Document generated on 04/29/2024 11:28 p.m.

Les Cahiers des dix

Les Soirées-Mathieu (1930-1935)

Marie-Thérèse Lefebvre

Number 57, 2003

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1008104ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1008104ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (print)
1920-437X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lefebvre, M.-T. (2003). Les Soirées-Mathieu (1930-1935). *Les Cahiers des dix*, (57), 85–118. https://doi.org/10.7202/1008104ar

Article abstract

The Quebec composer Rodolphe Mathieu (1890-1962) is but little known. A pioneer of musical modernity in Quebec, he joined the modern group in 1915 and composed most of his works before 1933. A member of Montreal's intellectual and artistic community, he wrote several texts in which appear some of the first reflections on the creative process. While a regionalist tendency advocated a return to folklore as a source of inspiration for typically Canadian music, he chose to promote a creative course which aimed at originality and individuality. Convinced that intellectual development necessarily came from discussion and the confrontation of ideas, between 1930 and 1935 he organised the "Soirées Mathieu", multidisciplinary moments that featured the composer's extended social network. Among the guests was André Laurendeau, one of his students. The study of the relationship between Laurendeau and music shows that he envisaged a musical career before he committed himself to political journalism.

Tous droits réservés © Les Éditions La Liberté, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Les Soirées-Mathieu (1930-1935)

Par Marie-Thérèse Lefebvre

Les études récentes sur les associations littéraires, l'inscription sociale des intellectuels et, d'une façon plus générale, sur les réseaux de sociabilité et les lieux de circulation des idées, ont ouvert de nouvelles perspectives sur notre compréhension de l'histoire culturelle au Québec[1]. Conjointement à ces travaux d'ordre historique, d'autres auteurs se sont également attardé à développer des modèles théoriques, issus de la sociologie, afin de rendre compte de la spécificité de la notion de réseau et de son applicabilité à diverses disciplines artistiques[2]. Ces recherches ont guidé notre réflexion dans un domaine peu exploré jusqu'à présent : le milieu musical. Ce transfert disciplinaire pose cependant des problèmes particuliers que nous aimerions évoquer avant d'aborder les modalités de sociabilité

1. Pierre Rajotte, dir., *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001 ; Manon Brunet et Pierre Lanthier, dir., *L'inscription sociale de l'intellectuel*, Québec, Presses de l'Université Laval et l'Harmattan, 2000 ; Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec (1760-1896)*, Montréal, Fides, 2000 ; Jean-Francis Clermont-Legros, « L'histoire intellectuelle aux États-Unis : bibliographie sélective », *Mens, revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. II, n° 2, (printemps 2002). Site : www.hst.ulaval.ca/revuemens/EU.html.
2. Michel Lacroix, « Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature », *Recherches sociographiques*, (automne 2003) (à paraître).

dans le milieu musical, l'apport original des Soirées-Mathieu organisées par le compositeur Rodolphe Mathieu et la relation privilégiée qui le liait à l'un des derniers invités de ces soirées : André Laurendeau.

Le premier problème relève de la définition du terme « musicien » fréquemment utilisé par les historiens pour rendre compte de la création artistique en musique. Si on se sent confortable à parler des poètes, essayistes, romanciers et dramaturges, ou encore des peintres et sculpteurs, dont les artefacts sont plus familiers, un glissement de terrain s'opère dès qu'on s'aventure à terminer le tour d'horizon par la création musicale, réservant habituellement celle-ci aux auteurs-interprètes de la musique populaