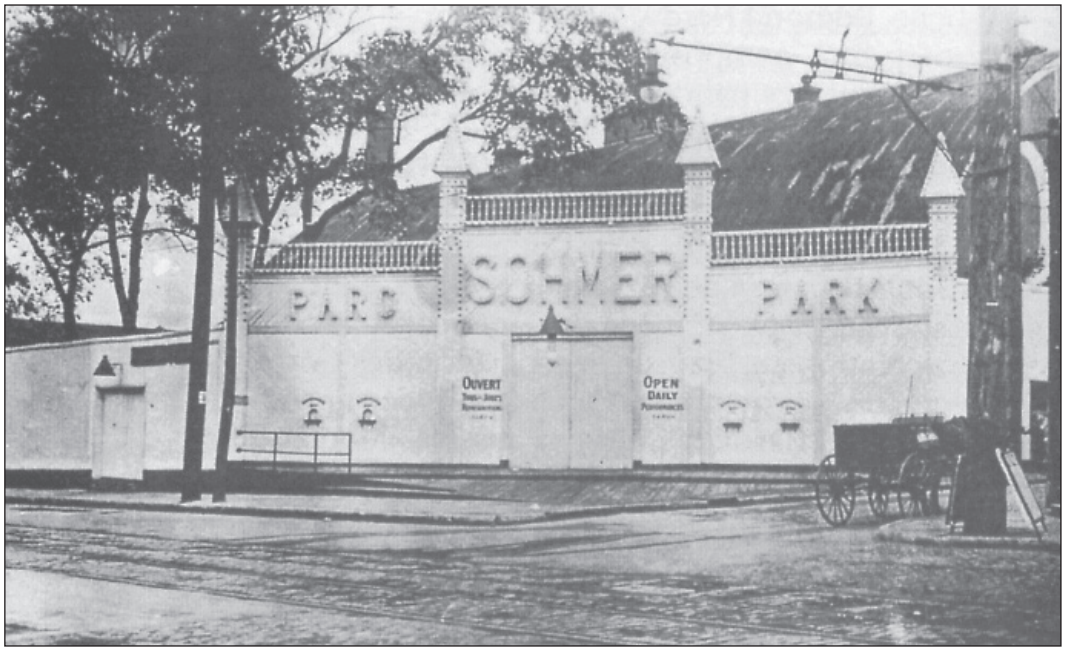


Figure 1. Entrée du parc Sohmer vers 1895. Bibliothèque nationale du Québec (BNQ), fonds Édouard-Zotique Massicotte.

s'est manifesté dans plusieurs textes. Ils varient en importance, allant d'une mention dans un recueil de souvenirs à des chroniques plus élaborées, pour aboutir à une étude vraiment digne de ce nom. Cette historiographie se partage en deux moments. La première période s'étend de 1946 à 1985, tandis que 1986 marque un tournant quant à la perspective retenue.

Des souvenirs (1946-1985) à la vision scientifique (1986)

En 1946, Édouard-Zotique Massicotte, archiviste et historien, consacrait vingt pages au Sohmer dans *Les Cahiers des Dix* (Massicotte, 1946, p. 97-117). Dès les premières lignes, l'auteur prévient les lecteurs que son étude s'appuie sur des souvenirs et une documentation hâtivement réunie et incomplète. Il passe en revue toutes les activités du parc, musique comprise. Plus d'une dizaine d'articles suivront[3]. La plupart reposent sur des souvenirs plus ou moins nostalgiques d'acteurs et de témoins. Certains, comme Léon Trépanier, reprennent les informations livrées par Massicotte, avec quelques touches personnelles (Trépanier, 1960, p. 126-130).

Un demi-siècle après Massicotte, l'Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC) réunissait deux universitaires, Raymond Montpetit et Yvan Lamonde, qui travaillaient chacun de leur côté sur l'histoire culturelle de Montréal. Montpetit s'intéressait au Sohmer dans le cadre d'une recherche en art populaire, tandis que Lamonde l'incluait dans ses travaux sur la commercialisation de la culture avant l'avènement du cinéma et sur la définition sociale de la culture populaire. Cet essai marque un virage important en ce qu'il applique pour la première fois une approche scientifique à l'étude de ce haut lieu de culture urbaine. En effet, les auteurs replacent la fondation de l'établissement dans le contexte européen et américain. Il en ressort un tableau fidèle des modèles qui ont nourri la réflexion d'Ernest Lavigne entre son retour d'Europe en 1874 et l'ouverture du Sohmer quinze ans plus tard. Depuis la fin du XVIIIe siècle, l'Occident voyait se multiplier des lieux populaires de diffusion musicale, mouvement qui allait se poursuivre au cours du siècle suivant. Lamonde et Montpetit rappellent les racines de ces nouveaux espaces qui tiennent à la fois de la musique militaire, du concert-promenade, du café-concert, du parc musical et, finalement, du parc d'amusement. Leur recherche cite entre autres les expériences de Vauxhall et des concerts populaires de Crystal Palace en Angleterre, du Moulin de la Galette et des nombreux cafés-concerts en France, et de Coney Island à New York. Le parc Sohmer correspondrait donc aux *pleasure gardens* dont parle le dictionnaire *New Grove* (« London. Pleasure gardens », 2001, p. 125).

Encadrer et éduquer

Partout, les promoteurs de ces entreprises répondent à la pression démographique qu'exerce sur les centres urbains un essor

[3] Dans leur essai, Yvan Lamonde et Raymond Montpetit donnent la bibliographie probablement la plus complète à ce jour, soit une douzaine d'ouvrages, auxquels il faudrait ajouter les souvenirs de Mgr Olivier Maurault et de Jean-Josaphat Gagnier. Remarquons toutefois que cette liste comporte des erreurs sur l'identité de deux auteurs. En effet, Jean Narrache n'était pas le pseudonyme de Paul-Émile Corbeil, mais du pharmacien Émile Coderre, et c'est Charles, plutôt que « Jean-Jacques » Goulet, qui a signé *Sur la scène et dans la coulisse* (et non « dans les coulisses »).

industriel sans précédent, avec deux pointes en 1840 et 1880. Comme toutes les grandes villes du monde, Montréal reçoit une forte migration rurale et internationale qui gonfle le prolétariat et accroît en même temps la demande de biens et services. On assiste alors à la croissance de la population active dans le secteur tertiaire, où se développe et s'affirme une nouvelle classe moyenne composée principalement de marchands, petits cadres, commerçants, artisans et commis, dont la stabilité de l'emploi et du revenu marque l'avènement de la société de consommation (Valade, 1975, p. 135). Dans la même foulée, William Weber observe le renforcement particulier de deux sous-groupes, la *lower* et la *middle-middle-class* (Weber, 1977, p. 13). De plus, à ces petits professionnels, il faudrait sans doute ajouter la frange d'ouvriers spécialisés qui, grâce à diverses stratégies de développement et à l'effet stimulant d'une économie vigoureuse, peuvent espérer une certaine ascension sociale et améliorer leurs conditions de vie (Olson, 1998, p. 363-367).

Toutefois, la masse est nombreuse et, donc, dangereuse : elle peut se rassembler, manifester et même se révolter. Les élites s'alarment et concluent qu'il faut encadrer ces nouveaux citadins pour prévenir leurs débordements. En effet, incapable de maîtriser la reproduction et l'élargissement des inégalités sociales, la société industrielle cultivera longtemps des mythes comme l'égalité des chances, le droit au bonheur et l'accès à la culture sans distinction de classe (Gras, 1975, p. 238). Par conséquent, il faut aménager pour la classe laborieuse des lieux de récréation en plein air, qualifiés de « poumons de la ville », où ils pourront se régénérer, loin des quartiers populeux et parfois insalubres qu'ils habitent. Le loisir, dans cette optique, joue le rôle salvateur de remède « aux troubles créés par la civilisation technicienne » (Gras, 1975, p. 238). La bourgeoisie bien pensante conçoit alors la musique comme un instrument d'élévation morale et de progression des lumières : la faire partager aux classes inférieures contribuera à fortifier leur dignité, à adoucir leurs mœurs, à les protéger des idéologies contestataires et à combattre l'influence des cabarets et des tripots (Gerbod, 1991, p. 244-245).

De la musique avant toute chose

La fondation du parc Sohmer correspond bien à ce discours. Dans l'esprit de Lavigne, il devait être avant tout un parc musical, un peu comme Tivoli à Copenhague[4]. Dès l'ouverture, il y installe la Bande de la cité qu'il dirigeait depuis quelques années (fig. 2), mais il caresse un projet encore plus audacieux. En 1891, il forme un orchestre symphonique qu'il veut établir en résidence au Sohmer. Le nombre de musiciens qualifiés étant insuffisant à Montréal, il va recruter dans les conservatoires européens, et particulièrement en Belgique, des diplômés hautement formés, instrumentistes à cordes et à vent. Cet effectif compétent constituera le corps professoral du conservatoire qui se greffera à l'orchestre. À ce moment-là, la publicité est axée sur le programme des deux concerts quotidiens. Cependant, comme le démontrent si bien Lamonde et Montpetit, la musique perd pro-

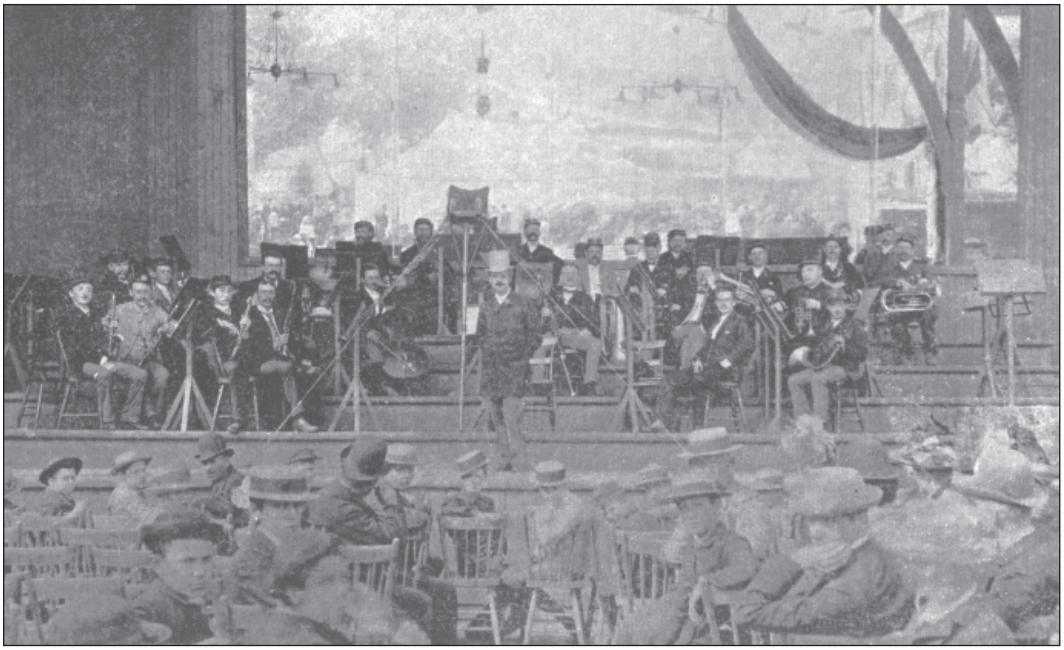


Figure 2. Ernest Lavigne et l'orchestre du parc en 1890. BNQ, *Dominion Illustrated*, 26 juillet 1890.

[4] Fondé en 1843, le jardin de Tivoli existe toujours et représente l'un des attraits touristiques les plus populaires du Danemark. Tivoli et le Sohmer offrent certaines similitudes. L'établissement danois naît, lui aussi, des efforts conjugués d'un homme d'affaires, Georg Carstensen, et d'un musicien, Hans Christian Lumbye (1810-1874), surnommé « le Strauss du nord ». Lumbye et Lavigne présentent le même profil. Personnages clés de leur entreprise, à la fois artistes et entrepreneurs, l'administration repose entre leurs mains. Ils captivent l'imagination et leur charisme est grand auprès du public qui leur rendra à l'occasion des hommages inusités. Voir S. E. Sørenson, 1993, p. 2-3. Nous complétons ces renseignements par les notes que nous avons prises, en juin 1995, lors de notre visite au musée d'interprétation de Tivoli.

gressivement sa primauté en tant que véhicule publicitaire. Les annonces dans les journaux mettent alors l'accent sur des exhibitions, telles que dompteurs de bêtes sauvages, ascensions en ballon, acrobates, magiciens et même vaudevillistes. Le Sohmer, hélas, est avant tout une entreprise commerciale qui doit être rentable. Comme Carstensen et Lumbye qui, eux aussi, voulaient accorder la première place à la musique à Tivoli, Lavigne et Lajoie cèdent aux goût d'un public peu inspiré par la grande musique symphonique. Lavigne dissout donc orchestre et conservatoire après quelques mois d'existence seulement. Même dix ans plus tard, il regrettera amèrement d'avoir été forcé, par les circonstances, à réviser la vocation originelle du parc et à licencier l'orchestre de ses rêves. Dans une entrevue accordée au *Musical Trades* de New York, lors de la parution de son recueil de 25 mélodies en 1901[5], il reprochera à ses concitoyens de préférer les chansons nègres et les airs de rag-time aux grands chefs-d'œuvre de la musique. « Montréal voulait plus de bruit, conclut-il ; j'organisai une fanfare[6] » (*Le Journal*, 1901, p. 2).

Problématique et méthodologie

Les références à l'environnement musical ne manquent pas chez Lamonde et Montpetit, et ils y consacrent deux chapitres : « La musique mise en sourdine » et « Place au vaudeville » (Lamonde et Montpetit, 1986, p. 75-107 ; 107-179). À chaque fois, les auteurs établissent clairement la dilution de la musique dans un programme reposant sur une panoplie de divertissements populaires. Certes, ils multiplient les citations de la presse relatives aux concerts, comme aucun de leurs prédécesseurs ne l'avait fait. Toutefois, le résultat ne donne qu'une enfilade de noms de compositeurs et d'interprètes, assortie de quelques appréciations qui relèvent davantage du compte rendu que de la critique. Comme la musique ne constituait pas le but premier de leur recherche et qu'ils ne semblaient pas tout à fait à l'aise dans cet univers, ils n'ont pas soumis leur collection à une analyse véritable, de sorte que la teneur globale du répertoire nous échappe toujours. Enfin, après avoir dépouillé systématiquement le quotidien *La Presse* de 1889 à 1904, ils ont procédé par échantillonnage pour les quinze dernières années, pour constater qu'à partir de ce moment, les entrefilets se contentent généralement de signaler que la « bande » du parc donnera ses concerts habituels, mais sans en faire connaître le programme (Lamonde et Montpetit, 1986, p. 102, 218). C'est ainsi que leur échappe la tentative malheureuse de 1902, au cours de laquelle Lavigne essaie une fois de plus d'implanter une troupe d'opéra permanente au Sohmer (Barrière, 1994, p. 55). À la lumière de leurs conclusions, un lecteur pressé pourrait croire que la musique au Sohmer n'a que peu de rayonnement à partir du XXe siècle. Toutefois, la liste des successeurs de Lavigne au podium porte à penser qu'ils ont maintenu l'orientation du fondateur et perpétué la qualité de l'ambiance sonore du parc[7].

Dimension et nature du répertoire

Mais quelle musique jouait-on au Sohmer? Nous ignorons actuellement la dimension et la nature exactes du répertoire, pour reprendre les notions de Gerbod (Gerbod, 1983, p. 18-22). Afin de confirmer ou d'infirmer l'appréciation élogieuse d'un Victor Barbeau ou d'un André De La Chevrotière, nous avons entrepris une étude exhaustive, plus qualitative, de la composition du répertoire et de son message, dans une triple perspective esthétique, sociologique et pédagogique.

La presse quotidienne et périodique, cette fois entièrement dépouillée, demeure la source de base. Certains fonds d'archives privés renferment aussi des renseignements peu exploités. De plus, depuis la publication de l'essai de Lamonde et Montpetit (1986), deux fonds précieux ont été déposés à la Bibliothèque nationale du Québec, ceux des frères Joseph-Jean et Jean-Antoine Goulet, musiciens belges qui faisaient partie du recrutement des années 1890. Le fonds du premier est particulièrement riche de coupures de journal, correspondance, programmes, photographies et partitions. Toute cette information est consignée dans une grille qui retiendra les variables suivantes : le nom des compositeurs, le titre des pièces, leur répartition par type et leur récurrence dans les programmes.

Une triple perspective

Sur le plan esthétique, le corpus ainsi réuni devrait permettre de faire la part entre répertoires ancien et contemporain, national et international, grands compositeurs et créateurs désormais obscurs. Dans le choix d'une musique plus savante, par exemple, il faudra voir si Lavigne et ses successeurs ont suivi la tendance européenne en privilégiant les maîtres, ces trois grands classiques que deviennent Haydn, Mozart et Beethoven au cours du XIXe siècle (Weber, 1977, p. 17-19). Ou encore, s'ils ont contribué à répandre la

5 Le quotidien *Le Journal* en donne le résumé français ; la référence exacte se trouve en bibliographie.

6 Lavigne cite les noms des anciens musiciens du parc qui font carrière aux États-Unis au même moment : Louis Vanpoucke et Édouard Vanloock (clarinettistes), Eugène Devaux (hautboïste), Mœrmans (saxophoniste), Amato (violoncelliste), Vandeputte (violoniste) et Le Roux (basson).

7 Xavier Larose (1907-1910), Joseph-Jean Goulet (1911-1914), Théo Van der Meerschen (1915-1916) et Jean-Josaphat Gagnier (1917-1919) ont succédé à Lavigne.

grande musique chorale auprès d'une audience élargie qui ne fréquentait probablement pas les concerts offerts par le Mendelssohn Choir. Enfin, la musique populaire, si répandue au parc, rimait-elle avec vulgaire, ou bien faudra-t-il conclure avec Victor Barbeau qu'elle n'a jamais versé dans le mauvais goût (Barbeau, 1977, p. 21)?

Sur le plan sociologique, une analyse critique estimera jusqu'à quel point le Sohmer a contribué à la restructuration des goûts musicaux à Montréal (Weber, 1977). On pourra déterminer aussi s'il a réussi à démocratiser la grande musique, en offrant à un auditoire plus vaste et peu formé des plaisirs jusque-là réservés à une bourgeoisie cultivée et mondaine (Gerbod, 1991, p. 231-232).

Enfin, en dépit du regard désabusé que Lavigne lui-même jetait sur son œuvre en 1901, l'enquête dégagera le rôle pédagogique du parc en évaluant sa contribution selon le développement et le progrès des connaissances musicales d'une population qui ne possédait que peu d'instruments pour s'initier sérieusement à la musique (De La Chevrotière, 1963, p. 22). A-t-il pu « apprivoiser le public » à une musique plus *élevée* en l'acheminant vers les concerts symphoniques ou les représentations de théâtre lyrique qui se donnaient en ville? Si Weber a pu écrire que, sans les concerts populaires de Jules Pasdeloup à Paris, ceux d'Édouard Colonne et de Charles Lamoureux auraient été impensables, nous partirons de la même hypothèse pour vérifier, autant que possible, l'impact du Sohmer sur l'évolution du public des festivals de Guillaume Couture ou des orchestres symphoniques montréalais de l'époque (Weber, 1977, p. 13).

Résultats appréhendés

Notre corpus ne comprend actuellement que 59 programmes, publiés essentiellement dans les journaux, auxquels nous ajoutons ceux du projet d'opéra de 1902. À ce stade, nous pourrions emprunter une comparaison que l'historien Jean Hamelin se plaisait à répéter, et parler d'un vaste casse-tête dont on n'a réalisé que le contour. Cependant, malgré son état embryonnaire, cette documentation soulève déjà une partie du voile sur la teneur et la portée des concerts exécutés au Sohmer et laisse présager des résultats intéressants. Un coup d'œil rapide montre que leur structure ne diffère pas en général des pratiques courantes ailleurs. Aux concerts d'été du Crystal Palace de Londres, par exemple, un programme-type pouvait comprendre deux marches, une ouverture, une valse, un quadrille, un solo et un finale (Musgrave, 1995, p. 138). Toutefois, on peut se demander si le Sohmer s'est distingué de ses modèles étrangers par son américanité et le caractère biculturel de sa ville de résidence.

Musique en tête

Nous avons également perçu quelques signes de la fonction pédagogique accomplie par le parc. Nous citerons deux exemples. Ainsi, vingt-cinq mois seulement après sa création à Milan, on y entend des extraits de *Falstaff*, « le dernier opéra de Verdi », annoncent les journaux. Il s'agit probablement d'une des premières auditions, même fragmentaire, de cette œuvre à Montréal, alors qu'il faudra attendre l'Opera Guild en 1958 pour l'applaudir enfin à la scène. De plus, nos recherches sur le théâtre lyrique à Montréal prouvent que le Sohmer a familiarisé le public avec ce répertoire bien avant qu'il n'accède au théâtre. Ce sera le cas de *La Juive* d'Halévy et de *Lakmé* de Delibes, pour ne donner que ces titres. En effet, la fanfare exécutait abondamment des adaptations d'ouvertures ou des fragments d'opéras et d'opérettes, ou des *réminiscences* de compositeurs célèbres comme Gounod, Donizetti ou Verdi, qui consistaient, la plupart du temps, en des arrangements comme ceux d'Adolphus Frederick Godfrey. Et quand l'Opéra français de Montréal (1893-1896) présentera la première montréalaise du *Cœur et la Main* de Charles Lecocq, la réaction du paradis est si vive pendant la « chanson du casque » que les journaux du lendemain la mentionnent; ce public populaire reconnaît avec surprise le succès que Delaur et Brimont en avaient fait au Sohmer deux ans plus tôt[8]. Le parc joue peut-être un rôle qu'assumera la radio plus tard, c'est-à-dire meubler la mémoire de l'auditeur, même distrait, d'un bagage musical éclectique qui lui servira de repère dans son parcours futur de mélomane plus averti.

De la réalité et du rêve

D'autre part, l'examen du message musical du parc, c'est-à-dire des thèmes illustrés par les morceaux choisis, montre une ressemblance frappante avec celui des fanfares ou des orphéons français à peu près à la même époque (Gerbod, 1991, p. 253-255). La musique renvoie au public à la fois l'illustration sonore de son quotidien, mais aussi une vision onirique du monde. La vie de tous les jours s'exprime de différentes façons. Dans cette société catholique et française, la

[8] L'incident est signalé dans notre ouvrage *L'Opéra français de Montréal. L'étonnante histoire d'un succès éphémère*, 2002, p. 55.

musique religieuse habite encore les programmes avec l'*Ave Maria* de Gounod, ou encore *La Charité* et *Les Rameaux* de Jean-Baptiste Faure. Le 24 juin, musiciens ou chanteurs stimulent le sentiment national avec *Ô Canada* de Calixa Lavallée, *Ô Canada, mon pays, mes amours* de Jean-Baptiste Labelle, *La Marche des Canadiens français* de Léon May et Henri Miro, ou le très populaire *Vive la Canadienne*. La classe laborieuse est glorifiée dans *L'Ouvrier de notre pays* ou *L'Hymne au travail*, et l'on chante son droit au repos hebdomadaire dans *Quand on a travaillé*. Des marches célèbrent la technologie du jour (*The Electric Wave March*) ou encore le sport professionnel par une marche dédiée à Jim Corbett, champion de boxe poids lourd de l'heure. Les institutions et les établissements, locaux ou étrangers, reçoivent aussi leur tribut musical : si le parc new-yorkais de Coney Island possède sa marche, le Sohmer aura la sienne grâce à Émery Lavigne, frère d'Ernest, qui, à son tour, en composera une en l'honneur du Monument national.

Toutefois, il faut bien sortir les auditeurs du terre-à-terre et leur vendre du rêve. Il y a beaucoup de musique imitative et à danser au programme. Elle deviendra sentimentale parfois, avec *Mensonge d'amour*, *Encore un baiser*, *Tout à vous*, *Rêve parfumé* ou *Dans tes yeux*. L'exotisme mène les esprits bien loin du Saint-Laurent au son de rythmes dits chinois, hongrois, espagnols ou cubains. Comme si le paysage naturel du parc ne suffisait pas, Lavigne ajoute des morceaux descriptifs, aux évocations bucoliques, comme *Les Oiseaux de paradis*, *Les Fauvettes*, *Les Papillons bleus*, *Le Moulin dans la forêt* et *Les Fleurs*.

Du côté des classiques

En plus d'un répertoire très populaire, Lavigne insère prudemment des extraits de musique plus savante, dans l'espoir, lira-t-on dans *Le Réveil*, d'« amener lentement, mais sûrement le peuple vers la bonne musique » (Lamonde et Montpetit, 1986, p. 96). Lors des deux concerts du 13 juin 1891, donnés conjointement par l'orchestre Thomas de Chicago et l'éphémère Orchestre du conservatoire, le public du parc Sohmer entendra des œuvres de grands maîtres du XVIIIe siècle, tels Bach, Handel et Gluck, mais aussi un répertoire plus contemporain avec Liszt, Wagner, Gounod, Anton Rubinstein, Brahms, Saint-Saëns et Dvorák. Toutefois, cet événement d'envergure demeurera exceptionnel. Les concerts ordinaires affichent le plus souvent quelques mouvements de concertos pour violon de Vieuxtemps, Wieniawski ou Mendelssohn, des pièces de Paganini et Sarasate, des pages légères comme la marche turque de Mozart, la marche nuptiale de Mendelssohn ou l'invitation à la valse de Weber, et des extraits de ballets de Guiraud ou de Delibes. On interprète aussi Rossini, Beethoven et Lully.

Conclusion

Lorsque cette recherche sera complétée, elle devrait mener à une meilleure connaissance et à une évaluation plus juste des activités musicales du parc Sohmer. Le dépouillement minutieux des sources et l'organisation des données selon une grille déterminée définiront davantage les traits d'une culture musicale urbaine et populaire à Montréal. Nous déplorons l'absence d'études semblables sur ses prédécesseurs comme les jardins Guilbault ou Viger, et sur ses concurrents et successeurs comme les parcs Mont-Royal, Riverside et Dominion, ce qui aurait donné lieu à des comparaisons de répertoire révélatrices. Par contre, un nouvel Orchestre symphonique de Montréal naît en 1898, avec Joseph-Jean Goulet comme directeur artistique. La composition de ses concerts permettra, peut-être, de peser l'impact pédagogique réel du parc, d'autant plus que Goulet continuera à faire carrière au Sohmer, allant jusqu'à remplacer Lavigne après son décès. En théorie, cette double fonction en ferait le musicien le plus apte à mener la clientèle du parc vers une musique plus sérieuse, comme l'aurait souhaité son fondateur.

En plus du contenu musical, des sujets périphériques méritent qu'on s'y attarde, comme la provenance du personnel, résidant ou invité, ou encore l'influence à long terme du parc sur l'univers musical montréalais. À première vue, l'installation de musiciens formés aux meilleurs écoles européennes semble avoir contribué à professionnaliser davantage l'effectif des fanfares comme des formations symphoniques. Guillaume Couture, qui recrutait souvent des instrumentistes aux États-Unis, n'a pas hésité à les intégrer à ses propres ensembles. De même, il faudrait voir si Lavigne n'a pas permis aux plus talentueux des musiciens locaux, tels Télesphore Laliberté, Xavier Larose et Francis Boucher, à mieux asseoir leur réputation. La provenance des artistes invités suscite également beaucoup d'intérêt. Lamonde et Montpetit avaient déjà souligné la dépendance du parc à l'égard des agences new-yorkaises en ce qui concernait les divertissements populaires. Le volet musical reposait également sur un vaste réseau d'échanges qui recouvrait parfois toutes les Amériques et soumettait chanteurs

et musiciens à un nomadisme surprenant. Car Lavigne, dans le domaine de l'art vocal, puisait aux mêmes sources que le Metropolitan Opera de New York ou le French Opera de La Nouvelle-Orléans (Barrière, 1994, p. 55). Les chanteurs Selma Kört-Kronold, Alfred Guille et Victor Occelier, ainsi que le metteur en scène Luigi Albertieri, qui feront partie du projet d'opéra de 1902, seront membres, à un moment ou à un autre, de la célèbre troupe new-yorkaise.

Il faudrait pouvoir revenir sur la durabilité de l'œuvre de Lavigne car, s'il a échoué dans sa tentative de doter le parc d'un grand orchestre symphonique, il a surtout réussi à retenir à Montréal une petite masse critique de musiciens dont l'enseignement et l'activité entrepreneuriale ont marqué profondément la vie musicale montréalaise. Les deux frères Goulet, Jean-Baptiste Dubois et son fils Jules, Oscar Arnold, Théo Van der Meerschen, Jean-Julien Clossey et bien d'autres transmettront un savoir-faire inestimable. La filiation de l'enseignement du violon à Montréal avec la grande école franco-belge des Ovide Musin et Eugène Ysaÿe est exemplaire à ce propos. Nous n'oublierons pas les nombreuses fondations de chorales, troupes lyriques, ensembles de musique de chambre et orchestres symphoniques dont ils seront les artisans indomptables.

Enfin, le Sohmer a-t-il servi de modèle à l'extérieur de Montréal? L'étude récente de Christian Beaucage sur l'activité théâtrale à Québec mentionne que le parc Savard de la Vieille Capitale se présentait comme le parc Sohmer de Québec (Beaucage, 1996, p. 46), ce qui permettrait de mieux circonscrire le rôle de Lavigne en tant qu'agent d'artistes dans le reste de la province, en plus de prouver encore une fois la grande notoriété et le prestige unanimement reconnu d'un établissement qu'un témoin a qualifié de « premier conservatoire » de son temps (De La Chevrotière, 1963, p. 23). ◄

RÉFÉRENCES

BARBEAU, Victor (1977). *La tentation du passé : ressouvenirs*, Montréal, Les Éditions La Presse limitée, p. 20-22.

BARRIÈRE, Mireille (1994). « L'Opéra français du Monument national, 1902 », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 15, mai, p. 54-66.

_____ (2002). *L'Opéra français de Montréal. L'étonnante histoire d'un succès éphémère*, Montréal, Fides, 358 p.

BEAUCAGE, Christian (1996). *Le théâtre à Québec au début du XXe siècle. Une époque flamboyante ! Québec*, Nuit blanche éditeur, 321 p.

DE LA CHEVROTIÈRE, André (1963). « La "belle époque" du parc Sohmer », *La Presse* (section magazine), vol. 80, nº 5, 19 octobre, p. 22-23.

FRITH, Simon (1996). « Popular culture », Michael PAYNE (dir.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Oxford, Cambridge, Blackwell Publishers, p. 415-417.

GAGNIER, Jean-Josaphat (1948). « Pointes sèches et crayons gras », *Le Passe-Temps*, vol. 54, nº 91, novembre, p. 17 ; et vol. 54, nº 92, décembre, p. 23.

GERBOD, Paul (1983). « La scène lyrique parisienne en 1900 », *Revue internationale de musicologie française (RIMF)*, nº 12, novembre, p. 15-27.

_____ (1991). « Vox populi », *La musique en France à l'époque romantique*, 1830-1870, Paris, Flammarion, p. 231-257, coll. Harmoniques.

GRAS, Alain (1975). « Le monde des loisirs », Alain AKOUN, Francis BALLE, *et al.*, *Encyclopédie de la sociologie. Le présent en question*, Paris, Larousse, p. 216-250.

Le Journal (1901). « Ernest Lavigne. Ce que l'on dit de lui et ce qu'il dit de nous », vol. 2, nº 134, 25 mai, p. 2.

LAMONDE, Yvan, et Raymond MONTPETIT (1986). *Le parc Sohmer de Montréal, 1889-1919. Un lieu populaire de culture urbaine*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 231 p.

« London. Pleasure gardens » (2001). Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2e éd., Londres, MacMillan Publishers, vol. 15, p. 125-130.

MASSICOTTE, Édouard-Zotique (1946). « Brève histoire du parc Sohmer », *Les Cahiers des Dix*, vol. 11, p. 97-117.

MAURAULT, Mgr Olivier (vers 1959). *Confidences*, Montréal, Fides, p. 34.

MUSGRAVE, Michael (1995). *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 272 p.

OLSON, Sherry (1998). « "Pour se créer un avenir". Stratégies de couples montréalais au XIXe siècle », *Revue d'histoire de l'Amérique française (RHAF)*, vol. 51, nº 3, hiver, p. 357-389.

SØRENSON, Sven Erik (1993) [1989]. Notes historiques publiées dans le livret accompagnant le disque « The Strauss of the North », *Hans Christian Lumbye. More galops, marches and dances*, Orchestre symphonique d'Odense, dir. Peter Guth. Unicorn-Kanchana, DPK (CD) 9143, 12 p.

TRÉPANIER, Léon (1960). « Le parc Sohmer », *On veut savoir*, Montréal, Fides, p. 125-130.

VALADE, Bernard (1975). « Le monde urbain », Alain AKOUN, Francis BALLE, *et al., Encyclopédie de la sociologie. Le présent en question*, Paris, Larousse, p. 118-140.

WEBER, William (1977). « Mass culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870 », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 8, juin, p. 5-22.

_____ (1978). « Artisans in Concert Life of Mid-Nineteen Century London and Paris », *Journal of Contemporary History*, vol. 13, nº 2, avril, p. 253-267.

Résumé

Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919)

Mireille Barrière (Montréal)

Fondé en 1889, le parc Sohmer a habité le paysage culturel de Montréal pendant trente ans, mais n'a suscité jusqu'à présent que deux études d'envergure et quelques articles qui ne donnent qu'une idée vague de son activité musicale. On ignore à peu près tout de la nature et de la dimension véritables de son répertoire, de la part occupée par la « bonne musique » et la « musique à danser », les répertoires ancien et contemporain, national et international. S'appuyant sur un corpus encore mince, cet article décrit la méthodologie et les objectifs d'une étude qui permettra à l'auteure de déterminer, une fois la collecte et l'analyse des programmes complétées, le rôle du parc Sohmer dans l'éducation musicale d'une clientèle de classe moyenne qui ne possédait que peu d'instruments pour s'initier sérieusement à la musique. Les résultats fragmentaires exposés ici semblent indiquer que la fréquentation du parc a pu contribuer à « apprivoiser le public » à une musique d'un style plus « relevé » et à l'acheminer vers les concerts ou les spectacles lyriques offerts dans les théâtres conventionnels du centre-ville. Une fois terminée, la recherche devrait donner une image plus achevée de ce qu'un témoin a qualifié de « premier conservatoire du temps ».

Abstract

Towards an Authentic History of the Musical Life of Montreal's Sohmer Park (1889-1919)

Mireille Barrière (Montreal)

Founded in 1889, Sohmer Park was a part of Montreal's cultural landscape for thirty years, but up to the present day it has been the focus of only two substantial studies, as well as several articles that give only a vague idea of its musical activities. We have almost no knowledge of the nature and the true scope of its repertoire, of the percentage taken up by "serious music" versus that taken up by "dance music," or of older versus contemporary repertoire, of national versus international. Relying on a still somewhat slim body of work, the goal of this article is to call attention to the issues and methodologies underlying the author's research and to give a brief sketch of its findings. Following the collection and analysis of all the currently available programmes, this study determines, among other things, whether the park contributed in a major way to the development and instruction of a middle-class clientele who had access to few instruments for serious musical training, to the "education of the public" by more "sophisticated" music and to the attraction of this audience to concerts and lyrical productions offered by traditional downtown theatres. The goal of this essay is to provide a more complete picture of what a contemporary witness described as "the leading conservatory of the day."

Biographie

Mireille Barrière

Chercheure indépendante

Mireille Barrière a consacré sa thèse de doctorat à l'Université Laval au théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1914. Sa monographie *L'Opéra français de Montréal (1893-1896)* (Saint-Laurent, Fidès, 2002) lui a valu un prix Opus. Elle a effectué une recherche sur les conditions de travail des artistes de la scène au Québec entre 1893 et 1914 et a collaboré à des séries sur le théâtre lyrique à la radio de Radio-Canada. Elle a fait partie en 2011 du comité organisateur du colloque portant sur les 100 ans du prix d'Europe dont les actes ont été publiés aux Presses de l'Université Laval.

Lettre posthume de Conrad de Michel Longtin : aspects formels, narratifs et épiphaniques

Sylvain Caron
(Université de Montréal)

Durant les étés 1963 et 1964, alors qu'il était encore adolescent et étudiant en art dramatique, Michel Longtin[1] a fait un stage au Banff School of Fine Arts. Au bistrot qu'il fréquentait assidûment, au hasard de ses conversations, il rencontre un ingénieur routier, Conrad Schleker. La sensibilité humaine et artistique hors du commun de cet homme le touche vivement. Aussi, il noue avec lui une relation d'amitié qui, pendant près de 20 ans, ne se dément pas. Au cours de ces années, malgré la distance qui sépare Banff de Montréal, ils se rendent visite et s'écrivent régulièrement. Or, un jour, Michel Longtin reçoit de lui une lettre qui, hélas, sera sa dernière.

> Pine Dock, Manitoba, 7 août 1982
>
> Mon ami, mon frère!
>
> Je vais mourir et j'ai tant souffert que je ne m'en plains pas. La mort me délivre de mon calvaire. Mais je ne t'en ai jamais parlé. Je sens que je te dois ce dernier regard sur mes cinquante ans de vie, puis je pars! Le bonheur : ma mère. Sa beauté, son visage adoré : mon monde. Notre profond amour. Jusqu'à Baden-Baden, 1947 : j'ai 14 ans. Temps troublés, pays ravagé par la récente guerre. Nous rentrons un soir. Des soldats ivres et en quête de coupables, prenant mon uniforme pour celui des anciennes Jeunesses hitlériennes, veulent m'exécuter. Ma mère s'interpose entre le fusil et moi. Je vois la balle traverser sa tête. Mon univers éclate.
>
> Devenir fou. Vouloir mourir, mais vivre malgré tout. Alors devenir autre. Mais est-ce vivre? Recueilli par des parents éloignés, je survis. M'accrocher aux sciences. Devenir l'ingénieur routier que tu as connu. Tracer pour d'autres des chemins, mais en moi, la noirceur.
>
> 1960, c'est le miracle : rencontrer Thérèse, ma lumière et mon amour. Bonheur, vie, travail côte à côte. Puis il y a cinq ans, l'accident sur le chantier. Son visage écrasé sous le rocher instable que personne n'aurait pu prévoir. Vivre encore une fois des années d'enfer à plein temps. Puis, récemment, le diagnostic : tumeur au cerveau.
>
> Mon ami, ma mémoire s'efface. Il ne reste que les douleurs : mes deux amours arrachés, et cette violence faite à leur tête comme à la mienne. Quel sens? Je l'ignore, et je ne me bats plus pour comprendre. Je glisse vers ma fin qui est peut-être un recommencement, qui sait. Mais avant de partir, je veux te dire : je pense à toi et dans mon dernier souffle, j'emporte avec moi ton surcroît d'ombres! Vis, mon frère! Sois heureux!
>
> À jamais ton ami,
> Conrad Schleker

Après cette lettre, Michel Longtin mettra près de 20 ans avant de composer une pièce qui témoigne de la vie à la fois tragique et sublime de l'ami perdu. L'occasion se présente lorsque le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) lui commande une œuvre en prévision d'un événement conjoint avec Les Percussions de Strasbourg. Le compositeur se met à la tâche et complète à l'été 2000 *Lettre posthume de Conrad*, pour ensemble instrumental et six instruments à percussion. L'œuvre est créée en septembre à Strasbourg, dans le cadre de la série *Musica 2000, Festival international des musiques d'aujourd'hui*, puis rejouée en première nord-américaine le 8 novembre suivant à la salle Claude-Champagne, dans le cadre des fêtes du cinquantenaire de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Lors de ces deux concerts, la lettre de Conrad Schleker a été reproduite dans le programme, afin que les auditeurs puissent établir des liens entre le texte et la musique. D'emblée, le compositeur adopte une position marginale par rapport aux tendances actuelles de la création instrumentale musicale québécoise, où jamais la musique n'est associée de manière aussi directe à la narration d'un texte. S'agit-il d'un retour à des idéaux artistiques de l'époque romantique?

[1] Né à Montréal en 1946, Michel Longtin a étudié la composition avec André Prévost et l'analyse avec Serge Garant. Par la suite, il s'est consacré pendant dix ans à la composition électroacoustique, avant de revenir à la composition instrumentale. En 1986, il a remporté le prix Jules-Léger pour son œuvre de musique de chambre *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*. Il est actuellement professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 6, nos 1-2, « Écrire sur la création musicale québécoise », septembre 2002, p. 43-51

On sait que des compositeurs comme Berlioz, Liszt ou Richard Strauss ont composé des symphonies à programme. Mais, avec la montée de la pensée formaliste au XXe siècle, ce courant a été abandonné au profit d'une expression autotélique, c'est-à-dire où l'œuvre contient en elle-même ses propres significations (Taylor, 1998, p. 526). Dès lors, on peut légitimement se poser une question : pourquoi revenir au poème symphonique alors que le genre a été abandonné? Compte tenu de la sensibilité contemporaine, un compositeur peut-il prétendre donner à sa musique une signification préétablie, au détriment de tous les sens que l'audition peut susciter chez l'auditeur?

Pour répondre à ces interrogations, je distinguerai trois niveaux de compréhension de l'œuvre : formel, narratif et épiphanique. Du point de vue formel, je démontrerai que la musique peut être analysée pour elle-même, sans référence à ce qui lui est extérieur. Le matériau musical, tout entier issu de motifs timbraux, rythmiques, mélodiques ou harmoniques, s'organise en un tout cohérent selon les principes de récurrence, de variation et d'association.

Par la suite, je ferai une lecture de la partition comme commentaire du texte, à partir des faits racontés : la mort de sa mère, l'amour de son épouse, sa perte, l'état de survie, la maladie finale. Nombre d'éléments musicaux sont de nature descriptive, comme le coup violent associé à la mort, la berceuse qui rappelle l'enfance, les roulements de roto-toms qui évoquent les tourments de la vie.

Mais cette analyse narrative n'épuisera pas toutes les significations de l'œuvre. Pour creuser davantage, j'emprunterai à Charles Taylor la théorie de l'*épiphanie*[2] (Taylor, 1998, p. 461-615) afin d'expliquer comment la musique et le texte se combinent pour devenir en eux-mêmes la manifestation d'une réalité transcendante occultée par la vie courante, notamment en s'articulant autour des symboliques du temps, de la joie et de la douleur, du sens ou du non-sens de la vie et de la mort. Car il y a chez Michel Longtin une puissante volonté d'unir la musique à la vie dans ce qu'elle a de plus sublime. L'auditeur est invité à une démarche non seulement formelle ou esthétique, mais profondément humaine, dans une œuvre qui ne prend véritablement tout son sens que lorsque ces composantes sont mises en relation.

Une cohérence formelle

L'analyse strictement musicale que je propose en premier lieu vise à démontrer le lien organique qui s'établit entre les divers éléments musicaux qui constituent la pièce. Ce lien s'établit, à court terme, à l'intérieur de petites sections accolées en mosaïque, à moyen terme, lorsqu'un motif traverse plusieurs sections, et aussi à long terme, lorsqu'un motif joue un rôle unificateur tout au long de l'œuvre. Un motif peut être répété de manière intégrale ou partielle, et il peut aussi comporter des variantes.

Le tableau des motifs (voir pages suivantes) dresse la liste de ceux qui sont présents dans l'œuvre, 16 au total, classés d'après leur ordre d'apparition. Ce tableau permet de constater que tous les motifs, sauf deux (O et P), apparaissent dans la première moitié de l'œuvre, c'est-à-dire jusqu'à la section du solo de violoncelle (mes. 221-283). Ces derniers motifs ne sont d'ailleurs pas véritablement nouveaux puisqu'ils sont constitués d'éléments déjà entendus isolément.

Les motifs ne sont pas tous de même nature et se distinguent selon leur timbre, leur rythme, leur contour mélodique ou harmonique. Chacun d'eux est classé selon son paramètre prédominant :

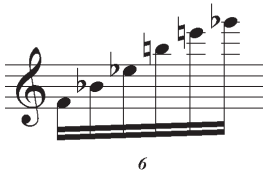
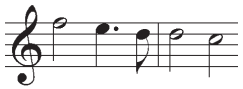
- timbral lorsqu'il correspond à un timbre précis, comme un son harmonique ou un instrument particulier ;
- rythmique lorsqu'il n'est lié à aucune mélodie particulière, comme dans le cas de la percussion ;
- mélodique lorsque son élément caractéristique repose sur une succession de hauteurs ;
- harmonique lorsqu'il est indissociable d'une présentation en accords.

Certains motifs n'ont qu'une importance locale ponctuelle (D, G et J), mais demeurent en lien avec les autres en tant que variante éloignée. D'autres motifs n'apparaissent pas fréquemment mais jouent un rôle de premier plan dans une section, prenant la valeur de fil conducteur (B, E, F, N aux mes. 245-285, O et P). Parmi les motifs qui reviennent souvent, certains ne sont entendus qu'avant (D, G et J) ou après (O et P) le solo de violoncelle, ou encore en ressortent transformés (A et K). Nous observons également le caractère composite des mélodies qui suivent le solo de violoncelle, puisqu'elles accolent divers motifs en une ligne continue. Enfin, quelques motifs particuliers retiennent notre attention en raison de leur fort taux de récurrence :

- C est très présent par sa force et donne une couleur violente aux passages où il intervient ;

[2] Selon *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, dans un emploi littéraire ou didactique, le mot épiphanie signifie « manifestation de ce qui était caché » (Rey, 1998, vol. 1, p. 1273).

Tableau des motifs

Motif	Description	Type	Provenance	Récurrences (nº de mesure) et variantes
A	Harmonie de quartes (principalement) sur des sons harmoniques aux cordes	Harmonique et timbral		• 1-7, 42-61, 118-123, 128-146, 153-155, 169-177 • 325-333 : contrebasse et violoncelle font des variantes • 337-345 : harmonies de quartes soutenues aux bois
B	Accord chromatique aux cloches tubulaires	Timbral		• 2-6 : en roulement • 85-109 : avec rythme décalé, à la manière d'un carillon • 414, 416, 421
C	Coup violent	Rythmique et timbral		11, 42, 61, 62, 72, 80, 130, (146?), 156, 173, 390, 396, 401, 581
D		Mélodique	Déploiement horizontal de A	10-24
E	 Berceuse (début)	Mélodique		• 11-40 (chanté) • 560-571 (aux vents, en coulisses, mélodie en canon)
F	Roulements de roto-toms	Rythmique et timbral		• 25-41, 48-50, 57-60, 68-70 • 300-390 (aux bongos) • 392, 395, 399, 410 (aux roto-toms)
G		Rythmique	Rappel de C	42-61 : le rythme se complexifie progressivement par décalage et ajout d'instruments

H	H 1 H 2 H 3	Rythmique		• 79, 84, 86-88 , 107 : forme complète • 108-115, 124, 147-151, 161-169 : H^1 et H^3 seulement • 189-204, 212-213, 219-220, 288-289 : H^1 et H^3 à la caisse claire, avec des variantes • 293, 297-301 : H^1 seulement • 414-fin : H1 et H3 sont très présents, mais il devient difficile de différencier H3 de N
I	(Début; la suite privilégie l'intervalle de quarte)	Mélodique	A, D par augmentation	80-93, 131-146, 148-152 (flûte et trombone en contrepoint avec J aux autres vents), 158-167, 203-213 (en glissando aux cordes), 221-241 (solo de violoncelle), 260-283 (solo de hautbois, ajout de quartes descendantes), 290-302, 374-392 (à la trompette), 393-412 (par diminution, à la trompette)
J	Traits rapides et polyphoniques aux vents et au piano	Mélodique	A et D pour la quarte M (annonce)	95-108, 146-151
K		Mélodique		• 152-155, 177-178, 200-201, 368 • 242-243, 266, 284-286, 370, 371, 373-385 : intégré mélodiquement à P
L		Mélodique et rythmique	H^3	• 186-189, 218-220 • 433-435 : rythme seulement, aux cuivres • 490, 501, 512, 519 : arpège de la quinte diminuée en rythme égal • 535-536, 547, 553 : contours du thème aux toms
M		Mélodique et rythmique	H^1 J pour la quinte diminuée	• 195, 198-199, 414-432 • 293, 297-301 : rythme seulement • 349-355 : aux cuivres, par augmentation • 381, 383-385 (montée chromatique) 417-432, 438-439 : accolé mélodiquement à N

N	Motif de Conrad « intime »	Mélodique	H^3, L	• 239, 245-285 (de manière intermittente), 437, 451-452, 463-465, 467-468 • 284- 286 : la gamme chromatique du piano prolonge N • 418-432, 437-468 : par intermittence, accolé à M
O		Mélodique et rythmique	N (chromatisme 284-286), D (quartes), K (rythme)	355-385
P		Rythmique et timbral	G	470-560 : avec variantes, ajouts de nombreux rythmes, parfois avec un « han » dit par l'instrumentiste

- H n'est pas fréquemment entendu sous sa forme complète, mais revient souvent partiellement ou intégré au sein d'autres motifs ;
- I, mélodie principalement en quartes, est présent d'un bout à l'autre de l'œuvre mais sous diverses variantes ;
- L et M ne sont présents qu'en germe au début, mais ils prennent une importance croissante à l'approche de la fin ;
- N et O apparaissent avec le solo de violoncelle et prennent une importance considérable jusqu'à la fin.

Ces observations mettent en évidence des éléments déterminants pour la grande forme. L'organisation globale de l'œuvre repose sur trois grandes parties : une première partie plutôt fragmentée, une partie centrale plus intime avec un solo de violoncelle, puis une fin qui décrit une grande courbe ascendante puis descendante. Le rôle central du solo de violoncelle ne se limite pas à une simple ponctuation formelle. Il entraîne une transformation radicale de la nature du matériau entendu, notamment l'arrêt quasi total de présentation de nouveau matériau motivique et une trame musicale qui devient très continue. La texture et les motifs demeurent stables.

La première partie de l'œuvre (mes. 1-220) se compose de petites sections qui s'enchaînent de manière continue ou contrastante. Comme l'analyse exhaustive de cette partie serait longue, voire fastidieuse en l'absence de la partition, je me limiterai aux mesures 1 à 45 pour commenter les techniques qui permettent l'expression du contraste et de la continuité. Au début, des sons harmoniques aux cordes (A) avec des résonances à la percussion (B) sont brutalement interrompus par un coup (C, mes. 9). Dans la résonance de ce coup surgissent des montées de sextolets (D) qui accompagnent un chant de berceuse (E). Alors que cessent les montées mais que se poursuit la berceuse, des roulements de toms (F) s'opposent à la quiétude du chant, comme si deux mondes antinomiques cohabitaient tout en s'ignorant. Brusquement, le chant prend fin avec un nouveau coup brutal. Ce coup, annoncé par les roulements précédents, est aussi un rappel de celui qui a précédé le chant. Il est d'ailleurs suivi du retour des sons harmoniques aux cordes. Ce retour à l'esprit du début par rétrogradation donne une circularité à la forme, lui assure une unité par récurrence. Toutefois, un nouveau motif (G) accompagne ce retour, conduisant l'action ailleurs. Par sa brutalité, ce motif percussif est en lien direct avec les coups qui ont jusqu'ici ponctué la forme et maintenu un élément de

violence dans le discours. D'un point de vue local, il représente un rebondissement sonore du coup, puis son élaboration en une rythmique plus complexe. D'un point de vue plus global, le coup, les rythmes haletants et les roulements sont des éléments qui reviennent de manière cyclique, bien que sous diverses variantes. Ce sont ces types de liens, à la fois locaux, sectionnels et globaux, qui assurent une cohérence à de multiples niveaux.

La partie finale décrit d'abord une grande montée (mes. 288-385), qui s'amorce par un appel des cuivres, suivie d'un roulement de plus en plus puissant aux bongos. Ici, c'est le geste de montée qui permet la continuité du discours, même si les éléments motiviques sont plutôt disparates. Toutefois, l'apparition d'un trait virtuose (O), qui commence à la contrebasse et au violoncelle avant de se propager aux autres cordes, marque une sorte de sous-section stable du point de vue motivique tout en poursuivant l'ascension vers le sommet. Avant de parvenir à son aboutissement, la montée semble momentanément suspendue alors que, dans la nouvelle section (mes. 388-413), la trompette solo s'oppose dramatiquement au reste de l'orchestre. Le sommet arrive ensuite avec une sorte de danse au rythme marqué et répété (mes. 414-508). On y entend, de manière continue, divers éléments présentés précédemment sous une forme fragmentaire. Enfin, la section conclusive (à partir de la mes. 509), annoncée depuis longtemps par les roto-toms (O), clôt la forme cyclique en rétablissant la berceuse du début (E) et le roulement des instruments à percussion (F). Le caractère conclusif est renforcé du fait que ces motifs sont littéralement entendus en écho, puisque les instrumentistes sortent de la scène pour jouer en coulisse.

Le commentaire d'un texte

Les considérations formelles qui précèdent permettent de comprendre comment s'articule la cohérence de *Lettre posthume de Conrad* d'un point de vue strictement musical. Toutefois, une dimension plus riche de l'œuvre se révèle lorsqu'on établit des associations entre le texte et la musique. Bien entendu, nommer de telles associations dans le cadre d'une analyse qui prétend à une certaine objectivité comporte un risque puisque la musique porte en elle-même un sens potentiellement différent pour chacun des auditeurs. C'est d'ailleurs cette portée symbolique multiple qui assure la richesse de l'expression artistique et qui permet à une œuvre de transcender la singularité des individus, voire celle des époques et des cultures. Aussi, les rapports entre le texte et la musique que je vais établir ne représentent qu'une des interprétations possibles. Même lorsque je mentionne qu'un lien extra-musical correspond à l'intention du compositeur, je demeure conscient que l'auditeur peut légitimement ressentir autre chose. En fait, la musique est non seulement une forme d'art, mais aussi un objet culturel. À ce titre, elle appelle une verbalisation de ce qui a été ressenti et un dialogue. C'est pourquoi le programme littéraire joue un rôle important : il permet de mettre des mots sur ce qui a été éprouvé, d'objectiver l'expérience subjective (Ferry, 2001, p. 81).

Plusieurs éléments musicaux découlent d'une lecture au premier degré des éléments qui constituent le texte. Au tout début (motif A), les sons harmoniques suggèrent la dérision de la situation. Les cloches tubulaires, que le compositeur associe à la mère, illustrent un certain bonheur. Celui-ci est interrompu par un coup violent associé au coup de fusil (C à la mes. 9), puis par des battements de caisse claire (H à la mes. 109) qui évoquent les soldats. D'ailleurs, le motif du coup (C) peut tout aussi bien symboliser la mort de la mère que la mort de l'épouse écrasée par une pierre. De plus, la berceuse (E) suggère l'enfance de Conrad, dont les roulements de roto-toms viennent troubler la quiétude. Enfin, le dernier motif (P) représente les forces faiblissantes de Conrad, venant freiner sa danse de joie avant d'emporter sa vie.

D'autre part, l'espoir exprimé dans le texte est lui aussi représenté en musique. Le motif M, qui conduira à une sorte de danse au rythme marqué (mes. 414-508), est associé à l'espoir d'une libération apportée par la mort. Il y a aussi le motif du solo de violoncelle (N), que Michel Longtin associe à l'expression de l'intériorité du personnage, d'une forme de bien-être éprouvé au plus intime de son être.

Le thème de l'espoir, lui aussi présent dans la musique, n'est toutefois pas perceptible à un premier niveau de compréhension. Pour accéder à l'expression non plus descriptive mais intuitive de l'œuvre, une certaine réflexion s'impose chez l'auditeur. Il doit établir une distance par rapport au texte et à la musique afin de créer un sens plus profond. Un point fondamental de cette prise de distance me semble lié à la question de la temporalité.

Dans le texte, Conrad raconte rétrospectivement ce qu'il a vécu. Le narrateur connaît l'issue de l'action avant même d'en commencer

la narration. Il n'y a donc que des souvenirs qui sont exprimés, aucun fait nouveau ne se produit en cours de narration. Aussi la temporalité de l'action musicale n'est pas linéaire mais cyclique. Elle obéit plutôt à une progression du sentiment, de la compréhension croissante des faits.

Dans la musique, le temps joue également un rôle clé. Il n'est pas linéaire mais cyclique. L'introduction contient tout ce qui va suivre, tant du point de vue symbolique que musical. Le geste d'ouverture aux cordes n'est-il pas ouverture sur l'infini du temps? Le statisme de la note grave en pédale, l'indéfini des sons harmoniques, la non-directionnalité de la rythmique ne suggèrent-ils pas l'absence de temps au sens où l'entend Messiaen, l'alpha qui précède et l'oméga qui suit la vie humaine?

En outre, le passé et le futur cohabitent souvent dans un même présent, par exemple lorsqu'on entend simultanément la berceuse et les roulements violents. Mais la vision la plus éloquente musicalement m'apparaît être celle de la danse finale. On y retrouve à la fois une joie exubérante, en raison de la simplicité et de l'entrain du rythme, et une allusion directe à la mort par le rythme même du motif, qui est celui des soldats qui ont tué la mère. Musicalement, la fête de la vie se trouve intrinsèquement liée à la mort. Quel sens apporter à cette union des deux pôles censément opposés? Pour répondre à cette question, s'il est une réponse, il faut interroger encore plus à fond le texte et la musique, afin d'en dégager un sens plus subtil. La théorie de l'épiphanie de Taylor répondra à ces dernières interrogations.

Une épiphanie

Dans *Les sources du moi*, Taylor (1998) démontre comment la morale moderne est le fruit de l'évolution des valeurs et des modes de représentation au sein de la société occidentale. Pour dresser ce vaste panorama, il remonte aux origines de la pensée morale, en partant du Moyen Âge, et retrace l'itinéraire des penseurs qui ont marqué l'humanité jusqu'à nos jours. Pour étayer sa démarche, il considère les œuvres artistiques comme l'expression des valeurs de l'artiste et de la société qui les ont produites, et ce, aussi bien en littérature qu'en peinture ou en musique. Toute forme d'art peut donc être épiphanique. Taylor va même plus loin en affirmant que certaines réalités ne se manifestent que par l'art. « Il y a là une conception non seulement de l'art, mais aussi du rôle qu'il joue dans la vie et du rapport qu'il entretient avec la morale. En fait, il s'agit d'une exaltation de l'art, car il devient le lieu capital de ce que j'ai appelé les sources morales » (Taylor, 1998, p. 533).

Pour être épiphanique, une œuvre d'art doit répondre à trois critères : « elle 1) montre qu'une réalité est 2) l'expression de quelque chose qui 3) constitue sans ambiguïté une source morale bonne » (Taylor, 1998, p. 598). L'épiphanie prend une forme différente selon les époques. Pour la modernité, elle constitue une réponse de l'artiste à une société trop « instrumentalisée » et froidement technique[3]. Elle permet une désaliénation d'un monde mécaniste par la réhabilitation de l'expérience comme source directe de connaissance. On sait qu'au cours du XXe siècle, plusieurs musiciens ont adopté une telle position, notamment au sein du groupe Jeune France : « Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment sa violence spirituelle et ses réactions généreuses » (Gut, 1984).

De la musique, Taylor dit qu'elle est l'art épiphanique par excellence, car non discursive ni représentative (Taylor, 1998, p. 528). Toutefois, il présente peu d'exemples musicaux, sinon pour citer l'influence de Schopenhauer sur Wagner et Mahler ou parler du primitivisme chez le premier Stravinsky, dans des exemples où, justement, un texte littéraire, un programme ou une action scénique viennent conditionner le sens que peut prendre la musique. J'en déduis qu'une musique épiphanique ne tire pas son sens uniquement d'elle-même, mais qu'elle est liée au contexte dont elle est issue. Autrement dit, on accède à l'épiphanie par complémentarité de l'intellect et de l'expérience.

En diffusant publiquement le programme littéraire de son œuvre, Michel Longtin désire amener l'auditeur à une expérience qui dépasse le strict cadre conceptuel ou sensuel. Dans la lettre de Conrad, la musique et le texte deviennent la manifestation singulière de valeurs profondément humaines qui s'opposent à la futilité de la vie ordinaire.

« Je vais mourir et j'ai tant souffert que je ne m'en plains pas. » Loin d'être tragique pour Conrad Schleker, la mort est pleinement assumée, accueillie comme la libération d'une souffrance qui a trop duré. En dépit de tout, l'espoir demeure une valeur fondamentale de la vie. Bien plus, Conrad fait de ses souffrances un élément rédempteur qui lui permet d'aider son ami qui reste en vie : « j'emporte

[3] « Par exemple, l'importance extraordinaire que prend dans notre civilisation la raison instrumentale — technologie, gestion, recherche de l'efficacité — veut dire que beaucoup de problèmes sont conçus nécessairement comme des problèmes techniques, avec des solutions trouvées par des experts ou par des systèmes dont on va garantir qu'ils vont donner les meilleurs rendements, comme le marché. Et on ne semble plus trouver le moyen d'en sortir. Et cela crée le cynisme et le sentiment d'impuissance. Tel est le défi contemporain : comment réimprimer des buts humains sur ces mécanismes qui gèrent notre vie » (Taylor, 2000, p. 214).

avec moi ton surcroît d'ombre ! Vis, mon frère ! Sois heureux ! ». Lorsque Michel Longtin fait sienne l'expression de cette conviction, il en intensifie le sens par la musique, qui permet à l'auditeur d'expérimenter la notion de temporalité de manière plus intense que le texte seul ne pourrait le faire. À la fin des explications sur les procédés narratifs, j'ai évoqué comment le début et la fin de l'œuvre permettaient à l'auditeur de pressentir, d'*expérimenter* en quelque sorte ce que pouvait représenter l'éternité, et comment la non-linéarité du temps pouvait être manifestée par la simultanéité d'éléments sonores associés narrativement à des temps différents.

J'émets ici une hypothèse plus audacieuse : on sait que, traditionnellement, l'artiste est celui qui conteste un ordre établi au nom d'une vision plus élevée de la réalité. Or, il est habituel qu'un artiste devienne lui-même contestataire vis-à-vis des autres artistes, afin de rétablir un art selon lui plus authentique. L'art évolue en réaction à lui-même, en plus de le faire en réaction à une société. Peut-on alors penser que la position marginale de Michel Longtin relève de cette forme de contestation ? Certains éléments le laissent croire.

Consciemment ou non, en adhérant à une forme d'art épiphanique, Michel Longtin oppose une fin de non-recevoir à la pensée formaliste[4]. Pour Hanslick, c'est la forme et non le contenu évocateur qui doit mener l'auditeur à la contemplation du beau, car le son n'existe que pour lui-même (Hanslick, 1986, p. 112). C'est une prise de distance objective par rapport aux sentiments qui permet la véritable expérience artistique. Cela suppose que le sujet soit désengagé par rapport à l'objet. Dans le cas de l'épiphanie, par contre, la forme et le sentiment ne sont nullement dissociés. En entendant dès le début un coup violent, suivi de plusieurs formes de résonances du même coup, l'auditeur associe immédiatement le motif musical à une idée particulière. La narration dépasse la description lorsque des associations musicales provoquent des associations d'idées, et devient épiphanique lorsque se traduit musicalement la question du sens de la mort et de la vie. L'épiphanie n'est pas une représentation, mais une manifestation.

Par ailleurs, il faut distinguer l'épiphanie de la sémantique musicale. La traduction musicale des valeurs exprimées n'est pas mesurable scientifiquement. Certes, une étude menée selon une théorie des perceptions, par exemple celle d'Imberty (Imberty, 1979), pourrait permettre de déterminer si les associations extra-musicales sont les mêmes selon que l'on ait lu le texte ou non. Des liens entre le contenu du texte et une grammaire musicale générative pourraient être ainsi établis. Mais cela ne démontrerait pas objectivement que l'œuvre est ou n'est pas intrinsèquement épiphanique.

Le processus d'épiphanie défini par Taylor est justement celui par lequel l'artiste s'insère *subjectivement* dans le monde. Cette subjectivité n'est plus celle de l'artiste en tant que personne, comme chez les romantiques, mais une expérience « qui peut nous emporter au-delà du moi tel qu'on l'entend généralement, vers une fragmentation de l'expérience qui remet en cause nos notions ordinaires de l'identité […] ou, plus loin encore, jusqu'à un nouveau type d'unité, à une nouvelle manière d'habiter le temps… » (Taylor, 1998, p. 577).

D'une part, vouloir considérer un produit musical indépendamment du contexte dont il est issu s'inscrit précisément dans l'attitude du sujet désengagé que l'artiste épiphanique conteste. L'art rétablit un contact vivant avec la réalité en nous faisant échapper aux rapports mécaniques auxquels la pensée scientifique tente de le réduire. D'autre part, l'épiphanie a pour but de ramener au jour l'essence oubliée d'une idée en nous ouvrant à une signification occultée par notre culture moderne. Elle se rattache donc à la vision philosophique de Heidegger ou de Wittgenstein.

Le lien intrinsèque entre les valeurs humaines et la musique dans *Lettre posthume de Conrad* confère à l'œuvre une portée beaucoup plus prégnante que celle d'un simple poème symphonique. La diffusion du texte programmatique lors de ses exécutions vise incontestablement l'expression d'une vision profonde de l'existence humaine. Une fête de la vie associée à la fatalité de la mort dans un même thème musical, une conception du temps non linéaire du point de vue formel et une simultanéité du tragique et du paisible sont autant de manifestations d'une vision cyclique de l'existence. En réalisant une épiphanie musicale et poétique, *Lettre posthume de Conrad* permet à celui qui l'écoute de faire l'expérience concrète de cette vision cyclique. Les liens narratifs qui s'établissent entre le texte et la musique ne sont pas le but ultime, mais un moyen de parvenir à l'essence ontologique de l'œuvre.

La recherche de liens entre l'art et la vie, très en vogue à l'époque romantique, serait-elle de retour dans la musique contemporaine, après une période de création plus formaliste ? Plusieurs indices le laissent penser : la popularité de l'opéra, l'intérêt pour les

[4] La pensée formaliste va tellement de soi actuellement qu'un ouvrage comme l'*Encyclopédie de la musique au Canada* définit essentiellement la démarche artistique de Michel Longtin par des procédés d'écriture : « Le besoin d'exprimer ses sentiments les plus intimes l'a amené à s'éloigner de l'école sérielle stricte des années 1950 pour développer un langage musical qui favorise l'utilisation des composantes inhérentes aux systèmes modal et tonal, mais traitées avec des techniques propres à la musique contemporaine » (Potvin et Kallmann, 1993, t. 2, p. 1954).

aspects sociologiques de la musicologie, le succès d'un événement public comme la *Symphonie du millénaire*. En ce qui concerne plus particulièrement la musique à programme, la portée autotélique de l'expression artistique moderne transforme radicalement la signification du rapport entre l'art et la vie. « Une œuvre manifeste quelque chose, elle porte une signification et, pourtant, elle est une chose en quelque façon inséparable de son incarnation — ou, du moins, ce caractère inséparable est la condition à laquelle l'art aspire » (Taylor, 1998, p. 527-528). Typique de cette conception moderne de l'art, la prise de position de Michel Longtin s'inscrit donc dans ce courant où la musique, dans sa forme, voire dans son lien avec un texte, n'est pas la finalité, mais bien un mode d'expression privilégié qui manifeste l'intangible de la réalité humaine. ◀

RÉFÉRENCES

FERRY, Luc (2001). *Le sens du Beau : aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Le Livre de poche.

GUT, Serge (1984). *Le Groupe Jeune France*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Musique — Musicologie ».

HANSLICK, Édouard (1986). *Du beau dans la musique* [1854], Paris, Christian Bourgois éditeur.

IMBERTY, Michel (1979). *Sémantique psychologique de la musique : entendre la musique*, Paris, Dunod.

POTVIN, Gilles et Helmut KALLMANN (dir.) (1993). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e éd., Montréal, Fides.

REY, Alain (dir.) (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

TAYLOR, Charles (1998). *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal. Traduit de l'anglais par Charlotte Melançon.

_____ (2000). « Individu et modernité », Jean-François DORTIER (dir.), *Philosophies de notre temps*, Auxerre, éd. Sciences humaines.

Résumé

Lettre posthume de Conrad de Michel Longtin : Aspects formels, narratifs et épiphaniques

Sylvain Caron (Université de Montréal)

La plus récente composition de Michel Longtin, *Lettre posthume de Conrad* (2000), constitue une véritable symphonie à programme. Au départ, le contenu strictement musical s'articule avec une cohérence qui lui permet d'exister indépendamment du texte, grâce notamment à la récurrence et la transformation de motifs. Bien entendu, la valeur narrative de la musique par rapport au texte est un élément souhaité par le compositeur, puisque la lettre à la base de l'œuvre a été inscrite dans le programme de concert. Toutefois, le sens véritable de l'œuvre ne peut être atteint que par une compréhension approfondie du texte et de la musique. Par essence, l'œuvre est de nature épiphanique puisqu'elle vise la manifestation de valeurs transcendantes.

Abstract

Lettre posthume de Conrad by Michel Longtin: Formal, Narrative, and Epiphanous Features

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Michel Longtin's most recent work, *Lettre posthume de Conrad* (2000) is no less than a true Symphonic Poem. From the outset, however, the strictly musical content of the piece is articulated in such a way that it is able to exist independently from the text, owing especially to the recurrence and transformation of motives (continuous variation). To be sure, the narrative value of the music in relation to the text is an ardently wished-for element on the composer's part, since the letter that served as its basis is printed with the concert programme. The work's true significance, nonetheless, cannot be attained without a profound understanding of both text and music. It follows that, in essence, the composition is of an epiphanous nature because it aims to render transcendental values manifest.

Biographie

Sylvain Caron

Université de Montréal

Sylvain Caron est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Il est membre de l'équipe Musique en France de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Ses recherches portent principalement sur les rapports entre analyse musicale, interprétation et expression. Il a codirigé les livres *Musique et modernité en France* (Montréal, PUM, 2006), et *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres* (Lyon, Symétrie, 2009). Il a publié récemment deux articles : « Analyser l'interprétation : Une étude comparative des variations de tempo dans le premier prélude de *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin », et « Analyser l'expression musicale : Le cas des "Hiboux" de Baudelaire/Vierne/Delunch ».

Un manuscrit musical québécois du XIXe siècle : *Annales Musicales du Petit-Cap* [1]

John Beckwith
(Professeur émérite, Université de Toronto)

Le document dont il sera question dans cet article se trouve aux Archives du Séminaire de Québec. Il s'agit d'un gros recueil, relié, d'environ trois cents pages. La plupart de ces pages, dont 259 sont numérotées, contiennent des paroles et des mélodies sans accompagnement qui forment une collection de chansons. Si on en juge par l'écriture, celles-ci ont toutes été copiées par la même personne. On y trouve 96 chansons indépendantes, dont une n'a que les paroles et une autre, que le titre ; la majorité des 94 autres chansons contiennent à la fois la musique et les paroles. Certaines chansons offrent des mélodies de rechange (d'« autres airs ») qui peuvent être chantées sur les mêmes paroles, ce qui représente un ajout de 36 mélodies. Une chanson a été copiée deux fois dans le recueil, avec de minuscules différences. Nous avons donc (94 + 36 + 1) un total de 131 mélodies. Parmi les 259 pages numérotées, neuf ont été laissées en blanc. Après la page 259 paraissent encore une trentaine de pages en blanc, peut-être pour servir à des ajouts éventuels, mais jamais faits, à la collection. Quelques pages avant la fin, dans une autre écriture, il y a une liste partielle du contenu, allant jusqu'à la page 99 seulement.

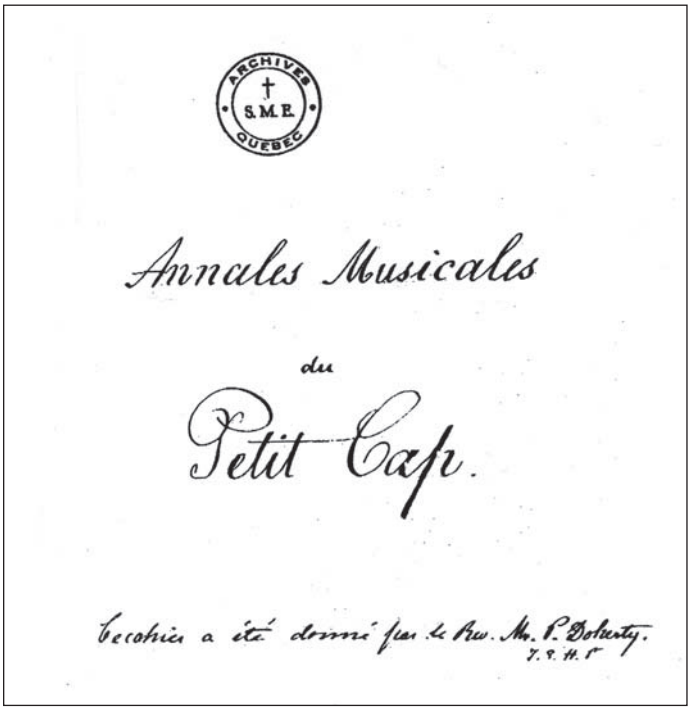


Figure 1. *Annales Musicales du Petit-Cap* (Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, MS-3, reproduction autorisée), page de titre.

La page de titre identifie ce recueil : *Annales Musicales du Petit-Cap* (voir figure 1). Sous le titre, une note : « Ce cahier a été donné par le Rev. Mr. P. Doherty », signée « T. E. H., Pr. ». Petit-Cap nous donne une indication géographique : c'est le nom d'une localité près de Saint-Joachim, juste à l'est de Sainte-Anne-de-Beaupré, où le Séminaire de Québec possède une villa qui sert de maison de vacances et de retraite. L'abbé Jean-Patrice Doherty (1838-1872) fut un jeune professeur au Petit Séminaire, et plus tard curé de paroisse à Saint-Roch (Provost, 1972, p. 254). Finalement, les initiales T. E. H. représentent l'un des personnages les plus importants de la vie ecclésiastique et universitaire du Québec dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Thomas-Étienne Hamel.

Hamel naît à Québec le 28 décembre 1830 et est élevé au Séminaire de Québec. À l'âge de vingt-deux ans, il accompagne, à titre de secrétaire, le supérieur du Séminaire, Louis-Jacques Casault, dans un voyage à Londres entrepris afin de négocier la chartre d'établissement de l'Université Laval. Leur séjour de cinq mois les mène aussi à Paris et à Rome. Hamel est ordonné prêtre en 1854, et la même année est envoyé à Paris pour entreprendre des études avancées en mathématiques et en sciences à l'École des Carmes. C'est alors qu'il rencontre un autre étu-

[1] Cet article est issu d'une conférence donnée dans la série « Présences de la musique », de la Société québécoise de recherche en musique, les 20 et 21 février 2002, respectivement à Montréal et à Québec. Je tiens à remercier Danielle Aubin et ses collègues au Musée de la civilisation à Québec de leur coopération, Simone Auger, pour la révision, et Juliette Bourassa, qui a contribué à l'identification de certains informateurs présentés à l'annexe 2.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, nos 1-2, « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent », décembre 2003, p. 9-22

diant québécois, Ernest Gagnon, pianiste, compositeur et historien, et son cadet de quatre ans. Tous deux se joignent à un cercle de jeunes québécois doués étudiant à Paris vers la fin des années 1850.

Reçu licencié-ès-sciences de la Sorbonne après quatre ans en France, Hamel revient à Québec, où il est nommé professeur de physique à Laval, et professeur de minéralogie, d'astronomie et de géologie au Petit Séminaire. En même temps, il assume les fonctions de secrétaire-général de la nouvelle Université sous son premier recteur, Casault. Pendant cette période, il enseigne également à l'École normale Laval. À partir de 1871, il devient de plus en plus actif comme administrateur de l'Église et de l'Université, cumulant les postes de supérieur du Séminaire, recteur de l'Université (où il succède à Casault) et vicaire-général du diocèse de Québec, mais il ne semble pas avoir réduit pour autant sa charge de professeur ni ses recherches scientifiques. En 1874, avec un collègue de Laval, le très brillant Joseph-Clovis-Kemner Laflamme, il assiste au congrès de l'American Association for the Advancement of Science à Hartford au Connecticut ; pendant ces mêmes années, Hamel publie plusieurs écrits sur des sujets historiques et scientifiques. En 1881, Hamel est à la tête d'une délégation à Rome pour présenter la position « lavaloise » dans un débat concernant les mesures d'autonomie de la division montréalaise de l'Université, la future Université de Montréal. Il fait partie des fondateurs de la Société royale du Canada, dont il est élu président en 1886. Hamel décède le 16 juillet 1913, à l'âge de quatre-vingt-deux ans[2]. L'archevêque préside à ses funérailles, auxquelles assistent « un grand nombre de prêtres, le lieutenant-gouverneur du Québec, […] et tout le corps universitaire, conduit par Monseigneur le Recteur » (Rouleau, 1913-14, p. 74).

Doué de multiples talents, Hamel fut un savant et un chef ecclésiastique brillant (voir figure 2, une photo vers 1875). Un de ses contemporains a dit de lui qu'il « se repose en travaillant » (Myrand, 1899 p. 101, note 1), un autre qu'il possédait « une capacité d'efforts étonnante » (Rouleau, 1913-14, p. 74). Une notice biographique nous offre une rare indication de sa personnalité : « De haute taille, figure plutôt austère, il n'en cachait pas moins un cœur d'or sous cette écorce un peu rugueuse. » (Allaire, 1908, p. 293). Il est surprenant que le *Dictionnaire biographique du Canada*, bien qu'il traite de ses contemporains principaux, ne donne aucune notice sur Hamel[3]. Son influence n'était pas purement locale : en effet, un collègue en vue du monde de la science, Sir Sandford Fleming, peu de temps avant sa mort l'a appelé « l'un des vieillards les plus distingués du Canada[4] ».

Figure 2. Thomas-Étienne Hamel (Photographie vers 1875, par Jules-Ernest Livernois, Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, PH 1998-0945, reproduction autorisée).

Chose singulière : dans plusieurs comptes rendus de sa carrière, on parle en détail de ses réussites scientifiques et de ses maintes contributions d'administrateur, mais on ne mentionne presque pas l'intérêt qu'il a toujours porté à la musique. L'une des notices biographiques dit en bref qu'Hamel « s'entendait bien aussi en musique vocale, avait un riche répertoire de chansons et collabora à des éditions de chant d'église » (Provost, 1964, p. 477) (la dernière affirmation ne semble pas être vraie). On signale les *Annales*, bien entendu, dans les ouvrages de référence concernant le folklore musical du Québec (en dépit du fait que le folklore ne constitue qu'une partie de leur contenu, comme nous le verrons), mais j'observe que personne n'a analysé le volume en profondeur, ni ne lui a assigné de date précise. De plus, les historiens ont ignoré les activités d'Hamel comme maître de chant au début de sa carrière. L'éloge du 17 juillet 1913, écrit par l'abbé Olivier-Elzéar Mathieu, constate qu'à l'époque où il prenait

[2] Ces notes biographiques ont été tirées des sources suivantes : Allaire (1908) ; Duchesne (1994, p. 611) ; Hamelin (1995) ; Mathieu (1913) ; Rouleau (1913-14).

[3] Dans l'index du *Dictionnaire* (1991), des volumes 1 à 12, se trouvent vingt-deux citations sous le nom d'Hamel. La majorité d'entre elles sont marquées avec un astérisque, indication d'une biographie à venir ; mais il n'y en a pas dans le volume 14, qui traite des individus décédés entre 1911 et 1920.

[4] « *one of Canada's grand old men* » (Morgan, 1898, p. 492).

son poste de professeur à Laval, le jeune Hamel « est en même temps directeur du Pensionnat de l'Université ; il fait le chant du Grand Séminaire ; il donne deux cours publics par semaine ; il est choisi comme un des confesseurs des écoliers et il a la direction de la Société St-Louis-de-Gonzague » (Mathieu, 1913, p. 5). « Directeur », « direction », « un des confesseurs », « cours publics »… n'est-il pas remarquable que la musique ne soit mentionnée ici que brièvement?

À côté du recueil des *Annales* dans les Archives, il existe une petite collection de documents divers qui vient combler les lacunes sur les exploits musicaux d'Hamel. On y trouve trois recueils reliés :

(1) *Cours de chant* de Thomas E. Hamel Ptr., 1864, Divisions des Grands.

32 paragraphes sans exemples musicaux, intitulés « Notions élémentaires de Chant — Méthode Wilhem » ;

Environ 4 pages sur 5 sont laissées en blanc.

(2) *Chant en 1864-5* — Thos. E. Hamel Pr.

8 pages de listes d'étudiants de plusieurs divisions de diverses classes de chant, avec les évaluations (« incapables de chanter », « il y a de l'espérance », « sans espérance ») ;

2 pages intitulées « Chœur de M. Gagnon », sans noms ;

10 pages de plans de cours et de noms d'étudiants ;

21 pages de plans semblables et de listes d'étudiants pour l'année 1865-1866, divisions des grands et des petits ;

2 pages de plans intitulées « Plainchant » ;

28 pages de titres de pièces de plainchant à étudier.

Des 102 pages numérotées de ce recueil, environ 45 sont laissées en blanc.

(3) *Cours de Chant* d'après Wilhem, Division des Petits, Thos. E. Hamel Ptr., 1864-1865[5]

24 paragraphes de notions élémentaires, y compris quelques illustrations de valeurs de notes et de clés.

9 pages sur 10 du recueil sont laissées en blanc.

À part ces trois recueils, la collection contient des écrits variés datés de quelques années plus tard : neuf pages de notes pour un discours, « Le Langage de la Musique », donné sous les auspices du Septuor Haydn le 22 octobre 1886 ; sept pages de notes pour une autre causerie, « Langage du geste », présentée à l'Institut Canadien le 3 décembre de la même année ; quelques notes, sans date, intitulées « Voyelles et Conson [*sic*] », évidemment esquissant un cours de prononciation. Un bref dossier contient une liste de dix pages de chansons, qui semble liée à la compilation des *Annales du Petit-Cap* ; treize « airs en canon », qui n'apparaissent pas dans les *Annales* ; le programme de quatre pages d'un pot-pourri du Séminaire de Saint-Sulpice, à Paris, daté de 1857, période du séjour d'Hamel à l'École des Carmes ; et quelques feuilles volantes contenant les copies manuscrites de dix chansons avec les paroles et la musique ou les paroles seulement, dont quatre sont incluses dans les *Annales*.

Les plans esquissés des cours et des leçons, et les listes de noms d'étudiants confirment que le jeune Hamel a enseigné des classes de chant et de solfège au Séminaire au milieu des années 1860. Ils renseignent aussi sur l'identité de ses collègues aux cours de chant, dont le camarade de ses années parisiennes, Ernest Gagnon. Il est fort significatif que les deux hommes aient travaillé ensemble dans la même institution, car c'était non seulement la période durant laquelle Hamel devait commencer ses *Annales* mais aussi celle où Gagnon préparait son œuvre pionnière, *Chansons populaires du Canada*, dont la première édition a paru en six livraisons entre 1865 et 1867.

En scrutant la formation musicale d'Hamel à Paris, on peut noter qu'il avait comme compagnons des étudiants en musique, qu'il a assisté à des événements musicaux et aussi qu'il s'est joint à l'église Saint-Sulpice, dont le personnel musical était réputé. Sur le plan musical, une importance toute particulière revient aux leçons qu'il suivait à Paris avec François Delsarte. Ces leçons traitaient principalement de « l'expression » oratoire et gestuelle, et n'étaient donc pas exclusivement musicales. Néanmoins, Delsarte s'était acquis à cette époque de nombreux adeptes, parmi lesquels figuraient non seulement des éminences littéraires tel Théophile Gautier, mais encore des comédiens, des politiciens et maints chanteurs d'opéra, pour ne pas mentionner des compositeurs renommés tels Berlioz et Wagner, qui ont tous deux reconnu son influence. Delsarte lui-même a commencé sa carrière comme chanteur. Hamel, qui le tenait en haute estime, a enseigné sa méthode d'expression à Québec pendant une trentaine d'années et, vers la fin de sa vie, a publié un court traité fondé sur ses idées (Hamel, 1906 ;

[5] La « Méthode Wilhem » était une méthode de solfège alors bien connue, basée sur le *Manuel musical* de G.-L. Bocquillon dit Wilhem (Paris, Perrotin, 1846).

voir la page titre, figure 3). Parmi les souvenirs d'Hamel préservés dans les Archives du Séminaire, il y a un buste de Delsarte ; une photographie en est reproduite dans le traité, où Hamel l'identifie comme une « copie d'un buste de Delsarte, donné à l'auteur par Delsarte lui-même, en 1858 » (Hamel, 1906, frontispice).[6]

COURS

D'ÉLOQUENCE PARLÉE

D'APRÈS DELSARTE

PAR

Mgr T.-E. HAMEL

Avec une Préface par M. l'abbé Camille Roy

QUÉBEC

IMPRIMERIE DE LA COMPAGNIE DE « L'ÉVÉNEMENT »

30, rue de la Fabrique

1906

Figure 3. Thomas-Étienne Hamel, *Cours d'éloquence parlée, d'après Delsarte*, 1906 (grâce à la John P. Robarts Library, University of Toronto), page de titre.

L'enthousiasme de ses premières années pour la musique, ses amitiés avec des musiciens professionnels, l'influence évidemment profonde de ses études chez François Delsarte, son assignation aux classes d'enseignement de chant pendant au moins deux saisons au Petit Séminaire (peut-être plus), tout ceci sans doute suffit à établir les talents et les accomplissements d'Hamel dans le domaine musical. On comprend dès lors qu'il se soit attardé avec succès à la compilation d'un album de chansons d'un grand intérêt historique même si ses qualifications étaient celles d'un amateur. Maintenant, examinons le contenu de sa collection de plus près.

Elle commence par la chanson à laquelle on peut s'attendre (voir figure 4), « À la Claire Fontaine ». Cette pièce inévitable occupe aussi la première place dans la collection d'Ernest Gagnon. Même si la Société Saint-Jean-Baptiste ne devait la déclarer « chant national » qu'en 1878 (Plouffe, 1993, p. 30), à partir des années 1840, elle était déjà populaire partout au pays. Gagnon, en la plaçant à la tête des *Chansons populaires*, remarque ceci : « On n'est pas Canadien sans cela » (Gagnon, 1908, p. 1). Cette première inclusion est suivie dans les *Annales* d'une dizaine de chansons, dont quelques-unes pourvues de quatre, cinq ou même neuf mélodies de rechange, à partir de quoi on peut conclure que le but principal du volume était la préservation des mélodies et des textes les plus connus du patrimoine québécois, et qu'il symbolise par conséquent l'esprit de patriotisme national si souvent décrit par les historiens du milieu du XIXe siècle. Les intellectuels de cette époque ont favorisé les chansons les plus populaires, les ont recueillies, préservées et beaucoup étudiées dans leurs versions variées, tandis que les compositeurs, pour leur part, les ont citées dans des fantaisies pour violon ou pour piano, dans la musique de danse et même dans la musique chorale d'église. Hamel semble s'être rattaché à ce mouvement quand il a recueilli plusieurs mélodies différentes pour chacun des textes suivants traditionnels et bien connus (je donne le nombre d'« autres airs » après chaque titre) :

« À la Claire Fontaine » (6)

« À Saint-Malo, beau port de mer » (5)

« Derrièr' chez nous y'a-t-un étang » (5)

« Quand j'étais chez mon père » (6)

« Mon père a fait bâtir maison » (4)

« Malbrough s'en va-t-en guerre » (9)

« M'en revenant de la Vendée » (1)

« Bal chez Boulé » (2)

« Il était un' bergère » (1)

[6] Concernant Delsarte et son système, voir aussi Stebbins (1886).

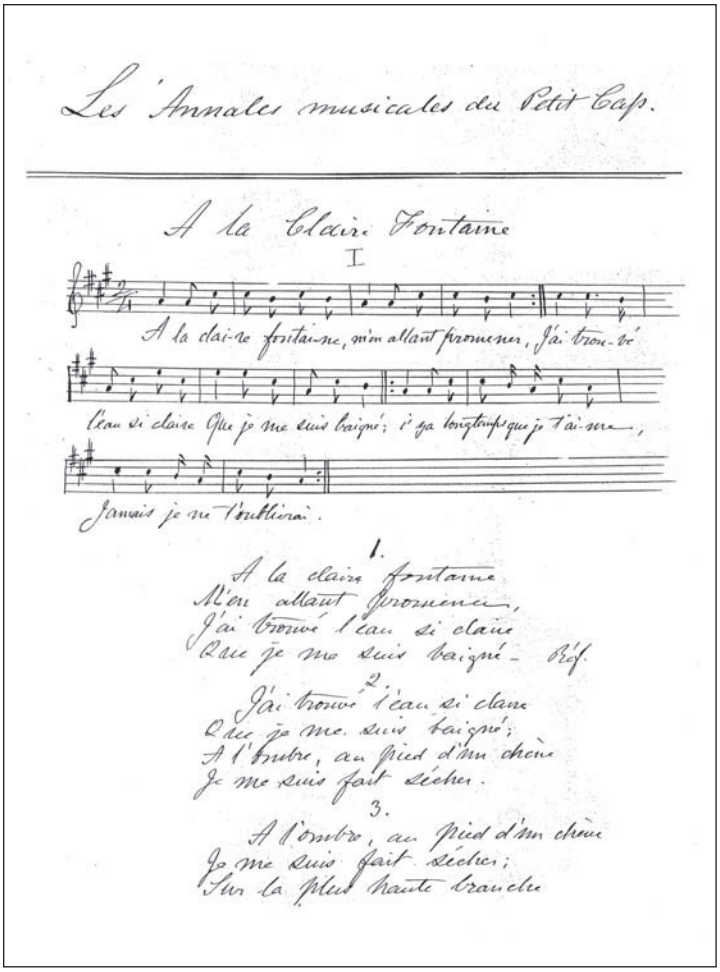


Figure 4. *Annales Musicales du Petit-Cap* (Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, MS-3, reproduction autorisée), page 1, « À la Claire Fontaine ».

D'autres chansons du répertoire traditionnel se trouvent aussi dans la collection, mais avec une seule mélodie : mentionnons « Le petit navire », « Trois p'tits tambours », « Mon moine [Si mon moine voulait danser] », « Vive la compagnie », « Madame m'envoyait au marché » et « Une perdriole ». Entre parenthèses, ajoutons que, malgré sa renommée à l'étranger comme chanson typiquement canadienne, « Alouette » ne figure nulle part, ni ici, ni dans la collection de Gagnon ni dans aucune des autres collections pionnières ; sa célébrité a commencé, paraît-il, seulement dans les dernières décennies du XIXe siècle.

Il nous semble évident qu'Hamel lui-même n'a pas collecté ces chansons traditionnelles, comme l'ont fait Gagnon et d'autres, en les retranscrivant après les avoir entendues lors d'exécutions par des chanteurs amateurs. Il a peut-être reproduit de mémoire plusieurs d'entre elles, étant Québécois de naissance et ayant grandi à une époque où elles se chantaient au foyer comme à l'école. Quant aux autres chansons, il note sa reconnaissance à l'égard des collègues de qui il les a apprises. Nous reviendrons plus loin à la liste de ses informateurs.

Malgré les versions indigènes que l'on peut rencontrer dans le répertoire des chansons traditionnelles les plus souvent reproduites, on ne trouve presque aucune référence à la vie au Canada ou à un lieu canadien particulier. Les personnages et les scènes ont tendance à être à peu près exclusivement européens, généralement français. Vue sous cet aspect, la collection d'Hamel s'accorde avec d'autres de son époque. Par exemple, parmi les *Chansons populaires* de Gagnon, tandis que les titres et les paroles mentionnent des lieux européens (France, Paris, Rouen, Nantes, Versailles, Bruxelles, Avignon, Saint-Malo…) et des personnages européens (la fille du roi d'Espagne, la fille du roi de France, Napoléon…), on ne trouve que deux lieux canadiens (Bytown, Rimouski) et un personnage canadien (« la Canadienne »). C'était, après tout, un âge colonial.

Cette catégorie couvre environ une moitié des mélodies des *Annales*. Mais c'est dans la moitié qui reste, qu'Hamel s'écarte de la majorité de ses contemporains. Il laisse ici derrière lui le monde des chansons tirées de la tradition orale pour entrer dans celui des chants populaires signés par des compositeurs et des paroliers connus. Ces pièces se trouvent dans des publications françaises de la période, mais Hamel semble les tenir de la mémoire orale de ses associés, plutôt que de sources imprimées. Dans certains cas, il indique la source des paroles ou de la musique, ou encore des deux. Nous pouvons dénombrer onze attributions (voir annexe 1). Parmi celles-ci, se trouve la mélodie pour le poème de Goethe, « Marmotte », composée par le jeune Beethoven vers 1790 et publiée à Vienne en 1805 en tant que no 7 de son opus 52. Les dix attributions qui restent sont plus difficiles à retracer. Les noms les plus fameux sont ceux de Giuseppe (ou Joseph) Concone,

qu'on se rappelle principalement comme l'auteur de maintes vocalises ; Ernest Boulanger, connu pour une série d'opérettes à succès et plus tard comme le père de Lili et de Nadia Boulanger ; et, seule compositrice représentée, Loïsa Puget, chanteuse renommée et auteure féconde de chansons sentimentales à Paris au milieu du XIXe siècle. Il semble probable que quelques chansons non attribuées aient été écrites par des compositeurs et paroliers contemporains ; par exemple, le style littéraire et musical recherché de « La Danse » excluait qu'elle puisse provenir de la tradition orale. En poussant plus à fond notre recherche, nous avons découvert qu'elle est issue d'une collection de romances de Louis Emmanuel Jadin, compositeur prolifique en France au temps de la Révolution.

Comme on peut s'y attendre, vu les intérêts extraordinairement variés d'Hamel, les chansons représentent une grande diversité de genres ; on compte des chants patriotiques (quelques-uns canadiens, mais davantage de provenance française) ; des chansons enfantines de jeu, d'énumération, d'imitation des animaux ; des ballades traitant de héros ; des récits lyriques fondés sur des contes de fées familiers ; des chansons associées à la nourriture ou aux repas ; des chansons comiques, parfois avec des détails macabres ou sinistres ; des chansons sentimentales, excluant celles d'amour romantique ; et des chansons traitant de la vie religieuse. La chose la plus près de l'édification religieuse offerte dans cette collection se trouve dans cette dernière catégorie : parmi la douzaine de chansons où figurent des prêtres, des religieuses, des monastères ou des églises, la seule pièce à offrir une morale spécifique prend la forme d'un dialogue entre deux prêtres, l'un âgé et l'autre plus jeune. Le titre en est : « La bonne et la mauvaise allure », et il est peut-être inévitable que le vieux gagne la partie, conseillant à son cadet dans la treizième (et dernière) strophe, « Oui, ce trouble est divin / Et de très bon augure. / Renonce donc enfin / À tout [sic] attache impure ». Du répertoire de noëls traditionnels, Hamel n'offre qu'un seul exemple, « Allons, bergers », comme texte de rechange pour une autre mélodie.

Ce sommaire nous suggère qu'en faisant sa compilation Hamel avait deux buts : l'un, d'illustrer le folklore musical de la région et de l'époque, et l'autre, plus ambitieux, de préserver, pour sa propre satisfaction et l'usage de ses étudiants, une collection de chants populaires typiques de la culture française d'alors et couvrant une gamme de genres assez large. Vu ainsi, son volume incorpore en vérité deux compilations distinctes. Notons qu'avant la page 100, les chansons sont tirées du répertoire folklorique ou traditionnel, tandis qu'à partir de la page 104 (approximativement) et jusqu'à la page 259, les exemples du genre ne forment qu'une très petite minorité (à peine une demi-douzaine au total), et que l'accent porte plutôt sur des exemples représentatifs du répertoire de chansons et de romances composées, en les rattachant souvent aux noms de compositeurs et de paroliers connus. Voilà pourquoi, peut-être, l'inconnu qui a fait la table des matières s'est arrêté à la page 99 ; le reste du volume avait un but et un aspect d'une autre sorte. Ernest Myrand s'est trompé un peu, donc, en prédisant que l'œuvre d'Hamel « sera d'un grand secours à nos musiciens désireux d'écrire plus tard l'histoire de la chanson canadienne-française » (Myrand, 1899, p. 101, note 1). Seule la première partie de la collection a trait aux traditions de « la chanson canadienne-française ». Le reste illustre, presque sans exception, un répertoire différent.

Il semble qu'Hamel ait été motivé par des intentions d'esthétique et de préservation culturelle plutôt que par des idées d'enseignement religieux. L'amour romantique, la sexualité, ce sont là évidemment des thèmes interdits. Mais apparemment, il n'en va pas ainsi de la violence ou de la cruauté, et s'il n'y a pas de chansons à boire proprement dites, plusieurs des pièces font allusion au vin sans désapprobation. La version que donne Hamel de la chanson « M'en revenant de la Vendée » ressemble de très près à « J'ai trop grand peur des loups » de la Collection Ermatinger, assemblée vers 1830 mais non publiée (Barbeau, 1982, p. 159-182) : trois voyageurs se demandent où ils vont passer la nuit ; quelqu'un les invite à la maison en leur promettant un bon repas et de bons lits — la version Ermatinger comporte une strophe finale indiquant que les lits seront partagés, mais Hamel préfère l'omettre.

Dans une chanson traditionnelle peu connue, « Le nez de Martin », le personnage du titre devient victime d'un hasard de l'hiver canadien : pendant qu'il travaille dans le bois, son nez gèle et demeure collé à un arbre. Bien que cela semble loufoque, il se libère en se coupant le nez. Puis trois nonnes passent, observent cet objet gelé et l'emportent chez elles, où elles se proposent d'en faire un éteignoir. Amusant ? Peut-être, pour ceux qui trouvent drôles les histoires de dégustation de bébés. La ballade « Le Petit Navire » aborde le cannibalisme au vers « À la sauc' blanche il fut mangé » ; une version de rechange du texte,

d'un nombre deux fois plus grand de strophes, omet délicatement ce détail. Dans « Il était un' bergère », une jeune fringante commet un excès en punissant le chat qui a dévoré son fromage et le bat à mort. Quand elle exprime son remords, son confesseur lui ordonne comme pénitence de manger l'animal. Dans « Marie-Puniçon », une femme s'étonne strophe après strophe de trouver des vêtements de son époux et, dans la strophe finale, de découvrir sa tête. Le deuil d'un époux ou d'une épouse forme également le sujet des chansons « I-a-tla-tla » et « Le ginque me prend ». Dans la première, le mari demande de l'aide auprès de plusieurs individus pour enterrer sa femme défunte : ses voisins, le bedeau, le curé et enfin le fossoyeur, qu'il dirige en disant : « Creusez-lui donc assez avant / Que jamais ell' n'en sorte ». Dans la deuxième chanson, une femme fixe son regard sur le cadavre de son mari en récitant une prière et finit par imaginer qu'il est vraiment revenu à la vie ; cependant, sa réaction en est une de terreur plutôt que de joie, et la chanson tient de l'humour spectral plutôt qu'elle ne célèbre un miracle religieux.

Du point de vue musical, toutes les chansons ne sont pas simples, mais beaucoup des mélodies traditionnelles favorisent des formations diatoniques procédant par notes voisines que la majorité des chanteurs pouvaient exécuter sans bénéficier d'une longue formation. Un coup d'œil sur les 66 mélodies des 100 premières pages du manuscrit, c'est-à-dire presque toute la portion « traditionnelle » du contenu, nous révèle que 15 mélodies utilisent seulement 6 notes différentes, cinq se réduisent à 5 notes, et 3 se chantent parfaitement avec seulement 4 notes (dont « À la Claire Fontaine »). De ces 66 mélodies, 51 (à peu près 80 pour cent) sont diatoniques, c'est-à-dire de caractère majeur ou mineur, et ne comportent aucune altération, tandis que 9 sont modales, c'est-à-dire qu'elles reflètent les modes médiévaux d'église plutôt que les gammes majeures ou mineures et qu'elles n'utilisent pas de note sensible. Le profil tonal de 5 autres mélodies peut être caractérisé d'ambigu, auxquelles s'ajoute enfin une mélodie pentatonique.

À une époque antérieure, les mélodies traditionnelles du Québec illustraient la persistance des modes d'église dans un contexte où l'on observait déjà les incursions de la musique tonale. Les annotations d'Ernest Gagnon soulignent la chose comme un trait de style méritoire. Une génération plus tard, Marius Barbeau fait de même dans quelques-uns de ses écrits (par exemple, Barbeau, 1944, p. 15-25) et, au milieu du XXe siècle, des chercheurs comme Andrée Desautels placent volontiers la modalité au nombre des marques distinctives de la musique populaire du Québec, d'où proviendraient certains des traits de style caractéristiques des compositeurs québécois (Desautels, 1965, p. 314 ; 1970, p. 87). Hamel choisit, dans à peu près quatre sur cinq de ses chansons des *Annales*, des mélodies diatoniques plutôt que modales. Néanmoins, en examinant de plus près les mélodies diatoniques, on s'étonne que plus de la moitié (29 sur 51) omettent la fonction de la note sensible toujours présente dans la musique tonale : quelques-unes de ces mélodies n'ont pas de sensible, tandis que dans quelques autres la sensible, bien que présente, évite sa fonction tonale qui est de mener à la tonique par un demi-ton. Ainsi, ces 29 mélodies diatoniques peuvent illustrer un type « quasi-modal », une tendance à la modalité comparable à l'évitement du septième degré par des compositeurs de la fin du XIXe siècle ou du début du XXe, comme Debussy ou Stravinsky.

L'altération de ton des textes, après la page 104 environ, se reflète dans la musique par des sauts d'intervalles plus grands (dans « L'Enfant et le loup » et « La Danse », par exemple), des lignes vocales plus ornementées (dans « Mon rocher à Saint-Malo » de Puget et « Le Roulier » de Letellier) et des notes chromatiques plus fréquentes (dans « Naples » de Masini et ailleurs). « Naples » (figure 5), en effet apparaît dans ce contexte comme une mélodie de concert assez compliquée. Dans « Les souvenirs du peuple », une ligne vocale pleine de notes chromatiques se termine de façon modale, ce qui suggère une référence recherchée et compositionnelle plutôt qu'une source quelconque de la tradition orale.

Ces observations suffiront à suggérer les différents genres de mélodies qui se trouvent dans la collection. Comme il en a déjà été question, les allusions à l'environnement canadien sont très rares dans ces chansons. Dans « Pierre Nicolas », l'allusion est indirecte quand le chanteur nous raconte ses sentiments « en revenant du Canada » (il ne mentionne aucun lieu particulier). Mais Hamel a recueilli trois chansons patriotiques bien connues : « Un Canadien errant », « Ô Canada, mon pays, mes amours » et « Sol canadien ». Il nous donne la première avec la mélodie à laquelle on l'associe le plus souvent et les deux autres avec des mélodies tirées du *Chansonnier des Collèges* dont la troisième édition a paru en 1860. Pour « Un Canadien errant », ré-intitulé ici « Le Canadien exilé »[7], Hamel suit exacte-

[7] C'est le titre qu'a adopté le *Chansonnier des Collèges*.

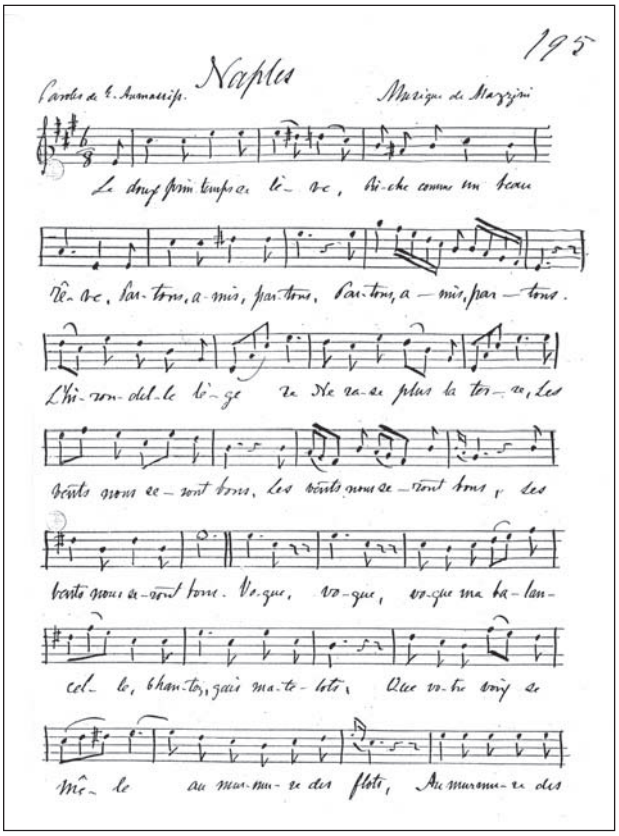


Figure 5. *Annales*, page 195, « Naples », paroles d'E. Aumassif, musique de Mazzini [F. Masini].

ment les trois premières strophes du texte d'Antoine Gérin-Lajoie, mais il fait des changements dans les quatrième et cinquième strophes, de sorte que leur expression de nostalgie patriotique devient plus personnelle et intime. On le remarque dans les lignes « Et ma patrie, hélas! / Je ne la verrai plus! » qui se transforment pour devenir plus banalement « Hélas, oui, je mourrai, / Je mourrai de douleur ». La version qu'a choisie Hamel de « Ô Canada, mon pays, mes amours » se modèle plus précisément sur la version du *Chansonnier des Collèges* que celle qu'en a fait Gagnon dans l'arrangement qu'il a publié séparément dans *Le Passe-Temps*[8] (cité par Willis, 1993, p. 2433). Gagnon reproduit cinq strophes du texte, dû à l'honorable Georges-Étienne Cartier tandis qu'Hamel en omet les troisième et cinquième (avec leurs allusions aux variations saisonnières du pays et aux attraits de sa population féminine), mais il en ajoute une quatrième inédite qui exprime l'espérance de la jeunesse. Les *Annales* incorporent une autre chanson nostalgique des lieux d'origine, cette fois français, et non pas canadiens, « Les Souvenirs », avec un texte de Chateaubriand qui contient les lignes suivantes: « qu'ils étaient beaux ces jours de France / Ô mon pays, sois mes amours toujours ». Est-ce une coïncidence que cette dernière ligne emploie les mêmes termes que le poème de Cartier? Peut-être, mais la ressemblance est toutefois frappante. À propos de « Sol canadien », et en dépit du fait que Théodore Molt ait publié quelques années plus tôt deux mélodies différentes pour ce texte d'Isidore Bédard (Poirier, 1987, p. 22-25), Hamel nous en offre une troisième, évidemment de provenance traditionnelle, tirée du Chansonnier de 1860, mais en omettant la troisième des quatre strophes de Bédard.

« Ouich' ta ouiche » (figure 6), dont le texte est attribué au donateur du recueil, l'abbé Doherty, aide à augmenter le faible nombre des allusions à des lieux canadiens. À première vue, c'est une chanson comique à propos d'un homme aux prises avec un mal d'estomac, mais le refrain s'éloigne de

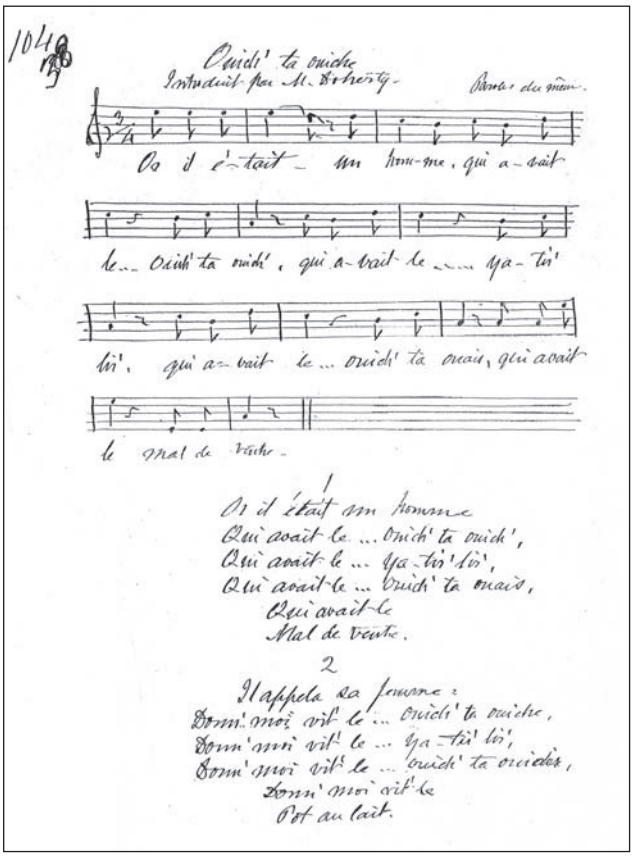


Figure 6. *Annales*, page 104, « Ouich' ta ouiche », paroles de Patrick Doherty.

[8] Québec, 21 juin 1913.

la convention en introduisant des syllabes amphigouriques, « Ouich' ta ouich' », qui peuvent nous rappeler celles de « Tenaouiche tenaga, ouich' ka ! », trouvée dans la collection de Gagnon (Gagnon, 1908 p. 124)[9], et dont les syllabes auraient été inventées pour imiter le langage des autochtones. Est-ce possible que ce soit aussi le cas du texte de Doherty[10] ?

Néanmoins, c'est la culture *française* qui fournit le modèle et les images pour la plupart des chansons. Les « Souvenirs d'un vieux militaire » sont ceux d'un soldat français, non pas canadien ; il en va de même pour les exploits picaresques de « Fanfan Latulippe » ; et les nombreuses chansons sur l'héroïsme traitent de personnages français plutôt que canadiens. La pièce théâtrale « Brutus » célèbre un personnage classique, bien entendu, mais les ballades historiques concernent des héros français (Jeanne d'Arc, Napoléon) et les ballades des contes de fées (« Cendrillon », « Le Petit Chaperon rouge ») émanent de traditions littéraires françaises, notamment de Perrault. Le titre « Les Plaisirs du village » paraît ironique : une jeune paysanne conseille à une Parisienne de rester là où elle est plutôt que de déménager à la campagne — le village en question étant, une fois de plus, français et non pas canadien. On peut conclure qu'aux yeux d'Hamel le Québec était culturellement une garnison coloniale plutôt qu'un environnement distinct. Il a sans doute connu des compositeurs de chansons qui ont publié au Canada pendant ces années-là, mais il n'a fait aucun effort pour les inclure dans sa collection.

À part l'absence de chants d'amour, la deuxième moitié des *Annales* nous rappelle une anthologie typique de chansons et de romances populaires, sans doute à cause des pièces comiques ou sentimentales qui y sont représentées. Parmi les chansons comiques, se trouve le portrait d'un vieux prêtre excentrique, « Papa-Mignon » ; une chanson qui raconte les funérailles d'un chat (« Le Trépas du chat ») ; deux chansons concernant des noces interrompues de manière hilarante (« Pinçon et Cendrouille », « Thomas et moi ») ; et d'autres chansons en patois d'un humour cru, ressemblant à celui du music-hall (entre autres, « C'est tout c'que j'peux fair' pour vous » et « Quand les poules auront des dents »). Dans les chansons sentimentales, « Les Cloches du monastère » deviennent une image du temps qui passe, et les « Petits Oiseaux », dans les arceaux de Notre-Dame (de Paris, bien sûr, pas de Montréal), se font demander de « prier pour nous ». « Le Paysan Lucas » vit dans le bonheur arcadien, un héros obscur qui sourit au monde pendant qu'il pleure intérieurement. Dans « La Dot de l'Auvergnat », un couple marié se résigne à se satisfaire de très peu, tandis que « Les Craintes maternelles » sont celles d'une mère qui espère que son enfant évitera les exploits et les engagements de la vie d'adulte. Elle le supplie : « Reste toujours petit ».

Les trois analyses suivantes peuvent montrer l'intérêt spécial que m'a offert le manuscrit d'Hamel. Les chansons ont été sélectionnées parmi une douzaine que j'ai choisies pour réaliser des arrangements de concert.[11]

« La boiteuse » (figure 7) est une chanson pourvue de ce que j'ai appelé une tonalité « ambiguë ». Elle commence par quelques notes associées au *do* majeur, mais les phrases successives tournent vers le *la* mineur — c'est-à-dire vers un *la* mineur naturel, avec une sensible bécarre — et la note finale est un

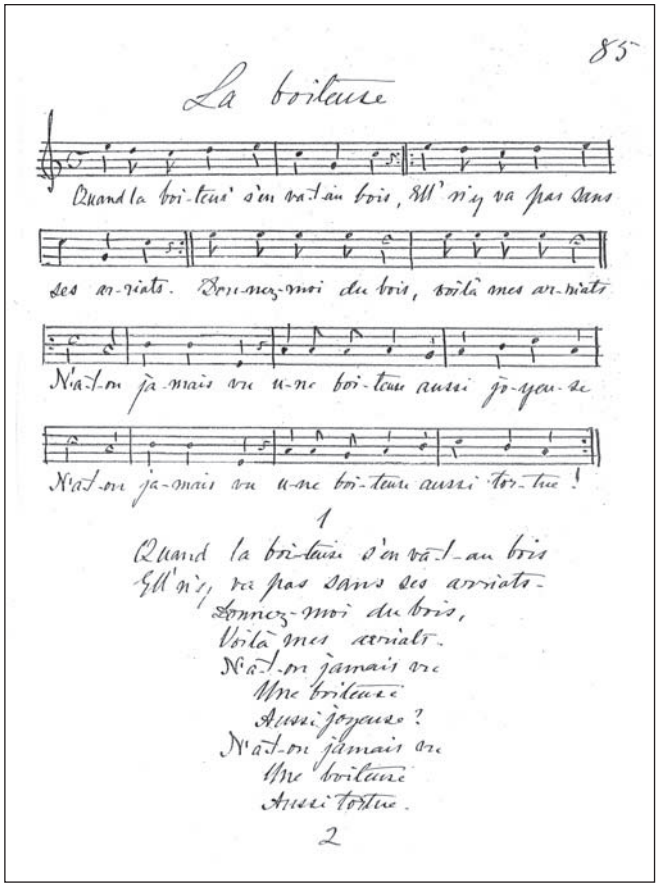


Figure 7. *Annales*, page 85, « La boiteuse ».

9 Le refrain est « ouich' ka ! ».

10 Mais il y a une autre hypothèse : le mot « ouich'ka » pourrait référer à l'anglais « *wish* » et à l'expression « *wish bone* » (l'os de poitrine de volaille que l'on casse en faisant un vœu). Le *Dictionnaire de la langue québécoise* (Bergeron, Léandre, 1980, Montréal, p. 347) donne « ouiche » : souhait ; et « ouiche-bône » : jouet avec os de volaille.

11 Mon intérêt pour la collection d'Hamel date d'il y a quinze ans environ, quand le professeur Gordon Smith, alors inscrit aux études supérieures à l'Université Laval, m'en a généreusement donné une copie. Par la suite, j'en ai tiré quelques chansons à arranger. Puis, en mai 2001, j'ai eu l'occasion d'observer l'original et de voir les documents attenants au dossier lors d'un séjour à Québec, et c'est alors que j'ai décidé d'entreprendre cette étude. Étant un chercheur amateur dont le métier principal est la composition, mes buts étaient d'en faire une évaluation et une observation critiques, et non pas une analyse poussée d'ethnomusicologue.

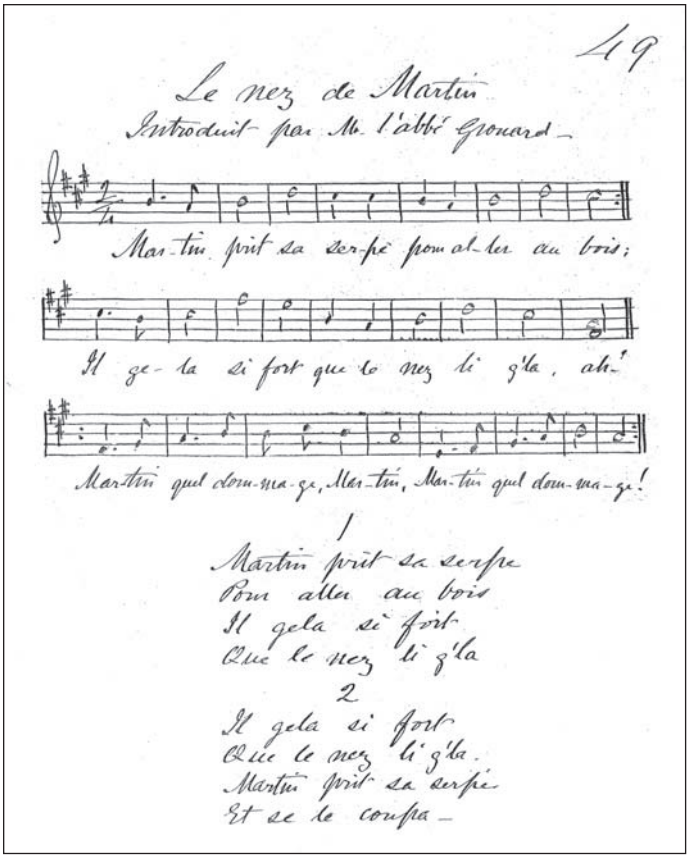


Figure 8. *Annales*, page 49, « Le nez de Martin ».

la. Les paroles ridiculisent-elles une paysanne handicapée? Pour la chanson voisine dans le volume, « Bonhomme, bonhomme », Hamel cite des gestes à exécuter en la chantant, ce qui nous donne à penser que des gestes pareils peuvent s'associer à « La Boiteuse », même peut-être une danse qui imite sa démarche gauche — exécutée, espérons-le, dans un esprit sympathique et non pas malicieux. Les rythmes de cette chanson m'ont amené à choisir un accompagnement instrumental avec seulement des castagnettes.

J'ai déjà abordé l'humour noir du texte dans « Le nez de Martin ». Ici (figure 8), la mélodie est encore une fois « ambiguë » avec, au commencement et à la fin, les associations tonales du *la* majeur (y compris sa sensible). Mais la ligne commence sur un *si*, et les phrases du milieu nous amènent vers les formations caractéristiques de *fa* dièse mineur, avec ce qui me semble une pause accentuée sur le *fa* dièse (même si le manuscrit ne le spécifie pas), là où l'exclamation « Ah! » apparaît dans chaque strophe. L'arrangement est pour un chœur d'enfants, et les trois parties se partagent la mélodie principale ainsi que le refrain (« Quel dommage, Martin! ») d'une variété de manières, tantôt se chevauchant, tantôt s'imitant.

Ces deux exemples tirés de la première moitié, folklorique, si l'on peut dire, des *Annales* m'ont beaucoup intéressé. Mais quelques-unes des chansons des dernières pages du volume ont aussi retenu mon attention. La chanson « Le Roulier » (figure 9), musique et paroles d'Henri Letellier, a sans doute été incluse à cause de son portrait amusant, en patois, d'un roulier de campagne mal à l'aise lorsqu'il se trouve conscrit dans l'armée. Il annonce à sa famille

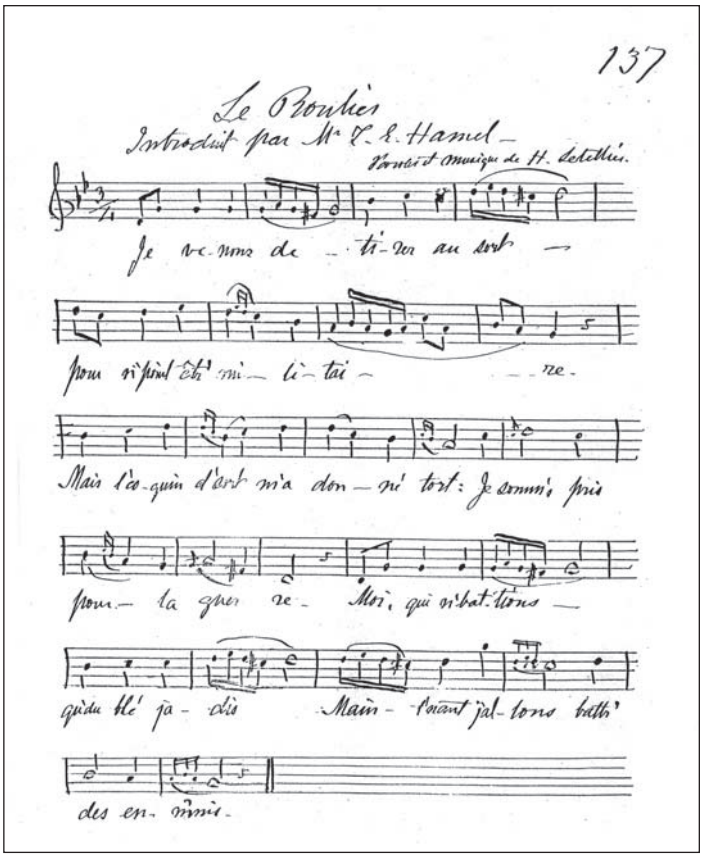


Figure 9. *Annales*, page 137, « Le Roulier », paroles et musique d'Henri Letellier.

et à sa fiancée : « Si je m'taisons, c'est différent, / Ce s'ra d'mauvais augure : / C'est que je s'rons mort – et, dans c'cas, / V'là pourquoi c'que j't'écrirons pas ». Mais, à mon avis, ce texte a un ton poignant : on est amené à croire que ce pauvre bougre ne survivra peut-être pas à son expérience de la guerre. La ligne vocale, telle que je l'entends, souligne cet esprit d'intensité : elle se déroule gravement comme un chant funèbre, ornementé de nombreuses petites notes. L'arrangement est pour voix de ténor et piano.

Soulevons en terminant quelques questions que suscite la collection. D'abord, comment Hamel l'a-t-il compilée? Quelques « feuilles volantes » se trouvent insérées dans la couverture du volume. Elles présentent des copies provisoires de chansons diverses — dont quelques-unes ont pourtant été incluses dans le volume, tout comme la musique ou les paroles (ou les deux) imprimées ou copiées à la main — d'un certain nombre d'autres chansons que le compilateur avait apparemment d'abord considérées mais plus tard rejetées. Il les avait assemblées, semble-t-il, quelques années plus tôt, avant de commencer la transcription destinée au volume. Ainsi, il désigne quelques collègues qui lui ont donné des mélodies à considérer. La liste des 32 informateurs (voir annexe 2) inclut des noms distingués du monde ecclésiastique ou bien en vue du Québec. Même si elle a été réalisée par un seul copiste, la collection d'Hamel n'en représente pas moins une entreprise collective. Les deux collections de chansons publiées dans la même décennie permettent une comparaison intéressante avec le manuscrit d'Hamel. Les *Chansons populaires du Canada* de Gagnon se réfèrent aux traditions européennes, mais Gagnon cite néanmoins dans ses notes des informateurs indigènes et fait état de variantes locales dans la musique ou dans les textes. Dans la compilation anonyme intitulée *Chansonnier des Collèges*, les chansons occupent la première position et sont tirées de nombreux répertoires nationaux, parmi lesquels environ une douzaine de chansons patriotiques canadiennes, dont plusieurs composées par des musiciens canadiens. Le volume d'Hamel n'adopte manifestement pas une telle approche.

Pourquoi Hamel l'a-t-il compilé? La vie à Petit-Cap a permis évidemment des séances de chant informelles, non pas à des fins d'édification ou d'instruction mais en vue de favoriser la camaraderie entre les étudiants du Petit Séminaire et leurs directeurs. Ernest Gagnon a remarqué, dans son annotation de la chanson « La Bibournoise » : « il était autrefois impossible à deux élèves du Petit Séminaire de Québec de se rencontrer en vacances sans chanter "La Bibournoise" » (Gagnon, 1908, p. 74). Hamel a sélectionné cette pièce pour sa collection comme mélodie de rechange pour « Quand j'étais chez mon père ». Il est en effet possible qu'il l'ait prise de la publication de Gagnon, car cette page des *Chansons populaires du Canada* se trouve parmi les « feuilles volantes » accompagnant le manuscrit des *Annales*. L'éventail des chansons choisies par Hamel comporte des exemples convenant aux groupes d'enfants, de même qu'aux étudiants ayant plus de maturité et des connaissances plus avancées en littérature et en musique. Le manuscrit lui-même, avec ses deux moitiés distinctes, apparaît comme un document destiné à être préservé, plutôt qu'un volume souvent manié qu'Hamel et ses associés auraient eu l'habitude d'utiliser en chantant. Les pages sont copiées avec soin, on n'observe qu'un nombre minime de ratures ou de corrections et le papier, bien préservé, ne montre pas de signes d'un usage excessif. La collection était-elle destinée à être publiée? La précision des lignes de musique et de l'écriture peut le suggérer, mais il faudrait alors accepter que l'auteur ait en quelque sorte dévié de son but, parce que le volume, malgré son vaste concept et son contenu bien organisé, semble dans un état inachevé (pensons aux pages laissées en blanc vers la fin).

Quand Hamel a-t-il réuni sa collection? Dans des ouvrages de référence musicale divers[12] et même dans le catalogue des Archives, on situe la période de compilation « entre 1866 et 1908 » — ce qui donne l'impression qu'Hamel a travaillé au projet pendant plus de quarante ans. La cohérence du style d'écriture suggérerait plutôt le contraire. Pendant les dix dernières années de sa vie, Hamel est devenu presque complètement aveugle, mais les paroles et les notes sont d'une écriture aussi ferme et les lignes des portées sont aussi droites dans les pages finales du cahier que dans celles du début. Le filigrane de l'élégant papier bleu porte la date de 1865 ; la collection n'était donc sûrement pas commencée avant cette date. Le titre *Annales* implique l'idée d'une chronique avec des ajouts annuels ; mais comment cela peut s'appliquer au manuscrit demeure un mystère. Il peut s'avérer que quelques-unes des chansons composées aient été écrites beaucoup plus tard ; sinon, je fais l'hypothèse que le volume entier a été préparé par Hamel alors qu'il travaillait comme professeur de musique au Séminaire, c'est-à-dire du milieu à la fin des années 1860.

Finalement : est-ce vraiment Hamel lui-même qui a assemblé et copié les chansons, ou s'agit-il d'un travail fait par quelqu'un d'autre sous sa direction? Cette question est plus difficile. Il devrait être possible de comparer des documents certifiés de la main d'Hamel avec l'écriture des *Annales*, mais je regrette de ne pas avoir encore pu le faire. La tradition — quelle qu'elle soit en regard de cette collection — voit en Hamel l'auteur qui l'a compilée, mais, détail fascinant, parmi les chansons qui portent les noms d'informateurs, plusieurs citent Hamel lui-même, *à la troisième personne*. Découvrir qu'en fait Hamel n'aurait pas été lui-même le copiste ne serait pas, je crois, lui enlever la responsabilité de l'idée et de l'ambiance esthétique de la collection. L'ouvrage reste un témoignage unique des goûts et des habitudes de chant dans un segment important de la société canadienne à une époque donnée. ◄

RÉFÉRENCES

ALLAIRE, Jean-Baptiste-Arthur (1908). *Dictionnaire biographique du clergé canadien-français*, Saint-Hyacinthe, Imprimerie de « la Tribune », 2 vol.

_____ (1920). *Le Clergé canadien-français*, nº 22, octobre.

BARBEAU, Marius (1944). « Modalité dans nos mélodies populaires », *Mémoires et comptes rendus de la Société royale du Canada*, vol. 38, p. 15-25.

_____(1982). *Répertoire de la chanson folklorique française au Canada*, Ottawa, Musée national de l'Homme, vol. 2.

CAPELLE, Pierre Adolphe (1850). *La Clé du caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers*, 4e éd., Paris, A. Cotelle.

Le Chansonnier des Collèges mis en musique, (1860). 3e éd., Québec, Bureau de l'abeille.

DESAUTELS, Andrée (1965). « Les trois âges de la musique au Canada », Norbert DUFOURCQ (dir.), *La Musique*, Paris, Larousse, vol. 2, p. 314.

_____ (1970). « Histoire de la composition musicale au Canada de 1610 à 1967 », Gilles POTVIN et Maryvonne KENDERGI (dir.), *Aspects de la musique au Canada*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, p. 87.

DUCHESNE, Raymond (1994). « Laflamme, Joseph-Clovis-Kemner », Ramsay COOK et Réal BÉLANGER (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. 13, p. 611-12.

GAGNON, Ernest (1908). *Chansons populaires du Canada*, 10e éd., Montréal, Beauchemin.

HAMEL, Thomas-Étienne. *Annales musicales du Petit-Cap*, Archives du Séminaire de Québec (MS-3).

_____ (1906). *Cours d'éloquence parlée, d'après Delsarte*, Québec, Imprimerie de la Compagnie de « L'Événement ».

HAMELIN, Jean (1995). *Histoire de l'Université Laval*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

LAFORTE, Conrad (1977-87). *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 6 vol.

_____ (1995). *La chanson de tradition orale : une découverte des écrivains du XIXe siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Triptyque.

MATHIEU, O.-E (1913). « Éloge funèbre de Mgr Thomas-Étienne Hamel », 17 juillet, Archives du Séminaire de Québec (Séminaire 75, nº 70).

MORGAN, H. J. (1898). *The Canadian Men and Women of the Time*, Toronto, W. Briggs.

MYRAND, Ernest (1899). *Noëls anciens de la Nouvelle-France : étude historique*, Québec, Laflamme et Proulx.

PLOUFFE, Hélène (1993). « À la Claire Fontaine », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e éd., Montréal, FIDES, p. 30.

POIRIER, Lucien, dir. (1987). *Le Patrimoine musical canadien*, Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, vol. 7, p. 22-25.

PROVOST, Honorius (1964). « Le Séminaire de Québec, documents et biographies », *La Revue de l'Université Laval*, Québec, p. 477-78.

_____ (1972), « Doherty, Patrick J. », Ramsay COOK et Réal BÉLANGER (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. 10, p. 254-55.

ROULEAU, Th.-G. (1913-14). « Son Excellence Monseigneur Hamel P. A., Vicaire Général du diocèse de Québec », *Annuaire de l'École Normale Laval*, Québec, p. 74-8.

[12] Notamment Laforte (1977-87), Kallman et Potvin (1993) et Smith (1989).

SMITH, Gordon E. (1989). « Ernest Gagnon (1834-1915) : Musician and Pioneer Folksong Scholar », thèse de doctorat, University of Toronto.

STEBBINS, Genevieve (1886). *Delsarte System of Dramatic Expression*, New York, Edgar S. Werner.

TANGUAY, Cyprien (1893). *Répertoire général du clergé canadien*, Montréal, E. Senécal.

WILHEM, Guillaume-Louis Bocquillon dit (1846), *Manuel musical à l'usage des collèges, des institutions, des écoles et des cours de chant*, 7e éd., Paris, Perrotin.

WILLIS, Stephen C. (1993). « Ô Canada, mon pays, mon amour », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e éd., Montréal, FIDES, p. 2433.

ANNEXE 1

Annales Musicales du Petit-Cap – compositeurs des chansons attribuées

[Les éléments sont donnés dans l'ordre suivant : numéro de page des *Annales* / nom du compositeur (années) / « titre de la chanson » / éditeur / références.]

128 / Ernest[-Henri-Alexandre] Boulanger (1815-1900) : « Le vieux curé » / MGG, Fé

133 / Paul Henrion (1819-1901) : « Le retour du printemps » / Gallet, Paris / NG2, Fé, Paz

137 / H[enri]. Letellier : « Le Roulier » / Labbé, Paris / Paz

174 / [Victor] Parizot : « Les bœufs »

179 / [Charles] Pourny : « C'est tout c'que j'peux fair' pour vous ! », Ch.s. (« chant seul ») / Paz, BN 1.450

182 / Louisa [Loïsa] Puget (1810-89) : « Mon rocher à Saint-Malo » / Schott / NG2, Paz, BN 1.455

195, 219 / Mazzini [F. Masini] (1804-63) : « Naples » / Schott, Joubert /Fé, Paz

203 / [Joseph (Giuseppe)] Concone (1801-61) : « Le chant du berceau » / NG2, MGG, Fé, BN 1.127

235 / Beethoven : « La Marmotte », op. 52 no 7 (Goethe)

246 / F[rançois (Francesco)]. Masini (1804-63) : « Silvio Pellico en prison » / Gallet, Noël, Schott / Fé, Paz

248 / Frantz Liouville : « Les Voraces et les Coriaces » / BN 1.344

Références

BN = Bibliothèque nationale, Paris

Fé = FÉTIS, François-Joseph (1883-84). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e éd., Paris, Firmin-Didot.

MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, c.1994-2002.

NG2 = SADIE Stanley, dir. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2e éd., New York, Grove's Dictionaries.

Paz = PAZDIREK, B. et F., dir. (1967). *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Hilversum, Knuf.

ANNEXE 2

Annales Musicales du Petit-Cap – informateurs

Informateurs d'Hamel	**Identification ; sources**
M. Ernest Audette	(l'abbé Ph.-E., 1845-76) All
M. l'abbé Louis Beaudet	Prov
M. l'abbé L. L. Billion	(Louis-Léon, 1814-82) Tang
M. l'abbé Bouchy	(? — Pierre-André, 1818-86) Tang
M. Chaisson	
M. Eudore Chouinard	
L'abbé Th. Darrieux	« Aumonier de la frégate française *La Naïade* »
M. (l'abbé Jean-Patrice) Doherty	*DBC* X ; Laf 1
L'hon. F(rançois). Évanturel	*DBC* XII
M. George Fraser	
M. l'abbé V. Godin	
Mr Jean Gosselin	« Curé de St Jean, I. O. »
M. l'abbé (« maintenant Mgr ») Grouard	
Mgr T.-É. Hamel	Compilateur ; Laf 1 ; Prov
Mgr (Edward John) Horan	DBC X ; Prov
M. l'abbé Joys	
Mgr J.-C.-K. Laflamme	*DBC* XIII ; Prov
M. l'abbé Aug. Laverdière	(? — né 1840) All ; Tang
Rév M. C. H. (Charles-Honoré) Laverdière	Prov
M. l'abbé H. Lecourt	(? — l'abbé Honoré Lecours, 1836-66) Tang
M. Cyrille (-Étienne) Légaré	Prov
M. l'abbé A. Lepage	(Athanase, 1836-82) All ; Tang
M. Jos. Edm. Marcoux	(Jean-Edmond?) Prov
M. l'abbé A(ntonin) Nantel	*DBC* XIII
M. l'abbé Palier, S. S.	
M. Henri Pâquet	(l'abbé André-Charles-Henri, né 1844) All ; Tang
M. l'abbé Louis-H. (Honoré) Pâquet	Prov
M. Pierre Roussel	Prov
M. Ferdinand Roy	
M. l'abbé Simard	(Henri?) Prov
M. Stanislas Tassé	Prov
M. M. Turcotte	

Sources

All = Allaire (1908)

Laf 1 = Laforte (1977, vol.1)

Prov = Provost (1964)

Tang = Tanguay (1893)

Résumé

Un manuscrit musical québécois du XIXe siècle : *Annales Musicales du Petit-Cap*

John Beckwith (Professeur émérite, Université de Toronto)

Le manuscrit *Annales Musicales du Petit-Cap* se trouve dans les Archives du Séminaire de Québec. Il contient 131 chansons, paroles et mélodies, recueillies par Mgr Thomas-Étienne Hamel qui fut, dans la vie ecclésiastique et académique du Québec, l'un des personnages les plus renommés de son temps. Malgré son importance, les notes biographiques ne mentionnent que très brièvement l'intérêt qu'il portait à la musique, et les auteurs des commentaires musicaux ne semblent pas avoir examiné le manuscrit de près. Les premières 66 chansons du volume appartiennent au répertoire de chansons traditionnelles. Dans la deuxième partie du volume, on trouve 65 pièces qui comprennent des chansons, des romances, et même des vaudevilles, tirés pour la plupart du répertoire populaire français de l'époque, dont onze portent des attributions (compositeur et/ou parolier). Le volume se présente donc comme deux volumes séparés, aux intentions distinctes. Le catalogue des Archives situe la compilation de la collection « entre 1865 et 1908 ». Un examen plus détaillé suggère un laps de temps plus court, de deux ou trois ans seulement, soit au milieu des années 1860. L'article se veut une appréciation ou encore une série d'observations critiques, et non pas une étude ethnomusicologique.

Abstract

A Nineteenth-Century Québecois Manuscript: *Annales Musicales du Petit-Cap*

John Beckwith (Professor Emeritus, University of Toronto)

The manuscript *Annales Musicales du Petit-Cap*, now in the Archives du Séminaire in Quebec City, contains melodies and lyrics of 131 songs. It was compiled by Mgr. Thomas-Étienne Hamel, one of the most eminent figures in church and university circles in his era. Despite his importance, biographical sources mention only briefly, if at all, his keen interest in music, while none of the commentators on this impressive compilation appear to have examined it closely. The first 66 songs in the collection belong to the repertoire of traditional or folk music. The second part of the volume consists of 65 pieces, among them chansons, romances, and even vaudevilles, drawn mostly from popular French repertoires of the time, among which eleven have attributions of composer and/or lyricist. A detailed account therefore suggests that the volume is really two volumes with two distinct intentions. The Archives catalogue dates the collection "between 1865 and 1908" but close perusal suggests a shorter compilation period, in the mid-1860s. The article is an appreciation and critical study, rather than an analysis along ethnomusicological lines.

Biographie

John Beckwith

Université de Toronto

Professeur émérite de la faculté de musique de l'Université de Toronto, dont il a été le doyen de 1970 à 1977, il a composé plus d'une centaine d'œuvres, dont quatre opéras, de la musique pour orchestre, pour chœur, de la musique de chambre, etc. Il a souvent mis en musique des textes d'écrivains canadiens. Sa restauration de l'opéra-comique de Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (vers 1808), publiée en 1992 par Doberman/Yppan, a été présentée en français et en anglais, respectivement en 2000 et 2002. Il a dirigé la Société pour le patrimoine musical canadien, fondée en 1982, qui publie des anthologies de partitions et il a préparé deux ouvrages dans cette importante collection (1986 et 1995). Promoteur infatigable de la musique canadienne, il a publié de nombreux articles et critiques musicales, en plus de concevoir de nombreuses émissions de radio. Il est l'auteur de *Music Papers: Articles and Talk by a Canadian Composer, 1961-1994* (Ottawa, Golden Dog Press, 1997), *In Search of Alberto Guerrero* (Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2006) et *Unheard Of: Memoirs of a Canadian Composer* (Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2012). Membre de l'Ordre du Canada (1987), il a été nommé membre honoraire de la SQRM en 1997 et de la Société de musique des universités canadiennes en 1999.

Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941)

Guylaine Flamand

« Nous irons vers l'Est et donnerons à la population canadienne française les concerts symphoniques auxquels elle a droit. » Voilà le slogan qui annonçait la naissance d'un nouvel orchestre, la Société des Concerts symphoniques de Montréal, au milieu des années 1930. Cette approche nationaliste a su rallier les forces nécessaires à la formation d'un ensemble symphonique qui se classe maintenant parmi les meilleurs au monde et que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de l'Orchestre symphonique de Montréal. Mais quels sont les événements qui ont motivé une telle démarche? Encore et toujours cette dualité culturelle propre à Montréal. Retournons un peu en arrière pour mieux comprendre.

Le Montreal Orchestra

L'avènement du cinéma parlant en 1927 et la crise de 1929 ont, en quelque sorte, favorisé l'implantation d'un orchestre symphonique dans la métropole. Les musiciens, qui pour la plupart travaillaient dans les théâtres, ont décidé de répondre à l'initiative du clarinettiste Giulio Romano et de créer leur propre emploi en jouant la musique pour laquelle ils avaient été formés. C'est ainsi qu'est né en octobre 1930, sur une base coopérative, le Montreal Orchestra (MO) constitué de soixante-dix musiciens avec, à leur tête, Douglas Clarke, alors doyen de la Faculté de musique de l'Université McGill. Quoique l'orchestre fut mis sur pied au beau milieu de la crise[1], plusieurs organismes lui ont généreusement prêté main-forte. La Faculté de musique de l'Université McGill fournissait les partitions, le théâtre Orpheum ouvrait gratuitement ses portes pour les concerts et, enfin, l'Hôtel Mont-Royal offrait une de ses salles de bal pour les répétitions ainsi que de l'espace pour les bureaux. Le chef, pour sa part, acceptait le poste à la seule condition de ne pas être rémunéré; ce qui fut presque le cas aussi des musiciens puisque, après cinq répétitions de trois heures chacune en plus du concert, chaque musicien reçut la magnifique somme de quatre dollars! Un comité fut mis en place pour s'occuper des questions administratives et tenter de trouver les ressources financières nécessaires au fonctionnement de l'orchestre. Après un appel de dons et une campagne de souscription, l'ensemble est parvenu à donner vingt-cinq concerts la première saison et le salaire des musiciens est passé à treize dollars par semaine en moyenne. Il faut noter qu'à la mi-saison, soit en février 1931, l'orchestre déménagea au théâtre His Majesty's pour une meilleure acoustique et un plus grand nombre de sièges. Avec un total de cent soixante-six concerts en onze saisons, le Montreal Orchestra devenait, en 1941, l'orchestre symphonique le plus performant et assidu dans l'histoire de la musique symphonique à Montréal. Ce succès est redevable en grande partie à l'énergie et au remarquable dévouement des musiciens. En effet, lorsqu'une saison était menacée pour des raisons financières (ce qui, du reste, arrivait fréquemment), les musiciens n'hésitaient pas à donner de leur temps, aussi bien pour les répétitions que pour les concerts, jusqu'à ce que des ressources philantropiques soient à nouveau disponibles. Ce qui donnait lieu à une situation pour le moins anormale, comme le note H. P. Bell dans le *Montreal Music Year Book 1932* :

> … les concerts de l'orchestre présentent une situation plutôt étrange, peut-être même unique, où des gens au préalable sans-emploi font acte de charité envers leurs concitoyens plutôt que l'inverse. Serait-ce la honte reliée à la reconnaissance de cet état de fait qui empêche quelques personnes d'aller aux concerts? Il ne serait pas exagéré d'affirmer que pour le peu d'argent qu'il reçoit, le Montreal Orchestra offre à son public un meilleur rapport qualité-prix que n'importe quel autre orchestre au monde (Bell, 1932, p. 3)[2].

Répertoire

Un autre aspect important du succès de la nouvelle organisation réside dans le choix du

[1] Le premier concert eut lieu le 12 octobre 1930.

[2] « *…the orchestra's concerts afford a strange, perhaps unique, example of people who were unemployed bestowing charity on their fellow citizens rather than receiving from them. Perhaps it is the consciousness of this that has made some people ashamed to go to the concerts? It is fairly safe to say that for the very little money that it gets, the Montréal Orchestra is probably giving its public better value than any other orchestra in the world.* » Cette traduction française et toutes les suivantes sont de l'auteure du présent article.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, nos 1-2, « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent », décembre 2003, p. 23-31

répertoire. En devenant chef permanent, Clarke devenait aussi responsable de la planification des programmes. Tout en étant conscient du goût du public, il ne voulait pas sacrifier la qualité du matériel proposé dans le seul but d'attirer les foules. Sa ligne conductrice était d'inclure au moins une œuvre symphonique majeure dans chaque programme. Une étude des programmes des onze saisons de l'orchestre le démontre clairement. Clarke puisait abondamment dans le répertoire germanique (Brahms, Beethoven, Wagner, J.-S. Bach, Mozart) et anglais (Purcell, Byrd, Holst, Grainger, Delius, Elgar, Bax). On ne se gênait d'ailleurs pas pour le lui reprocher. Son admiration pour Brahms lui valut aussi quelques remarques plutôt désobligeantes de la part de certains critiques francophones :

> Brahms est l'auteur favori des anglo-saxons et c'est assurément à cette faveur que nous devons d'être saturé de Brahms par l'Orchestre de Montréal. Entendre Brahms et mourir!… (Letondal, 1932, p. 7)

> … cela n'était pas pour déplaire à un auditoire sursaturé des lourdes symphonies de Brahms. L'inévitable Brahms, compositeur remarquable, c'est entendu, mais qu'on est à la veille de nous faire détester à force de le rejouer… (Langlois, 1933, p. 8)

> Nous l'avons eue la deuxième symphonie de Brahms. C'était écrit! Moctoub! Les quatre symphonies de Brahms figureront encore, cette année, au programme de l'Orchestre de Montréal. Pour les auditeurs anglo-saxons, Brahms est le Bon Dieu de la musique : lorsqu'ils ont dit « Brààhms », ils ont tout dit. Le public latin ne partage pas cette dévotion un peu trop exclusive (Letondal, 1934a, p. 6).

Pour ce qui est du répertoire anglais, il est vrai qu'il occupait une place importante dans la programmation de Clarke. Environ un programme sur trois présentait de la musique anglaise. Le fort sentiment d'appartenance envers sa mère-patrie influença sûrement Clarke dans ses décisions. Utilisait-il l'orchestre pour promouvoir la musique anglaise contemporaine de ce côté de l'océan et attirer ainsi les amateurs anglophones, ou bien était-ce dû à la situation financière précaire de l'orchestre? La réponse à cette question tient sans doute des deux propositions. Le fait qu'il connaissait personnellement la plupart des compositeurs (Bax, Delius, Elgar, Grainger, Holst, Vaughan Williams et Warlock) lui permettait probablement d'obtenir les partitions à moindre coût. C'était une façon pour lui de diversifier son répertoire sans trop taxer le budget déjà extrêmement serré de l'orchestre. Aussi, la population anglophone de Montréal de cette époque était très attachée et s'identifiait fortement à l'Angleterre, sa mère-patrie. En présentant de la musique anglaise contemporaine, Clarke s'assurait un certain public, curieux et enthousiaste pour tout ce qui venait d'Angleterre.

Les compositeurs français et russes viennent loin derrière dans le palmarès de l'orchestre. Même compilés ensemble, le nombre de leurs prestations est nettement inférieur à celui des compositeurs anglais. Mais encore une fois, on ne peut dire si une telle décision était prise sur des bases de préférences personnelles ou par simple nécessité. Le coût des partitions françaises a toujours été très élevé, c'est bien connu. L'orchestre devait compter sur la générosité de ses amis les mieux nantis ou de différentes associations qui lui prêtaient les partitions. En 1933, par exemple, l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques a fourni neuf partitions à l'orchestre : *Le Chasseur maudit* de Franck, la *Suite algérienne* de Saint-Saëns, *Le Festin de l'araignée* de Roussel, *Ma Mère l'Oye*, *Le Tombeau de Couperin*, les *Valses nobles et sentimentales* et la *Rhapsodie espagnole* de Ravel, *Children's Corner* de Debussy et la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Cette dernière, en fait, a permis à l'orchestre de démontrer une certaine audace : le 18 février 1934, la symphonie était programmée en version intégrale. C'était la première fois qu'elle était interprétée dans son ensemble par un orchestre canadien. Ce fut un événement.

Cette lacune dans la représentation de la musique française a bien entendu été relevée par les critiques :

> Pourquoi M. Clarke ne nous joue-t-il pas plus souvent de la musique française? Nous le savons assez peu francophile, il est vrai, et sa *Pavane pour une infante défunte* boitait passablement. On a tout de même pas le droit d'ignorer l'existence de Debussy! (Lux, 1931, p. 5)

> Est-ce un parti pris d'ostraciser les auteurs français? On le croirait car, enfin, jusqu'à présent, on les a éliminés bien cavalièrement. Souhaitons qu'il y ait compensation par la suite (Lamontagne, 1930, p. 10).

Bien sûr, le critique musical du *Petit Journal* et animateur radio, Henri Letondal n'était pas en reste avec son ton péremptoire :

> Il y a donc chez M. Clarke, un parti pris évident de nous imposer « ses » auteurs. Cela est insupportable. […] Nous persistons à demander des programmes mieux faits et qui accordent une place de choix aux auteurs français (Letondal, 1931a, p. 26).

On peut même lire les remarques du critique anglophone Thomas Archer sur la situation dans son sommaire de la deuxième saison de l'orchestre :

> La seule question à débattre demeure celle de la musique française. […] Outre *L'Apprenti Sorcier* de Dukas, il n'y a eu aucune autre addition au répertoire de musique française contemporaine, qui se compose principalement d'une suite, d'un prélude très connu de Debussy et d'une très petite œuvre de Ravel. Ce qui ne fait pas très bonne figure face aux quelques 15 nouvelles partitions anglaises, dont quelques-unes peuvent être qualifiées de majeures. Il y a probablement de bonnes raisons derrière cette politique. Cependant, il n'en demeure pas moins que Montréal est une ville autant française qu'anglaise (Archer, 1932, p. 10)[3].

Non seulement l'insuffisance de musique française était-elle critiquée, mais aussi la qualité de son exécution lorsqu'on la jouait. Bien entendu, c'est encore une fois Letondal qui se fait le plus sévère :

> La *Pavane* de Ravel fut prise au ralenti. Non seulement l'Infante était défunte, mais Ravel assistait à l'enterrement. Pour employer l'expression d'un confrère, ce fut un « infanticide »! (Letondal, 1930, p. 25)

> Le concert se terminait par une parodie de *L'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas. Nous disons bien *parodie*, car nul autre terme ne saurait s'appliquer à l'interprétation de M. Douglas Clarke. Après une audition de cette qualité, c'était faire montre de peu de jugement et surtout de mauvais goût. Il existe d'excellents disques de *L'Apprenti Sorcier*. M. Clarke, qui conduit cette musique à deux temps (Pom-popom-popom-popom-po-po-po-po-pom) a-t-il écouté ces disques? Sinon, il n'est pas excusable, d'avoir défiguré d'une manière aussi flagrante l'œuvre de Dukas.

> Il y avait autant de comparaisons entre l'interprétation de l'Orchestre de Montréal et *L'Apprenti Sorcier*, que celle existant entre Paris et sa copie par les Américains. Un mauvais dessin (ou dessein) tout simplement!

> Pour l'honneur de la musique française, une audition comme celle d'hier soir devrait être interdite. On peut se tromper, mais pas à ce point-là!… (Letondal, 1934b, p. 6)

Solistes

Quoique Clarke n'aimât pas particulièrement travailler avec des solistes, il constata vite que c'était nécessaire pour attirer le public. C'est ainsi qu'à chaque saison, entre sept et onze solistes étaient invités à se produire avec l'orchestre. Parmi eux, quelques grands noms comme Georges Enesco, Nathan Milstein, Beveridge Webster, Emanuel Feuermann, Shura Cherkassky, Eugene List et William Primrose assuraient une vente de billets accrue. Sur les soixante-seize solistes invités au fil des ans, seulement une vingtaine étaient canadiens : onze anglophones et neuf francophones. Une faible proportion au dire de certains — Letondal, M. Athanase David, député libéral et Secrétaire de la province et sa femme, qui était largement impliquée dans le concours du Prix d'Europe — qui auraient trouvé préférable d'encourager les artistes d'ici. Ce à quoi Clarke répond dans une lettre ouverte cosignée par le président du comité exécutif de l'orchestre Graham Drinkwater :

> La politique des dirigeants du Montréal Orchestra est de s'efforcer d'offrir la meilleure interprétation de toute bonne musique, sans égard à la nationalité. Sans aucune aide financière de la part du gouvernement, nous avons « encouragé les talents de notre propre province » en employant 27 solistes « locaux », dont 11 francophones. Sur un total de 68 musiciens, on retrouve 31 Canadiens français, sans compter les autres personnes originaires de Montréal. Pour couronner le tout, ajoutons que deux Montréalais ont dirigé leurs propres œuvres à l'orchestre, à savoir M. Claude Champagne (un des protégés de M. David) et M. Henri Miro (Clarke et Drinkwater, 1935).[4]

Le ton défensif de cette lettre et l'allusion aux « protégés » de M. David nous amènent dans le vif du sujet, c'est-à-dire le conflit qui favorisa la création d'un deuxième orchestre.

La Société des Concerts symphoniques de Montréal

Comme le mentionne Clarke dans cette lettre, près de la moitié des musiciens de l'orchestre étaient francophones. La proportion diminue sensiblement au sein de l'administration et des différents comités pour se situer au tiers environ. Ce qui revient à dire que malgré que l'orchestre ait été associé, dans l'esprit de plusieurs, à l'élément anglophone de la ville, les francophones n'étaient pas en reste et ont participé au succès de l'organisation. Le problème cependant se situait davantage au niveau de l'identification et des intérêts. Le désir de la population francophone d'avoir un orchestre se faisait sentir depuis quelques années déjà. Lorsque le Montreal Orchestra fut fondé, quelques-uns

[3] « *The only question remaining for discussion is that of French music. […] Outside of Dukas's* L'Apprenti Sorcier *there were no additions to the modern French repertory, which consists principally of an early suite, a very familiar prelude by Debussy and a very small piece by Ravel. And these do not make a very good showing against the 15 or so modern English scores, some of which might fairly be called representative. Possibly there are good reasons for this policy. However, Montréal is after all as much French as it is English.* »

[4] « *The policy of those in charge of the Montréal Orchestra is to strive for the best interpretation of whatever is good in music, without reference to nationality. Without a cent of help from the Government, we have "helped talent of our own Province" by employing as soloist 27 "local artists" — 11 of whom were French-speaking. Besides other native-born players in the Montréal Orchestra, out of the total strenght of 68 players, there are 31 French-Canadians. For the sake of completeness we may add that two Montrealers have conducted the Orchestra in their own works, namely Mr. Claude Champagne (one of Mr. David protégés) and Mr. Henri Miro.* »

des amateurs les plus dynamiques de l'élite canadienne française s'y sont impliqués, espérant voir leur rêve se réaliser enfin. Parmi eux, notons Athanase David, sa femme Antonia David et Henri Letondal. À plusieurs occasions, Monsieur et Madame David ont demandé à la direction de l'orchestre d'accorder une « place raisonnable aux solistes, chefs et compositeurs du Québec, particulièrement aux lauréats du Prix d'Europe et autres boursiers du gouvernement du Québec » (Potvin, 1993, p. 2540). Cette demande était même associée à une offre de subvention de 3000 $ du gouvernement québécois si certaines conditions étaient remplies. Cependant, même l'argent n'est pas venu à bout des réticences. Le refus constant de la direction n'a fait qu'enflammer davantage le désir de ces trois membres francophones d'avoir un orchestre qui répondrait davantage à leurs goûts et leurs attentes.

Bien entendu, la problématique des solistes invités n'était pas le seul objet de récrimination de la part des francophones. Comme nous l'avons vu précédemment, l'élaboration des programmes – omniprésence de la musique anglaise contemporaine, la faible représentation de la musique française et son interprétation discutable, et l'engouement jugé exagéré pour Brahms de la part du chef, étaient aussi sources de frustration. Il faut également mentionner que la part du français dans les affaires de l'orchestre était très minime, sinon totalement absente. Ce que les journalistes ont relevé assez rapidement. Frédéric Pelletier, critique musical au *Devoir*, le nota dès le cinquième concert de l'orchestre en novembre 1930 :

> Quant à l'unilinguisme de tous ces programmes, je dirai tout haut ce que bon nombre de personnes m'ont dit tout bas : c'est à la fois un manque de diplomatie et un manque de courtoisie qui n'empêcheront pas les amateurs d'orchestre d'aller le plus qu'ils pourront à ces concerts, mais qui ne les prédisposeront pas à cette indulgence dont l'organisation a besoin (Pelletier, 1930, p. 1).

Bien sûr, Letondal avait aussi son mot à dire sur le sujet :

> Puisque nous sommes au His Majesty's que l'on respecte Sa Majesté la langue française dans la rédaction du programme ! De grâce !… (Letondal, 1931b, p. 27)

Une semaine plus tard, Letondal revenait sur le problème :

> Un mot du programme imprimé. Sa rédaction est déplorable. « Tone poem » est traduit : « Poème d'accord » et « Symphony en C minor » par « Symphonie en C mineure ». N'y a-t-il vraiment personne à l'Orchestre de Montréal qui puisse traduire le texte anglais de façon correcte ? (Letondal, 1931c, p. 27)

C'est donc à la fin de la saison 1933-1934 que les David et Letondal ont quitté le Montreal Orchestra avec la ferme intention de fonder un orchestre pour encourager les Canadiens français. L'idée a rapidement fait son chemin grâce à une campagne dans les journaux et à la radio menée par Letondal. Jean C. Lallemand, riche industriel et mécène de la métropole, s'est associé au projet avec enthousiasme en offrant son soutien financier et moral. Le soir du 16 novembre 1934, Athanase David annonçait officiellement à la radio la création du nouvel orchestre appelé La Société des Concerts symphoniques de Montréal (SCSM), une dénomination typique aux orchestres français. Dans une allocution publiée l'année suivante, David expose clairement les trois principaux objectifs de la nouvelle organisation :

> L'association 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 permettra 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.
>
> 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, 1935, p. 16).

David a tenu à préciser que le nouveau groupe ne serait pas en compétition avec aucun autre, étant donné que son mandat était de donner aux Canadiens français la chance d'entendre de l'excellente musique et d'applaudir leurs compatriotes qui n'avaient que peu d'occasions de se produire chez eux. L'appel au public fut fait d'une manière ultra nationaliste. En plus du fameux slogan cité au début de cet article, la fierté des Canadiens français était mise au défi par le trésorier de la nouvelle association, Ubald Boyer :

> C'est une œuvre nationale et il faut que l'on dise, à la fin des six concerts de la saison : Les Canadiens français sont en mesure de fonder un orchestre symphonique, de le maintenir et de le conduire au succès (Boyer, 1935, p. 6).

Le premier concert eut lieu le 14 janvier 1935 à l'auditorium de l'école Le Plateau dans le cœur du Parc Lafontaine sous la baguette de Rosario Bourdon (chef de l'orchestre de la NBC à New York) et du pianiste-soliste Léo-Pol Morin (gagnant du Prix d'Europe en 1912). L'approche nationaliste n'aurait pas été complète sans la présentation d'une pièce canadienne. Quoi de plus approprié qu'une pièce du compositeur Calixa Lavallée, auteur de l'hymne national *Ô Canada* auquel la population canadienne française s'identifiait entièrement à l'époque. L'enthousiasme était tel que le concert afficha complet deux semaines avant sa présentation. Le soir même, l'émotion atteignait un paroxysme :

> Quand M. Bourdon lève sa baguette et attaque l'hymne *Ô Canada*, […] l'émotion s'empare littéralement de l'auditoire. Puis le programme se déroule dans un véritable climat d'euphorie. […] Chef, soliste et orchestre sont longuement ovationnés (Potvin, 1984, p. 34).

L'engouement n'a fait qu'augmenter d'un concert à l'autre. Quand finalement Wilfrid Pelletier monta sur le podium pour le cinquième concert, il fut accueilli en héros. Pour le sixième et dernier concert de la saison, aussi dirigé par Pelletier, la demande fut telle qu'on dut trouver une salle plus grande. C'est donc au Cinéma Loew's que le concert eut lieu. Parce que le théâtre était situé dans l'ouest — le secteur anglophone de la ville, l'administration de l'orchestre dut justifier son choix et insister sur le fait que c'était une mesure tout à fait particulière et que la décision avait été prise par pure nécessité :

> Tout d'abord, l'on me permettra bien d'assurer le public montréalais du regret que j'éprouve de n'avoir pu trouver dans l'est de Montréal un théâtre qui voulût bien, même contre rémunération, mettre sa salle, à cette occasion, à la disposition de la société. […] Il nous fallut donc jeter les yeux ailleurs, et c'est au Loew's que finalement nous avons réussi à trouver l'hospitalité que nous cherchions. Ce n'est pas la désertion de l'est, je veux bien qu'on le sache (David, 1935, p. 16).

Wilfrid Pelletier, directeur artistique

Après tout ce succès, l'organisation pouvait se permettre de regarder l'avenir avec confiance. La nomination de Wilfrid Pelletier au poste de directeur artistique de la Société n'a fait qu'amplifier l'enthousiasme du public. Sous sa tutelle, le dynamisme de l'orchestre ne cessa de croître. En effet, en plus des huit concerts réguliers par saison, Pelletier mit sur pied les Matinées symphoniques pour la jeunesse, le Festival de Montréal, consacré aux grandes œuvres de musique sacrée, et la série des Concerts d'été au chalet du Mont-Royal.

Petit à petit cependant, la politique première de la Société de ne présenter que des musiciens canadiens français s'est relâchée et de grands noms de la scène internationale ont été invités : Arthur Rubinstein, Alexandre Brailowsky, Egon Petri, Claudio Arrau, Mischa Elman, Nathan Milstein, Emanuel Feuermann, pour n'en nommer que quelques-uns. Le même sort attendait les chefs. La saison 1940-1941 ne présentait qu'un chef canadien aux côtés de noms tels Désiré Defauw, Fritz Stiedry, Sir Thomas Beecham et Jean Morel. Pour ce qui est de la musique canadienne, les organisateurs ont vite pris conscience que, malgré les bonnes intentions, le projet n'était pas si facilement réalisable. Jamais auparavant les compositeurs d'ici n'avaient eu un orchestre à leur disposition pour jouer leurs compositions. En conséquence, très peu d'œuvres orchestrales avaient été écrites et encore moins transcrites pour les parties d'orchestre. D'ailleurs, la plupart des pages jouées durant les deux premières saisons étaient des arrangements de pièces pour piano. Pour remédier à la situation, Jean Lallemand créa en 1936 une compétition annuelle portant son nom : un prix de 500 $ était décerné à la meilleure œuvre orchestrale soumise, laquelle était interprétée par l'orchestre la saison suivante. La compétition souleva beaucoup d'intérêt. Près de vingt compositions furent soumises chacune des trois années de l'existence du Prix Lallemand. Cependant, malgré son succès, le concours prit fin en 1939, ainsi que la politique de la Société d'inclure une pièce canadienne dans chaque programme, principalement en raison des coûts rattachés à l'organisation du concours et à la transcription des œuvres.

Malgré ces déceptions, les premières saisons de la Société sont accueillies avec enthousiasme de la part des musiciens, bien sûr, mais aussi de l'organisation et encore plus du public. Il faut dire que l'approche nationaliste contribuait grandement à cet état de fait, à une époque où les francophones cherchaient de plus en plus à s'affirmer et à être reconnus comme société à part entière. Il est important de noter ici qu'à cette période, l'économie de Montréal était encore dominée par des intérêts canadiens anglais et, comme le mentionne Paul-André Linteau dans son ouvrage *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, la dis-

crimination envers les Canadiens français se retrouvait sous différentes formes :

> La presse anglophone proteste énergiquement lorsqu'un francophone est nommé à la présidence de la Commission du port, poste dont les Canadiens anglais estiment qu'il revient à l'un des leurs. Des journaux francophones dénoncent, sans beaucoup de succès, l'absence systématique des francophones aux postes de commandes dans plusieurs domaines. Dans les grandes entreprises, les emplois de gérants, de vendeurs, de commis ou de contremaîtres vont beaucoup plus systématiquement aux Canadiens anglais et aux immigrants britanniques, tandis que les Canadiens français doivent trop souvent se contenter des emplois d'ouvriers.
> (Linteau, 1992, p. 320)

Pour revenir à l'enthousiasme manifesté pour les concerts de la Société, il ne faudrait pas sous-estimer non plus l'importance de l'attrait de la nouveauté, de la découverte. Pour une grande partie des spectateurs, ces concerts constituaient leur premier contact avec la musique symphonique. Léo-Pol Morin l'illustre d'ailleurs très bien :

> Ces deux organismes [MO et CSM] ont entrepris de donner le goût de la musique symphonique à un public qui n'avait jusqu'ici que faiblement manifesté sa passion pour ce genre de plaisir, parce que, à la vérité, il ne savait pas ce que c'était. Or, on constate que le goût de la musique symphonique se développe rapidement depuis qu'on prend soin d'offrir au public les nourritures qui lui avaient jusqu'ici manqué. Tant il est vrai que… l'appétit vient en mangeant (Morin, 1936, p. 6).

La légèreté des programmes de la première saison incita les mélomanes à continuer de suivre l'orchestre ; leur enthousiasme grandissant proportionnellement à leurs connaissances. Wilfrid Pelletier a su développer l'intérêt d'un public toujours plus nombreux avec une programmation intéressante et variée, allant de Bach à Stravinsky en passant par Albéniz, Turina, Chostakovitch, Scriabine et Chabrier. Le choix musical de Pelletier était d'ailleurs très apprécié des deux communautés tant pour sa valeur musicale que pour sa nouveauté. Thomas Archer, critique musical à *The Gazette*, écrivait ceci à propos du programme du deuxième concert de la troisième saison, comprenant le *Concerto pour piano* de Rimsky-Korsakov, la suite *Escales* de Jacques Ibert, « La Moldau » de Smetana, la *Symphonie* en sol mineur de Mozart et l'ouverture *Leonore* nº 3 de Beethoven :

> Wilfrid Pelletier nous a montré jusqu'à quel point un programme symphonique peut sortir des sentiers battus. On peut se demander, en effet, s'il y a eu aucun autre programme aussi intéressant depuis le retour de la musique symphonique dans la ville (Archer, 1936, p. 18)[5].

Léo-Pol Morin abonde dans le même sens :

> Et moi, je dis merci, merci à M. Pelletier d'aller chercher les belles œuvres là où il s'en trouve, dut-il pour cela faire le voyage de Bolchévie. Car je sais bien qu'en route il y a aussi d'autres pays où la musique continue à produire de belles fleurs (Morin, 1937, p. 10).

Et Thomas Archer le notait encore une fois l'année suivante :

> La variété et l'esprit d'initiative sont les principales qualités qui caractérisent le choix musical présenté cette saison par la Société des Concerts symphoniques de Montréal. […] Aucun compositeur en particulier n'a été privilégié et le choix, en général, était exceptionnellement cosmopolite. […] Des partitions modernes de Ravel, Respighi, Roger-Ducasse, Sibelius, Prokofiev et Chostakovitch démontrent une politique de programmation pour laquelle on ne peut avoir que des éloges (Archer, 1937, p. 10)[6].

Finalement, la nomination de Pierre Béique comme directeur général de la Société en 1939 donna à l'organisation le coup de pouce nécessaire pour passer à un autre niveau de reconnaissance. Fervent amateur de musique, Béique croyait au potentiel de l'orchestre et de ses partisans. C'était un visionnaire qui cherchait à faire converger à Montréal les plus grands artistes de l'heure. Avec l'appui de l'imprésario new-yorkais Siegfried Hearst et celui d'Arthur Judson, directeur général de Columbia Artists et administrateur de l'Orchestre Philharmonique de New York et de l'Orchestre de Philadelphie, Béique put offrir au public montréalais des solistes tels que Arthur Rubinstein, Egon Petri et Nathan Milstein, et des chefs comme Désiré Defauw et Bruno Walter dans les premières années de sa nomination. La participation de ces artistes augmenta considérablement la réputation et la popularité de l'orchestre. Et ce travail continua pendant les quelque trente années où Béique fut en poste.

Sur le plan administratif, Béique travailla fort pour rapprocher les deux communautés. En 1941, il invita M. et Mme Graham Drinkwater, deux des membres les plus actifs du comité du Montréal Orchestra, à joindre le conseil des Concerts symphoniques. À ce

[5] « *Wilfrid Pelletier showed just how far a program of orchestral music can be taken away from the beaten track. It is doubtful, in fact, if one so interesting has been heard here since the restoration of symphony in the city.* »

[6] « *Variety and enterprise were the principal features in the choice of music played this season by the Société des Concerts symphoniques de Montréal. […] No stress was put upon any one composer and the choice in general was unusually cosmopolitan. […] Modern scores by Ravel, Respighi, Roger-Ducasse, Sibelius, Prokofieff and Shostakovitch were examples of a policy of program-making for which there can be nothing but the highest praise.* »

moment, le climat était plutôt morose dans les rangs du Montreal Orchestra, en partie à cause des problèmes de santé de Clarke et du manque d'intérêt de ses membres qui préféraient se consacrer à l'effort de guerre. Les Drinkwater acceptèrent l'invitation avec empressement, ce qui permit à Béique de revendiquer le mérite d'avoir réussi à créer un orchestre représentatif des deux communautés culturelles de la ville. Il semble pourtant que Clarke tentait, de son côté, de faire de même. Malgré sa santé défaillante et la Deuxième Guerre mondiale en cours, quelques lettres trouvées dans les archives de Clarke à l'Université McGill révèlent qu'il avait plusieurs projets pour la saison 1941-1942. Dans une lettre datée du 5 juin 1941, on apprend que Clarke tentait d'organiser, avec un certain M. Drake de New York, une visite du Montreal Orchestra à New York. Quelques jours plus tard, soit le 7 juin, une lettre à Eugene Goosens, alors chef de l'Orchestre symphonique de Cincinnati, mentionne un projet qui serait compromis par Arthur Judson étant donné que celui-ci ne veut appuyer que les Concerts symphoniques. Dans la même lettre, Clarke demande conseil à Goosens à propos d'un festival en début de saison. Il mentionne son intention d'organiser un festival Brahms, qui serait certainement le « plus facile à faire accepter dans cette ville »[7]. Il explique aussi qu'il est complètement impossible de le faire à la fin de la saison parce que « ces foutus Concerts symphoniques organisent déjà un festival en mai »[8]. Dans un télégramme à Wilfrid Pelletier daté du 7 novembre 1941, Clarke invite ce dernier à se joindre à lui pour diriger le Montreal Orchestra avec un statut égalitaire. Deux semaines plus tard, Clarke propose dans une lettre à Pelletier de changer l'horaire des concerts du Montreal Orchestra (le transportant du dimanche à un soir de semaine) afin de lui rendre service. Puis il ajoute :

> En fait, j'aimerais que vous dirigiez le premier concert de la saison. Je veux que le Montréal Orchestra soit, à tous les égards, un orchestre unissant autant les Canadiens français que les Canadiens anglais — et vous *devez* le diriger coûte que coûte[9].

Toutes ces lettres montrent bien la volonté de Clarke de poursuivre les activités du Montreal Orchestra. Pas une seule allusion n'est faite à la perspective de son démantèlement. Au contraire, ces lettres sont pleines d'espoir et de vie. Cependant, une certaine amertume envers les Concerts symphoniques est tangible dans plusieurs d'entre elles. Dans une lettre à Drake du 5 juin 1941, Clarke écrit :

> Juste un mot d'avertissement. Il y a quelques années, les francophones de la ville — après que j'eus donné plus de cent concerts — ont recruté mes hommes et les ont appelés Les Concerts symphoniques. Judson les soutient maintenant dans son propre intérêt… dois-je en dire davantage? Je vous mentionne cela parce que cette organisation va sûrement entendre parler de nos projets et fera des pieds et des mains pour se l'approprier. Votre réponse est simple. Le Montreal Orchestra est l'orchestre ANGLAIS de Montréal. C'est l'aspect anglo-américain qui vous intéresse dans ce cas-ci, et à ce moment-ci. Encore une fois, le Montreal Orchestra est l'« aîné » de cinq ans des deux orchestres de Montréal, avec plus de 160 concerts à son actif[10].

Deux jours plus tard, il écrit encore dans une lettre à Goosens :

> Naturellement, Judson ne fera rien pour m'aider, étant donné qu'il soutient les Concerts symphoniques exclusivement. À ce point, il semble que nous nous heurtions contre un mur et, pour ma part, je ne vois pas comment en sortir. […] Il ne s'agit pas ici d'une compétition loyale ; c'est contre le diable lui-même que je me bats…[11]

Le ton acerbe du mois de juin fait place, en novembre, à une nouvelle attitude de la part de Clarke. Dans la lettre à Wilfrid Pelletier déjà citée, Clarke affirme son désir de collaboration et proteste de ses bonnes intentions :

> J'espère sincèrement ne plus entendre ces racontars quant à mon indisposition à collaborer avec les Canadiens français — largement entretenus, j'en ai peur, par quelques personnes pour des raisons personnelles. J'espère que nous pouvons maintenant aller de l'avant ensemble et inspirer une influence forte et unificatrice pour le bien de la musique[12].

La première chose qui vient à l'esprit en lisant ces lettres, est que l'initiative de Clarke arrive trop tard et semble suscitée par l'énergie du désespoir. En 1941, les Concerts symphoniques atteignaient de nouveaux sommets et étaient suivis par une foule plus qu'enthousiaste. Même si les concerts avaient lieu dans l'est de la ville, de plus en plus d'anglophones venaient de l'ouest pour y assister. La baisse d'intérêt marquée pour le Montreal Orchestra qui était imputée par les médias à l'effort de guerre a très bien pu être due à un simple transfert d'intérêt vers les Concerts symphoniques qui offraient des concerts d'une plus grande qualité. Il n'y a rien dans les archives pour prouver cette hypothèse, mais elle n'en demeure pas moins plausible.

7 « *I think, certainly in this town, a Brahms Festival would be the easiest to "put over".* » Lettre de Clarke à Eugene Goosens, 7 juin 1941, Fonds Douglas Clarke, Université McGill.

8 « *But this wretched Concerts symphoniques is playing a Festival in May already — so a May Festival seems out of the question.* » Ibid.

9 « *In fact, I would like you to conduct the first concert of the season. I want the Montréal orchestra to be, in every way, a joint French-Canadian and English-Canadian orchestra — and you must conduct it by hook or by crook.* » Lettre de Clarke à Pelletier, 19 novembre 1941, Fonds Douglas Clarke, Université McGill.

10 « *Just a word of warning. The French in this city some years ago — after I had given over a hundred concerts — took my men, and called them Les Concerts Symphoniques. Judson is now backing them for his own ends — need I say more? I mention this because this organization will undoubtedly get to hear of our plans, and will move heaven and earth to push the Montréal Orchestra out and get themselves in. Your answer is easy. The Montréal Orchestra is the ENGLISH orchestra in Montréal. It is the English-American aspect that you wish to stress in this particular case — and at this particular time. Again, the Montréal orchestra is the senior orchestra in Montréal by five years, with over 160 concerts to its credit.* » Lettre de Clarke à Drake, 5 juin 1941, Fonds Douglas Clarke, Université McGill.

Il faut quand même reconnaître l'immense travail de pionnier qu'ont accompli Clarke et son orchestre au cours de ces quelques onze années. Selon les témoignages de l'époque, le niveau d'exécution des instrumentistes était faible et leur expérience du répertoire symphonique minime. C'est dire à quelle tâche Clarke dut s'attaquer avec l'orchestre afin d'arriver à des résultats convenables. Puisque les effectifs des deux orchestres étaient sensiblement les mêmes, les chefs qui venaient diriger l'orchestre des Concerts symphoniques bénéficiaient de l'expérience acquise par les musiciens avec le Montreal Orchestra. Pendant les sept saisons où ils ont coexisté, les deux orchestres se complétèrent l'un et l'autre à plusieurs égards. La vraie différence se situait sur le plan administratif. Dire que le Montreal Orchestra revêt autant d'importance que les Concerts symphoniques dans l'histoire de l'Orchestre symphonique de Montréal permet de rendre justice au travail extraordinaire de cette organisation. Toutes les revendications qui ont amené ce dédoublement des forces n'étaient en réalité que la manifestation d'une communauté culturelle désireuse de faire ses preuves et de s'affirmer. Il s'agit ici d'un scénario typique, propre à la population montréalaise. En ce début de XXIe siècle, malgré de grands efforts d'intégration, les deux communautés demeurent encore aujourd'hui « deux solitudes » qui ont du mal à se comprendre. ◀

RÉFÉRENCES

Fonds d'archives

Fonds Douglas Clarke, Archives de l'Université McGill, Montréal. Originaux, copies, matériel imprimé, photographies, ca 1923-1954, 42 cm, MG 3016.

Archives de l'Orchestre symphonique de Montréal, Bureau de l'Orchestre symphonique de Montréal, Montréal. Coupures de journaux, photographies, non-classé.

Articles de journaux

ARCHER, Thomas (1932). « The Orchestra's Season of 1931-32 », *The Gazette*, 26 mars, p. 10.

_____ (1936). « Pelletier Directs Unusual Programme », *The Gazette*, 28 nov., p. 18.

_____ (1937). « Les Concerts Symphoniques End Varied Season », *The Gazette*, 2 avril, p. 10.

BOYER, Ubald (1935). Texte d'une annonce radiophonique, *Le Canada*, 5 janv., p. 6.

CLARKE, Douglas et Graham DRINKWATER (1935). Lettre ouverte, *Montréal Daily Star*, 15 avril, p. 8.

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

_____ (1935). Extrait du texte d'une allocution radiophonique, *Le Devoir*, 27 avril, p. 16.

LAMONTAGNE, Charles-Onésime (1930). « Montreal Concert Symphony Orchestra », *Le Canada*, 15 nov., p. 10.

LANGLOIS, Georges (1933). « L'Orchestre de Montréal », *Le Canada*, 27 nov., p. 8.

LETONDAL, Henri (1930). « L'Orchestre de Montréal », *Le Petit Journal*, 26 janv., p. 25.

_____ (1931a). « L'Orchestre de Montréal à l'Orpheum », *Le Petit Journal*, 11 janv., p. 26.

_____ (1931b). « L'Orchestre de Montréal au His Majesty's », *Le Petit Journal*, 1er fév., p. 27.

_____ (1931c). « L'Orchestre de Montréal », *Le Petit Journal*, 8 fév., p. 27.

_____ (1932). « L'Orchestre de Montréal », *Le Canada*, 5 déc., p. 7.

_____ (1934a). « L'Orchestre de Montréal », *Le Canada*, 19 nov., p. 6.

_____ (1934b). « L'Orchestre de Montréal », *Le Canada*, 17 déc., p. 6.

LUX (1931). « L'Orchestre de Montréal », *La Patrie*, 5 janv., p. 5.

MORIN, Léo-Pol (1936). « Les Concerts symphoniques », *Le Canada*, 13 juin, p. 6.

_____ (1937). « Inauguration de la quatrième saison de la Société des Concerts symphoniques », *Le Canada*, 16 oct., p. 10.

PELLETIER, Frédéric (1930). « Concerts d'Orchestre », *Le Devoir*, 11 nov. p. 1.

Monographies et articles

BELL, H. P. (1932). « Review of 1931 », *Montreal Music Year Book 1932*, p. 3.

BISHOP, Albert E. (1974). *The Montreal Orchestra : Retrospect, 1930 to 1941*, Montréal, A. E Bishop.

FLAMAND, Guylaine (1999). « The Montreal Orchestra and les Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941) », thèse de doctorat, New York, City University of New York, 146 p.

GAREAU, Philip (2001). « Le Montreal Orchestra : Une réhabilitation de son rôle

11 « *Naturally, Judson will do nothing to help me, seeing that he is backing exclusively Les Concerts symphoniques. Here we seem to be up against a brick wall — and I for one can't see through it. […] I am up against, not normal competition, but the Devil himself…* » Lettre de Clarke à Goosens, 7 juin 1941, Fonds Douglas Clarke, Université McGill.

12 « *I do sincerely hope that we have seen the end of the silly talk of my unwillingness to collaborate with French-Canadians — largely kept alive, I fear, from other people's personal motives. I hope we can now go forward together and build a strong and unifying influence for the good of music.* » Lettre à Pelletier, 19 novembre 1941, Fonds Douglas Clarke, Université McGill.

dans la saga entourant la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal », mémoire en histoire de la musique au Canada, Montréal, Université de Montréal, 33 p.

KALLMANN, Helmut, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS (dir.) (1993). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e édition, Montréal, Fides, 3 vol.

LINTEAU, Paul-André (1992). *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal.

McLEAN, Eric (1993). « The Montreal Orchestra », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN, *Encyclopédie de la musique au Canada*, vol. 2, p. 2205.

_____ (1993). « Clarke, Douglas », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN, *Encyclopédie de la musique au Canada*, vol. 1, p. 651.

POTVIN, Gilles (1984). *L'Orchestre Symphonique de Montréal : Les cinquante premières années/ The First Fifty Years*. Montréal, Stanké.

_____ (1993). « Orchestre symphonique de Montréal », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN, *Encyclopédie de la musique au Canada*, vol. 2, p. 2540.

VAC, Bertrand (1987). *Jean Lallemand raconte*, Montréal, Éditions Louise Courteau.

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

WRIGHT, David (1986). « Judson, Arthur », Stanley SADIE (éd.), *The New Grove Dictionary of American Music*, Londres, MacMillan Press Limited, vol. 2, p. 601.

Résumé

Le Montréal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941)

Guylaine Flamand

La petite histoire de la création de l'Orchestre symphonique de Montréal dans les années 1930 (appelé alors Société des Concerts symphoniques de Montréal) est des plus fascinantes pour quiconque s'y intéresse. Sa relation avec l'orchestre déjà existant, le Montréal Orchestra et son chef Douglas Clarke nous offre un portrait tant musical que sociologique de deux communautés vivant côte à côte et ayant du mal à se comprendre. L'article se veut un résumé de la thèse de doctorat de l'auteure dans laquelle la formation des deux orchestres est vue en détail ainsi que le conflit qui motiva la mise sur pied des Concerts symphoniques. La dualité linguistique de Montréal est une fois de plus prise à partie.

Abstract

The Montreal Orchestra and the Foundation of the Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941)

Guylaine Flamand

During the 1930s, what is now known as the Montreal Symphony Orchestra began its life as the Société des Concerts symphoniques de Montréal. The various aspects of the history of its founding make for a fascinating study in Montreal concert life. The society's relationship with the contemporaneous Montreal Orchestra and its conductor Douglas Clarke provides a snapshot from a musical and sociological point of view of the tensions and lack of communication between the two co-existing communities. This article is a brief summary of the author's doctoral dissertation on the circumstances surrounding the creation of the two ensembles, as well as the conflict that motivated one group of individuals to found Les Concerts symphoniques. The linguistic duality of Montreal comes once again to the fore.

Biographie

Guylaine Flamand

Cégep de Ste-Foy et Cégep de Joliette

Détentrice d'un doctorat en interprétation de la Graduate School of City University of New York, Guylaine Flamand partage son temps entre l'enseignement, l'accompagnement et la musique de chambre. Avec son groupe, le Trio de l'Isle, elle a participé à divers festivals et séries de musique de chambre un peu partout au Québec. Elle compte à son actif de nombreux prix et une longue liste de récitals donnés tant au Canada que chez nos voisins du Sud.

Le chant liturgique au Québec après Vatican II

Sylvain Caron
(Université de Montréal)

Au cours des quarante dernières années, les pratiques musicales dans les églises au Québec ont été marquées par des changements importants. Pour prendre une image forte, on peut dire qu'en un temps relativement court à l'échelle de notre histoire, on est passé du chant grégorien à la chanson populaire, en passant par la « messe à gogo ».

De nombreux musiciens et mélomanes ont exprimé leur désaccord avec ce virage, notamment par des lettres publiées dans les journaux et les revues. En 1984, on ne compte pas moins de 17 articles qui commentent la qualité de la musique lors de la venue du pape. Le plus percutant d'entre eux est peut-être celui de Pierre Lapalme, dont le titre est éloquent : « Un fond de poubelle musicale pour le pape » (Lapalme, 1984)[1]. Le constat laisse à penser que tout le patrimoine musical aurait été liquidé au profit d'une nouveauté sans valeur ni racines. Vingt ans plus tard, une mise en perspective de la situation révèle une réalité beaucoup plus complexe et moins tranchée.

Le présent article porte sur le chant d'assemblée liturgique pratiqué au Québec après le Concile de Vatican II (1962-65). J'exclus donc la question de la musique instrumentale ou soliste, tout comme les chants dont la fonction n'est pas liturgique[2]. Afin de bien comprendre la situation, je commencerai par remonter au début du XXe siècle, où la parution de deux documents, le *Motu proprio* et le recueil des *300 cantiques*, coïncide avec l'émergence de deux mouvements distincts. Puis, je proposerai une périodisation des pratiques musicales liturgiques : les quatre décennies qui nous séparent de la période conciliaire — plus une cinquième qui est en cours — présentent chacune des caractéristiques et un contexte particuliers. Bien entendu, cette généralisation n'est pas rigoureuse ; l'histoire évolue souvent par chevauchements, et tout regroupement de personnes défendant une opinion n'est pas homogène. Il n'en demeure pas moins que les idées directrices s'avèrent révélatrices de lignes de force et que leur identification permet de saisir une évolution globale. Et même si deux mouvements s'opposent de manière persistante, nous observons que les opinions et les pratiques qu'ils engendrent sont multiples. Je réfléchirai ensuite sur les termes du désaccord à partir des arguments formulés par Pierre Lapalme dans son article : quels sont les deux partis en cause ? Comment se définissent-ils ? Quels sont les idéaux véhiculés par chacun ? Enfin, en conclusion, nous nous interrogerons sur ce qui constitue l'essence du chant liturgique. Quelles sont ses composantes immuables ? Qu'est-ce qui peut varier selon les époques sans le dénaturer ? C'est par ce retour aux sources qu'il deviendra possible de sortir d'une logique dualiste, où tradition et modernité s'opposent de manière stérile, pour passer à un regard pluraliste, ouvert sur les réalités du passé et du présent.

Deux sources majeures

Afin de définir les partis en cause dans les courants divergents de la musique liturgique québécoise postconciliaire, il faut momentanément remonter jusqu'à l'aube du XXe siècle. Deux publications apparemment sans lien direct conditionnent le cours des événements. D'une part, la promulgation, en 1903, du *Motu proprio « tra le sollecitudini »* par Pie X, qui compte parmi les grands documents de l'Église catholique pour la musique liturgique. D'autre part, la première édition des *300 cantiques* de l'abbé Louis Bouhier, maître de chapelle à l'église Notre-Dame de Montréal, qui paraît en 1904.

À une époque où le style théâtral et l'air d'opéra se répandent dans les églises, le *Motu proprio* vise la restauration d'une musique liturgique authentique. Celle-ci devra dorénavant posséder certaines qualités essentielles pour être admise au culte : *la sainteté* — par opposition au profane, *l'excellence des formes* — qui place l'auditeur en lien intime avec la liturgie, et *l'universalité* — laquelle doit être considérée tant du point de vue spatial que temporel.

[1] J'ai choisi l'article de Pierre Lapalme en raison du large éventail des arguments employés, bien que le langage coloré, voire caricatural qui y est employé puisse surprendre.

[2] La distinction tient plus à un usage qu'à la musique elle-même. Une même messe de Palestrina interprétée en concert est qualifiée de *sacrée*, et de *liturgique* lorsqu'elle est chantée dans le cadre d'une messe.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, nº 1, « Patrimoine et modernité » septembre 2004, p. 47-54

Soutenue par toute la montée du mouvement liturgique depuis le XIXe siècle — notamment avec la restauration du chant grégorien entreprise à Solesmes par Dom Guéranger — la réforme de Pie X en 1903 connaît un retentissement considérable, et plus spécifiquement dans trois champs d'application :

- la promotion du grégorien et des polyphonies de la Renaissance en tant que modèles de musique liturgique, puisqu'ils possèdent au plus haut point les qualités requises ;
- à la messe solennelle, l'exclusion de toute autre langue que le latin[3] ;
- la mise sur pied de *schola cantorum* dans les églises et celle de centres destinés à la formation de ceux qui œuvrent en musique et en liturgie.

Au Québec, le *Motu proprio* sera scrupuleusement observé, surtout à partir des années 1930. Des maîtrises sont fondées[4], des lieux de formation sont mis sur pied[5], les diocèses se dotent de commissions de chant sacré, des colloques sont organisés. Aussi, les musiciens liturgiques actifs au début des années 1960 sont-ils le produit du *Motu proprio*, non seulement par leur formation musicale, mais aussi par cet idéal esthétique grégorianisant qui est le leur.

Toutefois, la célébration en grégorien se rattache exclusivement à la pratique de la grand-messe, où n'est admis que le latin. En marge de la grand-messe, on retrouve la messe basse et tout le domaine des dévotions populaires : adoration du saint Sacrement, chapelet, processions, etc. C'est à leur intention qu'a été publié le recueil des *300 cantiques*. Il faut préciser que ces cantiques ne sont pas le fruit de compositeurs canadiens, mais qu'ils proviennent de compositeurs européens, sous forme originale ou sous forme d'arrangement.

Lors d'une messe basse, les fidèles chantaient des cantiques en langue vernaculaire pendant que le prêtre récitait silencieusement la messe. Il s'agissait de deux actions liturgiques pratiquement parallèles. Bien que reconnus par l'imprimatur de l'archevêque de Montréal, les cantiques chantés étaient loin de faire l'unanimité dans les milieux ecclésiaux. Dans certains cas, une facture musicale trop théâtrale, un vocabulaire vieillissant et un contenu théologique bancal ont provoqué une situation de plus en plus inconfortable[6]. Par exemple, en 1939, le diocèse de Saint-Boniface juge sévèrement les *300 cantiques*, et restreint leur usage selon trois listes :

liste blanche : 39 (cantiques approuvés) ;

liste grise : 77 (cantiques tolérés jusqu'à nouvel ordre) ;

liste noire : 184 (cantiques à mettre de côté immédiatement[7]).

Après la Seconde Guerre mondiale, en France, plusieurs liturgistes musiciens entreprennent de réformer le cantique populaire. En 1953, Joseph Gelineau publie un recueil de *Vingt-quatre psaumes et un cantique*. Ces mélodies en français seront rapidement adoptées par un bon nombre de paroisses du Québec, à un moment où l'usage du latin semble de plus en plus désuet à plusieurs. Car l'idéal de la *participation active* — qui implique non seulement l'usage du français, mais aussi une forme de culture qui cherche prise dans « le peuple ordinaire » — se répand à mesure que progressent des mouvements comme la Jeunesse étudiante catholique et l'Action catholique[8].

Au terme de ce bref survol historique des deux courants principaux de la musique liturgique de l'avant-concile, on commence à comprendre la source du désaccord à venir. Les différences touchent non seulement au contenu musical, mais aussi à des lieux de pratique sociale et à des idéaux très différents quant au rôle de la musique et à son contenu esthétique. Le contexte liturgique des années 1960, au départ très prudent, exacerbera finalement ces différences, au point de déclencher une vive opposition entre les musiciens formés dans l'esprit du *Motu proprio* et les musiciens dits « amateurs ».

Les années 1960 : Un concile pour la continuité

Le IIe Concile du Vatican s'est déroulé en quatre sessions, de l'automne 1962 à l'automne 1965. La Constitution sur la sainte liturgie est l'un des premiers documents adoptés : c'est dire à quel point la réforme était préparée et attendue par tous. La nouveauté la plus tangible de la réforme vaticane est l'usage du français dans la messe. Le chapitre six de la Constitution, qui porte sur la musique, est celui qui concerne plus directement notre propos. Quatre extraits donnent le ton à l'ensemble du chapitre :

- « Le trésor de la musique sacrée sera conservé et cultivé avec la plus grande sollicitude. »
- « L'Église reconnaît dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine ; c'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses étant égales d'ailleurs, doit occuper la première place. »
- « Le chant religieux populaire sera intelligemment favorisé, pour que […] les voix des fidèles puissent se faire entendre. »

3 Pendant une messe basse, par contre, l'usage du cantique populaire en langue vernaculaire est permis, mais en parallèle avec l'action liturgique se déroulant dans le chœur.

4 Notamment à la basilique de Québec et à l'église Notre-Dame de Montréal.

5 Comme la Schola cantorum de Montréal et l'École de musique de l'Université Laval.

6 Par exemple, le recueil de cantiques de La Tombelle (1926) commençait par *Fins dernières* et *Péché et contrition*

7 Source : fonds d'archives de la Commission diocésaine de musique sacrée, Université de Montréal, document P18/B12, 3, 1.

8 Au sujet de tout le mouvement préconciliaire, voir l'article de Gilles Routhier, « Les "avents" de la constitution sur la liturgie » (2004).

- « Puisque dans certaines régions, surtout en pays de mission, on trouve des peuples possédant une tradition musicale propre qui tient une grande place dans la vie religieuse et sociale, on accordera à cette musique l'estime qui lui est due et la place convenable, aussi bien en formant leur sens religieux qu'en adaptant le culte à leur génie » (Vatican II, 1967, p. 160-62).

Si, dans la liturgie, le chant grégorien doit occuper la première place, le chant religieux populaire est quant à lui favorisé, ce qui constitue une première dans un texte conciliaire. Le document consacre donc la légitimité du chant populaire, au point de l'admettre non plus comme action parallèle dans la messe basse — qui est d'ailleurs abolie — mais bien comme partie prenante de la liturgie chantée. De plus, la coexistence de ce chant avec le grégorien y est préconisée. Soixante ans après le *Motu proprio*, l'Église visait une solution de continuité et de conservation de son patrimoine musical vivant.

Il faut toutefois observer que le but visé par le chant — tant grégorien que populaire — était la participation. La notion d'identité culturelle, quant à elle, était associée surtout aux pays de mission. Cette orientation allait rapidement devenir problématique. En effet, comment reconnaître aux peuples de mission le droit de mettre à profit une tradition musicale propre, tout en excluant de ce processus les pays déjà christianisés? L'Église n'avait sans doute pas encore pris acte de son retrait de la scène culturelle. La culture populaire occidentale s'étant déjà bien éloignée du grégorien, il ne devenait plus défendable de l'écarter de la messe. Elle a ainsi pu obtenir son droit de cité dans le culte et acquérir sa pleine légitimité, bien que de manière progressive.

Jusqu'en 1968, la création musicale demeure imprégnée de l'esprit du chant grégorien. L'abbaye de Saint-Benoît-du-Lac, dépositaire de la tradition grégorienne de Solesmes, jouera un rôle de premier plan lors de cette période. D'abord, dom Georges Mercure traduit en français tout le graduel et le fait publier dans l'ensemble des paroisses francophones[9]. Puis, d'autres compositeurs écrivent des mélodies nouvelles, mais dans un *style* grégorien. La *Messe pour les défunts* (vers 1965) du père Jacques Martel en est un exemple. Il faut dire que dès les années 1950, il existait des modèles néogrégoriens largement diffusés : les chants de Joseph Gelineau et de Lucien Deiss en sont des exemples significatifs. Ce sont d'ailleurs deux compositeurs qui ont été invités à plusieurs reprises pour des sessions de formation à Cap-Rouge. Beaucoup de chants de cette période ont été publiés dans la deuxième édition du *Livret des fidèles* (Montréal, 1966), avec l'approbation du cardinal Léger.

On peut donc retenir que pendant la période conciliaire, la nouveauté se manifeste surtout par le passage du latin au français dans les compositions musicales, mais que le style demeure imprégné de la tradition grégorienne. Toutefois, comme en témoigne Georges Lindsay dans son article (1967), on constate déjà un clivage entre les musiciens formés et les nouvelles pratiques liturgiques : l'attachement au latin et au grégorien est encore très fort. En fait, l'absence de prêtres formés musicalement — sauf des personnes comme l'abbé Thompson, qui travaillera de manière isolée à Trois-Rivières, ou Louis Cyr, docteur en musicologie, qui œuvrera surtout en Europe à cette période — prive les musiciens liturgiques de modèles qui auraient pu les inspirer. Ainsi le clivage entre traditionalistes et réformateurs s'accentue : une rupture se prépare.

Autour des années 70 : La rupture

La décennie des années 1960 est celle de la Révolution tranquille, où l'on assiste à la laïcisation rapide de la société québécoise. Les églises se vident, les prêtres quittent les ordres en grand nombre, l'Action catholique entre dans une crise qui ne s'est d'ailleurs jamais véritablement dénouée. Les décennies précédentes sont même qualifiées de « Grande noirceur » par les intellectuels. Bref, le Québec veut se détacher d'un passé qui l'oppresse. Cette libération passe aussi par la volonté du peuple de se prendre en main, d'où la montée du nationalisme[10].

Ce nationalisme n'est pas seulement politique : au contraire, c'est sur le succès croissant des artistes d'expression populaire que s'est appuyé le mouvement politique nationaliste. Il ne faudrait donc pas confondre Révolution tranquille et nationalisme. Il en va de même pour les chansonniers et les groupes musicaux : l'identification à « l'air du temps » se fait autant avec Félix Leclerc et Gilles Vigneault qu'avec des groupes anglo-saxons comme les Beatles. D'ailleurs, les sources qui alimentent les musiciens identifiés comme nationalistes sont multiples. Mais ce qui est commun à tous, c'est un mode d'expression nouveau, en rupture avec un passé dont on veut se défaire.

La trajectoire de la musique liturgique sera comparable à celle de la société québécoise,

9 Cette diffusion sera cependant de courte durée. Déjà dans les années 1970, seules les bénédictines de Mont-Laurier chantaient encore ces adaptations.

10 Je me permets ce rappel d'événements bien connus dans le seul but de mettre en perspective, voire de donner une explication partielle aux changements qui surviennent alors dans la musique liturgique.

mais avec un peu de retard. Le style néogrégorien des mélodies du *Livret des fidèles*, qui ne contenait pratiquement aucun chant composé au Québec, ne donnait pas satisfaction aux forces progressistes et militantes d'une église en pleine effervescence au sortir du concile. L'événement qui catalyse le changement tant attendu se produit en 1968, avec la prestation de John Littelton au Parc des Princes, en France. Littelton donne le coup d'envoi à un genre radicalement différent, inspiré du *spiritual* afro-américain : musique rythmée, accompagnement avec guitare et batterie, poésie plus populaire et sentimentale. Ses chants connaissent une telle popularité qu'ils supplantent rapidement tous les autres. À la même époque, la vogue des groupes rock donne naissance à ce que certains ont appelé « la messe à gogo ». Ce fut toutefois une pratique de courte durée. L'effectif instrumental et acoustique requis, et la rupture peut-être trop marquée par rapport à toute référence stylistique religieuse expliquent selon moi cette disparition, ou plutôt la migration du genre de la messe vers le concert religieux.

Tous ces mouvements sont toutefois distincts du courant nationaliste. En 1969, l'eudiste Armand Chouinard fonde à Québec le centre Alpec (Animation et liturgie par l'expression et la communication). En réaction à ce qui est alors perçu comme un « envahissement » des compositeurs français, l'Alpec se donne pour mission de faire composer des chants par et pour les gens du pays, dans un langage qui touche directement leur culture. Dans un style direct, spontané et convivial on écrira de nouveaux chants aux sonorités populaires, parfois selon un processus de création collective. En outre, grâce à un puissant réseau de distribution, les publications de l'Alpec pénètrent rapidement les paroisses québécoises.

Au même moment, d'autres lieux de création et d'édition voient le jour. À partir des années 1970, les Éditions RM, à Cap-de-la-Madeleine, publient les chants des oblats André Dumont, Paul Arseneault et quelques autres. Ces prêtres, sans formation musicale approfondie, connaissent néanmoins du succès parce qu'ils parviennent à traduire une expression véritablement populaire, au sens où la plupart des paroissiens se reconnaissent spontanément dans leurs chants. Enfin, de nombreux autres compositeurs, comme Patrice Vallée et Claudette Melançon, sont publiés par Novalis dans l'édition dominicale du *Prions en Église*.

Face à cette floraison, les musiciens formés dans l'esprit du *Motu proprio* ont porté un jugement très sévère sur la situation. Ils ont même protesté publiquement dans plusieurs articles de revues et de journaux aux titres éloquents : « La musique religieuse souffre-t-elle d'un cancer ? » (Lindsay, 1967), « La musique ne va plus à la messe » (Anonyme, 1976). Néanmoins, plusieurs lieux de culte continuent encore aujourd'hui à diffuser l'héritage de la musique sacrée, dont :

- l'oratoire Saint-Joseph (Montréal), où les Petits Chanteurs du Mont-Royal chantent tous les dimanches une messe polyphonique en latin, avec l'organiste, improvisateur et compositeur Raymond Daveluy ;
- l'abbaye Saint-Benoît-du-Lac, où les moines bénédictins chantent quotidiennement l'office et la messe grégorienne en latin ;
- la cathédrale de Trois-Rivières, où l'abbé Claude Thompson dirige ses Petits Chanteurs et compose plus d'une centaine de chants liturgiques (encore inédits pour la plupart);
- la cathédrale de Québec, qui abrite une maîtrise fondée en 1915.

Malgré l'importance de ces lieux de culte, le type de musique qui y est pratiqué demeure marginal et hors des réseaux de diffusion significatifs. Donc, on peut retenir que globalement, pendant les années 70, le chant religieux populaire acquiert dans les faits un statut pleinement reconnu, et qu'il balaie non seulement le grégorien mais aussi le style d'expression qui lui est rattaché. Serge Simard parle du passage d'un *ethos* de réserve et d'intériorité à un *ethos* de familiarité et d'expression (Simard, 2002, p. 6).

1980 : L'institutionnalisation

D'abord très contestataire et en rupture avec le passé, le chant liturgique — qui s'insère dans les courants de la société québécoise — passe ensuite à une phase d'institutionnalisation. L'Église prend acte de ce qui s'est composé, sans tenter de réglementer ou de contrôler la situation. Cette attitude lui permet d'insérer les nouvelles pratiques musicales à l'intérieur de ses structures.

En 1976, la revue *Vie Liturgique*, publiée par le diocèse de Québec, prend dorénavant une vocation nationale[11]. En devenant propriété des évêques, elle bénéficie de l'autorisation officielle des autorités ecclésiales pour chaque publication. De nombreuses compositions musicales y paraissent dans les années 80, notamment celles de Jean-Louis Racine et

[11] Comme je l'expliquais en introduction, la périodisation que je présente constitue une ligne directrice globale, mais comporte quelques chevauchements dans les dates.

de Patrice Vallée. Mais c'est surtout à l'occasion du temps de l'Avent et du Carême que la revue devient influente : la pratique du chant-thème[12], inspirée des mouvements liturgiques populaires des années 1950, s'imposera rapidement dans la plupart des églises.

Deux autres compositeurs publient beaucoup à partir des années 1980 : Madeleine Dubé, o.p. (Éditions du Cénacle) et le père Robert Lebel (Éditions Pontbriand). Auteur, compositeur et interprète, Robert Lebel représente le modèle accompli d'une nouvelle figure, celle du chansonnier liturgique. S'accompagnant à la guitare, il parcourt les sous-sols d'églises pour donner plus d'une quarantaine de concerts par année[13].

Si la création musicale est toujours florissante au cours de cette période, elle se démarque toutefois par un style plus *soft* : les syncopes et les rythmes très marqués disparaissent. En outre, la création collective, et même les publications collectives font place aux œuvres en solo, au point où chacun possède sa propre maison d'édition. Le *Prions en Église* entretient le succès du nouveau genre en publiant ces chants. Plusieurs musiciens n'ont pas manqué de dénoncer la pratique de quasi-monopole exercée par les éditions Novalis. Il est certes louable de favoriser la diffusion d'un style qui rejoint les paroissiens, mais la pratique devient discutable lorsqu'elle est trop tributaire de la rentabilité. En paroisse, certains chants demandent du temps pour être assimilés et appréciés à leur juste valeur. À l'inverse, les chants plus immédiatement accessibles ont tendance à s'user plus rapidement. D'où un roulement incessant du répertoire et la tendance à adopter des compositeurs-vedettes. C'est ce qui fait dire à Pierre Lapalme que cette musique est commerciale et démagogique (Lapalme, 1984).

Durant cette période, on peut constater que l'institutionnalisation du chant liturgique s'accompagne d'une perte de son caractère subversif et qu'il devient plus neutre. La « messe à gogo » avec guitare disparaît, l'expression devient moins extrême : moins de sentimentalisme, moins de *swing*. Il faut dire que, en l'absence de renouvellement significatif des assemblées dominicales, les fidèles sont de plus en plus âgés. C'est sans doute l'une des causes de la faillite de l'Alpec dans les années 80 : la maison s'éteint avec l'exubérance d'une époque[14].

1990 : Les musiciens s'organisent

L'apaisement d'un mode d'expression en nette rupture avec la tradition permet aux musiciens formés de refaire surface dans les années 1990, mais dans un esprit très différent de celui des périodes antérieures. Il semble que la nouvelle génération, qui n'a pas connu l'avant-concile ni n'a été formée selon les préceptes du *Motu proprio*, se soit montrée plus ouverte aux réformes apportées, permettant un dialogue constructif avec les milieux liturgiques. D'ailleurs, des événements catalyseurs vont favoriser ce nouvel état d'esprit.

Tout d'abord, deux importants congrès internationaux de musique religieuse se tiennent à deux ans d'intervalle, l'un à Montréal en 1991 (Fédération francophone des Amis de l'orgue), et l'autre à Québec en 1993 (Université Laval). Ces colloques internationaux, qui réunissent à la fois des musiciens et des intervenants liturgiques, vont enfin permettre au dialogue et à la réflexion critique et argumentée de s'amorcer.

À la même époque, l'Office national de liturgie prend l'initiative de constituer et de publier un psautier pour tous les dimanches de l'année liturgique. Sous la responsabilité d'Hélène Dugal, l'Office fait appel à un grand nombre de compositeurs professionnels qui, pour l'une des premières fois depuis le Concile, sont enfin appelés à composer pour la liturgie. Le projet, échelonné sur sept années, a permis à ces compositeurs d'être publiés dans les sept recueils de *Psaumes et Acclamations* (Novalis, 1991-1996).

Enfin, en 1990 avait lieu la fondation de Laudem, l'Association des organistes liturgiques du Canada. Rapidement, l'association a suscité une réponse enthousiaste de la part des organistes. Elle répondait à un besoin majeur, étant la seule organisation du Canada francophone à promouvoir la réflexion musico-liturgique de fond et à favoriser la création et la publication de chants issus de musiciens formés. Ses membres sont donc à la fois inscrits dans une tradition artistique et dans la mouvance des exigences participatives et rituelles promulguées par le Concile.

Récemment, en 2002, Universa Laus international a tenu sa rencontre annuelle à Montréal. Fondée à la suite du Concile par le jésuite Joseph Gelineau, l'association regroupe des musiciens liturgiques de plusieurs pays dont la France, la Belgique, la Suisse, l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre, les États-Unis et le Canada. Il s'agit de la plus importante association du genre dans le monde. Elle a pour but de promouvoir la réflexion pluridisciplinaire et la création artistique au sein de la liturgie, tout en conservant l'esprit du Concile. Sa venue à Montréal a con-

[12] Le chant-thème est une composition originale dont les paroles sont destinées à mettre en valeur un thème particulier lors d'un temps liturgique ou pour une occasion particulière.

[13] Robert Lebel est actuellement l'auteur-compositeur liturgique le plus chanté au Canada francophone. Il a composé le chant-thème pour la venue du pape à Toronto en 2002, à l'occasion des Journées mondiales de la jeunesse.

[14] La maison d'édition a été relancée dans les années 1990, mais sans nouvelles publications significatives.

tribué à nourrir la réflexion sur les pratiques liturgiques.

On peut constater un virage important de la part des musiciens qui, pour la première fois, passent aussi clairement d'une vision issue du *Motu proprio* à une vision postconciliaire. Ce passage implique une nouvelle compréhension du rôle rituel de la musique liturgique et l'invention de formes inédites, en raison de la participation musicale de l'assemblée. Comme l'affirme Gilles Routhier, la réception de Vatican II au Canada est un processus complexe et sinueux, encore inachevé (Routhier, 2003, p. 149-196).

2000 : Vers une plus grande cohérence

Le dialogue entre les musiciens et les milieux liturgiques a engendré des résultats tangibles, dont le plus heureux est certainement la publication du recueil *D'une même voix*. Fruit d'une collaboration internationale francophone soutenue par les évêques du Canada, de France, de Suisse et de Belgique, le recueil est constitué de chants de tous les pays sélectionnés par un comité d'experts. Même si la place qu'y occupent les chants originaux canadiens n'est pas majoritaire, il s'agit d'un pas de géant par rapport au *Livret des fidèles* de 1966. En outre, les chants canadiens y gagnent en visibilité internationale. On constate également la qualité de leur facture. S'il est vrai que le processus de sélection a permis une épuration visant à ne conserver que les meilleurs éléments, il faut reconnaître que certains cantiques qui, il y a 30 ans, soulevaient l'ire des connaisseurs, sont aujourd'hui considérés comme parfaitement légitimes par d'autres connaisseurs. Cette sélection a d'ailleurs permis de faire évoluer le débat, qui ne tient plus tant à une question de style ou de convenance qu'à un métier, un savoir-faire relativement objectif qui se manifeste dans la qualité littéraire des textes, la prosodie, la pertinence de la forme par rapport au rite et une écriture qui tient compte des possibilités musicales d'une assemblée. La disparition des préalables stylistiques du *Motu proprio* a permis aux musiciens formés d'exercer un jugement plus objectif quant aux compositions plus populaires[15].

Les arguments du désaccord

Après ce survol historique, nous pouvons maintenant présenter une nouvelle synthèse de l'évolution des deux courants. Généralement, le désaccord touchant à la musique postconciliaire est défini comme une opposition entre musiciens professionnels et amateurs. C'est du moins en ces termes que Pierre Lapalme pose le problème lorsqu'il affirme qu'à la messe papale célébrée au parc Jarry, « les interprètes durent réécrire entièrement la musique de certaines pièces tellement l'harmonisation était déficiente : encore une fois, ce sont les musiciens professionnels qui doivent réparer les pots cassés pour pallier l'incompétence de ceux qui décident » (Lapalme, 1984). En outre, on reproche aux amateurs incompétents d'écrire une musique « qui fait fi des règles de la prosodie, de la syntaxe musicale et littéraire la plus élémentaire » (Lapalme, 1984). Il y a donc d'une part le musicien professionnel et compétent, formé au conservatoire ou dans une faculté de musique, et d'autre part le musicien amateur qui pratique la musique sans formation approfondie, et qui n'est pas au fait de ce qui constitue la qualité d'une musique.

Du coup, Pierre Lapalme s'étonne que non seulement les autorités ecclésiales ne confient pas à des professionnels le choix des programmes musicaux, mais encore qu'elles s'en méfient : « …ce sont, écrit-il, les pestiférés de la fugue et du contrepoint, comme si la musique savante était une syphilis grimpante qu'il fallait à tout prix éradiquer » (Lapalme, 1984). Certes, il est vrai que la question de la compétence musicale est incontournable, mais afin d'expliquer plus globalement la situation, il faut aussi reconnaître que c'est la notion même de culture qui est remise en question. Pourquoi n'y aurait-il que la grande musique, celle de Mozart, Palestrina ou Handel, qui conviendrait au culte? Pourquoi d'emblée les autres musiques écrites par des amateurs seraient-elles d'un niveau musical comparable « aux rengaines des annonces de bière », au point que « aucune de ces pièces, en toute décence, n'aurait dû figurer au programme de cette messe » (Lapalme, 1984). Il ne faudrait pas comparer abusivement deux catégories de musique tout à fait différentes.

N'y a-t-il pas de la part des musiciens une exagération manichéenne? Avec le recul, certaines compositions mal reçues par les professionnels lors de leur publication paraissent aujourd'hui plutôt bien réussies. Ainsi, quelques-unes d'entre elles ont été intégrées au récent manuel de chant *D'une même voix*, avec l'approbation d'un comité de sélection comprenant des experts musicaux reconnus. Sans nier l'importance tout à fait légitime d'un souci de qualité et de convenance, il me semble qu'une mise en perspective devient aujourd'hui nécessaire. L'hypothèse du changement de paradigme, formulée par

[15] Il faudrait préciser également que dans le *Motu proprio*, le grégorien n'est pas un but en soi. Il est donné comme modèle principalement parce qu'il possède les qualités requises : sainteté, excellence des formes et universalité. Au fur et à mesure que, dans les pratiques et les mentalités, les formes d'expression populaire prennent de l'importance par rapport au chant grégorien, les textes pontificaux et conciliaires prennent en considération les facteurs anthropologiques.

Serge Simard, me semble bien décrire la nature des changements opérés. Selon Simard, le chant liturgique est passé d'un *ethos* de contemplation et d'état — basé sur le modèle du chant grégorien — à un *ethos* de familiarité et d'action, d'où le caractère plus militant et près du quotidien des nouveaux chants liturgiques (Simard, 2002, p. 6). Or, ce sont précisément ces idéaux d'action et de familiarité qui ont été défendus par les divers agents pastoraux depuis le Concile. On comprend mieux ainsi pourquoi les musiciens formés dans l'esprit du *Motu proprio* se sont opposés aux nouvelles formes d'expression mise de l'avant, et pour quelles raisons ils ont été écartés des instances décisionnelles.

Toutefois, deux éléments doivent être nuancés, à la lumière de l'évolution récente de la société québécoise. D'abord, la notion de musicien formé devient de plus en plus multiforme. Avec la croissance des formations en jazz, en musiques traditionnelles et en musique populaire dans les universités, la distinction entre musicien formé et musicien amateur ne se conjugue plus avec un style particulier, mais couvre un vaste registre de formes et d'expressions musicales. Incidemment, la notion même de grande musique évolue. À la suite de l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss, il faut maintenant reconnaître que les produits des cultures traditionnelles ont une valeur certes différente, mais non moins valable par rapport aux grandes œuvres (Wolf, 1994, p. 106-107). Ce virage anthropologique permet donc de reconnaître la valeur d'une création populaire du fait même qu'elle incarne les idéaux esthétiques d'un peuple, et que celui-ci peut s'y reconnaître.

Personnellement, je crois que le musicien liturgique doit prendre acte de tous ces changements, afin d'insérer son travail dans la société où il vit. Par le passé, de nombreux compositeurs ont été influencés par leur culture nationale, comme Smetana ou Dvořák. Dans le *Motu proprio*, le modèle proposé était le grégorien. Ce modèle univoque ne colle visiblement plus à la société pluraliste d'aujourd'hui. Aussi, un effort d'enracinement devient nécessaire, afin de renouer un dialogue créateur entre culture savante et culture populaire. En fait, c'est peut-être dans une relecture de ce qui constitue l'essence du chant liturgique que se trouvent des voies d'avenir.

Conclusion : L'essence du chant liturgique dans ses multiples formes

En guise de conclusion, nous pouvons reformuler la question initiale en se demandant ce que les notions de patrimoine et modernité peuvent apporter dans la définition d'un chant liturgique.

Cette question est plus complexe qu'elle n'apparaît d'abord. La comparaison discographique de versions anciennes et récentes d'un chant liturgique a de quoi laisser perplexe : même en prenant une mélodie identique, l'interprétation d'un chanteur pop accompagné à la guitare et à la batterie n'a pas la même connotation que celle d'un chanteur classique accompagné à l'orgue. Du côté de la partition, si l'on exclut les syncopes de la mélodie, les différences entre plusieurs mélodies liturgiques préconciliaires et postconciliaires ne sont pas si considérables qu'on pourrait le croire de prime abord.

Finalement, quelle est l'essence du chant liturgique? Un chant liturgique est d'abord la mise en musique d'un texte liturgique dont la forme et le contenu constituent une expression rituelle : l'imploration, comme dans un *Kyrie* ; la louange, comme dans un *Alleluia* ; la lecture biblique, comme dans un psaume. Cette mise en musique implique des interprètes dont l'équilibre relatif est variable : chantre, assemblée, schola ou encore prêtre. Enfin, cette mise en musique doit être signifiante selon une culture donnée, d'où certaines adaptations à l'intérieur d'un même répertoire. Le grégorien en est l'exemple parfait : une mélodie semblable prend des formes différentes selon qu'elle est chantée au VIIe siècle (vieux romain), au XIIIe siècle (grégorien gothique), au XVIIIe siècle (plain-chant) ou au XXe siècle (grégorien de Solesmes). Et les compositions nouvelles se définissent par rapport à cette tradition, sans jamais être en rupture malgré les oscillations du goût selon les époques. Mais toute cette musique puise à une même source — bien qu'à divers degrés selon les cas — celle d'une transmission deux fois millénaire. C'est de cette tension entre tradition et modernité que naissent les trésors de la musique sacrée. Un musicien doit approfondir la conscience de ces deux pôles. Bien plus : le maintien de pôles différenciés est un gage de vitalité dans une culture. Un chant liturgique sera d'autant plus riche qu'il suscitera une variété de sens et de représentations. Car ce qui crée la valeur musicale, c'est bien plus la valeur symbolique que la perfection technique.

Il ne faudrait pas croire que toutes les valeurs transmises par le *Motu proprio* soient devenues caduques à la suite du Concile. Les caractéristiques de sainteté, d'excellence des formes et d'universalité demeurent valables en tout temps. Ce cadre conceptuel de l'essence de la musique liturgique me semble représentatif de l'histoire du chant liturgique au Québec tout au long du XXe siècle, et garant d'une saine évolution dans les décennies futures. ◄

RÉFÉRENCES

ANONYME (1976). « La musique ne va plus à la messe », *La musique*, vol. 1, nº 1.

BOUHIER, Louis (1904). *300 cantiques anciens et nouveaux à l'usage des maisons d'éducation, des communautés et des paroisses*, Montréal, Beauchemin.

D'une même voix (2002). Ottawa, Éditions de la CECC/Novalis.

GELINEAU, Joseph (1953). *Vingt-quatre psaumes et un cantique*, Paris, Éditions du Cerf.

LAPALME, Pierre (1984). « Un fond de poubelle musicale pour le pape », *Le Devoir*, 6 septembre, p. 8.

LINDSAY, Georges (1967). « La musique religieuse souffre-t-elle d'un cancer? », *Vie musicale*, nos 5-6.

Livret des fidèles (1966). Montréal, Fides, 2e édition.

PIE X (1903). « Motu proprio Tra le sollecitudini », *Lettres Apostoliques de Sa Sainteté Pie X*, tome I, Paris, Bonne Presse, p. 48-55.

Psaumes et Acclamations (1991-1996). Ottawa, Novalis, 7 volumes.

ROUTHIER, Gilles (2003). « La réception de Vatican II au Canada : Un processus complexe et sinueux encore inachevé », *Mission*, vol. 10, nº 2, p. 149-196.

_____ (2004). « Les "avents" de la constitution sur la liturgie », *Liturgie, Foi et Culture*, vol. 37, hiver, p. 35-55.

SIMARD, Serge (2003). « La musique et l'inculturation de la liturgie au Québec contemporain », thèse de doctorat, Université du Québec à Chicoutimi.

_____ (2002). « Situation musico-liturgique au Canada francophone », *Bulletin de Laudem*, nº 25, printemps-été, p. 2-7.

Vatican II : Les seize documents conciliaires, Montréal, Fides, 1967.

WOLF, Susan (1994). « Commentaires », dans Charles TAYLOR, *Multiculturalisme, différence et démocratie*, Paris, Aubier, p. 101-114.

Résumé

Le chant liturgique au Québec après Vatican II

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Depuis la promulgation de la Constitution du la sainte liturgie en décembre 1963, lors du Concile de Vatican II, la musique liturgique a subi des transformations qui comptent parmi les plus importantes de l'histoire du catholicisme. Au Québec, les changements ont été d'autant plus marqués qu'ils ont coïncidé avec les bouleversements de la Révolution tranquille. Dans cet article, l'auteur propose une réflexion en plusieurs volets sur ces changements, en partant d'abord de deux courants musico-liturgiques qui prévalaient dans les années 1950, et qui sont symbolisés par le *Motu proprio* de Pie X et le recueil des *300 cantiques*. Il procède ensuite à une périodisation des différentes phases de développement du chant post-conciliaire. C'est à la lumière de ces considérations que l'on peut faire une relecture objective de l'article lapidaire rédigé par Pierre Lapalme, au sujet de la musique choisie lors de la visite du pape au Canada en 1984. Ultimement, cette réflexion soulève la question de l'essence du chant liturgique: est-il aussi immuable que le laissait croire le *Motu proprio* en 1903 ?

Abstract

Liturgical Song in Quebec in the Wake of Vatican II

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Since the solemn promulgation of the "Constitution of the Sacred Liturgy" during the Second Vatican Council, liturgical music has undergone perhaps its most significant transformation in the history of Roman Catholicism. In Quebec, these changes appeared even more greatly marked amidst the upheaval of the Quiet Revolution. Examining the musical fall-out of Vatican II from several angles, the author begins with a discussion of two currents in music liturgy that dominated the 1950s, symbolized by Pius X's *Motu Proprio* and the anthology of *300 canticles*. He also outlines various phases in the evolution of liturgical song after Vatican II. This context enables a reinterpretation of Pierre Lapalme's concise article dealing with the choice of music for the pope's visit to Canada in 1984. Reflections of this sort ultimately call into question the very essence of liturgical song: is it as immutable as the *Motu Proprio* of 1903 would have us believe?

Biographie

Sylvain Caron

Université de Montréal

Sylvain Caron est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Il est membre de l'équipe Musique en France de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Ses recherches portent principalement sur les rapports entre analyse musicale, interprétation et expression. Il a codirigé les livres *Musique et modernité en France* (Montréal, PUM, 2006), et *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres* (Lyon, Symétrie, 2009). Il a publié récemment deux articles : « Analyser l'interprétation : Une étude comparative des variations de tempo dans le premier prélude de *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin », et « Analyser l'expression musicale : Le cas des "Hiboux" de Baudelaire/Vierne/Delunch ».

Patrimoine et modernité dans *La Patrie* des années vingt

Hélène Paul
(Université du Québec à Montréal)

Patrimoine et modernité! La juxtaposition de ces deux termes suscite d'emblée l'intérêt et le questionnement : sommes-nous en présence de concepts conciliables et compatibles, voire même complémentaires, ou bien sont-ils antinomiques, s'excluant l'un l'autre? Par leur définition même, ces deux expressions, qui étymologiquement renvoient à l'« héritage du père », d'une part, et à une époque récente, d'autre part, semblent destinées à provoquer inexorablement une perpétuelle confrontation entre des modes de pensée et des styles de vie diamétralement opposés. S'il va de soi que la signification élargie du mot patrimoine permet une association directe avec le passé, le terroir, les traditions culturelles, le nationalisme ou le folklore, la notion de modernité est beaucoup plus délicate à cerner en raison de sa nature indéterminée et essentiellement progressiste. De tout temps, cette association a soulevé les passions, faisant naître chez certains l'espoir d'un espace créatif élargi, chez d'autres la crainte d'une irrémédiable perte d'identité collective.

Le Québec a connu ce dilemme à plusieurs reprises. Menacé depuis le milieu du XVIIIe siècle dans sa langue, sa religion, sa culture, ses structures sociales et politiques, il a traversé une période particulièrement difficile à la fin de la Première Guerre mondiale. En 1917, la conscription réveille en effet les frustrations identitaires et suscite chez les Canadiens d'expression française un regain de nationalisme. Les années 1917-1918 ont donc été des années fertiles sur le plan des débats idéologiques[1]. Les quatre grands quotidiens d'expression française de la métropole, *La Patrie* (1879-1957), *La Presse* (depuis 1884), *Le Canada* (1903-1953) et *Le Devoir* (depuis 1910) en feront largement état. Si la fin de la guerre apporte, avec la prospérité, une accalmie dans les échanges journalistiques, les années 1920, elles, sont marquées par une recrudescence de militantisme nationaliste. *La Patrie*, qui tire alors à plus de 20 000 exemplaires[2], se porte résolument à la défense « des nôtres » (Comte, 1922a, p. 10), des « gens de chez nous » (Comte, 1924a, p. 14). Dans un tel contexte, une ouverture vers de plus larges horizons était-elle possible? Un sillon pouvait-il être tracé pour accueillir tout germe de modernité, si fragile fut-il? L'analyse des pages culturelles de *La Patrie*, particulièrement entre 1922 et 1930, nous a permis d'apporter quelques éléments de réponse et des pistes pour une réflexion à poursuivre.

La Patrie : Un journal ancré dans la tradition

Fondé en 1879 par l'écrivain et journaliste Honoré Beaugrand (1848-1906), *La Patrie* exprime à l'origine les tendances radicales du parti libéral. Moins de vingt ans plus tard, en 1897, le journal, qui vient de passer aux mains d'un libéral de l'aile modérée, Joseph-Israël Tarte (1848-1907), énonce, sous la plume d'Henri Bourassa, des principes directeurs orientés vers une « œuvre de pacification religieuse et nationale [et une] politique de paix, d'union, de travail fructueux dans l'ordre moral et dans l'ordre matériel[3] » (Beaulieu et Hamelin, tome II, p. 288). Dans les années qui suivent, le quotidien connaît une importante expansion et compte, en 1923, une équipe de 28 rédacteurs. Devenu la propriété du groupe Webster, Lespérance et J.-H. Fortier le 19 juillet 1925, il prend un virage conservateur clairement annoncé au lendemain de la transaction :

> Un groupe d'hommes d'affaires canadiens-français a pris contrôle de *La Patrie*. Depuis hier, ce journal est l'organe des Canadiens français d'opinion conservatrice et protectionniste. Sa direction politique sera sans équivoque : le journal sera franchement et nettement conservateur (Beaulieu et Hamelin, tome II, p. 289).

En 1933, *La Patrie* devient la propriété de *La Presse*. Elle sera publiée hebdomadairement du 15 novembre 1957 au 9 janvier 1978, date de sa disparition[4].

Quelles qu'aient été ses allégeances politiques, *La Patrie* a toujours été l'ardent défen-

1 Pour un complément d'information, voir Hélène Paul, « La musique dans *Le Nigog* », *Archives des Lettres canadiennes*, tome VII : *Le Nigog*, Paul Wyczynski (dir.), Montréal, Fides, 1987, p. 317-341 ; « La vie musicale à Montréal en 1917-1918 : Grandeurs et vicissitudes », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 11, 1989, p. 36-49.

2 Durant les années 1920-1930, le tirage des 304 numéros publiés annuellement se situe dans l'échelle des 20 000 à 30 000 exemplaires (Beaulieu et Hamelin, tome II, p. 287). Rappelons que le tirage de *La Presse* à la fin du premier conflit mondial se situe dans l'échelle des 120 à 130 000 exemplaires (Beaulieu et Hamelin, tome III, p. 112), que celui du *Canada*, entre 1905 et 1940, se situe dans les 15 000 numéros (Beaulieu et Hamelin, tome IV, p. 166) et que celui du *Devoir* est de 14 389 en 1920 et de 13 504 en 1930 (Beaulieu et Hamelin, p. 330).

3 Bourassa ne demeurera que 15 jours à *La Patrie*.

4 Le rappel chronologique a été rédigé

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, nº 1, « Patrimoine et modernité », septembre 2004, p. 55-60

seur des valeurs traditionnelles des Canadiens français, valeurs polarisées autour de la langue et de la culture françaises, de l'église catholique, de l'ordre moral, de la famille et de la vie à la campagne. Journal d'un peuple en perpétuelle quête d'identité, il a voulu rejoindre ses lecteurs par le biais de divers domaines, dont celui des arts.

Jusqu'en 1920, l'information culturelle et artistique ne présente aucune organisation précise. La situation change favorablement en 1920, lorsque la direction[5] confie à Gustave Comte[6] la responsabilité d'une page hebdomadaire consacrée à la musique. Inaugurée le 2 octobre 1920, la chronique « Dans le monde des concerts » compte, en plus des informations courantes, quelques propos sur l'actualité musicale. Les textes sont rarement signés mais leur paternité ne fait aucun doute, l'identité de Gustave Comte ayant été confirmée par Charles-Onésime Lamontagne dans *Le Canada musical* (Lamontagne, 1920, p. 8).

Le 23 octobre 1922, Comte, qui a quitté Le *Passe-Temps* à l'été[7], inaugure cette fois une chronique quotidienne entièrement consacrée aux arts : « Théâtre, musique, cinéma », qu'il tiendra jusqu'au 6 février 1925. Après le départ de Comte pour *Le Canada*[8], le défi est relevé successivement par deux personnalités du monde du théâtre : Henri Letondal[9], du 8 janvier 1925 au 26 mars 1926, puis du 22 juin 1929 au 1er octobre 1930, et Jean Nolin[10], du 29 mars 1926 au 22 septembre 1928. D'autres collaborateurs de renom écriront sous cette rubrique, soit Louis Francœur, Édouard Chauvin, Édouard Baudry, Lucien Parizeau, et, à un degré moindre, Victor Barbeau, Hercule Desjardins, Elzéar Duchesnay, Jean Dufresne et Ernest Pallascio-Morin.

Collaborateurs réguliers	Collaborateurs occasionnels	Période
COMTE (Gustave)		23 octobre 1922 – 6 février 1925
	FRANCŒUR (Louis)	16 juin 1923 – 11 janvier 1924
LETONDAL (Henri)		8 janvier 1925 – 26 mars 1926 22 juin 1929 – 1er octobre 1930
	CHAUVIN (Édouard)	6 juillet 1925 – 17 juillet 1925
NOLIN (Jean)		29 mars 1926 – 22 septembre 1928
	BAUDRY (Édouard)	14 juillet 1930 – 19 décembre 1930
	PARIZEAU (Lucien)	26 novembre 1930 – 22 décembre 1930

Tableau 1. Chronique « Théâtre, musique, cinéma ». Principaux collaborateurs et périodes de collaboration entre 1922 et 1930.

En 1926, *La Patrie* confie au pianiste, critique et compositeur Léo-Pol Morin une chronique entièrement consacrée à l'art musical. Intitulée « La musique », celle-ci paraîtra sans interruption du 6 mars 1926 au 15 juin 1929.

Un corpus significatif d'une culture ancrée dans la tradition

Pour les fins de la présente étude, nous avons concentré notre travail sur les chroniques « Théâtre, musique, cinéma », de 1922 à 1930 et « La musique » de 1926 à 1929. Leur dépouillement a permis l'identification et le regroupement des textes selon leur nature : textes à caractère éditorial, comptes rendus ou critiques, informations diverses. Nous avons d'abord retenu les textes à caractère éditorial, puis les critiques, comptes rendus et autres écrits considérés comme tels en raison de la perspective de leur contenu. C'est ainsi que 1627 titres ont été sélectionnés. Les données ont ensuite été réparties en quatre groupes selon les sujets : 1) les chroniques concernant l'art en général, les beaux-arts, la danse ou plusieurs sujets réunis : théâtre et musique, théâtre et cinéma, musique et cinéma, etc. ; 2) les chroniques concernant le théâtre ; 3) les chroniques concernant la musique ; 4) les chroniques concernant le cinéma.

Les données du tableau 2 révèlent la prédominance accordée à la musique avec 614 articles sur 1627, soit près de 38 % de l'ensemble des textes.

Théâtre, musique, cinéma	Théâtre	Musique	Cinéma	Total
446	420	614	147	1627
27,4 %	25,8 %	37,7 %	9,1 %	100 %

Tableau 2. Chronique « Théâtre, musique, cinéma ». Répartition des données par sujet.

Il a paru également opportun de dresser un bilan de la répartition des articles selon les auteurs. Gustave Comte et Henri Letondal sont sur un plan d'égalité avec respectivement 576 et 577 chroniques, suivis de Jean Nolin avec 301 chroniques. Comte a accordé une nette prédominance à la musique avec 57,9 % de ses textes sur le sujet (334 sur 576), tandis que Letondal a privilégié l'art dramatique avec 28 % de ses textes (213 sur 577) sur le théâtre.

d'après Beaulieu et Hamelin (tome II, p. 287-290).

5 À la mort de J.-I. Tarte en 1907, le journal fut dirigé par ses fils, Louis-Joseph, président, et Eugène, vice-président.

6 Feuilletoniste prolifique, Gustave Comte (1874-1932) a écrit tout au long de sa vie, sur une base presque quotidienne, de nombreux articles pour divers quotidiens et périodiques. À son entrée à *La Patrie*, Comte était toujours à l'emploi du *Passe-Temps* où il rédigea plusieurs chroniques, dont « Silhouettes musicales », du 3 octobre 1896 au 27 mai 1899, « L'art et les artistes », du 11 juillet 1908 au 15 juillet 1922, « Disc-o-phonia », du 27 janvier 1920 au 11 février 1922.

7 La dernière chronique de Gustave Comte au *Passe-Temps* date du 15 juillet 1922. Cependant, de mai 1924 à février 1926 et de septembre 1933 à janvier 1935, la revue a repris la chronique « L'art du chant » que Comte avait initialement publiée du 22 novembre 1913 au 26 septembre 1914. Cette chronique en 23 leçons a paru à six reprises.

8 À son départ de *La Patrie*, Gustave Comte est à l'emploi du quotidien *Le Canada* où il signe, du 16 octobre 1926 au 13 octobre 1927, la chronique quotidienne « Sur toutes les scènes ». En 1927, il accepte un poste à la Société des tramways de Montréal, ce qui l'oblige à ralentir sa production journalistique.

9 Petit-fils de Paul Letondal et fils d'Arthur Letondal, Henri Letondal est né à Montréal en 1901 et décédé à Hollywood (Californie) en 1955. Violoniste, il opta cependant pour une carrière journalistique et littéraire. Auteur de plusieurs pièces de théâtre et ouvert à toutes les formes d'art, il s'intéressa particulièrement à la radio et au cinéma. Il fonda le radio-théâtre à CKAC et anima

Collaborateurs	Th., mus., cinéma	Théâtre	Musique	Cinéma	Total
ANONYME	15	—	—	—	15
BARBEAU (V.)	1	—	—	—	1
BAUDRY (É.)	17	18	51	23	109
BRUNET (B.)	—	1	—	—	1
CHAUVIN (É.)	10	—	—	—	10
COMTE (G.)	144	78	**334**	20	**576**
DUCHESNAY (E.)	—	1	—	—	1
DUFRESNE (J.)	—	—	1	—	1
FAUTEUIL (Le)	—	—	1	—	1
FRANCŒUR (L.)	—	17	—	—	17
G. V.	2	—	—	—	2
Intérim	3	—	2	—	5
LETONDAL (H.)	162	**213**	162	40	**577**
MORIN (L.-P.)	—	—	2	—	2
NOLIN (J.)	88	90	59	64	301
Par intérim	1	—	—	—	1
PARIZEAU (L.)	—	2	2	—	4
XXX	3	—	—	—	3
Total	**446**	**420**	**614**	**147**	**1 627**

Tableau 3. Chronique « Théâtre, musique, cinéma ». Répartition numérique des chroniques selon les auteurs.

À ces données, s'ajoutent les 180 titres de la chronique « La musique » de Léo-Pol Morin. Le corpus étudié compte ainsi 1807 textes, dont 780 (43 %) consacrés spécifiquement à la musique.

Ces statistiques confirment sans nul doute possible l'intérêt soutenu de *La Patrie* envers les arts en général et la musique en particulier. Si la dimension de l'espace rédactionnel est mise en lumière par cette quantification, la valeur des textes est suggérée par la qualité et la notoriété de collaborateurs tels Gustave Comte, Léo-Pol Morin, Henri Letondal, Jean Nolin ou Louis Francœur, qui ne manqueront jamais, à travers la couverture de l'actualité quotidienne, d'exprimer leur opinion sur des questions de fond. Parmi celles-ci, deux retiennent particulièrement l'attention : la défense du patrimoine canadien-français et l'avènement d'une forme d'art importée des voisins du sud : le jazz.

	Théâtre, musique, cinéma	La musique	Total
Patrimoine			
Canadien	23	24	47
Nos	23	0	23
Nôtres	13	0	13
Folklore	6	5	11
Chanson	9	4	13
Nationalité, national, nation	7	3	10
Peuple	9	0	9
Populaire	4	3	7
Passé	6	0	6
Terroir	5	0	5
Chez nous	4	0	4
Tradition	1	0	1
Patrimoine	1	0	1
Total	**111**	**39**	**150**
Modernité			
Jazz	16	3	19
Moderne	8	0	8
Radio	4	1	5
Phonographe	3	1	4
Disque	1	0	1
Total	**32**	**5**	**37**

Tableau 4. Patrimoine et modernité. Survol lexicologique des intitulés.

pendant de nombreuses années « L'Heure provinciale ». Artiste aux multiples talents, il était également reconnu pour la finesse de ses caricatures (Hamel, Hare et Wyczynski, 1976, p. 451-452).

10 Jean Nolin est né en 1898 et décédé en 1983. Poète et critique de théâtre, il fréquenta les groupes littéraires parisiens, dont celui de la comtesse de Noailles, et collabora, sous le pseudonyme d'André Duquette, à *La Muse française*. Après son départ de *La Patrie*, il travailla au poste CKAC, au journal *Le Canada* et à la maison Larousse (*ibid.*, p. 525).

Le patrimoine : Gage de survie

Sauf exception, la thématique des articles est facilement identifiable par leur titre même. Un regard lexicologique sur les intitulés, toutes catégories confondues, a confirmé rapidement l'idéologie nationaliste, protectionniste et conservatrice du journal. Le mot « canadien » vient ainsi en tête avec 47 occurrences, suivi de très près par les groupes « nos », « nôtres » et « chez nous », ainsi que « folklore », « chanson » et « populaire », respectivement avec 40 et 31 apparitions. Par ailleurs, les expressions se rattachant à la modernité sont beaucoup moins nombreuses et gravitent autour d'une seule thématique : le jazz (voir le tableau 4).

Les chroniques se rattachant au concept de patrimoine portent des titres semblables, voire même répétitifs. Ainsi, par exemple, un des leitmotiv de Gustave Comte paraît dans une quinzaine de titres entre 1922 et 1924 : « Les nôtres d'abord » (Comte, 1923e, p. 14) « Encourageons les nôtres » (Comte, 1922a, p. 10), « Et pourquoi pas chez nous ? » (Comte, 1924a, p. 14)[11]. De même, la question de la chanson populaire et du folklore est développée sous des intitulés eux aussi sans équivoque, tant chez Comte que chez Léo-Pol Morin[12].

En fait, les vertus du folklore, de la chanson canadienne et des traditions populaires sont clairement mises en évidence tout au long des années. L'article de Comte, « L'âme du peuple est là », résume la teneur générale des propos :

> Le peuple a l'âme simple, et lorsqu'il chante il se contente de chanter, simplement ce qu'il ressent, sans chercher l'artifice ou l'apparat.
>
> Aimons bien nos chants populaires canadiens. Chantons-les souvent, et parce que quelques-uns de nos meilleurs compositeurs les ont trouvé assez intéressants pour en faire de belles harmonisations, n'allons pas croire que la source soit tarie.
>
> Le succès attend l'auteur du premier opéra canadien qui saura en comprendre toute la beauté et les utiliser comme le plus sûr moyen d'émotivité ou de saine joie (Comte, 1922b, 26).

Léo-Pol Morin adopte cependant une position plus critique et déplore l'attitude des Canadiens français envers leur patrimoine. Quelques jours avant le Festival de la chanson et des métiers du terroir organisé par le Canadien Pacifique au château Frontenac en avril 1927, il constatait :

> Les Anglais et les Américains s'intéressent beaucoup plus à notre folklore que nous ne le faisons nous-mêmes. Nous, gens de la ville, et de langue française, cela nous ennuie un peu ces vieilles ballades, ces tricotages et crochetages et nous n'y voyons guère tout l'art qu'y mettent des amateurs décidés à tout. Nous sommes moins romantiques que nos voisins de langue anglaise et nous ne sommes pas encore assez détachés de notre terroir pour le contempler avec des yeux… romantiques. Moins que d'autres, peut-être, nous prendrons plaisir à ces chansons d'hommes de « chantiers », de tisseurs et de fileurs, qu'on pourra entendre dans un décor très couleur locale, dans des « bois », des chantiers et ateliers qu'on va ériger sur la Terrasse de Québec (Morin, 1927a, p. 38).

Bref, quel que soit le caractère des commentaires, qu'il soit emphatique, moralisateur, pédagogique ou critique, les chroniqueurs de *La Patrie* glorifient sans réserve les valeurs culturelles traditionnelles.

Le jazz au pilori

La situation est tout autre en ce qui concerne la modernité. Il importe tout d'abord de préciser l'absence d'une définition claire du terme. On parle bien sûr de modernité, mais d'une façon totalement subjective, en lui accolant une série de qualificatifs ou de substantifs métaphoriques, en jalonnant les considérations de jugements à l'emporte-pièce. « Le "moderne" abrite toutes les défaillances, toutes les lâchetés » clame haut et fort Édouard Chauvin en 1925. « Chaque temps a ses bouffons, devait-il ajouter, mais aujourd'hui ils sont plus nombreux que jamais » (Chauvin, 1925, p. 9). Heureusement, d'autres sons de cloche se font entendre. Dénonçant le manque d'audace des spectacles présentés à Montréal[13], Nolin invite ses concitoyens à s'ouvrir sur le monde :

> ... pour nos spectacles de revue, il serait intéressant de présenter à notre public autre chose que les vieilleries dont il semble qu'il nous soit impossible de nous défaire. [...] Manque d'argent, dira-t-on. Manque d'audace et de jeunesse dans les vues plutôt car, lorsqu'il s'agit de fabriquer et de peindre des décors neufs, il n'est pas plus difficile de s'inspirer des tendances actuelles que de remonter au déluge. [...] Nous aurions intérêt [...] à songer que Paris et New York peuvent nous donner des exemples salutaires, si nous prenons la peine de regarder un peu de leur côté (Nolin, 1926b, p. 33).

En musique, la modernité est réduite aux dissonances et à la syncope, en un mot, au jazz, « cette infamie » (Comte, 1924b, p. 12). Gustave Comte fera une virulente campagne

[11] Voir également les articles de Comte parus dans *La Patrie* : 26 février 1923, p. 8 ; 9 avril 1923, p. 8; 16 octobre 1923, p. 14; 25 octobre 1923, p. 8; 20 août 1924, p. 8; 14 février 1924, p. 14.

[12] Ainsi, par exemple : « Le folklore et la survivance des races » (Comte, 1923d, p. 7), « Le folklore esquimau au festival de la chanson canadienne, à Québec », (Morin, 1927b, p. 39).

[13] Mentionnons, pour mémoire, le titre des œuvres lyriques montées à Montréal durant la saison 1925-1926. Entre septembre et mai, la Société canadienne d'opérette présenta *Le Voyage en Chine* (F. Bazin), *Le Roman de Suzon* (H. Miro), *Le Roi des montagnes* (F. Lehar), *Le Pré aux clercs* (J.-F. Hérold), *La Hussarde* (F. Fourdrain), *Les Cloches de Corneville* (R. Planquette), *Le Secret de Polichinelle* (F. Fourdrain), *Le Beau Voyage* (V. Jacobi), tandis que la troupe formée par Victor Desautels présenta *Mireille* (C. Gounod) et *Le Prophète* (G. Meyerbeer).

contre « cette expression la plus parfaite de la laideur, de la trivialité et de la grossièreté » (Comte, 1923a, p. 8) contre « l'affreux et horrible rag-time », contre cet art « cacophonique et pernicieux » (Comte, 1923c, p. 27). Des titres à sensation chapeautent le contenu vitriolique de ses pamphlets : « Chiquenaude bien appliquée aux modernistes » (Comte, 1923b, p. 8) ; « Les vaches mélomanes et le jazz » (Comte, 1924d, p. 14) ; « Le jazz, les fauves et "l'art" de mâcher de la gomme » (Comte, 1924c, p. 14), etc. Ces propos trouvent encore un écho en 1930 sous la plume d'Édouard Baudry, qui voit dans le jazz la « folie du modernisme » et le « génie de la cacophonie » (Baudry, 1930, p. 5).

Il n'y a cependant pas unanimité autour de la question. En 1926, dans « Le jazz adoucit les mœurs », Jean Nolin faisait siens les propos de l'américain C.-D. Greenleaf[14] selon lequel le jazz qui « provoquait hier encore des accès de colère tels qu'ils pouvaient porter au crime [...] en détourne aujourd'hui » (Nolin, 1926a, p. 14). Poursuivant dans la même veine, Nolin utilisera en 1928 un titre pouvant susciter une lecture contradictoire : « Le jazz a consacré le triomphe de la jeunesse ». Aucune trace d'ironie cependant dans ce texte où le jazz est associé au « spectacle harmonieux, quoique pétulant et sonore, de la jeunesse et du printemps » (Nolin, 1928, p. 6).

Cet écrit fait suite aux deux chroniques publiées peu de temps auparavant par Léo-Pol Morin dans la foulée de l'enquête menée par le jeune André Laurendeau[15] auprès des musiciens de Montréal (Morin 1927c, p. 38 ; 1927d, p. 38). Les questions posées : « Le jazz tel qu'il est aujourd'hui a-t-il quelque valeur musicale ? » et « Croyez-vous à l'avenir du jazz ? » ont suscité des commentaires éloquents. Arthur Laurendeau avoue sans ambage que « le jazz n'offre aucun intérêt musical », y voyant même une certaine analogie avec le purin (Morin, 1927d, p. 38)[16]. Plus nuancé, Rodolphe Mathieu affirme que le jazz a une valeur en tant que « folklore américain à l'état de danse », alors que Victor Brault précise que « le jazz a une valeur comme folklore nègre et musique de terroir américaine », rejoignant la position d'Arthur Letondal pour qui le jazz est une « véritable musique du terroir ». Alors que Camille Couture « accepte le jazz comme musique de danse et ne la trouve pas en ce sens plus mauvaise qu'une autre », Germaine Malépart reconnaît que « pour quiconque aime danser, c'est une musique admirable », particulièrement par ses « combinaisons rythmiques ». Pour plusieurs, dont Georges-Émile Tanguay, le jazz n'a aucune valeur artistique et musicale, certains, tels Pierre Albrech et Hervé Cloutier, n'hésitant pas à le situer « au niveau de la plus basse bestialité ». Voyant dans le jazz une synthèse originale de la tradition et de la modernité, Léo-Pol Morin devait conclure son analyse en ces termes :

> Cet art populaire et vigoureux participe de notre vie actuelle d'une façon intime et nous exprime dans tout ce que nous avons de mécanique, d'agité, de temporaire, de superficiel, de creux et à la fois de profond. [...] de tous les arts populaires d'aujourd'hui, c'est le plus vivant et l'Amérique peut avec orgueil en revendiquer la paternité.

En 1929, de retour d'un séjour à Paris, Henri Letondal publiait à son tour sous la rubrique « Question d'actualité », un vibrant plaidoyer en faveur du jazz. Après avoir retracé son évolution en Europe et rappelé l'utilisation qu'en firent Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Jacques Ibert, Francis Poulenc, Kurt Weill et Ernst Krenek, entre autres, il concluait ses réflexions en souscrivant entièrement à l'opinion du musicologue belge Arthur Hoérée :

> Les traînards qui marquent le pas derrière leur époque persistent à trouver dans le jazz, où ils ne perçoivent que tintamarre grotesque, les ferments d'une décadence indubitable. Il a cependant quitté la salle de danse pour envahir en partie les temples de la musique, petits et grands, depuis l'Opéra jusqu'au Music-Hall en passant par la salle de concerts. Son origine modeste n'a point empêché son action, son succès. C'est que le jazz donnait, non seulement une leçon de style, d'orchestre, de timbre et de rythme mais avant tout une leçon de vie (Letondal, 1929, p. 4).

Cités dans *La Patrie*, ces propos donnent un juste aperçu de l'évolution des goûts et mentalités en terre québécoise entre 1920 et 1930.

Conclusion

Paradoxalement, c'est dans le cadre d'un journal nationaliste et protectionniste qu'ont été posés d'importants jalons d'une pensée ouverte sur le monde et sur l'avenir. Si conservatrice fut-elle, la direction en place durant les années vingt a invité dans son équipe des journalistes, des hommes de lettres et des artistes de tendances diverses, parfois nettement opposées, mais tous unis par un profond sentiment d'appartenance à la culture canadienne-française. Ainsi établi auprès des lecteurs, le climat de confiance a permis aux esprits les plus avant-gardistes d'exprimer leur fierté nationale, mais aussi leurs déceptions et leurs craintes face à la frilosité d'une majorité

[14] Selon Nolin, C.-D. Greenleaf était président de l'Association nationale américaine des fabricants d'instruments de musique.

[15] Il s'agit bien d'André Laurendeau (1912-1968), fils d'Arthur Laurendeau, présenté par Léo-Pol Morin comme « un jeune musicien de Montréal qui a pour la musique et la musicologie une attirance peu commune chez nous » (Morin, 1927c, p. 38). Il ne s'agit donc pas d'une coquille typographique.

[16] Cette référence vaut pour toutes les citations qui suivent dans ce paragraphe.

de leurs compatriotes envers toute nouveauté. Avec persévérance et générosité, ils ont accordé un large espace aux opinions contradictoires. Bien documentés et présentés dans une langue accessible à un large public, leurs écrits ont permis de nombreux échanges entre les anciens et les modernes. Les tenants des deux idéologies en cause ont pu ainsi connaître, discuter, combattre ou intégrer les positions respectives de chacun. En quelques années, le jazz « cette infamie » (Comte, 1924b, p. 12) est devenu, pour certains, « symbole de jeunesse et de printemps » (Nolin, 1928, p. 6). Les efforts de *La Patrie* n'ont pas été vains : le terrain était désormais prêt pour une percée significative de l'art moderne et contemporain. La crise économique de 1929 devait modifier dramatiquement la nature des questionnements et des préoccupations. ◄

RÉFÉRENCES

Articles de journaux

BAUDRY, Édouard (1930). « Tout en jazz », *La Patrie*, 5 septembre, p. 5.

CHAUVIN, Édouard (1925). « Ce qu'on appelle "moderne" », *La Patrie*, 10 juillet, p. 9.

COMTE, Gustave (1922a). « Encourageons les nôtres », *La Patrie*, 26 octobre, p. 10.

_____ (1922b). « L'âme du peuple est là », *La Patrie*, 11 novembre, p. 26.

_____ (1923a). « Y a-t-il de la musique immorale ? », *La Patrie*, 16 janvier, p. 8.

_____ (1923b). « Chiquenaude bien appliquée aux modernistes », *La Patrie*, 12 février, p. 8.

_____ (1923c). « Danse classique, *vs* danse moderne », *La Patrie*, 24 février, p. 27.

_____ (1923d). « Le folklore et la survivance des races », *La Patrie*, 10 avril, p. 7.

_____ (1923e). « Les nôtres d'abord », *La Patrie*, 7 novembre, p. 14.

_____ (1924a). « Et pourquoi pas chez nous ? », *La Patrie*, 14 février, p. 14.

_____ (1924b). « Le Jazz se meurt, le Jazz est presque mort : un concours », *La Patrie*, 3 juillet, p. 12.

_____ (1924c). « Le jazz, les fauves et "l'art" de mâcher de la gomme », *La Patrie*, 18 juillet, p. 14.

_____ (1924d). « Les vaches mélomanes et le jazz », *La Patrie*, 22 septembre, p. 14.

LAMONTAGNE, Charles-Onésime (1920). [Page éditoriale], *Le Canada musical*, 16 octobre, p. 8.

LETONDAL, Henri (1929). « Le jazz », *La Patrie*, 27 août, p. 4.

MORIN, Léo-Pol (1927a). « Romantisme du folklore », *La Patrie*, 30 avril, p. 38.

_____ (1927b). « Le folklore esquimau au festival de la chanson canadienne, à Québec », *La Patrie*, 7 mai, p. 39.

_____ (1927c). « Pour le jazz », *La Patrie*, 17 décembre, p. 38.

_____ (1927d). « Le jazz devant ses juges », *La Patrie*, 24 décembre, p. 38.

NOLIN, Jean (1926a). « Le jazz adoucit les mœurs », *La Patrie*, 14 juillet, p. 14.

_____ (1926b). « Il faut s'inspirer des tendances modernes », *La Patrie*, 17 juillet, p. 33.

_____ (1928). « Le jazz a consacré le triomphe de la jeunesse », *La Patrie*, 16 janvier, p. 6.

Articles, monographies et périodiques

BEAULIEU, André et Jean HAMELIN (1973-1990). *La Presse québécoise des origines à nos jours*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 10 tomes et index cumulatif.

HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCSZYNSKI (1976). *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides.

KALLMANN, Helmut et Gilles POTVIN, dir. (1993). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e édition révisée et augmentée, Montréal, Fides.

LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIER (1986). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.

Le Nigog, (1918). Réimpression, Montréal, Comeau et Nadeau, 1998.

WYCSZYNSKI, Paul, dir. (1987). *Archives des Lettres canadiennes*, tome VII : *Le Nigog*, Montréal, Fides.

Résumé

Patrimoine et modernité dans *La Patrie* des années vingt

Hélène Paul (Université du Québec à Montréal)

Essentiellement nationaliste et résolument engagé à la conservation et à la défense des valeurs traditionnelles canadiennes-françaises, *La Patrie* (1879-1957) n'a jamais dérogé à sa mission. Journal d'un peuple en crise d'identité, il a voulu rejoindre ses lecteurs par le biais de divers domaines, dont celui des arts. À partir de 1920, le journal a accordé un espace rédactionnel accru à la culture en confiant à Gustave Comte la chronique « Théâtre, musique, cinéma ». Particulièrement significatifs des idéologies et des goûts de la société, les textes adoptent un ton éditorial dont le message s'appuie sur des valeurs patrimoniales héritées d'un passé indéracinable. Dans un tel contexte, était-il possible de faire quelques percées vers la modernité? Des éléments de réponse sont apportés par Henri Letondal et Jean Nolin, deux critiques dont les propos ouvrent de nouvelles perspectives. De même, la chronique « La Musique » de Léo-Pol Morin donnera les « coups de poing » nécessaires à l'évolution d'une société menacée d'étouffement par sa richesse même.

Abstract

Cultural Heritage and Modernity in *La Patrie* During the 1920s

Hélène Paul (Université du Québec à Montréal)

Essentially nationalist and resolutely engaged in the conservation and defense of traditional French-Canadian values, *La Patrie* (1879-1957) held true to its mission. As a periodical directed towards a people in crisis, the journal appealed to its readership through several areas of interest, including the arts. From 1920, space was reserved for the discussion of culture, in the form of a regular column penned by Gustave Comte, "Théâtre, Musique, Cinéma". Particularly emblematic of the ideologies and tastes of conservative Québécois society, the tone of Comte's texts derives from a value for cultural heritage deeply rooted in an inescapable past. Given this context, was it possible to make event the slightest gesture towards modernity? Part of the answer may be found in the writings of Henri Letondal and Jean Nolin, two critics to treat subjects that opened up new perspectives. At the same time, in his music column, Léo-Pol Morin often delivered the one-two punch necessary to the evolution of a society in danger of suffocating in its own wealth.

Biographie

Hélène Paul

Université du Québec à Montréal

Professeure d'histoire de la musique et de musicologie au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (1976-2005), où elle a occupé les fonctions de directrice du module de musique et du département, auteure principale du volume *Initiation à la littérature musicale* (Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 1987 et 1995), Hélène Paul a écrit divers articles, notamment pour *Les Archives des lettres canadiennes*, *Les Cahiers de l'ARMuQ*, l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, *Les Cahiers scientifiques de l'ACFAS*, la *Revue internationale de musique française*, *L'Observatoire musical français* et le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ainsi que plusieurs chapitres dans *Ces femmes qui ont bâti Montréal* (Montréal, Remue-ménage, 1994). Elle a participé à plusieurs émissions de Radio-Canada, dont « Montréal, au fil des notes » et « L'Opéra du Metropolitan », et animé des émissions à Radio Ville-Marie (maintenant Radio VM). Ses principaux champs de recherche sont la musique au Québec et la presse musicale d'expression française au XXe siècle.

Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec

Claude Dauphin
(Université du Québec à Montréal)

La réflexion en matière d'éducation au Québec se distingue par son dynamisme, sa force d'inventivité et la vitalité de sa production écrite. Langue maternelle, langue seconde, sciences, environnement, citoyenneté, docimologie, apprentissage et déficience, etc., ne sont que quelques thèmes glanés ici et là dans l'abondante moisson annuelle du livre pédagogique. Dans ce paysage luxuriant, la thématique de la pédagogie musicale semble représenter un petit jardin communautaire de quartier où poussent pêle-mêle quelques méthodes, quelques recueils de musique pour enfants, quelques arrangements pour les ensembles du secondaire, en somme du matériel pédagogique. Le livre de réflexion fondamentale en pédagogie musicale nous vient en grande partie de France[1] et les rares traductions québécoises[2] ou belges[3] de la pensée étasunienne et britannique ne donnent qu'une idée tronquée de l'ampleur de la recherche de ces deux pays en ce domaine.

Serait-ce que les musiciens pédagogues communiquent trop peu et théorisent insuffisamment leur pratique ou, autre hypothèse, que la fonction éducatrice de la musique fait office de parent pauvre de la réflexion musicologique? Pourtant, face à cette indifférence de surface, il existe plusieurs manifestations qui témoignent d'une réelle vigueur de la réflexion en éducation musicale. On notera tout d'abord que la présence de la musique dans le curriculum pédagogique du préscolaire-primaire et du secondaire s'articule sur une programmation ministérielle et sur des référentiels de compétences. Par ailleurs, les musiciens éducateurs regroupés en plusieurs associations régionales réunies par la Fédération des associations des musiciens éducateurs du Québec (FAMEQ) publient des revues et des bulletins traversés par un réel souci pédagogique. Ces mêmes associations tiennent aussi des colloques dont les actes témoignent d'une évidente activité réflexive. Une revue savante, *Recherche en éducation musicale*, éditée par la Faculté de musique de l'Université Laval, permet au Québec de figurer au rayon des périodiques les plus prestigieux en ce domaine. Enfin, bon an mal an, s'accumulent dans nos bibliothèques universitaires un certain nombre de mémoires de maîtrise et de thèses de doctorat où la méthode, la rigueur et la perspicacité se conjuguent pour rehausser la recherche en éducation musicale.

Je consacrerai l'essentiel de cet article à repérer les lignes de force de la réflexion en éducation musicale au Québec. Pour ce faire, je brosserai tout d'abord un large panorama des publications qui visent à soutenir la pratique pédagogique des musiciens éducateurs[4]. Je m'arrêterai ensuite à l'examen des thématiques qui motivent l'entreprise de rédaction des mémoires de deuxième cycle et des thèses de troisième cycle pour les étudiants des universités. Plus finement, j'essaierai de dégager l'apport des sujets de recherche privilégiés par les professeurs quant à l'évolution et à la définition épistémologique du champ de savoir désigné par l'expression *éducation musicale*. J'accomplirai cette étape en parcourant les publications qui me paraissent marquantes et en confrontant les contenus de la revue *Recherche en éducation musicale* de l'Université Laval avec les thématiques favorisées aux études supérieures. Je conclurai en évaluant la contribution de chercheurs québécois à *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, dirigée par Jean-Jacques Nattiez.

Formation musicale et éducation musicale : Dissiper la confusion

À parcourir les articles qui conceptualisent les typologies institutionnelles de la formation musicale dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, on ne peut s'empêcher d'être frappé par l'ambivalence de l'expression *éducation musicale*. En effet, on se retrouve devant une formule passe-partout qui sert à désigner à la fois le domaine de la formation des musiciens professionnels et le projet d'insérer la musique dans le processus éducatif global, de la prime enfance aux adolescents

1 À titre d'illustration j'insère dans la bibliographie, en fin d'article, les auteurs étrangers dont les ouvrages se trouvent aisément au Québec. On remarque que la production française y domine largement.

2 Yves Bédard, Claude Lagacé et Raymond Ringuette, professeurs à l'Université Laval, ont supervisé le travail de traduction des ouvrages de Leonhard-House (1988) et de Reimer (1976).

3 L'on doit à Pierre Mardaga (Liège-Bruxelles) l'édition en langue française du classique de John Sloboda, *L'esprit musicien*, dans une traduction de Marie-Isabelle Collart.

4 J'attribue à cette expression une signification identique à celle de *spécialiste en musique du milieu scolaire*.

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, nº 2, « Réminiscences », juin 2006, p. 21-34

de la fin du secondaire. Cette polysémie de l'expression *éducation musicale* ne traduirait-elle pas une ambiguïté conceptuelle profonde, à savoir la difficulté de justifier et de définir la place de la musique dans la vaste entreprise de l'éducation globale?

Loin de se limiter au découpage des savoirs au Canada et au Québec, la confusion entretenue autour du champ de l'éducation musicale corrompt aussi la catégorisation des savoirs dans les pays réputés pour leur rigueur épistémologique comme les États-Unis et la Grande-Bretagne. Ces confusions ont même tendance à s'accroître aujourd'hui avec l'usage dominant du repérage numérisé par mots-clés, par index matières. On peut s'en faire une idée en consultant les 438 hyperliens de pédagogie musicale établis dans le *Grove Music Online*. Je suis sorti de l'expérience avec la conviction que la culture, tout comme la nature, a horreur du vide. Le champ épistémologique supposé couvert par les expressions *pédagogie musicale* ou *éducation musicale* est, dans le Grove, un terrain vague où pullulent les associations et sociétés de musiciens, les organismes juvéniles (Jeunesses musicales ou Spontaneous Music Ensemble in British Free-Jazz Group, etc.), voire des mentions d'opéra comme *Il Maestro di Capella* de Cimarosa ou *Une Éducation manquée* de Chabrier, ici parce que paraissent les mots *maître (maestro)* et *éducation*, là parce qu'il est question de *jeunesse* ou d'*école de musique*.

Pour contourner cette ambivalence envahissante et afin de rendre ma réflexion compréhensible au lecteur, j'emploierai l'expression *formation musicale* pour désigner l'instruction professionnelle des musiciens dans les institutions d'enseignement postsecondaire, cégeps, conservatoires et universités. Dans ces institutions, l'étudiant projette de devenir un professionnel de la musique. Il entrevoit son action future dans des champs aussi spécifiques que la composition, l'interprétation instrumentale, la musicologie, l'ethnomusicologie, la musicothérapie et la pédagogie (didactique instrumentale ou enseignement collectif de la musique dans les écoles primaires et secondaires)[5]. Ces spécialisations se fondent sur l'acquisition de compétences musicales nécessaires à l'exercice du métier de musicien : capacité de noter la musique entendue, de décoder les partitions, de situer sa pratique dans l'histoire de la discipline, de créer des œuvres nouvelles, d'interpréter un répertoire, d'improviser en situation d'exécution.

En contrepartie, j'assignerai l'expression *éducation musicale* à l'action du musicien qui se dédie au milieu scolaire et qui revendique un statut d'enseignant au même titre que les professeurs de matières du secondaire, que les instituteurs spécialisés du primaire et que les éducateurs du préscolaire. À ces niveaux de scolarisation, la matière musique se trouve intégrée dans le cadre éducatif global. Elle occupe une case de la grille horaire dans le régime pédagogique de l'école. Elle côtoie les différents domaines d'apprentissage comme la langue, les mathématiques, la science et la technologie, ceux de l'univers social et du développement personnel. Dans le système scolaire du Québec, elle appartient à un domaine désigné de l'éducation de la personne, à savoir les arts. Dans ce cadre, elle est donnée pour discipline destinée à approfondir et à diversifier les savoir-faire de l'expression afin d'améliorer le savoir-être de l'élève. La musique, dans le contexte éducatif global, s'insère dans le domaine des arts au même titre que les arts visuels, l'art dramatique et la danse. Puisque ces champs éducatifs usent de signes spécifiques de la représentation de l'activité symbolique, ils sont confiés à des *spécialistes* dont *la formation* est assurée par les écoles supérieures spécialisées.

Le *spécialiste en musique* du milieu scolaire aura acquis ainsi une *formation musicale* au conservatoire ou à l'université, laquelle aura été mise en relation synergique avec des préoccupations didactiques et psychopédagogiques. Pour boucler définitivement la boucle de sa *formation musicale* et de sa spécialisation en *éducation musicale*, le futur enseignant *spécialiste en musique* parcourra une intégration progressive dans le milieu scolaire au cours d'un périple de 700 heures de stages d'enseignement. Diplômé d'une université qui assure cet encadrement, il verra alors sa *formation* couronnée par l'obtention du brevet d'enseignement du ministère de l'Éducation du Québec[6], qui lui procure le droit d'exercer sa profession d'enseignant en milieu scolaire.

Pour le meilleur et pour le pire, l'éducation musicale à l'école ne se situe pas dans un espace régi par une dynamique essentiellement culturelle. La dimension éducative, entendue avant tout comme épanouissement de l'élève, construction de son identité ontologique, aptitude à le pourvoir de facultés de travail personnel et collectif, constitue la finalité scolaire assignée à la musique comme à toute autre matière scolaire. On comprend donc que la zone réservée à l'activité réflexive en *éducation musicale* s'assimile souvent aux préoccupations psychopédagogiques de l'école et verse peu ou prou dans les définitions immanentes du fait musical. De là semble s'être créée. sur le terrain de l'école. une

[5] Dans son article « La musique dans les universités québécoises et la recherche musicologique », Hélène Paul brossait un tableau éclairant et exhaustif des champs musicaux couverts par les universités québécoises (Paul, 1991).

[6] Depuis février 2005, il s'agit plus officiellement du ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS).

polarisation des tâches : d'une part, le ministère et les autorités scolaires, avec l'aide de leurs conseillers pédagogiques, formulent et définissent les principes du cadre éducatif dans lequel se dérouleront les activités musicales ; d'autre part, les enseignants spécialistes de musique voient à la mise en œuvre des activités musicales sans trop s'impliquer dans la zone prescriptive laissée aux « idéologues de l'éducation ». Entre ces deux solitudes s'insèrent, comme un trait d'union, la réflexion et la recherche universitaires qui se donnent pour mission de *penser l'éducation par la musique*.

Ainsi voit-on se dessiner une relation triangulaire entre :

1) le ministère, la commission scolaire ou l'école (dans le cadre de projets éducatifs particuliers) qui prescrivent des *programmes* et des *guides pédagogiques* ;
2) les professeurs spécialisés qui créent du matériel pédagogique nécessaire aux activités éducatives en classe ;
3) les universitaires œuvrant dans le champ de l'*éducation musicale*, qui élaborent la réflexion fondamentale, critique et analytique permettant de définir le domaine, de comprendre son espace et d'en examiner les parcours.

Sur cet arrière-plan constitué par le rôle de la musique dans le projet éducatif global de l'école québécoise, j'esquisserai tout de suite la place occupée par l'activité de production du matériel pédagogique par les musiciens éducateurs. Ainsi je pourrai consacrer le cœur de cet article à son propos essentiel : la recherche académique dans le champ de l'*éducation musicale*.

Le matériel pédagogique

On pourrait décrire le matériel de pédagogie musicale comme l'ensemble des manuels scolaires (guides d'enseignement et cahiers d'activités), des recueils de chants avec ou sans accompagnement instrumental, des recueils d'exercices illustrés de pièces de niveau concordant (méthodes), des arrangements pour orchestre d'harmonie, pour *Stage Band*, pour divers ensembles de guitares, de cordes frottées, etc. Selon la tendance dominante, ce type d'ouvrages s'accompagne aujourd'hui de disques compacts. Le manuel scolaire se veut être parfois un guide de théorie et d'appréciation musicales souple, diversifié et adapté aux différentes pratiques de l'enseignement de la musique dans le cadre scolaire au Québec (connaissance des œuvres du répertoire, des compositeurs, des instruments, des genres et des traditions culturelles)[7].

Le recueil de musique et d'exercices gradués entre aussi dans la catégorie du matériel pédagogique. Mais c'est surtout le préscolaire-primaire que vise la production québécoise puisque le secondaire est passablement accaparé par les célèbres méthodes américaines pour orchestre d'harmonie et de *Stage Band*[8]. Le spécialiste de musique a l'embarras du choix devant la diversité des recueils pédagogiques québécois destinés au primaire, fruit de l'éloquente créativité des auteurs d'ici[9].

Si exceptionnelle soit-elle, l'intervention des universitaires dans la production de matériel didactique n'est pas pour autant inexistante. Pour ce qui est du primaire, ce sont les manuels destinés à soutenir la pédagogie Orff qui retiennent l'attention. Chantal Dubois, chargée de cours au Département de musique de l'UQAM, occupe en partie ce créneau avec trois recueils remarquables par leur sensibilité musicale et leur imaginaire poétique : *Musique en fête* (1993), *Nations en fête* (1994) et *Troubadours en fête* (1996). En 1999, Marcelle Corneille, professeure émérite de l'UQAM et directrice de l'école préparatoire de la même institution, cosigne une traduction et une adaptation fort imaginative de l'ouvrage de Lois Birkenshaw-Fleming, *Come On Everybody, Let's Sing* (1989) sous le titre de *Épanouissons-nous par la musique*.

Deux manuels destinés au secondaire méritent une place à part en raison de leur caractère novateur, de la pertinence de leur spécialisation et de la richesse de leur contenu. Je pense au livre somptueux d'Hélène Paul, *Initiation à la littérature musicale* (1987)[10], en collaboration avec Louise Bail Milot et Louise Hirbour. Hélène Paul, auteure de la plus grande partie de l'ouvrage, est musicologue et professeure au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal. Ses présentations vivantes et méthodiques des œuvres marquantes du répertoire, toutes périodes et toutes formations confondues, témoignent d'une profonde connaissance du milieu scolaire et des programmes ministériels pour l'enseignement des arts au secondaire. Louise Hirbour, musicologue, professeure à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, s'est chargée du XXe siècle. Il faut également mentionner les substantiels chapitres sur le folklore (chapitres 12 et 13) et celui sur la musique du Québec (chapitre 15) écrits par Louise Bail Milot, musicologue. Pour compléter cette bibliothèque musicale essentielle au milieu scolaire, il importe de signaler

7 Dans la catégorie du manuel scolaire de musique, l'ouvrage le plus répandu dans les écoles secondaires demeure le *Musicontact* élaboré par Dorvalino De Melo, André Béchard, Guy Fournier, Jacques Milot, Gilles Richard et Germain Ross (1997). Tout aussi avantageusement se distinguent, dans la même catégorie, *Mélomanie* de Michel Fortin (2001) et *Vibration* de Diane Beaupré et Daniel Béland (1998).

8 Les éditeurs Belwin, Yamaha et Alfred sont les plus présents sur ce marché lucratif.

9 Christine Touzin (2001, 2002) et Jean-Claude Bélanger (1997) ont signé des recueils de chants harmonisés et d'autres activités de musique collective au primaire du plus grand intérêt.

10 La réédition de 1995 est accompagnée d'un coffret de quatre disques compacts.

un autre travail méritoire visant l'initiation des élèves du secondaire aux compositeurs québécois. Une équipe rassemblée autour de Mireille Gagné, directrice du Centre de musique canadienne du Québec, comprenant cinq collaborateurs dont Anne Lauber, compositrice et chargée de cours au Département de musique de l'UQAM, a publié, sous forme d'un guide pédagogique intitulé *Sons d'aujourd'hui*, un ouvrage inspiré d'exercices pédagogiques conçus par Louise Bail, à partir d'extraits d'œuvres de vingt compositeurs québécois (Mireille Gagné et al., 1990)[11].

La recherche académique : Ses manifestations et ses retombées

La formation des musiciens *spécialistes en éducation musicale scolaire* étant assurée par des institutions d'enseignement supérieur, on comprend qu'elle soit dynamisée nécessairement par des préoccupations pratiques (stages et connaissance du matériel didactique utilisé dans les écoles). Elle suppose aussi la mise en marche d'une activité réflexive dont l'impulsion est assurée par la recherche fondamentale, expérimentale ou appliquée. Comme le remarquait Hélène Paul au sujet de la musicologie, il se dessine aussi en éducation musicale « une nette tendance à lier les travaux des étudiants aux champs de recherche des professeurs » (Paul, 1991, p. 74). Dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, Paul Green et Margery Vaughan décrivent d'ailleurs une articulation semblable entre la recherche des professeurs d'une part et, d'autre part, la production des mémoires et des thèses en *éducation musicale* à l'échelle du pays :

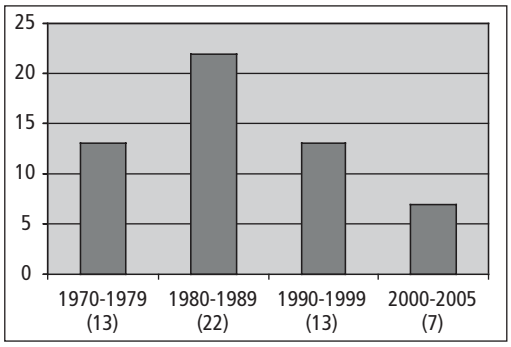
> Au Canada, les activités de recherche tombent sous deux vastes catégories : 1) les projets menés par des membres de facultés universitaires (départements de musique ou d'éducation) ou d'autres établissements postsecondaires ; 2) les mémoires et thèses supervisés entrepris par des étudiants de programmes d'études supérieures. La recherche en éducation musicale, bien qu'encore à ses débuts dans une large mesure, s'est considérablement développée à la fin des années 1970 et 1980. Parallèlement à ces progrès a été la formation du Canadian Music Research Council (CMRC) et l'introduction de programmes d'études supérieures dans plusieurs universités canadiennes, plus particulièrement celles où on exige une thèse pour compléter le grade. (Green et Vaughan, 1993, p. 1019-1020).

En effet, c'est essentiellement l'activité académique universitaire qui génère la réflexion en éducation musicale tout comme dans les autres spécialités musicales. Ces thèses et mémoires réalisés dans les universités québécoises témoignent surtout d'une activité réflexive orientée vers l'analyse des courants pédagogiques ou vers l'évaluation des procédés didactiques. Par le fait qu'elle se pratique essentiellement dans un cadre académique, il ne faudrait cependant pas en déduire que l'activité réflexive soit le domaine exclusif des universitaires. En effet, plusieurs chercheurs autonomes exercent leur travail hors le champ institutionnel et publient librement leurs essais[12].

Thèses et mémoires : Les thématiques privilégiées

En fondant ma réflexion sur le postulat que la recherche en éducation musicale consistait principalement à rendre compte, à critiquer ou à élaborer des approches concernant la musique comme matière enseignée au préscolaire-primaire et au secondaire, j'ai procédé à un repérage des thèses et mémoires d'universitaires qui se rapportaient explicitement à ce champ d'action. J'ai ainsi procédé à la sélection des 55 thèses et mémoires centrés sur la musique en milieu scolaire en éliminant tout sujet musical connexe[13]. Les documents d'études ainsi recensés se répartissent entre six universités québécoises : McGill, de Montréal, Laval, du Québec à Montréal (UQAM), du Québec à Trois-Rivières (UQTR), du Québec à Rimouski (UQAR). En outre, il m'a semblé plus équitable de les répertorier à partir de 1970 car cette date marque le grand tournant de l'éducation au Québec suite aux réformes du *Rapport Parent*[14]. Subsistait toutefois la difficulté de classer les mémoires de licence (L. Mus.) dont la formule prévalait jusqu'en 1973[15]. Je les comptabilise avec les mémoires de deuxième cycle. Les dates d'insertion aux catalogues de l'ensemble des thèses et mémoires retenus et analysés s'étendent de fait jusqu'en 2005, nonobstant ceux en cours ou déjà déposés mais non inscrits encore.

Tableau 1. Thèses et mémoires en éducation musicale dans les universités québécoises entre 1970 et 2005.

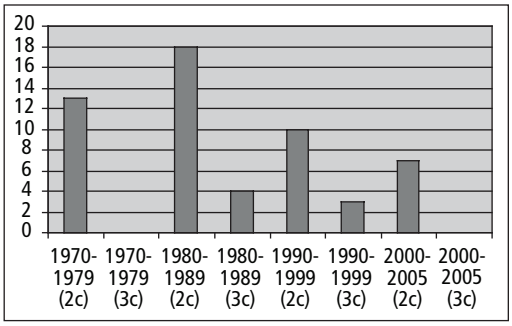


[11] Un coffret de 10 cassettes accompagne l'ouvrage. Ces illustrations sonores gagneraient aujourd'hui à être transférées sur disques compacts.

[12] De fait, plusieurs essais témoignent d'une véritable activité réflexive hors du milieu académique à laquelle ce dernier gagnerait à s'ouvrir pour le plus grand profit des étudiants. Je note à ce propos l'essai, sans conviction il faut le dire, de Henri Abran (1989), et ceux plus innovants, imaginatifs et argumentés de Nicole Malenfant (2002, 2004). Intervenante bien connue dans le milieu de la « petite enfance », Mme Malenfant étend son influence aussi en milieu institutionnel car elle enseigne à l'Université de Montréal et au Cégep Édouard-Montpetit. Mais sa production livresque et ses interventions dans différents magazines dédiés à la prime enfance ne se situent pas dans le cadre de la recherche universitaire à proprement parler. Entre Abran et Malenfant, il faudrait aussi mentionner quelques ouvrages dont l'incidence sur l'enseignement spécialisé en milieu scolaire demeure évidente. En cela, je pense au livre de Jean Cousineau (1989) dont l'influence s'étend sur les écoles à vocation musicale dédiées à l'enseignement des cordes. L'étude de Jean-Nicolas de Surmont (2001) qui retrace l'historique de l'entrée de la musique à l'école sous les traits du chant grâce à *La Bonne Chanson* de Paul-Emile Gadbois dans les années 1930, mérite aussi l'attention.

[13] Parmi ces sujets connexes, je relate ceux où domine la recherche en interprétation instrumentale ou vocale (chant choral) même ayant des incidences indirectes sur la pratique scolaire, ceux en psychophysiologie qui excluent le contexte musical scolaire même lorsque cette dernière gagnerait à

Tableau 2. Répartition des mémoires (2e cycle = 2c) et des thèses (3e cycle = 3c) entre 1970 et 2005.



À la lumière des tableaux 1 et 2, la décennie 1980-89 apparaît être la plus fertile pour ce qui est de l'activité réflexive des étudiants de deuxième et troisième cycles dans le domaine qui nous concerne dans les six universités québécoises signalées. Cette activité accrue sera suivie d'une décroissance en 1990-1999. À mi-chemin de la première décennie du XXIe siècle, les 7 thèses et mémoires déjà enregistrés permettent d'anticiper un score sensiblement équivalent à celui de la dernière décennie du siècle précédent, soit 13 ou 14.

Mais outre ces statistiques élémentaires, les thématiques traitées dans ces travaux présentent un intérêt qualitatif bien plus signifiant. Le tableau 3 établit tout d'abord le répertoire des sujets donnant à voir, dans la colonne de gauche, des cellules occupées par des réseaux terminologiques. Le tableau rend compte de la répartition des matières non seulement d'une université à l'autre, mais encore en signalant les départements d'inscription des recherches de deuxième et troisième cycles. Exception faite de l'Université Laval qui parvient à concentrer l'intérêt des chercheurs en éducation musicale dans sa Faculté de musique, les autres universités voient l'activité réflexive dans le domaine s'étendre vers les facultés d'éducation (Éd), parfois même vers la psychologie (Psy) ou la kinanthropologie (Kin). Cette tendance s'explique sans doute du fait que les universités du réseau de l'Université du Québec n'offrent pas encore de programmes de maîtrise ou de doctorat en éducation musicale spécifiquement rattachés à un département de musique. Mais même à l'Université McGill et à l'Université de Montréal, où de tels programmes d'études supérieures existent en musique, les thèses s'inscrivent néanmoins dans les facultés d'éducation dès que survient la problématique éducative. Dans une perspective plus large, je serais même porté à considérer ce penchant interdisciplinaire de l'éducation musicale comme un trait congénital (association génétique entre musique et éducation), et plus encore à y voir un signe distinctif de la pensée éducative canadienne dont l'impact se ressent fortement au Québec. Ne paraît-il pas hautement significatif que Murray Schafer, le compositeur et pédagogue canadien dont la philosophie bouscule les conventions au point de propulser l'éducation musicale aux premières lignes des préoccupations environnementales, de la lutte contre la pollution sonore et de l'émergence d'une esthétique du paysage sonore, ait exercé son professorat non pas dans une école de musique mais dans une faculté d'éducation, celle de l'Université Simon Fraser en Colombie-Britannique? Il y a dans notre société une vague de fond qui

Tableau 3. Thématiques traitées dans les thèses et mémoires dans six universités québécoises avec indication des départements d'inscription et des grades.

	Laval (24)	UdM (14)	UQAM (8)	McGill (5)	UQTR (3)	UQAR (1)
Analyse (2) Enquête (5) Programme (10) Planification (1)	1 (Mus/2c) 2 (Mus/2c) 5 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)	 1 (Mus/2c) 2 (Éd/2-3c) 2 (Mus/	1 (Éd/2c) 1 (Éd/2c) 1 (Éd/2c)	 1 (Éd/2c)		
Chant (2) Comptine (1) Méthode active (2)	1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)		1 (Kin/2c)	 1 (Éd/2c)		
Compétence (1) Cognition (4) Apprentissage (2) Docimologie (3)	1 (Mus/2c) 3 (Mus/2c) 1 (Mus/3c)	 1 (Éd/2c) 1 (Éd/2c)	 1 (Éd/2c)		 1 (Éd/2c) 1 (Éd/2c)	
Comportement (2) Handicap (1) Gestion de classe (1) Mésadaptation	1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)	1 (Psy/2c) 1 (Éd/2c)		 1 (Éd/2c)		
Créativité (2) Éveil (1) Interdisciplinarité (1) Jeux (1) Libre expression (1)	 1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)	1 (Éd/2c)	1 (Éd/2c)		 1 (Éd/2c)	

s'en inspirer, etc. Je me permettrai plus de flexibilité quand viendra le temps de recenser et d'analyser la recherche professorale car là le problème du surnombre ne se pose pas comme dans la recherche des étudiants. Cet excédent de flexibilité ne distordra pas pour autant les paramètres de définition du champ de l'éducation musicale.

14 Selon Green et Vogan (1991, p. 416), c'est à partir de 1970 que se constate le véritable essor des institutions supérieures de musique au Canada à la suite du « Moderate growth » de la décennie précédente. Hélène Paul (1991, p. 76-79) confirme ce virage en soulignant la refonte des structures et des programmes de la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 1973-1974, peu après l'intégration de la musique aux programmes d'art dès l'ouverture de l'Université du Québec à Montréal, à l'automne 1969. Entre ces deux actes et ces deux dates, 1970 me paraît être, tout comme à Green et Vogan, l'année symbolique. Elle a de plus l'heur de bien désigner la décennie de mise en œuvre des réformes.

15 Les licences retenues en fonction de leur pertinence thématique sont au nombre de cinq réparties entre l'Université de Montréal (trois) et l'Université Laval (deux).

	Laval (24)	UdM (14)	UQAM (8)	McGill (5)	UQTR (3)	UQAR (1)
Écoute (2)				1 (Éd/2c)		1 (Éd/2c)
Effet (1) Motivation (2) Transfert (5)	 2 (Mus/2c) 	1 (Psy/2c) 3 (Éd/2c)	 1 (Éd/2c)			 1(Éd/2c)
Élaboration (2) Modèle (2) Matériel péd. (1) Didacticiel (6)	1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c) 5 (Mus/2-3c)	 1 (Éd/3c)	1 (Éd/2c) 1 (Mus/2c)			
Esthétique (4) Contemporanéité (2)	3 (Mus/2-3c)	1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)	 1 (Éd/2c)			
Instrument (4) Ensembles (4) Baschet Orff Suzuki (3)	 1 (Éd/2c) 1 (Mus/2c)	1 (Éd/2c) 1 (Éd/2c)	2 (ÉdKin/2c) 1 (Éd/2c)	1 (Éd/2c) 2 (Éd/2c) 1 (Éd/2c)		
Motricité (1) Développement (1) Neuropsychologie (1)	 1 (Mus/2c)	1 (Éd/2c)			 1 (Éd/2c)	
Préscolaire (7) Primaire (17) Secondaire (18) Collectif (2) Privé (1) Parascolaire (1)	4 (Mus/2c) 6 (Mus/2-3c) 8 (Mus/2-3c) 1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)	 2 (Éd-Mus/2c) 6 (4É/2M/2-3c) 1 (Éd/2c)	1 (Éd/2c) 3 (Éd-Kin/2c) 1 (Éd/2c) 1 (Éd2c)	1 (Éd/2c) 2 (Éd/2c) 2 (Éd/2c)	 1 (Éd/2c) 1 (Éd/2c)	 1 (Éd/2c)
Professionnalisation (3) Stages (1)	2 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)			1 (Éd/3c)		
Solfège (1) Théorie (2)	1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)	 1 (Éd/3c)				
Talent (2) Aptitude (2) Habileté	1 (Mus/2c) 1 (Mus/2c)	 1 (Éd/2c)			1 (Éd/2c) 1 (Éd/2c)	

porte l'éducation musicale à s'associer aux finalités générales de l'éducation et qui, nécessairement, relativise l'aspiration de la musique éducative à un statut de discipline cloisonnée.

Les écrits des chercheurs

Gardant le cap sur la réalité fondamentale observée par Green et Vogan (1991) et confirmée par Paul (1991), réalité selon laquelle la recherche des étudiants aux cycles supérieurs se modèle sur celle des professeurs, je consacrerai la partie centrale de cet article à un tour d'horizon des publications des spécialistes œuvrant dans le cadre universitaire.

Spiritualité

À l'orée des tentatives de penser les finalités de l'éducation musicale au Québec, il faut certainement placer le livre oublié de sœur Marie-Stéphane, *La musique au point de vue éducatif*, paru en 1948. Sous son nom civil, Hélène Côté, cette religieuse de la congrégation des Sœurs des Saints-Noms de Jésus et de Marie, avait conçu cette première réflexion québécoise sur la définition des rapports entre musique et éducation en 1936 comme thèse de musicologie à l'Université de Montréal. Quoique rendu caduc par le recul des aspirations religieuses et de la culture des vertus qui s'y rapportent devant les préoccupations autrement pragmatiques de l'école d'aujourd'hui, l'ouvrage symbolise avec force la désignation des institutions d'enseignement supérieur comme lieu d'émergence de la réflexion en éducation musicale. On peut y voir une thèse d'origine certes, mais encore la profession de foi de la fondatrice de l'École de musique Vincent-d'Indy, dont l'influence a été déterminante sur la formation musicale des Montréalais et s'est étendue jusqu'à favoriser l'essor de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Écho à la réflexion fondamentale : *Recherche en éducation musicale*

C'est à Québec, sous l'impulsion de Raymond Ringuette, professeur à la Faculté de musique de l'Université Laval, qu'est né *Recherche en éducation musicale*, le seul périodique répondant aux critères de la revue savante, c'est-à-dire avec comité de lecture, aspirant à œuvrer à la définition épistémologique du domaine de connaissance et ouvert à l'international. Fondée en 1982, la revue aspirait modestement au rang de *Cahiers d'information sur la recherche en éducation musicale* destinés à publier les meilleures dissertations des étudiants qui se réappropriaient les théories de pédagogie musicale en vogue aux États-Unis. Ainsi, de jeunes auteurs rassemblés autour de Raymond Ringuette domestiquaient la pensée de

16 Le numéro 2 des *Cahiers* (septembre 1983), est essentiellement constitué par un essai de Michel Aucoin intitulé « Susanne Langer et le symbolisme artistique ». Il est complété par une réflexion de Jean-Claude Paquet sur « Les sources de la pensée de Susanne Langer » et par une étude de Raymond Ringuette sur « L'influence de Susanne Langer dans les programmes d'éducation musicale au Québec ».

Susanne Langer[16] et de Bennett Reimer sur la nature de l'expression esthétique en éducation artistique et musicale. Dans la foulée de leur mentor, les étudiants ont développé un véritable engouement pour le compte rendu des recherches qui ont découpé le profil de l'éducation musicale comme discipline chez les doctorants dans les universités américaines au cours des années 70 pour la plupart : Croft, De Yarman, Hoffmann, Horton, Jarvis, Jorgensen, Leeson, Norwood, Phelps, Phifer, Schleuter, Stone, Sudano, Tappan, Thompson[17]. Ces comptes rendus s'étendent même hors du champ musical quand John Dewey est interpellé pour témoigner de sa large vision éducative et expliquer sa théorie d'appropriation de l'objet d'apprentissage (Poulin, 1990). Au-delà du compte rendu, il arrive que les *Cahiers* publient intégralement les travaux d'envergure des étudiants. Ce fut le cas, on l'a vu, dès le numéro 2. Le numéro 4 (septembre 1984) consacre toute la place au mémoire de maîtrise de Brigitte Prévost : « Le programme d'éducation esthétique du CEMREL[18] : Ses principes fondamentaux, ses objectifs, son contenu et sa démarche pédagogique ». À travers ce jeu d'écho entre chercheurs et étudiants, émergent des thématiques qui réapparaîtront dans les thèses et mémoires locaux. Notons ici la perception et l'écoute, l'esthétique, le transfert ou influence de la musique sur le comportement ou l'apprentissage des autres matières, l'historicisation des pédagogies musicales, la verbalisation des perceptions musicales, le fonctionnement des ensembles instrumentaux[19].

Un premier changement d'orientation survint en 1989. Les *Cahiers*, dédiés jusque-là aux comptes rendus d'étudiants, exposent désormais, sous le titre *Recherche en éducation musicale au Québec*, les travaux de professeurs locaux et de chercheurs français[20]. Cette période est dominée par les interventions de Jean-Paul DesPins en neuropédagogie de la musique (1990-1994) et de Louis Daignault sur les questions historiques (1992, la solmisation) et l'émergence des technologies informatiques (1993). Enfin, une dernière métamorphose des objectifs et du titre apparaît au numéro 16 (1998), quand les éditeurs décident d'ouvrir la revue à la circulation universelle des idées éducatives, à l'insérer dans l'ère de la mobilité internationale[21] par une nouvelle mouture du titre, *Recherche en éducation musicale*, tout court. Il faudra attendre toutefois l'année 2001 pour voir s'officialiser cette volonté d'ouverture. Dans son éditorial du numéro 19, Raymond Ringuette proclame la nouvelle vocation à l'international de la revue, « tout en continuant à divulguer les résultats des études menées dans la province de Québec » (Ringuette, 2001, p. 1). Plus loin, il esquisse les mouvances géographiques du domaine de recherche qu'est l'*éducation musicale* en le rattachant essentiellement à « une discipline universitaire dont les fondements trouvent leurs racines aux États-Unis […] bien que les principes sur lesquels elle s'appuie et qui la caractérisent aient aujourd'hui franchi la distance qui nous sépare du continent européen. » (Ringuette, 2001, p. 1). Il en cerne aussi les différences culturelles qui entrent comme variables dans la définition de ce « domaine d'étude et de recherche à part entière » en dépit des :

> différences parfois sensibles qui subsistent encore [entre les deux continents] quant à l'importance que l'on accorde à la musique dans le curriculum scolaire, au rôle et aux tâches du musicien éducateur, au milieu dans lequel il est appelé à œuvrer, au type de formations offertes de part et d'autre, aux objectifs visés par les programmes concernés et enfin, à la place attribuée à la recherche dans ce domaine. (Ringuette, 2001, p. 1).

Des monographies fondamentales

Si l'on tient pour acquise l'irremplaçable contribution du périodique de Laval, force est pourtant de constater la quasi inexistence de monographies québécoises consacrées aux questions de fonds en éducation musicale, c'est-à-dire traitant de la définition du domaine ou de l'examen de ses composantes. Sur ces prairies dénudées surgit toutefois une saillie d'importance : l'ouvrage de Jean-Paul DesPins, *Le Cerveau et la musique*, paru en 1986. Projetant son faisceau lumineux directement dans la salle de classe, l'auteur, professeur à l'Université du Québec à Montréal[22], radiographie littéralement les réactions neurocognitives des élèves devant les conventions de la pédagogie musicale trop souvent insoucieuse d'analyse critique. En plus de souligner les aberrations de nos conventions musicales par trop livresques et complaisantes, DesPins réussit une articulation originale entre l'expansion de la recherche neurocérébrale, ses applications à la didactique scolaire et aux particularités de l'art musical vu comme lieu privilégié de l'éducation à l'expression symbolique des sentiments et des émotions. Plutôt que prendre le parti d'une matière scolaire, DesPins épouse la cause de l'accomplissement de l'être dans l'élève. Ce livre, qui marque une date importante dans les annales de la recherche québécoise, inaugure sans doute un nouvel âge dans l'histoire de l'éducation musicale.

17 Sur ces théoriciens, voir dans les *Cahiers* (1982-1987) les textes de Michel Aucoin, Monique Boivin, Nicole Delisle, Francine Déry, Claude Duchesneau, Victor Falardeau, Maryse Forand, Marie Landry-Losier, Odette Létourneau-Corriveau, Lucie Longpré, Yves Patry, Yolande Pélissier, Réal Vautour.

18 Central Midwestern Regional Education Laboratory.

19 On peut aisément recouper ces thématiques avec celles du tableau 3.

20 Déjà, les numéros 3 (1984), 7 (1987) et 8 (1989) des *Cahiers* donnaient à lire des recherches professorales de Jean-Paul DesPins et des interventions des chercheurs français Jean-Pierre Mialaret, François Delalande et Robert Francès.

21 Cette ouverture amène la revue à faire écho aux Journées francophones de recherche en éducation musicale (JFREM), une initiative jusqu'ici limitée aux chercheurs européens où le Québec et l'Ontario sont représentés par quelques délégués : Mariette Théberge, María Teresa Moreno Sala et Claude Dauphin. Ce décloisonnement géographique a déjà gratifié la revue de Laval de précieuses contributions comme celle en « autoévaluation » de Françoise Régnard (de Paris) et d'Alain Lammé (de Bruxelles). Voir le numéro 20 de *Recherche en éducation musicale*.

22 Au moment de la parution de son ouvrage, Jean-Paul DesPins enseignait à l'École de musique de l'Université Laval.

Faute d'avoir été l'objet d'un travail sur l'histoire des idées autour desquelles la discipline se cristallise, le champ de la recherche en éducation musicale présente un contour mal défini. Le tandem musique-éducation, autour duquel oscillent les points d'ancrage des travaux des étudiants, illustre cette faille et agit comme une sorte de stratégie intuitive qui vise à masquer l'absence d'orientation épistémologique.

Au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal, les travaux de Claude Dauphin apportent une réflexion fondamentale sur la nature des liens entre musique pure et finalités éducatives en musicologie et pédagogie musicale. Pour accomplir ce parcours obligé, l'auteur axe sa recherche autour du legs de Rousseau autant en éducation générale qu'en pédagogie musicale. Dans l'œuvre du « philosophe des Lumières » les deux questions sont en effet intimement liées[23]. C'est là que l'actuelle préoccupation de conjuguer l'expérience esthétique à l'expérience créative, en passant par le jeu musical adapté à l'âge de l'élève, prend sa source. *Rousseau musicien des Lumières* (1992) est le principal ouvrage de Claude Dauphin sur ce sujet. On peut voir aussi dans *La musique au temps des Encyclopédistes* (2001), un prolongement de l'ouvrage de 1992 dans lequel les antécédents stylistiques et esthétiques de la musique du XVIIIe siècle prédominent nettement leurs conséquents pédagogiques.

Éducation musicale et pluralité encyclopédique

La parution, en 2004, de l'édition française du deuxième volume de *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, ne peut passer inaperçue. Impossible de laisser sans écho l'ensemble de textes du cinquième chapitre intitulé « Pédagogies de la musique ». Sans aller jusqu'à intenter ici le procès de la discipline même, je remarquerai que c'est bien la première fois que le champ de la pédagogie musicale est ainsi soumis à une critique épistémologique satisfaisante. Les contributions qui composent ce cinquième chapitre manifestent une volonté de dépasser le simple compte rendu d'expériences de terrain et d'aller au-delà de l'autovalorisation du savoir-faire et des intuitions des praticiens de l'éducation musicale. En procédant à une juxtaposition volontaire d'analyses divergentes et complémentaires du même champ d'étude, le maître d'œuvre de l'*Encyclopédie pour le XXIe siècle* crée du coup un débat qui renforce l'identité du domaine en le situant à la confluence de divers courants surgis de l'émergence de faits sociaux contemporains au cœur de la globalité éducative.

Comment cette dynamique se concrétise-t-elle dans l'*Encyclopédie* de Nattiez ? Il faut d'abord préciser que cet ouvrage collectif repose sur la collaboration de chercheurs du monde entier, ce qui pourrait l'exclure, aux yeux de certains, de l'expérience universitaire québécoise. De fait, le cinquième chapitre, dédié au sujet qui nous intéresse ici, affiche une collaboration québécoise, celle de Claude Dauphin, contre quatre italiennes : Rosalba Deriu, Johanella Tafuri, Franca Ferrari et Serena Facci[24]. Mais force est de constater que c'est de cette juxtaposition résonnante de problématiques historiques (contribution québécoise) et sociétales (contributions de l'école italienne) que découle le tracé épistémologique de l'éducation musicale comme champ spécifique de connaissance. S'y campe aussi une heureuse confrontation méthodologique par la juxtaposition d'approches historiques et sociologiques, de perspectives d'enseignement-apprentissage et de repères de conduites d'adolescents, de considérations musicales et d'analyse de l'influence de la consommation musicale des jeunes sur la marche de l'économie mondiale, de valorisation de la personnalité en construction et de l'émergence des identités juvéniles. Ces textes contribuent à définir la discipline selon une approche conceptuelle qui jamais ne s'arrête à considérer la « meilleure méthode pour apprendre la musique » sans instaurer une aura critique qui ne se rapporte aux finalités culturelles, éducatives, patrimoniales ou citoyennes. En bref, les attributs fondamentaux de l'école dans la cité.

Comment la compilation de Nattiez crée-t-elle cette heureuse épistémologie là où les autres encyclopédies ont échoué ? C'est ce que j'espère révéler en effectuant un tour d'horizon des principaux articles de cette cinquième partie de l'ouvrage.

Ma contribution, intitulée « Les grandes méthodes pédagogiques du XXe siècle », constitue la porte d'entrée du chapitre 5. J'y traite de l'application du concept de l'éducation active dans les prescriptions pédagogiques d'Émile Jaques-Dalcroze, de Zoltán Kodály, de Maurice Martenot, de Carl Orff, d'Edgar Willems et de Shin'ichi Suzuki. J'y définis le concept des pédagogies actives comme un projet éducatif catalysé par l'activité sensitive et motrice de l'apprenant, projet dans lequel le ludisme et l'appropriation de la langue maternelle agissent comme modèle du développement des aptitudes musicales. J'y

[23] Pour comprendre cette interaction il faut se rappeler qu'avant de se lancer dans la philosophie Jean-Jacques Rousseau était musicien, compositeur, théoricien et pédagogue. Il a consacré ses premiers écrits à l'élaboration de principes pédagogiques visant à articuler le sens tonal, vu comme héritage culturel de l'élève, au déchiffrage spontané et global des degrés de la gamme. Tel est en effet le propos de sa pseudo-réforme de notation (en fait une notation d'appoint fondée sur les chiffres et la solmisation relative héritée de Guido d'Arezzo, adaptée par Rousseau aux modes majeur et mineur). Ses réflexions les plus pertinentes sur ce sujet se condensent dans le *Projet de nouveaux signes pour la musique* (1742) et dans sa *Dissertation sur la musique moderne* (1743). Elles sont aussi disséminées dans *Émile ou de l'éducation* (1755) et dans son *Dictionnaire de musique* (1767).

[24] Remarquons que ces quatre auteures italiennes ont collaboré avec Mario Baroni, de l'Université de Bologne. Musicologue ouvert à toutes les époques et lucide examinateur des caractéristiques stylistiques, Baroni suit de prêt les comportements et conduites juvéniles devant les faits musicaux de nos sociétés actuelles. Proche collaborateur de Nattiez, il a pris part à plusieurs séminaires de la Faculté de musique de l'Université de Montréal ces dernières années.

démontre ce que l'élaboration de cette modélisation doit à la philosophie sensualiste du XVIIIe siècle jusqu'aux énoncés scientifiques de Maria Montessori dans la première moitié du XXe siècle. Cet arrière-plan historique, mais aussi théorique, détermine la formation du concept de contribution exceptionnelle de la musique à l'éducation générale et au développement sensorimoteur, psychomoteur, affectif et culturel construit par les musiciens-pédagogues, dont le message éducatif et les procédés techniques forment l'objet de ma réflexion. C'est cette culture de l'éducation musicale motivée par les découvertes cognitives et psychopédagogiques que mes collègues de l'*Encyclopédie*, Deriu et Ferrari, désigneront sous l'expression de « méthodes historiques de la pédagogie musicale ».

L'article de Rosalba Deriu, qui fait suite au mien, s'intitule « Pédagogie de l'éducation musicale dans la seconde moitié de XXe siècle ». L'auteure souligne d'un trait vigoureux l'inefficacité du projet de développement perceptif et moteur, fondement des méthodes actives, devant les attentes psychologiques (« besoins affectifs réels », Deriu, 2004, p. 854) et les pratiques culturelles des enfants et des adolescents d'aujourd'hui, indifférentes à la valeur des répertoires folkloriques et savants. Elle reprend la chaîne des fondements psychopédagogiques à Dewey, où je les avais laissés dans ma propre argumentation, et les étend jusqu'à Olson et Gardner (théorie des intelligences multiples). Elle décrit le nouveau contexte éducatif, les nouvelles théories de l'apprentissage et le nouvel environnement culturel. Dans cette psychosociologie des jeunes générations, la musique semble représenter une des parts importantes de la nouvelle économie mondiale, une activité qu'on pourrait appeler l'« économie de la consommation musicale juvénile ». Les formes de consommation et le procès de signification assigné à ces nouveaux comportements musicaux font prendre conscience aux jeunes que cette zone de l'économie mondiale est sous leur contrôle et qu'ils n'ont de leçons à recevoir d'aucun maître scolaire. Devant cette impasse du projet d'éducation musicale, Deriu nous invite à l'examen du modèle étasunien. Elle mesure l'impact sur la démarche pédagogique en musique des travaux que Guilford, Cropley, Torrance et Bruner ont consacrés à la pensée créatrice. Il en a découlé une valorisation de l'improvisation, de l'exploration acoustique, de l'expérimentation techno, etc. Ce tour d'horizon permet à Deriu d'offrir une synthèse assez remarquable des tandems réalisés dans les divers pays européens entre les projets culturels en milieu scolaire et la recherche sur les comportements musicaux des ados. Même si elle est convaincue que l'éducation musicale doit s'immerger pleinement dans la réalité psychosociale des jeunes, Deriu n'en reconnaît pas moins que le faisceau de mythes et de contradictions dont est constituée la culture musicale juvénile fait du rapport de cette dernière à l'école un des plus grands défis de l'éducation contemporaine (Deriu, 2004, p. 863). L'interrogation extrêmement réaliste, rigoureuse et constructive de Deriu l'amène à poser de fait la question de l'identité musicale. Sa réflexion conclusive sur ce dernier thème rejoint la théorie du développement des conduites musicales de François Delalande, inspirée de Piaget, (c'est-à-dire les « comportements que suscite l'expérience musicale, qu'il s'agisse d'écouter, de jouer ou de composer, en fonction d'une motivation », Deriu, 2004, p. 868) comme seule finalité profonde et viable de l'éducation musicale.

Je signale en passant l'article de Johanella Tafuri, qui porte sur la « Formation musicale supérieure en Europe et en Amérique du Nord ». L'auteure se penche sur la « typologie des institutions, les champs du savoir officiellement reconnus et les finalités professionnelles ». Je ne m'y arrêterai donc pas, considérant qu'il s'agit-là d'un de ces aspects excentrés de la pédagogie musicale en tant que discipline scolaire. Je déplorerai simplement que l'Europe de Tafuri exclue tous les pays de l'Est avec des institutions aussi importantes que celles de Varsovie, de Cracovie, de Moscou, de Prague et de Budapest.

Dans le quatrième article, Franca Ferrari se penche sur la délicate question des rapports entre « Éducation musicale et médias ». Sa réflexion se situe dans le sillage d'un colloque initié en Italie à la fin des années 1980, intitulé « La musique à l'école et la culture des jeunes ». Suite à ce colloque d'ailleurs, Mario Baroni nous avait exposé ici même l'essentiel de sa communication sur la place du rock dans l'univers mental et intellectuel des jeunes. La question débattue par Ferrari revient à savoir si l'influence des médias dans l'éducation scolaire en général et en musique en particulier demande aux éducateurs d'adopter des stratégies apocalyptiques ou intégratrices. Doit-on « pour être fort, se protéger des loups ou hurler avec eux » traduirais-je en paraphrasant Aragon. Chose certaine, Ferrari parvient à faire de ce débat de société le prétexte d'une fine analyse des traits esthétiques qui accrochent la sensibilité expressive et musicale des jeunes. Elle reprend la question d'identité musicale sur laquelle Deriu

nous avait laissés. Et à la jonction de la réflexion esthétique et identitaire, Ferrari nous rappelle que « la chaleur de la voix, la façon dont celle-ci est utilisée (brisée, frémissante comme celle de tant d'idoles des préadolescentes, ou bien vibrante et rauque à la manière des chanteurs de blues) garantissent l'impact émotionnel. » (Ferrari, 2004, p. 902). J'ai été extrêmement sensible à la triple catégorisation des modèles d'intégration de la musique médiatique aux paramètres appréciatifs de l'éducation musicale proposée par Ferrari : 1) le modèle éclectique, qui recherche les interactions entre les formules musicales du grand répertoire et la typologie des hits musicaux des jeunes[25] ; 2) le modèle ethnologique, fondé sur l'observation et la stimulation des stratégies développées par les élèves pour graver leurs empreintes musicales sur les situations sociales[26] ; 3) le modèle coopératif, que Ferrari désigne sous le vocable « sympathique », c'est-à-dire un modèle non plus fondé sur la transmission de savoirs, mais sur l'apprentissage par l'échange mutuel, en fait, ce que les pédagogues appellent le modèle « socioconstructiviste ».

Passons enfin à l'excellent article de Serena Facci, « Éducation musicale et multiculturalisme », qui clôt le chapitre. Ce travail remarquable débute par le rappel de la recommandation 18 de l'UNESCO (1982) « qui reconnaît explicitement la dignité égale de toutes les cultures, le facteur d'enrichissement que constituent les relations interculturelles et la nécessité de former les enseignants à l'interculturalisme » (Facci, 2004, p. 917). Cet article est précieux pour le pédagogue parce que les finalités éducatives, anthropologiques et citoyennes de l'interculturalisme y sont exposées avec une grande clarté et une heureuse clairvoyance. La musique est considérée comme un facteur dynamique dans l'éducation multiculturelle (cohabitation des cultures) et dans l'éducation interculturelle (échange entre les cultures). D'un côté, l'approche multiculturaliste en musique tend vers l'ouverture à d'autres cultures musicales et à l'appréciation consciente de leurs éléments constitutifs : structures rythmiques, mélodiques, scalaires, organologie, répertoire, etc. De l'autre, l'objectif interculturel de l'éducation musicale apparaît comme un processus plus ambitieux qui viserait à créer des formes musicales intégratives d'après le modèle de la *World Music*. Facci est une analyste perspicace qui considère la recherche absolue de finalités éducatives d'une action pédagogique comme le véritable fondement humaniste de toute éducation. Cette recherche seule saura prévenir les pièges idéologiques qui assujettiraient l'éducation musicale au leurre de la fraternisation tous azimuts, terreau d'infiltration de l'action politique clandestine à laquelle se livrent actuellement les états pour la domination des consciences des jeunes.

De plus, la question d'éducation déborde considérablement le chapitre 5 pour s'infiltrer au niveau des exposés sur les sciences cognitives, sur les neurosciences et sur l'esthétique, ce dont le volume gratifie le lecteur par d'impressionnantes contributions comme celle de la Montréalaise Isabelle Peretz sur « Le cerveau musical »[27] et de nombreux collaborateurs étrangers dont Michel Imberty[28]. Ces interactions favorables qu'entretient le chapitre de la « pédagogie musicale » avec d'autres sections du livre qui traitent de la relativité culturelle du fait musical, de la cognition et de la neurobiologie des conduites musicales créent une mise en relation de savoirs et de questionnements qui contribuent à rehausser le profil de l'éducation musicale[29].

Cette originalité de l'*Encyclopédie* mérite d'être soulignée, car le profil de la pédagogie musicale n'apparaît aussi nettement dans aucun autre ouvrage de référence générale. En tenant compte de l'avancement épistémologique apporté par la compilation de Nattiez, il me paraît désormais possible de circonscrire beaucoup plus nettement la zone de savoir définie par la recherche en éducation musicale. On peut en effet considérer comme incluses dans ce champ toute la réflexion sur les philosophies qui sous-tendent la pédagogie scolaire ainsi que toute cogitation fondamentale et recherche expérimentale qui visent à en éclairer la pratique et les contenus, les aspirations artistiques et les finalités éducatives. Ainsi, didacticiens et pédagogues de la musique qui s'approprient les théories esthétiques, cognitivistes, neurologiques, kinanthropologiques ou thérapeutiques pour élaborer une réflexion sur la pratique scolaire (enseignement, apprentissage et éducation) s'installent d'emblée dans le champ de la recherche en éducation musicale.

En conclusion

Il importe de signaler les limites de cet article. Si l'auteur ne se cache pas d'avoir voulu bien modestement constituer un relevé indiciel et critique des thématiques de recherche abordées dans nos universités en signalant l'éventail des départements qui s'y intéressent et qui sont aptes à les encadrer, il ne prétend nullement avoir réalisé un répertoire exhaustif des intérêts de la recherche institutionnelle en matière d'éducation musicale. Outre le fait

[25] Le *torculus* cadentiel *fa-mi-do-ré* représente pour elle une de ces formules passe-partout qui font le pont entre la musique des jeunes et la musique de répertoire (Ferrari, 2004, p. 907).

[26] J'avoue qu'il y là une invitation à la « contemplation » qui me pose problème. Le fait pour le pédagogue de constater que le volume exorbitant de la musique écoutée par les jeunes relève d'une conduite animale ou humaine fondamentale consistant à marquer son territoire, ne satisfait pas mon désir de pédagogue de poursuivre une finalité éducative qui s'oppose à cette manifestation primaire de l'ego (sans compter les dommages physiologiques que l'abus de décibels laisse sur le système auditif).

[27] Isabelle Peretz est professeure à l'Université de Montréal. Elle dirige avec Robert Zattore, professeur à l'Université McGill, le projet BRAMS (Brain, Music and Sounds). On doit aussi à ces deux chercheurs la direction d'un collectif intitulé *The Cognitive Neuroscience of Music* (2003).

[28] J'attire l'attention particulièrement sur la troisième partie de l'*Encyclopédie* où les questions essentielles en éducation musicale, comme « Le bébé et le musical », l'oreille absolue, l'innéisme et les « Dons musicaux et problèmes pédagogiques », sont traitées magistralement par Michel Imberty, Sylvie Vangenot, John Sloboda et Johanella Tafuri.

[29] Dans le même ordre et au-delà de l'*Encyclopédie* de Nattiez, je trouve important de mentionner les nombreux recoupements qui unissent l'éducation musicale et la musicothérapie. Le petit livre de Guylaine Vaillancourt (2005), chargée de cours au Département de musique de l'UQAM, les illustre bien en limitant toutefois ses applications à la prime enfance.

que j'ai entrepris cette réflexion en m'appuyant sur ma connaissance du milieu et de la discipline, j'ai accompli ce travail sans recourir à la méthode de l'enquête ou de l'entrevue auprès d'intervenants. J'ai privilégié le travail en bibliothèque, mettant à profit le catalogage et la consultation des thèses et mémoires disponibles sans me donner la peine de remonter aux répertoires des dépôts. D'autre part, je me suis imposé pour balise de ne pas établir de corpus d'auteurs pour les thèses et mémoires, n'acceptant de mentionner que les chercheurs qui ont publié, qu'ils soient universitaires ou non, et dont on retrouve les ouvrages en bibliothèque et en librairie ou dans les pages des périodiques. En procédant de la sorte, je crois avoir évité d'inutiles frustrations aux thésards qui verraient leur nom absent d'une quelconque liste soit en raison d'un oubli ou, plus souvent encore, d'un écart volontaire du corpus parce que leur travail de recherche ne correspondait pas aux paramètres très *arbitrairement* retenus pour mon étude. De même pour ce qui concerne la recherche des professeurs, je me suis rigoureusement tenu aux témoignages que sont leurs publications sans nier le fait que certaines ont dû m'échapper, peut-être des plus importantes.◀

RÉFÉRENCES

ABRAN, Henri (1989). *L'influence de la musique sur l'apprentissage, le comportement et la santé*, Montréal, Québec/Amérique.

AGOSTI-GHERBAN, Christina (2000). *L'éveil musical : Une pédagogie évolutive*, Paris, L'Harmattan.

AUCOIN, Michel (1983). « Susanne Langer et le symbolisme artistique », *Cahiers d'information sur la recherche en éducation musicale*, nº 2, p. 1-112.

BEAUPRÉ, Diane et Daniel BÉLAND (1993). *Mon univers sonore : Initiation à la musique, premier cycle du secondaire*, Delson (Québec), Musiphone.

_____ (1998). *Vibration*, vol. 1-2, Île-Bizard, Nouvelle Ère.

BELANGER, Jean-Claude (1997). *2 Voix 1 Mesure : Introduction à la polyphonie*, vol. 1, 2, 3, Montréal, Consonance.

BEREL, Eugène (1981). *Éveil musical*, Paris, Fuzeau.

BIESENBENDER, Volker (2001). *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Paris, Van de Velde.

BIRKENSHAW-FLEMING, Lois (1989). *Come on Everybody, Let's Sing!*, Toronto, G. V. Thompson.

BUSTARET, Anne (1975). *L'enfant et les moyens d'expression sonore*, Paris, Éditions Ouvrières.

_____ (1998). *L'oreille tendre*, Paris, Éditions de l'atelier.

Cahiers d'information sur la recherche en éducation musicale (1982-1987). Nos 1-7.

CAMPBELL, Patricia S. (1991). *Lesson from the World: Cross-Cultual Guide to Music Teaching*, New York, Schirmer.

CEFEDEM (2002). *Cahiers de recherches : Enseigner la musique*, nº 5, Lyon, CNSMD.

CÉLESTE, Bernadette, François DELALANDE et Élisabeth DUMAURIER (1982). *L'enfant du sonore au musical*, Paris, Buchet-Chastel.

Centre de formation de musiciens intervenant à l'école (2000). *La musique : Un enseignement obligatoire. Pourquoi ? Comment ?*, Paris, L'Harmattan.

COMEAU, Gilles (1995). *Comparaison de trois approches d'éducation musicale : Jaques-Dalcroze, Orff ou Kodály ?*, Vanier, Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques.

CORNEILLE, Marcelle (1971). « La formation des spécialistes en musique », *Musicien éducateur,* vol. 3, p. 1-3.

_____ et Lois BIRKENSHAW-FLEMING (1999). *Épanouissons-nous par la musique, Toronto*, G. V. Thompson.

CÔTÉ-LAURENCE, Paulette (1984). *La rythmique à l'élémentaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

COUSINEAU, Jean (1989). *De la nature du violon, Montréal*, Louise Courteau.

CROFT, James Edwin (1971). « A Related Arts Approach to the Band: Aesthetic Growth through Performance », thèse de doctorat, University of Oklahoma.

DAUPHIN, Claude (1992). *Rousseau musicien des Lumières*, Montréal, Louise Courteau.

DAUPHIN, Claude (2001). *La musique au temps des Encyclopédistes*, Ferney-Voltaire (France), CIEDS.

DAUPHIN, Claude (2004). « Les grandes méthodes pédagogiques du XXe siècle », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, p. 833-853.

DELALANDE, François (1984). *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, Buchet-Chastel.

DE MELO, Dorvalino et al. (1997). *Musicontact*, vol. 1-5, Laval, HRW, 3e édition.

DERIU, Rosalba (2004). « Pédagogie de l'éducation musicale dans la seconde moitié du XXe siècle », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, p. 854-872.

DESPINS, Jean-Paul (1986). *Le Cerveau et la musique*, Paris, Bourgois.

DE SURMONT, Jean-Nicolas (2001). *Paul-Émile Gadbois : La Bonne Chanson*, Montréal, Tryptique.

DE YARMAN, Robert Michael (1971). « An Experimental Analysis of the Development of Rhythmic and Tonal Capabilities of Kindergarten and First Grade Children », thèse de doctorat, University of Iowa.

DUBOIS, Chantal (1993). *Musique en fête*, Montréal, Éditions Musique en fête.

_____ (1994). *Nations en fête*, Montréal, Éditions Musique en fête.

_____ (1996). *Troubadours en fête : Répertoire médiéval adapté pour les enfants du primaire (27 chansons avec instrumentions Orff, flûte à bec, mouvement et démarches pédagogiques)*, Montréal, Éditions Musique en fête.

EKHOLM, Elizabeth (2000). « The Effect of Singing Arrangement on Choral Blend and Overall Choral Sound », *Journal of Research in Music Education*, vol. 48, no 2, p. 123-135.

FACCI, Serena (2004). « Éducation musicale et multiculturalisme », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, p. 916-934.

FERRARI, Franca (2004). « Éducation musicale et médias », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, p. 899-915.

FORTIN, Michel (2001). *Mélomanie*, guide-corrigé et cahier d'activités, Montréal, CEC.

FULIN, Angélique (1992). *L'enfant, la musique et l'école*, Paris, Buchet-Chastel.

GAGNARD, Madeleine (1988). *Éducation musicale de la voix à l'école*, Issy-les-Moulineaux, Éditions scientifiques et psychologiques.

GAGNÉ, Mireille et al. (1990). *Sons d'aujourd'hui*, guide pédagogique, livre et cahier de l'élève, Montréal, Louise Courteau.

GORDON, Edwin (1980). *Learning Sequences in Music*, Kent, University Press.

GREEN, Paul J. et Nancy F. VOGAN (1991). *Music Education in Canada: A Historical Account*, Toronto, University of Toronto Press.

_____ et Margery VAUGHAN (1993). « Éducation musicale – Recherche », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, tome I, Montréal, Fides, p. 1019-1021.

GREEN, Anne-Marie (1986). *Les adolescents et la musique*, Issy-les-Moulineaux, Éditions scientifiques et psychologiques.

_____ (1997). *Des jeunes et des musiques : Rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan.

HOFFER, Charles R. (1993). *Introduction to Music Education*, Belmont (Californie), Wadswoth.

HOFFMANN, Burton Ray (1970). « Opera for Children. A Study Guide for Two Selected Opera [Orff, *La Lune* ; Smetana, *La Fiancée vendue*] », thèse de doctorat, Columbia University.

HORTON, Jonathan David (1974). « The Effectiveness of Three Systems of Sight-Singing in Developing Melodic Sight-Singing Ability at the Sixth-Grade Level », thèse de doctorat, George Peabody College for Teachers.

IPMC (1989). *L'Éducation musicale à l'école : Pratiques, enjeux, perspectives*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.

JARVIS, William Charles (1981). « The Effectiveness of Verbalization upon the Recognition and Performance of Instrumental Music Notation », thèse de doctorat, Rutgers University, The State University of New Jersey.

JESSUP, Lynne (1988). *World Music: A Source Book for Teaching*, Danbury (Connecticut), World Music.

JORGENSEN, John Christian (1974). « A study of Motivations for Band Participation as Perceived by Band Section Leaders, Band Instructors and Principals in Selected North Central Association High Schools », thèse de doctorat, The University of Nebraska.

LAMORTHE, Isabelle (1995). *Enseigner la musique à l'école*, Paris, Hachette.

LARTIGOT, Jean-Claude et Éric SPROGIS (1991). *Écoles de musique : Un changement bien tempéré*, Aix-en-Provence, Édisud.

LEESON, Cecil (1955). « The Basis of Saxophone Tone Production. A Critical and Analytical Study », thèse de doctorat, Chicago Musical College.

LEONHARD, Charles et Robert HOUSE (1988). *Fondements et principes d'éducation musicale*, s.l., Librairie des Presses de l'Université Laval, traduction de Anne Rogier.

MAESTRACCI, Vincent et al. (2003). *Dossiers de l'ingénierie éducative : Outils pour la musique*, Paris, CNDP.

MALENFANT, Nicole (2002). *Routines et transitions en services éducatifs*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.

_____ (2004). *L'éveil du bébé aux sons et à la musique*, Québec, Presses de l'Université Laval.

MARIE-STÉPHANE, sœur (1948). *La musique du point de vue éducatif*, Montréal, Institut des Saints-Noms de Jésus et de Marie.

MARTEN, Edith et Vincent VAN SULL (1992). *Osez la musique : Éveil des enfants au plaisir de la musique*, Bruxelles, Labor.

MIALARET, Jean-Pierre (1997). *Explorations musicales instrumentales chez le jeune enfant*, Paris, Presses universitaires de France.

NATTIEZ, Jean-Jacques, dir. (2004). *Musiques : Une encyclopédie pour le XXe siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique.

NORWOOD, Earl (1972). « The Design, Construction and Validation of a Test of Melodic Pitch Discrimination Ability », thèse de doctorat, University of Oregon.

PAQUET, Jean-Claude (1983). « Les sources de la pensée de Susanne Langer », *Cahiers d'information sur la recherche en éducation musicale*, nº 2, p. 113-114.

PAUL, Hélène (1991). « La musique dans les universités québécoises et la recherche musicologique », Danièle Pistone (dir.), *La musique à l'université : Bilans et perspectives*, Paris, Université de Paris-Sorbonne et Observatoire musical français, p. 69-87.

_____, Louise HIRBOUR et Louise BAIL MILOT (1987, 1995). *Initiation à la littérature musicale*, Québec, Le Griffon d'argile.

PERETZ, Isabelle et Robert ZATTORE (2003). *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford et New York, Oxford University Press.

PHELPS, Lewis Allen (1971). « Choral Director's Guide to the Staging and Performance of Selected Operatic Exterps Suitable for High School Productions », thèse de doctorat, University of Arizona.

PHIFER, Reta Rebecca (1981). « The Developpement of Listening Guides: Teaching Forms of Music in Early Childhood », thèse de doctorat, Columbia University Teachers College.

POULIN, Alice (1990). « L'expérience selon John Dewey », *Recherche en éducation musicale au Québec*, nº 9, p. 11-46.

PRÉVOST, Brigitte (1984). « Le programme d'éducation esthétique du CEMREL : Ses principes fondamentaux, ses objectifs, son contenu et sa démarche pédagogique », *Cahiers d'information sur la recherche en éducation musicale*, nº 4, p. 1-135.

Recherche en éducation musicale (2001-2002). Nos 19-20.

Recherche en éducation musicale (2003-2005). Nos 21-23. Édition électronique : http://www.mus.ulaval.ca/reem/sommaire_courant.htm

REIMER, Bennet (1976). *Une philosophie de l'éducation musicale*, Québec, Presses de l'Université Laval, traduction de Yves Bédard, Claude Lagacé et Raymond Ringuette.

RINGUETTE, Raymond (1983). « L'influence de Susanne Langer dans les programmes d'éducation musicale au Québec », *Cahiers d'information sur la recherche en éducation musicale*, nº 2, p. 125-131.

_____ (2001). « Éditorial », *Recherche en éducation musicale*, nº 19, p. 1-2.

SCHAFER, R. Murray (1979). *Le Paysage sonore*, Paris, Jean-Claude Lattès, traduction de Sylvette Gleize.

SCHAFER, R. Murray (1974). *L'oreille pense : Notes pour un cours de musique expérimentale*, Toronto, Berandol.

SCHAFER, R. Murray (1975). *The Rhinoceros in the Classroom*, s.l., Universal.

SCHAFER, R. Murray (1992). *A Sound Education*, Indian River, Arcana (Ontario).

SCHLEUTER, Stanley Leroy (1971). « An Investigation of the Correlation of Personnality Traits, Musical Aptitude and Musical Achievement », thèse de doctorat, University of Iowa.

_____ et al. (1984). *A Sound Approach to Teaching Instrumentalists*, Kent, University Press.

SLOBODA, John (1988). *L'esprit musicien : La psychologie cognitive de la musique*, Bruxelles, Mardaga, traduction de Marie-Isabelle Collart.

SOULAS, Brigitte (1992). *Les enfants et l'esthétique musicale : Analyses de situations créatives*, Issy-les-Moulineaux, Éditions scientifiques et psychologiques.

STONE, Margaret L. (1971). « Kodaly and Orff Music Teaching Technique: History and Present Practice », thèse de doctorat, Kent State University.

SUDANO, Gary Reynolds (1973). « Aesthetic Theory: Its Uses in Music Education », thèse de doctorat, University of Illinois at Urbana-Champaign.

TAFURI, Johanella (2004). « La Formation musicale supérieure en Europe et en Amérique du Nord », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, p. 873-898.

TAPPAN, Howard Gene (1970). « A Descriptive Study of the Effect of High School Choral Singing on Achievement in Selected Subjects of General Education at the College Level », thèse de doctorat, Florida State University.

THOMPSON, Edgar Joseph (1973). « Sightsinging Constant Rhythm Pitch Phrases: A Computer Assisted Instructional System », thèse de doctorat, University of Utah.

TOUZIN, Christine et al. (2001). *Clac-Sons*, manuel de l'élève A, 1er cycle du primaire, Montréal, Guérin.

_____ (2001). *Clac-Sons*, guide d'enseignement 1, Montréal, Guérin.

_____ (2002). *Clac-Sons*, manuel de l'élève C, 2e cycle du primaire, Montréal, Guérin.

_____ (2002). *Clac-Sons*, guide d'enseignement 2, Montréal, Guérin.

_____ (2002). *Clac-Sons*, guide d'enseignement 3, Montréal, Guérin

TOUZIN, Christine (2002). « Influence des programmes et des grands penseurs sur les musiciens-éducateurs », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

VAILLANCOURT, Guylaine (2005). *Musique, musicothérapie et développement de l'enfant*, Montréal, Éditions de l'Hôpital Sainte-Justine.

VAN SULL, Vincent (2001). *Alain Strument : Des ensembles musicaux à la portée de tous*, Bruxelles, Labor.

VUILLIAMY, Graham et Ed LEE (1982). *Pop, Rock and Ethnic Music in School*, Cambridge, Cambridge University Press.

ZENATTI, Arlette (1981). *L'enfant et son environnement musical*, Issy-les-Moulineaux, Éditions scientifiques et psychologiques.

Résumé

Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec

Claude Dauphin (Université du Québec à Montréal)

La place de la musique dans l'éducation au Québec est un sujet lancinant. Les sentiments du public oscillent entre la peur de la voir disparaître de la grille matière et l'assurance qu'elle y restera d'une manière ou d'une autre. Où donc s'alimente cette ambivalence ? Peut-être dans le concept même de l'éducation musicale. Dans son article, Claude Dauphin s'efforce de cerner l'objet premier de l'éducation musicale, le distinguant de celui de la formation musicale. L'un s'allie à l'éducation, l'autre connote la préparation des musiciens professionnels. S'attachant à la première acception, l'auteur examine les formes du matériel pédagogique destiné à la musique scolaire. Plus avant, il s'arrête surtout à décrire l'activité des chercheurs dans le domaine de l'éducation musicale : les sujets des mémoires et des thèses dans les universités québécoises, les disciplines associées et le rayonnement des professeurs d'universités qui ont élu comme champ de recherche la musique et l'éducation.

Abstract

Change and Evolution in Music Education Research in Quebec

Claude Dauphin (Université du Québec à Montréal)

The place of music education in Quebec's school system is highly controversial. Public opinion varies between fear that music might disappear altogether from the curriculum, and confidence that it will remain there in spite of it all. What is the reason for this ambivalence? The answer perhaps lies in the very concept we have of music education. In this article, Claude Dauphin considers the primary goal of music education by distinguishing it from musical training, arguing that the former belongs to the general sphere of education, while the latter has the aim of preparing an individual for the music profession. With this distinction in mind, the author discusses the kinds of pedagogical materials used in the Quebec school system and, more specifically, describes the activity of academic researchers in the field of music education. This is achieved by examining graduate thesis and dissertation topics and by assessing the broader influence of academics who have chosen music education as their area of research.

Biographie

Claude Dauphin

Université du Québec à Montréal

Musicologue, théoricien et historien des pédagogies musicales, Claude Dauphin est professeur émérite de l'Université du Québec à Montréal. Œuvrant au Département de musique de cette institution, il a publié plus d'une douzaine de livres et près d'une centaine d'articles scientifiques couvrant la musicologie du XVIIIe siècle, l'ethnomusicologie antillaise et l'éducation musicale. Ses recherches portent sur les processus d'apparition et d'évolution des archétypes stylistiques en musique. En matière d'éducation musicale, il examine les modèles de transmission du savoir musical et leurs interactions avec le besoin inné d'expression symbolique et de représentation esthétique. Il a signé, l'article sur « Les grandes méthodes pédagogiques du XXe siècle » dans le deuxième volume de *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Arles, Actes Sud, 2004) et publié *Pourquoi enseigner la musique ? Propos sur l'éducation musicale à la lumière de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique* (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011). Il a été le rédacteur en chef des deux derniers *Cahiers de l'ARMuQ* (volumes 17 et 18, juin et décembre 1996) puis du tout premier numéro des *Cahiers de la SQRM* (volume 1, numéros 1 et 2, décembre 1997).

La SQRM 1980-2005 : Une première approche historique

Louise Bail
(Chercheure indépendante)

En hommage à tous ceux et celles qui ont œuvré au développement de l'ARMuQ/SQRM, qui ont présidé à ses destinées, et à tous les membres de la communauté des chercheurs en musique et des musicologues qui ont soutenu l'organisme durant ses 25 années d'existence.

Trois femmes se trouvent dans un studio de Radio-Canada (CBM-FM 100,7), à Montréal. On est le 13 avril 1980. Irène Brisson, professeure d'histoire de la musique au Conservatoire de musique du Québec à Québec, est l'invitée de Louise Bail Milot, animatrice de l'émission hebdomadaire *Musique de Canadiens*, pour traiter d'un sujet intitulé « Québec, ville musicale ».

Durant les diffusions des œuvres, France Malouin Gélinas, recherchiste de la série, se joint à une discussion qui s'anime autour de l'isolement de ceux et celles qui, à Québec comme à Montréal, pratiquent ou veulent continuer, après leurs études, des recherches sur la musique québécoise. Une idée naît, celle qui allait permettre la rencontre[1], puis le regroupement en association de jeunes chercheurs enthousiastes, persuadés que l'avenir leur est favorable[2]. L'ARMuQ allait prendre forme durant les trois premières années du mandat de Maryvonne Kendergi, qui mettait ainsi généreusement au service du jeune organisme son concours et sa notoriété.

Il m'a été donné de vivre activement au sein de l'ARMuQ (Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec) en tant que membre du premier conseil d'administration, de 1980 à 1983. En 2002, j'ai occupé les fonctions de vice-présidente de la SQRM (Société québécoise de recherche en musique, nouvelle appellation de l'ARMuQ effective à partir de juillet 1997). En mars 2004, j'ai succédé à Claudette Berthiaume Zavada à la tête des destinées de la société jusqu'en octobre 2005. Entre ces deux épisodes extrêmes de la brève histoire de l'ARMuQ/SQRM, j'ai soutenu l'association en tant que membre régulier.

Ce texte n'est pas qu'un témoignage de mon expérience au sein de l'ARMuQ/SQRM. À cet égard, on me pardonnera de m'attarder davantage aux épisodes que je connais le mieux et qui correspondent à ceux dont j'ai été témoin. Cet article est surtout le résultat de la réflexion d'une musicologue qui a pris suffisamment d'âge et de recul par rapport à sa discipline pour interpréter les changements qui ont affecté l'évolution de l'organisme qu'elle a contribué à fonder. On ne s'étonnera donc pas de me trouver quelque peu subjective dans mon approche historique.

Afin de m'aider dans cette tâche de reconstitution, Sylvia L'Écuyer, la rédactrice en chef des *Cahiers de la SQRM*, a bien voulu mettre à ma disposition une série de questions qui, sous forme des titres qui orientent la trame de cet exposé, m'ont amenée à fouiller sommairement les archives de l'association[3] pour étoffer une première approche historique. Cette incursion me permet de souligner le travail de celles qui ont rassemblé, négocié et déposé une première partie des documents de l'association aux Archives de l'Université de Montréal en 1989. Les premiers bordereaux de versement des archives portent la signature de Claire Grégoire-Reid. À ma connaissance, la seconde partie a été versée en 2004 par les soins de Mireille Barrière alors qu'elle quittait la direction de l'association.

Les raisons qui ont poussé les membres fondateurs à créer ce qu'ils ont appelé l'ARMuQ

Les inévitables tâtonnements des débuts

Si l'ARMuQ a été enfantée dans la hâte de l'enthousiasme, les débuts, dont se réclame le mandat de Maryvonne Kendergi, ont été marqués par les tâtonnements. Si les objectifs de l'association visaient l'encouragement à la recherche, la documentation et la diffusion, la nature et les formes que prendraient ces objectifs restaient à préciser. Au plan de la recherche, par exemple, étions-nous une

[1] La première rencontre eut lieu le 25 avril 1980, à Montréal, au Centre de musique canadienne. Les personnes présentes à cette rencontre deviennent les membres d'un conseil provisoire dont le mandat est de procéder à l'incorporation de l'association et à l'organisation de la première assemblée générale des membres. Elles signeront les lettres patentes de la nouvelle association : Louise Bail, chercheure indépendante, Montréal ; Irène Brisson, professeure, Conservatoire de musique du Québec à Québec ; Juliette Bourassa-Trépanier, professeure, École de musique, Université Laval ; Lucie Cliche et Benoît Plourde, étudiants, classe de Juliette Bourassa-Trépanier, École de musique, Université Laval ; Mireille Gagné et Christiane Plamondon, étudiantes, classe de Maryvonne Kendergi, Faculté de musique, Université de Montréal. Le conseil provisoire s'entoure, pour l'organisation de la première assemblée générale, d'un comité qui comprend : France Malouin Gélinas,

Parution originale dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, nº 2, « Réminiscences », juin 2006, p. 69-92

association qui allait stimuler la recherche en chapeautant des recherches? Allions-nous accompagner des projets de recherche en les soutenant financièrement ou en leur facilitant le financement? Allions-nous d'abord offrir des services, être un centre de recherche, un centre de documentation, comme le Centre de musique canadienne? Bien que définissant notre association comme un lieu de rassemblement de ses membres, chargé d'encourager et de communiquer en français les résultats de leurs travaux, nous étions encore loin de ce que la SQRM est devenue aujourd'hui, une association professionnelle composée majoritairement de musicologues.

Combler les vides avec l'essentiel

La toute jeune ARMuQ est née d'abord du besoin de combler un vide, celui du manque quasi total d'écrits sur la musique spécifiquement québécoise et sur l'inexistence de plateformes susceptibles de diffuser le peu de travaux et de recherches en musique du Québec. Les personnes qui s'intéressaient à la musique québécoise étaient surtout de nouveaux diplômés en musicologie et en histoire de la musique provenant des cours de Juliette Bourassa-Trépanier et d'Irène Brisson, à Québec, et des cours de Maryvonne Kendergi, à Montréal. Presque toutes, donc, provenaient des conservatoires et des facultés de musique de Québec et de Montréal[4].

Ce fut l'ère aussi des archivistes et des bibliothécaires qu'étaient les Claude Beaudry, de l'École de musique de l'Université Laval, et Stéphane Willis, du Secteur musique de la Bibliothèque nationale du Canada, à Ottawa. Leur contribution fut essentielle et s'avéra pleinement justifiée, car nous partions de loin. Aucun répertoire des sources de la musique québécoise n'existait à l'époque. La constitution d'un catalogue des fonds d'archives et le répertoire des membres de l'ARMuQ initié par Irène Brisson, furent les premiers besoins que la première équipe décida de combler.

Unis dans la dissemblance

Il est très intéressant de constater, avec le recul des années, que les membres de Québec et ceux de Montréal, tout en s'aidant mutuellement, avaient, non pas une vision différente de l'association, mais une façon bien différente de faire avancer les choses. Les gens de Montréal émettaient des préoccupations de structure, d'organisation, d'orientations de l'association (les fameux « attendus » de la première assemblée générale), de statut des membres, de financement, etc. Ceux de Québec s'affirmaient comme étant plus pratiques. Ces gens de contenus commençaient des répertoires et désiraient faire avancer rapidement leurs recherches afin de pouvoir les diffuser. La consultation des deux procès-verbaux de la première journée d'étude tenue simultanément à Québec et à Montréal le 24 avril 1981 est très significative à cet égard.

L'incontournable financement

Notre première préoccupation fut de nous assurer que l'ARMuQ aurait de quoi survivre. Au début, nous savions que nous devions tenir le coup avec les cotisations des membres. À la première assemblée générale, la trésorière avait expliqué que si l'association avait pu terminer sa première année avec un surplus de 796,07 dollars, c'était grâce à la collaboration de l'Université Laval, du Conservatoire de musique de Québec et du Centre de musique canadienne qui lui avaient procuré son fonds de roulement (usage du matériel de photocopie, de téléphonie, de courrier, de prêts de locaux, etc.).

Malgré tout, il était nécessaire d'obtenir le plus rapidement possible des subventions gouvernementales. Le programme Exploration du Conseil des arts du Canada (CAC) procura un premier soutien au démarrage. Lorsque l'organisation d'activités telles que les deux colloques des mois de mars 1982 et 1983[5] le justifiera, s'ajouteront les subventions du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSHC) et celles de Patrimoine, du ministère des Affaires culturelles du Québec (MACQ). En quatre ans, l'ARMuQ disposera d'un budget qui passera de la modique somme annuelle d'environ 1 500 dollars (cotisation des membres[6]) à 5 000 (programme Exploration) et 10 000 dollars, avec l'addition des autres sources de financement.

Une association qui voit large

À la fin du mandat de Maryvonne Kendergi en 1983[7], pour souscrire aux statuts en vigueur de l'association, cinq des neuf membres (dont deux exercèrent l'entièreté de leur mandat[8]) se retirent pour céder la place au nouveau conseil d'administration sous la présidence de Marie-Thérèse Lefebvre[9]. L'association voit alors large et loin. Fondée dans le but de rassembler tout chercheur intéressé à la musique du Québec, intégré ou non dans des cadres universitaires, elle met dès le début son enthousiasme et son dynamisme au service de l'accroissement de la recherche et de la diffusion des travaux des membres. Déjà elle affiche sa marque (logo corporatif, design de la couverture des *Cahiers* et papeterie distinctive), adopte des habitudes de fonctionnement (rédaction des

responsable, Jeannine Barriault, Claire Métras et Claire Villeneuve.

2 Obtention des lettres patentes paraphées par le ministre des Consommateurs, Coopératives et Institutions financières (Direction des compagnies) et enregistrées le 3 juin 1980 (libro C-1067, folio 98). Les objectifs de l'organisme, tels que décrits dans le document, sont : « 1. Grouper en association les personnes intéressées à la recherche en musique du Québec et promouvoir leurs connaissances dans la pratique de cette science ; 2. Favoriser le développement de la recherche en musique du Québec ; 3. Diffuser le fruit des recherches effectuées en musique du Québec au moyen d'activités et de services appropriés ; 4. Percevoir et administrer les fonds nécessaires à la réalisation des projets relatifs aux objets ci-haut mentionnés. »

3 Le Fonds ARMuQ est déposé aux Archives de l'Université de Montréal (édifice central) sous la cote P 222. Il est composé de huit contenants ou boîtes (2465, 2466, 2468, 6078, 6111, 6112, 6113, 6116). J'ai procédé au dépouillement du contenant 6111, dans lequel se trouvaient des documents classés selon les titres suivants : Règlements généraux (non consultés) ; Projet de restructuration ; Comité de réflexion — Rapport final ; ARMuQ — Registre des procès-verbaux ; Procès-verbaux — Assemblée générale ; Procès-verbaux — Conseil d'administration (non consultés) ; Procès-verbaux — Conseil d'administration et assemblée générale ; Rapports financiers (non consultés) ; Présentation de l'ARMuQ ; Bulletins de liaison — ARMuQ (non consultés) ; Dépliants de saison — ARMuQ-SQRM (non consultés) ; État des recettes et des dépenses (non consultés) ; Répertoire des membres ; Membres du conseil d'ad-

statuts et règlements, organisation interne et définition des tâches du conseil d'administration) et s'installe sur de solides bases de gestion administrative (réalisation d'instruments de travail, tel un annuaire recensant 77 membres individuels et 2 membres corporatifs dont la liste est publiée dans le deuxième numéro des *Cahiers de l'ARMuQ*; de communication, tels les quelque quatre bulletins d'information en moyenne publiés annuellement et envoyés aux membres; de financement, tels le recrutement des membres et la perception de leurs cotisations; d'embauche de collaboratrices par le programme d'aide à l'emploi du MACQ). Elle établit les assises des réalisations récurrentes (les deux colloques et les trois numéros des *Cahiers de l'ARMuQ*) et des projets dont elle ne peut encore entrevoir les résultats.

Si on exclut certains dossiers qui n'ont pas eu de suite, comme le projet Pelinski d'une revue de musicologie ou celui d'une collaboration de recherche entre l'Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC) et l'ARMuQ, la jeune association fait bien vite ses preuves. Elle participe à la rédaction d'un Livre blanc à l'occasion d'une tournée provinciale du ministre des Affaires culturelles, Jacques-Yvan Morin, pour une réforme de la politique culturelle du Québec[10]. Elle entretient des échanges soutenus avec l'équipe de l'édition française de l'*Encyclopédie de la musique au Canada* et développe des liens avec divers organismes de conservation et d'archives, dont la Société Radio-Canada (SRC) qui cherche des lieux pour déposer ses archives sonores[11].

Il est intéressant de constater que dès les débuts de l'association, l'ARMuQ avait réussi à obtenir du CAC, programme Exploration, une subvention pour la rédaction d'une liste des fonds d'archives musicales du Québec. Après des travaux préliminaires effectués par Claire Métras, ce dossier sera mené à terme par Anicette Bolduc. La liste a donné naissance en 1988 au *Catalogue collectif des archives musicales du Québec* dont une mise à jour a été complétée en 2003. L'ARMuQ fait également des démarches auprès du MACQ, programme Patrimoine, pour réaliser deux audiovisions[12] intitulés *Images sonores du Montréal d'autrefois*. Parmi les préoccupations qu'elle entretiendra, l'établissement d'un centre de documentation occupera les énergies des membres de Québec, particulièrement celles de Juliette Bourassa-Trépanier et de Claude Beaudry. Ce dossier restera longtemps ouvert avant qu'il ne disparaisse des visées des conseils d'administration qui se succéderont. D'autres dossiers, comme celui de la rédaction d'un code d'éthique ou celui de la définition des droits d'auteur seront transmis au conseil suivant. Celui des droits d'auteur deviendra caduc lors de la promulgation de lois gouvernementales et de règlements portant, entre autres, sur la perception des droits de reprographie.

Un aperçu des différentes phases de l'évolution de l'ARMuQ/SQRM

Le mandat de Maryvonne Kendergi correspond à la première phase du développement de l'ARMuQ. Il aura servi d'assise à l'actuelle SQRM. C'est pourquoi il était si important qu'on s'y attarde avant de poursuivre notre historique. Parmi les orientations que la jeune ARMuQ adoptera en relation avec sa mission, celle visant la conservation du patrimoine musical du Québec et la production, en conséquence, d'instruments de recherche auront été parmi les plus préoccupantes. Les projets et dossiers dont a traité le premier conseil et pour lesquels des demandes d'aide aux subventionneurs ont été placées, sont assez convainquants à cet égard.

La phase suivante, la deuxième, celle que j'établirais entre 1983 et 1991, pourrait être qualifiée de phase de consolidation. La troisième phase correspond à la période qui s'étend entre 1991 et 1998. Elle en est une de changement d'orientation et de virage dans la conception que se font les membres de leur association. Le changement de nom de l'association atteste de ce coup de barre. Les années 1998-2003 sont une quatrième phase d'accomplissement de la nouvelle mentalité par des activités qui se déploient en éventail, plus diversifiées, donc, et de nature plus communautaire et grand public. À partir de 2003, le mouvement s'accélère, la société vit une sorte de remise en question. Est-il trop tôt pour qualifier ainsi cette cinquième phase? Déjà l'année 2005 soulignant le 25e anniversaire de l'association n'est plus. Dans la foulée des réflexions occasionnées par cet anniversaire, il n'est pas inutile de nous demander ce que réserve l'avenir à la SQRM. Je dresse, dans les lignes qui suivent, des éléments d'évolution qui se retrouvent dans les regroupements en cinq phases de l'association. Leur description permettra aux membres d'évaluer l'importance des problèmes existentiels auxquels leur association fait face depuis sa fondation. Ce que je tenterai d'effectuer avec eux, dans la partie conclusive de cet article.

Phase 2: Consolidation (1983-1991)

Quatre présidentes prennent la direction de l'ARMuQ durant cette période. Exception-

ministration ARMuQ. Outre le Fonds ARMuQ, la signataire de cet article a pu dépouiller divers documents en sa possession, amassés au cours de son implication dans l'organisation.

4 Il faut souligner l'assiduité d'Andrée Désautels, professeure au Conservatoire de musique du Québec à Montréal, dont elle sera la retraitée en 1988, comme membre régulier de l'association.

5 Les textes du premier colloque, « La musique et les archives » (mars 1982), ont été publiés dans le premier numéro des *Cahiers de l'ARMuQ* (avril 1983) grâce au travail d'édition de l'organisateur, Stéphane Willis, et de Claude Beaudry, le responsable de la nouvelle publication. L'association doit l'organisation du deuxième colloque portant sur les « Travaux récents des membres » (mars 1983) à ces deux mêmes personnes, qui en publieront les actes dans le numéro 3 des *Cahiers de l'ARMuQ*.

6 De 25 dollars au début, la cotisation sera ajustée à 30 dollars lors de la quatrième assemblée générale en mai 1983.

7 Le premier conseil aura tenu 23 réunions officielles. En 1983, l'association aura un casier postal et un lieu physique à l'adresse des nouveaux locaux du Centre de musique canadienne (CMC), au 430 rue Saint-Pierre, près du Square-Victoria. Le dernier conseil (2004-2005) occupera l'Espace Kendergi au CMC, à la même adresse.

8 Maryvonne Kendergi et Louise Bail Milot.

9 Quatrième assemblée générale des membres

nellement, elles proviennent majoritairement de Québec : Marie-Thérèse Lefebvre (Montréal, 5e et 6e assemblées générales [AG], 1983-85), Claire Grégoire Reid (Québec, 7e et 8e AG, 1985-87), Hélène Garceau (Québec, 9e et 10e AG, 1987-89) et Claire Rhéaume (Québec, 11e et 12e AG, 1989-91).

Aux pionniers de la première heure[13], dont certains quitteront et d'autres reviendront sporadiquement occuper un siège au conseil d'administration, s'ajouteront d'autres membres[14] qui changeront passablement le portrait d'ensemble des administrateurs. Ces personnes s'emploieront à mettre en œuvre les projets déjà en cours (publication des bulletins d'information aux membres à raison de plus ou moins quatre par année ; publication périodique de l'annuaire des membres), à consolider la gestion administrative de l'association (apparition et gestion de la carte de membre ; dépôt des archives de l'ARMuQ à l'Université de Montréal ; refonte des règlements ; constitution de registres administratifs : dossiers corporatifs, procès-verbaux et autres documents actifs) et à assurer un suivi fidèle aux deux principales réalisations de l'ARMuQ : les colloques et la parution régulière des *Cahiers*. Onze *Cahiers* seront publiés durant cette période portant presque exclusivement[15] sur les actes des colloques que les conseils d'administration successifs se feront un devoir d'organiser annuellement. Les *Cahiers* adopteront un format plus attrayant sous la présidence d'Hélène Garceau. Le neuvième numéro, publié en mai 1988, inaugurera une nouvelle série qui comptera 7 numéros, des numéros 9 à 15 inclusivement (mai 1994). Une étude très intéressante de Serge Lacasse parue en novembre 1995, portant sur « l'écart des sujets traités par rapport aux objectifs de départ des *Cahiers de l'ARMuQ* (1983-1995) », nous indique que durant la période 1986-1991, après une période d'indétermination, l'écart demeure relativement stable et très conforme aux objectifs de départ, à savoir la publication des recherches en musique du Québec. Par un système de pointage, il arrive à la conclusion que deux moments correspondent à la conformité parfaite entre les sujets publiés et leur nature portant exclusivement sur la musique du Québec. Ces moments se trouvent sous la présidence de Marie-Thérèse Lefebvre (*Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 4[16]) et sous celle de Claire Rhéaume (*Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 12[17]).

Durant cette période, certains projets provenant des années 1980-1983 demeurent actifs ou seront repris après avoir été délaissés. En 1990, Claude Beaudry décide de réactiver le dossier d'un centre québécois de dépôt de sujets de recherche en musique. L'on désire dresser des répertoires à cet égard et constituer des fiches sur les travaux des membres. Les procès-verbaux révèlent une volonté d'établir un répertoire de littérature musicale québécoise informatisé, que l'on crée en 1989. Ces projets n'auront pas de suite. Parmi les projets qui seront concrétisés, mentionnons celui amorcé par Louise Bail Milot, subventionné par le programme Patrimoine du MACQ, consistant en la réalisation des deux audiovisions déjà mentionnés, *Images sonores du Montréal d'autrefois*, et celui d'Anicette Bolduc, *Catalogue collectif des archives musicales du Québec*, terminé en 1988 et publié dans le numéro neuf des *Cahiers*. Il est à souligner que dès 1990, le conseil projette une mise à jour du catalogue. Elle sera complétée comme on le sait en 2003. Claire Versailles, l'ouvrière de l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, tente d'associer pleinement l'ARMuQ à la révision de l'ouvrage. Ses souhaits semblent avoir donné des résultats mitigés.

L'organisation des colloques demeure un poids pour les conseils. À la septième assemblée générale (mai 1986), Claire Grégoire Reid avoue aux membres que toutes les énergies du conseil au cours de l'année 85-86 ont été centrées sur l'organisation du colloque. C'est un cercle vicieux. Pour la petite association, seule l'organisation des colloques peut justifier l'obtention de subventions et permettre ainsi à la roue de la survivance de continuer à tourner. Restent les cotisations des membres. Leur nombre fluctue de 95 (1985) à 99 (1987) à 88 (1989) à 101 (1990) à 83 puis à 61 (1991). C'est au prix d'efforts constants et acharnés que le conseil tente de relever le faible nombre de ses membres afin de devenir éligible à certaines subventions, notamment à celles octroyées pour un éventuel financement des *Cahiers*. On crée un comité de communication et de marketing pour effectuer une mise à jour des outils de communication et pour se donner les moyens de recruter plus efficacement des membres. En lisant les procès-verbaux de cette époque, on est saisi par l'importance que prend la recherche de financement. Peu de programmes de subventions sont accessibles à de si faibles regroupements de chercheurs hors des cadres universitaires et hors du *facere* musical (*le cantor* [celui qui fait] versus le *musicus* [celui qui sait][18]). Quant aux commanditaires, ils demeurent peu intéressés à soutenir des activités leur procurant une visibilité plus que restreinte. Durant cette période, les ressources financières et administratives demeurent sensiblement les

tenue à l'UQAM le 21 mai 1983.

10 « Le Québec, un enjeu culturel », mémoire déposé à la fin de mai 1982.

11 L'ARMuQ agit comme initiatrice et intermédiaire du dépôt à la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal, des archives musicales radiophoniques de la SRC. Le projet se concrétise le 21 octobre 1982 (lettre de la vice-recteure aux communications, Florence Junca-Adenot, le 17 janvier 1983). C'est dans la foulée de cette opération que la série de près de 200 émissions de *Musique de Canadiens* sera déposée au Centre de musique canadienne. Dernièrement, ces archives ont été déménagées à la Phonothèque québécoise.

12 Terme apparaissant dans les procès-verbaux. Il désignait des diaporamas avec support musical.

13 Parmi lesquels citons : Louise Bail Milot, Claude Beaudry, Juliette Bourassa-Trépanier, Irène Brisson, Mireille Gagné, Louise Laplante, France Malouin Gélinas, Claire Métras, Christiane Plamondon, Claire Villeneuve et Stéphane Willis.

14 On me pardonnera de ne pas les nommer tous : Jeannine Barriault, Diane Cloutier, Louise Cloutier, Hélène Grondines, Françoise Lafortune, Timothy Maloney, Anne-Marie Messier, Hélène Paul, Lucien Poirier, Gilles Potvin, Marc-André Roberge, Micheline Vézina Demers…

15 Un dossier intitulé « Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945) », réalisé par Lucien Poirier (no 4, novembre 1984), et un autre, « Musialogues Maryvonne Kendergi », en hommage à la fondatrice, réalisé par Louise Bail Milot (no 5, mai 1985), seront seuls publiés durant cette période en dehors des actes du colloque.

mêmes que celles des premières années de fondation de l'association. Sans avoir examiné les documents financiers déposés dans le Fonds ARMuQ aux Archives de l'Université de Montréal, il m'apparaît que seule une subvention du MACQ a pu être bonifiée, passant de 2000 à 6000 dollars.

Devant les difficultés qu'il éprouve à recruter des membres, à augmenter le financement de manière à permettre le renforcement d'une gestion administrative tout à la fois serrée et souple; devant son incapacité à disposer d'une marge de manœuvre suffisante pour permettre l'accroissement de ses activités, le conseil d'administration signe une lettre datée du 20 avril 1991 qu'il adresse aux membres. Dans cette lettre, déjà se profilent les éléments qui vont présider au changement d'orientation de la troisième phase. D'abord, on y suggère de modifier le nom de l'association en substituant le « au Québec » au « du Québec ». Cette insistance à revenir sur l'article « au » n'est pas nouvelle. Dès la fondation de l'ARMuQ, les discussions s'avèrent parfois très animées sur le sujet. Dans la lettre du 20 avril 1991, on insiste sur la nécessité d'élargir le mandat tout en conservant l'objectif premier et la raison d'être de l'association. On fait état de difficultés sérieuses qu'éprouverait l'association: diminution du nombre de membres; limitation aux seules personnes actives en recherche sur la musique québécoise; impossibilité d'accroître l'intérêt pour une association au champ disciplinaire si restreint; faible capacité des chercheurs à se renouveler et à produire suffisamment pour alimenter les colloques de leurs communications et les publications de leurs articles. Suit une liste des avantages propres à permettre aux membres de réfléchir à la question avant la douzième assemblée générale.

Phase 3: Changement d'orientation (1991-1998)

Cette période applique un vigoureux coup de barre à une association qui stagne faute de moyens. L'arrivée de Denis Rivest à la tête d'un conseil d'administration dont les Nicole Beaudry, Réjean Coallier, Simon Couture, Robert Gravel, Anick Larose, Denise Prince, Jean-Nicolas de Surmont s'ajoutent aux Claude Beaudry, Hélène Grondines, Maureen Nevins et Marc-André Roberge[19] plonge l'association dans une démarche de réflexion amorcée par le conseil précédent. Dès le mois d'octobre 1992, un sondage effectué auprès des membres démontre que 91 pour cent d'entre eux sont très favorables au regroupement de « toute personne qui, au Québec, s'intéresse à l'avancement de la recherche en musique » (le « du Québec » est enlevé)[20]. À l'assemblée générale du 16 novembre, il est proposé que le mandat de l'ARMuQ soit élargi en regard de « toute la musique » produite au Québec: « On rappelle que, depuis sa fondation, l'ARMuQ a surtout contribué à faire connaître la musique québécoise dite sérieuse entre 1850 et 1950, et que, notamment, le répertoire de musique contemporaine/actuelle et les cultures/traditions musicales ont été presque ignorés[21]. »

Pour obvier aux difficultés de l'association[22], un comité de restructuration est formé de Denis Rivest, Mireille Gagné, Sophie Galaise, Claire Rhéaume et Claire Versailles dont le rapport, déposé en janvier 1993, recommande notamment de porter à 200 le nombre de membres[23], d'effectuer une demande de subvention au MACQ en vue de l'établissement d'une permanence[24], d'augmenter le nombre d'activités en prenant soin d'en diversifier la nature et de réaliser une campagne de financement. On allègue que l'ARMuQ doit être une banque de ressources humaines comme celle qu'a réussi à constituer l'*Encyclopédie de la musique au Canada*. On y recense les programmes susceptibles de subventionner l'association (recherche constante de financement!). On répartit les tâches autour de trois pôles: le financement (Mireille Gagné), les membres (Claire Versailles) et un plan d'activités (Denis Rivest et Claire Rhéaume).

Toute une équipe de jeunes et moins jeunes musicologues, dont la plupart se retrouveront bientôt comme professeurs dans les conservatoires et les facultés de musique, se met en place durant la plus longue période de présidence de l'histoire de l'association, celle occupée par Sophie Galaise[25]. Aux côtés des Jean-Pierre Pinson, Monique Desroches, Jacinthe Harbec, on découvre les noms de François de Médicis, Simon Couture, Serge Lacasse, Sylvia L'Écuyer, Johanne Rivest, Guy Côté, Nicole Carignan, Réjean Coallier, Dominique Olivier, Stéphane Roy, etc. Des compositeurs, aussi, aideront à la coordination de certaines activités. Certains passeront, d'autres resteront. Tous concourront au changement des mentalités.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Comme dans l'ensemble de la société et dans les autres secteurs scientifiques et artistiques, un esprit nouveau balaye le passé. D'aucuns diront qu'il est indicateur de crise, d'autres de mutation profonde (Michaud, 1997). Comme ailleurs, le Québec n'y échappe pas. L'ARMuQ, dont les membres proviennent en grande partie de l'Université de Montréal, ne

16 Sommaire: Lucien Poirier, « Les vues de quelques auteurs canadiens-français de la première moitié du XXe siècle sur le sujet du style musical au Canada: Compte rendu et analyse »; Réal Vautour, « Trois quadrilles canadiens du troisième quart du XIXe siècle »; Viviane Émond, « Trois œuvres musicales dites canadiennes ».

17 Sommaire: Marie-Claire Bouchard, « Le plain-chant au Québec au milieu du XIXe siècle: Sa spécificité et le reflet du plain-chant en France »; Anne-Marie Lapalme, « L'après Vatican II: Législation de la musique religieuse dans les paroisses du Québec »; Cécile Tremblay-Matte, « Les chansonnières au Québec, 1960-76 »; Jacques-André Houle, « Frantz Jehin-Prume (1839-99): Son apport culturel au milieu québécois »; Lucie Boulianne, « Achille Fortier (1864-1939): Espoirs et désillusions d'un compositeur au tournant du siècle »; Vivianne Émond, « Frédéric Pelletier et la critique musicale à Montréal dans la première moitié du XXe siècle »; Marie-Thérèse Lefebvre, « Une partition inédite de Serge Garant: *Cage d'oiseau*, version de 1958 ».

18 Voir l'article de Dujka Smoje dans le présent numéro des *Cahiers*.

19 Il est à noter que ces recensements de membres au conseil d'administration ne proviennent que des procès-verbaux des assemblées générales et ne tiennent nullement compte des départs et remplacements des membres en cours d'exercice du conseil.

20 Nicole Carignan, Simon Couture, Serge Lacasse, Dominique Olivier, Jean-Pierre Pinson,

résiste pas à ce changement de mentalité. En effet, cette musicologie dont ils se réclament, émerge à peine comme « domaine d'étude et de recherche clairement défini » à l'Université de Montréal (Smoje, 2006, p. 18). Elle est très perméable aux tendances qui ébranleront les fondements de l'association. Ajoutons à cela l'empressement de jeunes universitaires, mieux formés et plus diplômés que leurs aînés, à désirer faire leurs preuves et à vouloir prendre la place qui leur revient.

Pour comprendre cet épisode de l'existence de l'ARMuQ dont le nom sera effectivement changé le 1er juillet 1997[26] en celui de Société québécoise de recherche en musique (SQRM), il faut s'arrêter sur les mutations qui vont affecter la petite entité dans un ensemble plus large, lui-même fortement ébranlé.

Quelques commentaires sont ici nécessaires pour bien mesurer l'impact de l'évolution du milieu universitaire sur la SQRM et sur la professionnalisation du secteur de la recherche en musique du Québec. Je prendrai pour expliquer mon propos quelques exemples nécessairement restrictifs et personnalisés. Les étudiants de Maryvonne Kendergi, à qui l'on doit la création du premier cours de musique canadienne dans une université, obtenaient des maîtrises à l'intérieur de structures universitaires encore mal définies (Smoje, 2006). Peu, parmi les plus âgés, avaient accès au doctorat. Marie-Thérèse Lefebvre, étudiante de Maryvonne Kendergi, une des premières à obtenir un doctorat en musicologie, succédera à cette dernière et obtiendra une titularisation en musique québécoise. Elle formera une grande partie des membres de la SQRM. C'est pourquoi les considérations qu'elle émet dans la section « Tendances actuelles » de son article « Notre passé musical a-t-il un avenir? » (Lefebvre, 2006) sont particulièrement significatives pour notre propos. Elle y constate le désengagement du milieu pour la musique et l'histoire musicale du Québec et ce, insiste-t-elle, avant même que des travaux essentiels à une meilleure connaissance du patrimoine musical n'aient fait l'objet d'étude ou aient été publiés.

Marie-Thérèse Lefebvre incarne la continuation de l'esprit du premier mandat de l'association qui vouait ses efforts à la promotion et la conservation du patrimoine musical québécois. Cette ARMuQ-là était celle de l'aboutissement d'une évolution linéaire de l'histoire que les tendances actuelles désirent remettre en question. D'ailleurs, Marie-Thérèse Lefebvre en fait état elle-même dans la section « Nouvelles perspectives » de son article. Elle y émet une réflexion particulièrement éclairante. L'une des caractéristiques postmodernes est de fractionner des ensembles traditionnels en de nouveaux regroupements souvent plus petits, reformés selon des besoins différents. Une autre caractéristique est de soumettre ces nouveaux ensembles à des critères de distribution des subventions publiques difficiles à atteindre pour des organismes « plus traditionnels » comme l'ARMuQ (Lefebvre, 2006).

Pour évaluer l'impact des changements esthétique, idéologique et économique qui frappent l'ARMuQ — dont les radicules viennent à peine de prendre racine durant ces deux dernières décennies du XXe siècle —, examinons un document qui m'apparaît crucial pour la suite de notre propos. Nous verrons qu'il est habité par des caractéristiques que les observateurs, philosophes ou sociologues ont qualifiées de postmodernes. Il s'agit de 14 recommandations (R pour « recommandation ») du rapport final d'un comité de réflexion remis au conseil d'administration le 13 avril 1996[27].

Peinant à augmenter le nombre de ses membres au-delà d'une certaine quantité jugée trop faible, l'ARMuQ a toujours eu de la difficulté à faire face aux conditions imposées par les organismes subventionnaires. Dorénavant, à cette contrainte, s'en ajoutera une autre, celle de s'adresser à un public beaucoup plus large que celui auquel la destinait sa mission. L'époque dont il est question ici se retrouve à la fin d'une période de démocratisation de la culture qui cède la place à une démocratie culturelle, plus pernicieuse et devenue incontournable (Evrard, 1997). Les subventionneurs réajustent leurs critères de façon à ce que les organismes culturels s'inscrivent dans cette foulée. Le vocabulaire change. L'on parle d'« industries culturelles » dont les « produits » sont « consommés » par des amateurs aux goûts de plus en plus simples et populaires. D'aucuns parleront de tribalisation de la culture (Molino, 2003).

Devant ces nouvelles nécessités, le rapport recommande d'élargir le mandat de l'association en diversifiant ses effectifs, notamment par une plus grande intégration des étudiants et des jeunes chercheurs (R12, p. 8) et en établissant des liens de partenariat[28] avec d'autres chercheurs (R8, p. 7), avec des compositeurs et des interprètes (R10, p. 7), des pédagogues (R11, p. 7) et avec d'autres organismes (p. 2 : liens de partenariat).

La nouvelle appellation SQRM est indicative de la place qu'on veut accorder dorénavant à certains chercheurs dont les spécialités musi-

Comité de réflexion sur les buts, les objectifs et la structure de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec — Rapport final, 13 avril 1996, p. 1 (Fonds ARMuQ, « Comité de réflexion — Rapport final »).

21 *Id.*, p. 1.

22 Mireille Gagné, secrétaire : « Face à l'externe, il semble que l'ARMuQ soit plutôt mal perçue par l'ensemble de la communauté des "chercheurs". Beaucoup de confusion dans la compréhension de "musique du Québec" et "chercheurs". Cela a donné lieu à des refus d'adhésion sous prétexte que cela ne relevait pas de la musicologie. Refus de publier ou de présenter certaines recherches parce que pas assez musicologiques… L'association a aussi été perçue à un moment donné comme le propre d'étudiants et non de professionnels, d'archivistes et non de chercheurs, etc… ». Procès-verbal d'une réunion spéciale du comité de restructuration de l'ARMuQ, 1er décembre 1992, p. 2 (Fonds ARMuQ, « Projet de restructuration 1992-1996 »).

23 Cet objectif de porter à 200 le nombre de membres a toujours été présent dans les préoccupations des conseils d'administration. Malheureusement, malgré les efforts souvent titanesques dont j'ai parlé précédemment, il semble bien que cet objectif soit irréaliste, compte tenu du faible bassin de musiciens, de professionnels et de chercheurs susceptibles de s'intéresser à la musique au Québec. Au plus fort du niveau relevé — et peut-être exceptionnellement durant une courte période de six mois où semble-t-il le nombre aurait été porté à 175 — l'association n'a jamais pu compter au-delà de 125 membres.

24 Jean Boivin, président : « Après un combat acharné de plusieurs années, le CALQ (Conseil

cales étaient jusqu'alors exclues de l'association. Ainsi, voit-on défiler des noms comme ceux de Monique Desroches (ethnomusicologue[29]) et de Claude Dauphin (musicologue, chercheur en pédagogie musicale[30]). D'autres champs de recherche acquerront leur légitimation avec l'ouverture de cours à l'Université de Montréal (Philip Tagg) et au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (Sylvie Genest) sur les musiques populaires, produits des industries culturelles ou proprement commerciales.

En diversifiant ses effectifs, la SQRM fait face à une dichotomie croissante entre l'« élite » de l'association et les chercheurs non musicologues. Ce problème avait d'ailleurs été mentionné par le comité de restructuration sous Denis Rivest[31], et je dois dire qu'à ma connaissance, il a toujours existé à l'ARMuQ comme à la SQRM. L'on comprendra que l'on se trouve ici d'une part devant un mouvement d'uniformisation qui présuppose des modes, procédures et critères auxquels cette professionnalisation doit s'astreindre et d'autre part un mouvement d'intégration d'autres chercheurs (R8, p. 7; R10, p. 9) dont le point de vue n'est pas nécessairement soumis aux mêmes exigences. Des exemples de cette uniformisation des critères se retrouvent dans le souci du comité de réflexion de doter *Les Cahiers*, les conférences *Musicologie et musique du Québec* et la *Tribune des compositeurs* de protocoles de fonctionnement plus professionnels (point 4.1, p. 3; R3, p. 5; R4-7, p. 6). D'autres exemples font sourire lorsque le rapport ajoute « que l'ARMuQ n'écarte pas la possibilité de conférences données par des archivistes » (R9, p. 7). Oubliait-on que les archivistes et les bibliothécaires avaient été parmi les plus actifs dans la fondation de l'ARMuQ (pensons à la présence marquante de Claude Beaudry) et que, n'eût été de leur apport, l'ARMuQ n'aurait peut-être pas su trouver l'enthousiasme nécessaire à la justification de son existence propre?

Enfin, une place importante est accordée dans ce rapport aux moyens à utiliser pour rejoindre le plus large public possible. Pour souscrire à cet objectif (p. 2), le comité préconise la création d'activités susceptibles de « faire connaître l'ARMuQ à titre de "service communautaire" » et de mieux l'intégrer « au milieu musical québécois » (p. 10). Parmi ces activités, certaines de l'ancienne ARMuQ doivent être maintenues. C'est le cas des *Cahiers* qui « témoignent avec le plus de pertinence des activités et des domaines de recherche des membres de l'association » (p. 3). On préconise la réalisation d'un répertoire des membres de l'ARMuQ incluant leurs champs d'activités, ce qui avait été fait dès les débuts de l'association (Brisson, 1983). Le colloque bisannuel est également maintenu. Parmi les nouvelles activités, on cite deux séries régulières intitulées *Tribune des compositeurs* et *Musicologie et musique du Québec*. L'on projette la participation à des événements majeurs reliés à la musique du Québec, tels Musique-échange Québec-Belgique 1996, l'organisation de semaines thématiques consacrées à Serge Garand (automne 1996) et à la musique québécoise pour piano (saison 1997-1998). L'on envisage également un service de rédaction de notes de programme qui s'inscrit dans le désir de l'ARMuQ d'offrir à la communauté musicale des services de rédaction, et aux rédacteurs qui sont de jeunes musicologues, une rémunération bienvenue.

Comme on s'en aperçoit, le paysage change radicalement. Le conseil d'administration désire, par ce rapport, mettre l'accent sur les activités. L'association précise ses objectifs de départ en les regroupant selon quatre fonctions: promouvoir, soutenir, conserver et diffuser la recherche et la création (terme nouveau). Parmi ces objectifs, la promotion est primordiale (R 16, p. 9), car c'est en faisant connaître l'association et en justifiant qu'elle l'a fait, que la SQRM espère des retombées financières qui lui permettront de consolider une situation précaire.

Pour la compréhension du virage qu'a effectué l'ARMuQ/SQRM durant cette troisième phase de son existence, on aura compris combien est primordial ce rapport d'avril 1996. Pendant les années qui vont suivre, et jusqu'en 2003, où une autre remise en question devra imposer des mesures de resserrement, la SQRM s'emploiera à matérialiser ce changement d'orientation.

Phase 4: Accomplissement (1998-2003)

À la suite des personnes déjà nommées qui persistaient à offrir une aide appréciable à leur association, il faut ajouter, autour de Jean Boivin qui prend la relève de Sophie Galaise à l'automne 1998, les Jérôme Blais, Marie-Odile Bugnet, Claudine Caron, Louise Cloutier, Claude Dauphin, Sean Ferguson, Mireille Gagné, Sylvie Genest, Patrick Hébert, Robert Lemay, Jean-Pierre Noiseux, Rachel Taylor et Pierre Vachon.

Deux tendances vont orienter cette quatrième phase. La première consiste en une gestion administrative plus stable. « Finalement, dira Jean Boivin, les finances de la société sont en bonne santé, et nous ne

des arts et des lettres du Québec) a [enfin] accepté de nous accorder un soutien au fonctionnement, ce qui nous a permis de consolider le poste de direction administrative ouvert en septembre 1998. Le CALQ a également augmenté notre subvention, qui est passée de 15 à 20 mille dollars. L'augmentation a donc été constante depuis la première subvention obtenue en 1994, qui était alors de 5000 dollars. » Rapport du président, 21e assemblée générale, 13 novembre 1999, p. 2.

25 Je crois même, mais sans en être certaine, que Sophie Galaise recevait une rémunération pour s'occuper de la coordination administrative de l'association, et qu'à ce titre, elle aurait été une présidente directrice générale de l'ARMuQ/SQRM.

26 Une lettre du conseil d'administration datée de février 1997 informe les membres qu'« à compter du 1er juillet 1997, l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ) deviendra la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) ». (Fonds ARMuQ, « Procès-verbaux et assemblées générales »).

27 Nicole Carignan, Simon Couture, Serge Lacasse, Dominique Olivier, Jean-Pierre Pinson, *Comité de réflexion sur les buts, les objectifs et la structure de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec — Rapport final*, 13 avril 1996, p. 1 (Fonds ARMuQ, « Comité de réflexion — Rapport final »).

28 Autre expression alors à la mode mais qui n'est pas utilisée dans le rapport. Dans ce

vivons plus au-dessus de nos moyens. Nous n'en continuons pas moins à nous développer dans la mesure exacte de ces moyens[32]. »

La seconde tendance, qui se confirmera jusqu'à l'automne 2005, fin de mon mandat comme présidente, en sera une de rationalisation et d'amincissement du volume d'activités. Certaines réalisations, récurrentes depuis les débuts de l'association sont maintenues et améliorées (*Les Cahiers de la SQRM*, les annuaires des membres, les bulletins d'information et les colloques). D'autres, comme *Découvrir les musiques de Montréal*, les séries de conférences *Musicologie et musique du Québec* et la *Tribune des compositeurs*, de même que le service de recherche, rédaction et traduction trouvent leur forme définitive.

Au plan administratif, la situation financière s'améliore grâce à l'octroi d'une substantielle subvention provenant du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ)[33]. De plus, une diversification des programmes gouvernementaux et publics favorise le financement d'activités spécifiques de la SQRM. C'est ainsi que, outre les colloques qui recevaient une subvention du CRSHC, des projets comme Découvrir les musiques de Montréal (financé par la ville de Montréal : 10 mille dollars), les Semaines québécoises de musique (pour le piano, 1998 ; la voix, 1999 ; les cordes, 2000 : financement de la SOCAN) alimentent la caisse de l'association. *Les Cahiers*, qui n'ont jamais pu être financés, reçoivent une subvention pour la publication des actes des deux derniers colloques organisés par Sylvie Genest, grâce à son implication comme professeure au Département de musique de l'UQAM (programme de l'UQAM : PAFAC)[34].

L'arrivée d'une directrice administrative qui accorde une journée par semaine à la SQRM au moment où l'association occupe un espace dans les locaux de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), concourt grandement à décharger le conseil d'administration aux prises avec la gestion d'un budget qui augmente sensiblement par rapport au passé (de plus ou moins 40 à environ 64 mille dollars, au rapport de l'exercice financier 2001-2002).

Éliane Cantin assure le soutien administratif des activités, effectue la recherche et les demandes de subvention, uniformise, enfin, dans la continuation de l'opération « rafraîchissement » des *Cahiers*, la représentation corporative des documents promotionnels (annonces, affiches, dépliants) et utilitaires (l'annuaire des membres) produits par la SQRM. En 2001, Mireille Barrière lui succède. Le volume de travail augmentant, deux puis trois jours, avec l'aide du Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, lui permettent de remplir ses fonctions. Ce qui n'empêche nullement le conseil de viser à une permanence cinq jours par semaine en faisant le tour des possibilités de financement. En 2005, le conseil commande un répertoire des programmes qui lui seraient accessibles. Cette recherche démontre la pénurie de programmes auxquels l'association peut prétendre. Un constat s'impose : l'ARMuQ/SQRM a toujours su exploiter les filons possibles au fur et à mesure qu'étaient mis à la disposition des organismes culturels de nouveaux programmes publics.

En décembre 2000, Jean-Pierre Pinson, le rédacteur en chef des *Cahiers* écrit :

> Le comité de rédaction des *Cahiers* propose aujourd'hui un numéro de florilège d'un genre que nous n'avions pas exploité jusqu'à ce jour, c'est-à-dire la conférence. En effet, il nous a paru intéressant de publier quelques-uns des textes des conférences provenant de trois saisons consécutives (1997-1998, 1998-1999, 1999-2000). La première de ces saisons avait connu deux séries distinctes, *Musicologie et musique du Québec*, dirigée par Jean Boivin, et *Tribune des compositeurs*, organisée par Sean Ferguson[35]. Les deux saisons suivantes n'avaient vu qu'une série, *Présences de la musique*, sous la direction de Robert Lemay et Jean-Pierre Noiseux (titre toujours en vigueur d'ailleurs). Au total 22 conférenciers, dans les villes de Montréal (Chapelle historique du Bon-Pasteur), Sherbrooke (Université de Sherbrooke) et Québec (Université Laval), avaient traité de sujets multiples et divers, démontrant ainsi la vitalité des recherches en musique au Québec (Pinson, 2000, p. 7).

Ce texte est intéressant à deux points de vue. D'abord d'un point de vue historique, en nous expliquant la fusion des deux séries *Musicologie et musique du Québec* et *Tribune des compositeurs* pour composer celle, toujours actuelle, de *Présences de la musique*. Ensuite, il nous montre que la SQRM souscrit à son mandat de départ en faisant tourner les conférences dans trois lieux du territoire québécois.

Avec le projet *Découvrir les musiques de Montréal* le parcours est parfois difficile à suivre. Sans entrer dans les méandres des objectifs ambitieux qui animaient les concepteurs, disons que le projet est un site Internet qui vise à offrir :

> au grand public un accès à des articles de fond [écrits] par des musicologues et des

dernier, on emploie le verbe « rallier » qu'on retrouve à la page 10.

29 Voir son article intitulé « L'ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal : Bilan et prospective », dans le présent numéro des *Cahiers de la SQRM*.

30 Voir son article intitulé « Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec », dans le présent numéro des *Cahiers de la SQRM*.

31 Voir note 27.

32 Jean Boivin, rapport du président, procès-verbal de la 21e assemblée générale, 13 novembre 1999, p. 5.

33 Voir note 24.

34 Seront publiés grâce à cet apport financier de l'UQAM dans *Les Cahiers de la SQRM*, « Rumeurs urbaines », vol. 5, nos 1-2, décembre 2001 ; « Patrimoine et modernité », vol. 8, no 1, septembre 2004.

35 À ma connaissance, Sean Ferguson, compositeur et professeur à la Faculté de musique de l'Université McGill, a été l'un des seuls membres de cette université à siéger au conseil d'administration de la SQRM.

chercheurs spécialisés dans le domaine de la musique. Ces articles ont pour thème « la vie musicale à Montréal » et cela, sans restriction quant à l'époque et au style. Dans une perspective interactive, les textes sont accompagnés d'illustrations audio et visuelles qui viennent enrichir la compréhension du lecteur[36].

Durant la saison 2002-2003, le même texte s'intitule *Découvrir les musiques du Québec*. En 2003-2004, le titre demeure le même, mais le texte décrivant le projet a changé. Celui-ci est davantage qu'un simple site ne publiant que des textes sur les musiques du Québec. Il devient une bibliothèque de textes occupant un espace sur le site officiel de la SQRM. Cet ancien site n'existe plus, mais la bibliothèque des textes peut être réactivée dans la section « Musique au Québec » du nouveau portail de la SQRM prévu à cet effet. Le dépliant 2003-2004 annonçait également le dépôt en ligne de la mise à jour du *Catalogue collectif des archives musicales du Québec*.

Finalement, le service de recherche, rédaction et traduction sera baptisé du joli nom de Traçantes, titre d'une œuvre dont les droits d'utilisation ont été gentiment accordés à la SQRM par le compositeur Gilles Tremblay. Les coordonnateurs en ont été Rachelle Taylor puis Guy Marchand[37].

Deux présidents se succéderont à la tête du conseil d'administration au cours de l'année 2001-2002 : Jean Boivin exercera son mandat jusqu'à la fin de décembre 2001 et Claudette Berthiaume Zavada entrera en fonction au début du mois de janvier 2002. Deux documents attestent de cette remise en question qui caractérisera la cinquième phase de la SQRM. L'un est un tableau présentant trois schémas d'une comparaison des revenus et des dépenses de la SQRM pour les années d'exercice 2000-2001 et 2001-2002. Il présente des symptômes de difficultés budgétaires que nous analyserons plus loin. L'autre se rapporte à une partie du rapport 2003[38] de Claudette Berthiaume Zavada dans laquelle elle exprime son point de vue sur le rôle social de la SQRM.

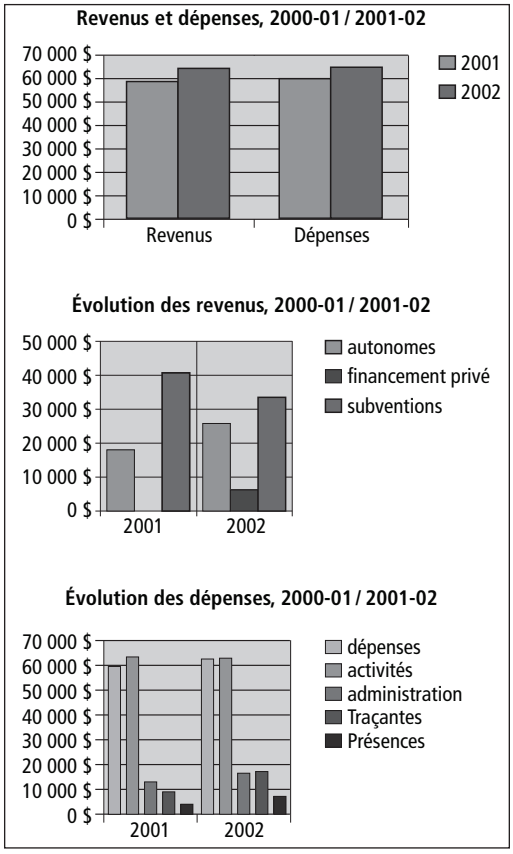
Phase 5 : Remise en question (2003-2005)

L'année 2005 marque le 25e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM. Une étrange coïncidence fait que deux des membres fondateurs se retrouvent sur le conseil d'administration : Mireille Gagné, comme secrétaire, et moi, comme présidente. Mais la SQRM n'est plus l'ARMuQ. Un point de non retour semble se dessiner que ne peuvent entrevoir les plus jeunes d'entre nous. Les membres des conseils d'administration de cette période[39] travaillent fort pour insuffler à l'association une énergie qui la transportera pour 25 autres années. Cet enthousiasme, ils le doivent bien à tous ceux et celles qui ont porté, bon an mal an, l'ARMuQ/SQRM à coups de bénévolat et d'innombrables heures d'implication têtue !

Mais pourquoi une remise en question ? La SQRM n'a-t-elle pas assez dépensé de temps à réfléchir, se restructurer, se réorienter et se réorganiser ? Quelle autre raison que celle concernant des questions budgétaires pouvait bien justifier cette remise en question ? De prime abord, l'examen du tableau[40] s'avère peu convainquant dans la mesure où le budget n'a jamais été aussi élevé et où l'on peut constater que s'établit un équilibre entre les revenus et les dépenses. Plus inquiétant, cependant, s'avère cet affaissement des subventions et l'augmentation des revenus autonomes au deuxième schéma du tableau. Quant au financement privé, il n'est pas suffisamment indicatif pour que l'on y prête attention.

Les gouvernements resserrent leurs exigences. La SQRM est très bien cotée auprès du

Tableau 1. Comparaison des revenus et des dépenses de la SQRM pour 2000-2001 et 2001-2002.



36 Gérald Côté, responsable, extrait d'un texte décrivant *Découvrir les musiques de Montréal*, dans le dépliant promotionnel de la SQRM, saison 2000-2001.

37 Ce service à la communauté fort intéressant a dû être abandonné durant la cinquième phase de remise en question. Il était devenu trop lourd à gérer.

38 Rapport de la présidente annexé au procès-verbal de la 25e assemblée générale, 19 novembre 2003.

39 Durant la présidence de Claudette Berthiaume Zavada, Gérald Côté, Pierre Vachon, Jérôme Blais, Serge Lacasse quitteront ; demeureront, entreront en fonction ou ne termineront pas leur mandat : Louise Arseneau, Louise Bail (présidente à partir de mars 2004), Marie-Hélène Benoit-Otis, Jean-Philippe Bernard, Simon Blanchet, Hélène Boucher, Éliane Cantin, Mireille Gagné, Sylvie Genest.

40 Présenté à la 22e assemblée générale du 14 octobre 2000.

CALQ, qui lui accorde quelque 25 500 dollars pour son fonds de roulement en 2005. Il en stabilise l'attribution pour trois ans. Avec cette somme, on comprendra que le salaire de notre employé ne peut être que minimaliste ! Ce qui reste doit servir à payer tous les frais administratifs. Or, entre 2002 et 2005, ces frais généraux s'élèvent entre 8 et 13 mille dollars, après plusieurs tentatives de réduction (voir le troisième schéma du tableau). Le CALQ exige que les revenus autonomes de l'organisme atteignent un certain pourcentage en-dessous duquel la menace plane de voir diminuer l'aide accordée. Pour souscrire aux critères, l'association doit s'épuiser en campagnes de financement, en sollicitations de commandites et de dons, en organisation d'activités payantes et en tentatives d'augmentation constante du nombre de ses membres qui, comme on l'a déjà démontré, est plafonné à plus ou moins 125 membres. Il faut donc déployer beaucoup d'efforts pour récolter peu. L'association est devant le cercle vicieux de trop entreprendre pour de faibles retombées, de disposer de ressources humaines et financières insuffisantes pour obtenir davantage. Car, c'est bien connu, « pour faire de l'argent, il faut de l'argent » ! L'organisation d'un événement ne repose pour un temps que sur le zèle d'un membre qui, lorsqu'il se retire, emporte avec lui l'événement faute de successeur. Ce sera le cas de la Semaine de l'improvisation qui ne durera que le temps des énergies qu'aura pu y consacrer Jérôme Blais[41].

Dans un contexte budgétaire trop lié aux organisations d'activités et d'événements, devant une inadéquation de l'attribution des sources de financement par rapport aux besoins réels de la SQRM[42], un rapport de Claudette Berthiaume Zavada marque un tournant en indiquant aux membres une marche à suivre. Dès février 2003, la demande de la SQRM au CALQ est très claire à cet égard. Les grands espoirs de la décennie 90 ont amené le frêle esquif sur un bassin trop large et trop tumultueux pour lui : « L'avenir et la santé de notre association dépendront d'une corrélation réaliste entre les structures actuelles, les créneaux d'activités, les priorités établies et les fluctuations de nos sources de financement[43]. »

Les demandes de subvention 2004 et 2005 au CALQ font état de cette volonté du conseil d'administration de gérer en tenant compte des moyens de l'association et de ce qu'il lui est permis de faire. La SQRM y affirme son désir de continuer à assurer sa pérennité en tant qu'organisme unique dans le milieu musical québécois (mission axée sur l'étude de la musique au Québec dans toutes ses ramifications ; pluridisciplinarité de ses membres ; ouverture spécifique aux chercheurs hors du secteur institutionnel de la recherche) ; consolidation de sa sécurité financière malgré la non-admissibilité de l'association aux programmes d'aide fédéraux et la non-récurrence de certains programmes provinciaux auxquels elle avait droit (comme le Fonds de stabilisation et de consolidation et certains programmes d'aide à l'engagement d'employés) ; le renforcement de ses activités spécifiques (la publication des *Cahiers* [aspect « Réminiscence » de la thématique du 25e anniversaire], série *Présences de la musique*, organisation du colloque « Émergence ») ; développement d'un outil essentiel d'information et de promotion de l'association et des membres : le portail SQRM.

Dans le rapport de Claudette Berthiaume Zavada déjà cité, celle-ci annonce l'organisation d'une journée de réflexion, laquelle aura lieu le 22 octobre 2004, conjointement avec le lancement du deuxième volume de *Musiques : Une encyclopédie pour le XXe siècle*, dirigée par Jean-Jacques Nattiez. Cette journée d'étude confirme les objectifs communs des chercheurs spécialisés et des musicologues membres de la SQRM, qui désirent placer leur association dans des rapports d'échanges locaux et internationaux avec d'autres organismes scientifiques, culturels et communautaires. Les activités traditionnelles de l'association sont réaffirmées (*Les Cahiers* sur support papier et électronique, les colloques, les conférences, le concours de conférences adressé aux étudiants, le répertoire des membres) et l'intégration des étudiants, des jeunes, des chercheurs indépendants, des interprètes et des compositeurs, confirmée. On désire que des stratégies de développement de la SQRM soient élaborées et qu'une promotion active et soutenue soit accrue. Cette journée fut une excellente entreprise de relations publiques. Les membres étaient enchantés de se revoir et d'échanger. Elle n'apporta aucune idée nouvelle : les membres désiraient le *statu quo*. Mais nous devions changer ! Le conseil, durant mon mandat, aux prises avec des difficultés administratives diverses[44], s'empressa de réaliser ce qui était à sa portée.

Dans son rapport[45], Louise Bail affirme que la société a tenté d'offrir les mêmes services et activités qui lui ont permis, dans le passé, de répondre aux attentes des membres (quatre conférences de la série *Présences de la musique* choisies par Jean-Pierre Noiseux ; préparation de la présente livraison

41 Ce dernier quittera le conseil pour un poste à l'Université Dalhousie à Halifax, en 2004.

42 Pour augmenter la visibilité de son financement, la SQRM doit faire appel à des programmes qui sont des aides à l'emploi plutôt que des aides aux organismes, ou alors à des programmes dont la SQRM n'a pas besoin. Par exemple, l'aide à la rédaction de demandes de subvention du programme Diapason du Conseil québécois de la musique (CQM) ne peut convenir à des musicologues qui sont seuls habilités à remplir ce genre de formulaires.

43 Rapport de la présidente annexé au procès-verbal de la 25e assemblée générale, 19 novembre 2003.

44 En mars 2004, Claudette Berthiaume Zavada démissionne pour raison de santé. En avril 2004, Mireille Barrière quitte la direction administrative, appelée par d'autres défis. En juin 2004, la SQRM doit déménager pour libérer les locaux dont l'occupation devient nécessaire par le Centre de musique canadienne (durant un an, Mireille Gagné logera gratuitement la SQRM dans l'Espace Kendergi du Centre). Durant l'année 2004-2005, le conseil cherche à stabiliser sa permanence administrative. Pour diverses raisons, l'organisation du colloque — la partie « Émergence » de la thématique des fêtes du 25e anniversaire, « De réminiscences en émergence » — est irrémédiablement compromise. Voilà la petite histoire d'une institution qui a peine à parvenir au seuil confortable qui pourrait lui permettre de se développer adéquatement, dans le sens de ce que les différents conseils d'administration ont toujours recherché, et selon les attentes légitimes des membres. Beaucoup d'entre eux se reconnaîtront sans doute dans ces

« Réminiscences » des *Cahiers*). Elle a surtout mis beaucoup d'énergie sur la mise en ligne de son portail, l'une des grandes priorités réitérées par le conseil d'administration. Le 15 août 2005, la SQRM organise conjointement avec le Centre de musique canadienne un « Hommage aux aînés du milieu de la création musicale au Québec » (Maryvonne Kendergi, Gabriel Charpentier, Otto Joachim et feu Alexander Brott), événement très apprécié par les participants qui espèrent que des initiatives semblables se reproduisent. Beaucoup d'efforts sont accordés au recrutement de membres et à la stabilisation du secrétariat. Le conseil d'administration recommande que, devant la pénurie des sources de financement, les efforts de l'association soient concentrés sur l'obtention d'une permanence à raison de cinq jours par semaine. La direction administrative a pour tâche de coordonner des événements et des activités qui s'avèrent sources de financement. La coordination des projets, la gestion quotidienne du secrétariat et la nécessité d'administrer les plans de communications du conseil sont absolument essentiels et justifient largement la création d'une permanence de cinq jours. Mais qui devrait initier ces événements et ces activités et rédiger un plan intégré de communication si ce n'est les membres eux-mêmes, engagés, motivés par leur carrière et décidés à y mettre du temps? Les derniers rapports des présidents émettaient tous des appels urgents à l'engagement :

> Nous sommes une association de membres qui ne s'est formée que parce que nous le voulions bien. Personne ne nous a poussés dans le dos pour cela. Nous avons la chance d'être suffisamment considérés par le gouvernement du Québec pour qu'il reconnaisse, par son aide, la place unique que nous devons prendre dans le milieu culturel et artistique. Faisons en sorte qu'il ne nous retire pas sa confiance. Aidons-nous nous-mêmes avant de demander[46].

Le conseil 2004-2005 a quitté en bloc. C'était la première fois de l'histoire de l'ARMuQ /SQRM que cela se produisait…

Problématiques et souhaits d'avenir

Plusieurs autres questions auxquelles Sylvia L'Écuyer me conviait (liens qui unissent l'ARMuQ/SQRM aux institutions d'enseignement supérieur du Québec, réflexions à partir de ma présidence (2004-2005), liens entre chercheurs indépendants et la SQRM, problèmes particuliers que posent le fonctionnement et l'existence d'une telle association, souhaits d'avenir que je pourrais émettre), ont déjà reçu des indications de réponse à travers cette odyssée que vous venez de parcourir avec moi. Les problématiques, vous les soupçonnez déjà. Je n'aurai donc pas à m'y attarder longuement. Quant aux souhaits d'avenir, les lecteurs membres de la SQRM pourront en émettre avec autant de pertinence que moi. Le choix des informations qui m'apparaissaient utiles pour étayer l'historique que j'ai entrepris d'élaborer, m'a amenée à mettre à plusieurs reprises ma tête sur le billot. Ce qui, au départ, devait être un simple texte de nature journalistique, est devenu, au fil de mon exploration dans les documents que j'avais déjà amassés l'été dernier dans le Fonds ARMuQ des Archives de l'Université de Montréal, un article beaucoup plus élaboré. Il deviendra sujet à critique, compte tenu de sa nature politique, des omissions qu'une telle recherche engendre et du jugement nécessairement subjectif porté sur l'objet en titre. J'espère qu'il suscitera d'autres points de vue.

Depuis sa fondation, l'ARMuQ/SQRM fait face à la même problématique. Mais ce n'est qu'à partir de 1991 qu'elle devient perceptible ; avant cette date, il était trop tôt pour remettre en question les pratiques d'une association qui avait à peine plus de dix ans d'existence. Depuis lors, cette problématique demeure sous-jacente, comme une sensation lancinante, et vient hanter les conseils d'administration de façon récurrente. Mon constat est que rien n'a changé depuis la fondation de l'ARMuQ, que notre petite maison est parfois peinte en jaune plutôt qu'en blanc ou en beige, qu'on a peut-être même bâti une rallonge, mais que celle-ci, comme le reste de la maison, demeure toujours construite sur un sol instable. Les habitants consacrent toutes leurs énergies et leurs faibles ressources à réparer leur propriété plutôt qu'à y ajouter de la valeur. À la longue, cela épuise et empêche que des énergies plus positives soient consacrées à autre chose qui pourrait devenir permanent comme *Les Cahiers*, les colloques, les conférences ou les annuaires et qui pourrait permettre une amélioration des services aux membres. Cela empêche, bref, qu'un développement attendu puisse susciter un véritable engouement pour la SQRM! Car chaque membre, et chaque membre potentiel, se pose la question : qu'est-ce que je gagne à être membre de cette association? Poser la question c'est y répondre.

remarques.

[45] Rapport de la présidente, 27e assemblée générale des membres, 22 octobre 2005.

[46] Rapport de la présidente, 27e assemblée générale des membres, 22 octobre 2005.

Liens entre l'ARMuQ/SQRM et les institutions d'enseignement supérieur au Québec

Le présent *Cahier* démontre assez bien que la recherche en musique a beaucoup évolué depuis la fondation de l'ARMuQ. Elle est devenue un riche terreau de germination à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, en ce qui concerne la musicologie et ses spécialités, comme à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), en ce qui concerne la pédagogie musicale (avec une maîtrise courte en neuropédagogie) et la musicothérapie. On pourrait en dire tout autant des facultés de musique des universités McGill et Laval. Peut-être ce *Cahier* donnera-t-il le goût à nos collègues de ces deux universités de produire une autre livraison sur l'état de la recherche musicale dans leur milieu respectif? Ces universités ne sont-elles pas des aînées parmi les leurs? Quant à l'Université de Sherbrooke, la restriction des études au premier cycle universitaire ne permet aux étudiants de l'École de musique, dirigée par le musicologue Jean Boivin, que de s'ouvrir à la possibilité de poursuivre leur scolarité en musicologie à Québec ou à Montréal. Il en est de même pour l'UQAM. L'on pourrait émettre le même constat en ce qui concerne les cours d'histoire de la musique offerts dans les conservatoires, qui éveillent les étudiants à poursuivre des études en musicologie. L'on sait l'importante contribution qu'ont apportée et qu'apportent encore des femmes comme Andrée Desautels, Irène Brisson et Liette Yergeau.

Si la situation du milieu de la recherche musicale au Québec a continué d'évoluer depuis le début des années 80, ce qui était nécessaire à l'époque, c'est-à-dire une association comme l'ARMuQ, l'est-il toujours autant aujourd'hui?

> La première et sinon exclusive force de l'ARMuQ, c'est sa présence au niveau universitaire, réseau qu'elle a tissé au fil des ans et qui doit devenir une véritable force pour étendre l'action, la visibilité de l'ARMuQ. Hors de ce circuit, la visibilité de l'ARMuQ est très faible[47].

Et j'ajouterais que, pour un si faible réservoir de chercheurs dans le domaine : hors des universités, point de salut. N'est-ce pas normal : la recherche ne doit-elle pas être prise en charge par les universités?

Analysons brièvement les modifications que la consolidation des recherches musicologiques a pu avoir sur la SQRM.

Réflexions à partir de ma présidence

Lors d'une de mes conversations avec une chercheure et professeure d'université, nous nous étions mises d'accord sur le fait qu'une quantité infinitésimale de chercheurs étaient actifs en dehors des universités. Il est donc évident que la SQRM ne peut compter sur les chercheurs indépendants pour justifier son existence. Par ailleurs, ces chercheurs indépendants sont-ils les bienvenus au sein de l'association? La réponse à cette question est délicate. Depuis la professionnalisation de la musicologie au Québec, une dichotomie très nette s'est établie entre les universitaires et les chercheurs indépendants qui, souvent pour gagner leur vie, doivent s'atteler à des tâches qu'ils ne peuvent exercer que dans les domaines de la gestion et des communications. Leur style d'écriture, leur approche et leurs préoccupations prennent donc un tour différent. Ils ont l'impression d'être traités de haut par l'élite universitaire. Avec le temps, leurs intérêts et des besoins de subsistance les éloignent de leur association, car ils n'y trouvent plus leur place. Le milieu de la recherche se ressent sûrement de cette perte d'individus qui, avec plus d'encouragement, auraient peut-être pu continuer à contribuer, comme le font les compositeurs, à leur champ disciplinaire.

Qu'ont besoin les universitaires de la SQRM? À l'Université de Montréal, l'université que je connais le mieux, les musicologues ont leur revue[48], leurs colloques, dont ceux de l'Observatoire international de la création musicale[49], ils ont accès à tous les échanges et forums nationaux et internationaux possibles et à des réseaux multi et interdisciplinaires qui alimentent la spécificité de leurs recherches ; ils obtiennent des subventions à la recherche, ce que ne peut obtenir la SQRM à moins d'en obtenir par l'intermédiaire de ses membres universitaires ; ils ont à leur disposition tous les outils et les instruments nécessaires à la bonne conduite de leurs travaux ; ils se font aider par des équipes de recherche composées de leurs étudiants et peuvent ainsi accumuler une abondante et précieuse documentation. Enfin, ils bénéficient des retombées de leurs recherches par les multiples gratifications et honneurs qu'ils en retirent, en conséquence desquels leur notoriété est assurée. On comprendra facilement, dans ces conditions, qu'à moins d'être fortement impliqués dans les réseaux universitaires, les chercheurs indépendants ne puissent supporter la concurrence des universitaires. Et que dire de l'espoir déjà entretenu par l'association d'introduire des membres

[47] Mireille Gagné, secrétaire, procès-verbal d'une réunion spéciale du comité de restructuration de l'ARMuQ, 1er décembre 1992, p. 2.

[48] Michel Duchesneau, rédacteur en chef, *Circuit, musiques contemporaines*, Presses de l'Université de Montréal.

[49] Membres de la SQRM, réguliers de l'OICM : Jean Boivin (Université de Sherbrooke, École de musique), Sylvain Caron (Université de Montréal, Faculté de musique), François de Médicis (Université de Montréal, Faculté de musique), Michel Duchesneau, (Université de Montréal, Faculté de musique), Jacinthe Harbec (Université de Sherbrooke, École de musique).

provenant de sociétés d'histoire régionales ou des archivistes et des bibliothécaires afin d'augmenter ses effectifs? La SQRM aurait pu devenir un forum vivant d'échanges entre chercheurs par l'intermédiaire d'Internet. Cette idée avait déjà été avancée par Claudette Berthiaume Zavada. Encore ici, en instaurant le très vivant Cercle de musicologie sur le Web, les étudiants de l'Université de Montréal ont su devancer une association trop lente à prendre des décisions pour actualiser ses propres bonnes idées.

Souhaits d'avenir

Malgré ces observations qui apparaîtront décourageantes aux yeux de certains, à mon avis, la SQRM est plus que jamais nécessaire aux chercheurs qui ne sont pas universitaires et qui ne proviennent pas de Montréal ou de Québec. De plus, la SQRM peut aussi intéresser des membres provenant d'autres provinces canadiennes, en particulier des francophones ou des francophiles, comme Stéphane Willis (Ottawa) ou Maureen Nevins (Nepean) qui ont su apporter leur concours à l'association dans le passé. Il faudrait évidemment que l'esprit soit à la bienveillance de manière à ce que les chercheurs intéressés à la musique, mais n'étant pas tous nécessairement des musicologues, puissent s'y sentir à l'aise.

De plus, les effets de la postmodernité dans les milieux de la recherche militent en faveur d'un regroupement des chercheurs en musique au Québec. Ceux-ci sentiront très vite, dans l'avenir, le besoin de sortir de cet éparpillement auquel ils sont soumis pour se retrouver entre eux, s'informer de leurs travaux mutuellement, échanger des techniques et des approches en dehors de leur milieu propre, s'épauler et renforcer leur secteur qu'est la recherche musicologique. Si le postmodernisme a favorisé l'éclatement et la fragmentation des spécialités, s'il a permis à chaque chercheur de devenir surspécialisé dans son domaine au point où il ne peut même plus communiquer avec d'autres chercheurs et susciter leur intérêt, il est clair qu'un retour aux racines s'imposera rapidement. Et qui, mieux que la SQRM, peut nous renvoyer à nous-mêmes, à ce nous-mêmes que nous avons déserté, à la conscience profonde de notre identité?

Si la SQRM est nécessaire, elle ne peut pour autant se soustraire à la dure épreuve de choisir entre exister ou mourir. Si cette épreuve n'est pas remportée haut la main, elle continuera à tourner en rond, à vivoter. Ce qui l'attend à plus ou moins brève échéance, c'est la cessation définitive de ses activités. Car pour affronter la concurrence active à laquelle elle est soumise, une association qui ne peut progresser est une association vouée à la disparition. C'est la même règle qui s'applique aux entreprises qui doivent composer avec une concurrence féroce.

Il serait facile d'énoncer ici des mesures de redressement. Je ne suis pas la seule à pouvoir le faire. Elles ressembleraient à celles qui ont été amplement développées dans le passé. Mais est-il possible de sortir du cercle vicieux auquel nous contraignent nos seuils de financement et notre incapacité chronique à augmenter nos effectifs? Est-il possible d'imaginer une société de recherche hors des cadres universitaires? Est-il possible encore d'intéresser des universitaires devenus surchargés et trop sollicités par leurs propres intérêts de recherche? Je pense que seule une étude exhaustive et scientifique comme nous n'avons jamais faite — les petits sondages effectués auprès de nos membres sont loin du compte — pourrait nous donner la mesure de notre viabilité. Une telle étude pourrait être conduite conjointement par des sociologues, des musicologues et des firmes spécialisées de sondage. Il faudra travailler à obtenir le financement pour une telle étude ou travailler à inviter les gouvernements à créer des programmes de soutien spécifiques pour des associations comme la nôtre, qui ne réussissent pas à se qualifier ni en tant que pratique artistique ni en tant qu'études scientifiques sur l'art.

Si des mesures aussi draconiennes que celles-là ne sont pas prises assez rapidement, si les membres hésitent à se poser courageusement et franchement la question cruciale de la survivance, je crains bien que l'intérêt pour la SQRM ne s'étiole jusqu'à la limite irrémédiable du non-retour. Dans l'actuel contexte de la société, une association comme la nôtre doit rendre des services à la communauté. Si elle ne le peut pas, parce qu'elle a peine à se sortir la tête de l'eau, quelle justification de son utilité pourra-t-elle apporter aux organismes subventionnaires? Continuer à entretenir sa gestion administrative? Le fonds de roulement que nous accorde le CALQ, qui est déjà insuffisant compte tenu des coupures auxquelles nous avons dû faire face, nous sera-t-il toujours accordé? Une association doit vivre d'abord par ses membres. Si les membres ne sont pas assez nombreux et assez motivés pour supporter, par leurs cotisations, un fort pourcentage du financement de leurs activités, s'ils ne sont plus suffisamment intéressés à leur association

et que leur implication ne consiste qu'à assister aux assemblées générales, quelles « affaires » le conseil d'administration sera-t-il amené à administrer dans l'avenir?◀

RÉFÉRENCES

BRISSON, Irène (1983). « Répertoire des membres de l'ARMuQ 1983-84 », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 2, p. 1-35.

Les Cahiers de l'ARMuQ (1983-1996). Nos 1-18.

Les Cahiers de la SQRM (1997-2006). Vol. 1-8.

EVRARD, Yves (1997). « Democratizing Culture or Cultural Democraty », François Colbert, *Conférence annuelle sur la théorie sociale, la politique et les arts*, Montréal, HEC (Chaire de gestion des arts), p. 85-100.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (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, nº 2, p. 47-68.

MICHAUD, Yves (1997). « La crise de quoi », *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, p. 131-158.

MOLINO, Jean (2003). « Tribalisation », Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, p. 82-86.

PAUL, Hélène (1990). « La Musique dans les universités québécoises et la recherche musicologique », Danièle Pistone (dir.). *La musique à l'université*, Paris, Observatoire musical français, p. 69-87.

PINSON, Jean-Pierre (2000). « Éditorial », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 4, nº 2, p. 7.

SMOJE, Dujka (2006). « Le chemin le moins fréquenté : L'émergence de la musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, 1951-1983 », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 8, nº 2, p. 9-20.

Résumé

La SQRM 1980-2005 : Une première approche historique

Louise Bail (Chercheure indépendante)

En 2005, l'ARMuQ/SQRM fêtait son 25e anniversaire d'existence. Répondant aux questions de la rédactrice en chef des présents *Cahiers*, Sylvia L'Écuyer, l'auteure expose d'abord les motifs qui ont poussé les membres fondateurs à créer ce qui s'appelait alors l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ). Cette section est suivie d'un aperçu des différentes phases de l'évolution de l'association. Enfin, dans une troisième section intitulée « Problématiques et souhaits d'avenir », Louise Bail tente de dégager très brièvement les liens que l'ARMuQ/SQRM a développés avec les institutions d'enseignement supérieur et de circonscrire la place que prennent les chercheurs indépendants au sein de l'organisme. Son propos s'emploie à faire ressortir les problèmes particuliers que posent le fonctionnement et l'existence d'une telle association. Enfin, elle propose des réflexions et suggère quelques pistes d'avenir à partir de son implication en tant que membre fondateur, membre régulier et présidente sortante du conseil d'administration.

Abstract

The Société québécoise de recherche en musique 1980-2005: A Preliminary Historical Consideration

Louise Bail (Independent scholar)

In 2005, the ARMuQ/SQRM celebrated its twenty-fifth anniversary. Responding to questions from the *Cahier*'s current Editor-in-Chief, Sylvia L'Écuyer, the author begins by discussing the motives that gave rise to the Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec, as it was then called. This is followed by a survey of the association's various transformations over the years. In a third section entitled "Problématiques et souhaits d'avenir" ("Challenges and wishes for the future"), Louise Bail describes the ties that bind the ARMuQ/SQRM to post-secondary education institutions, and identifies the role of independent scholars within the organisation. The aim of her study is to discern the particular challenges that the existence and operations of such an association create. Finally, she reflects and advises on the association's future from the perspective of her own role as founding member, regular member, and past Chair of the Board of Directors.

Biographie

Louise Bail

Chercheure indépendante

Parallèlement à une carrière dans l'enseignement, Louise Bail a à son crédit un mémoire de maîtrise sous la direction de Jacques Chailley : « Les procédés de composition chez Claude Champagne » (Sorbonne, 1972) et a été l'animatrice (1978-1982) de la série « Musique de Canadiens » à la radio de Radio-Canada. On lui doit, outre plusieurs articles sur la musique québécoise, les ouvrages *Jean Papineau-Couture : La vie, la carrière et l'œuvre* (Montréal, Hurtubise, 1986) et une biographie de l'animatrice de la vie musicale Maryvonne Kendergi, *La musique en partage* (Montréal, Hurtubise, 2002, Prix Maxime-Raymond, 2005). En 2012, Louise Bail obtenait un doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. En 2014, des extraits de sa thèse, « *Kopernikus* : La berceuse à Claude Vivier », seront publiés chez Fidès sous le titre *Arias pour Claude Vivier*.

En 2016, Fides publiait son roman *La fêlure*. Son ouvrage sur l'écrivain et cinéaste Pierre Perrault, *L'appel du fleuve*, est en attente de publication chez Médiapaul. Elle travaille actuellement à bonifier ses archives en écrivant *Le roman de mes archives*, une chronique à l'intention de ses petits-enfants. Publication après publication, le travail de Louise Bail a toujours consisté à trouver la source de l'imaginaire des personnes sur lesquelles elle se penchait.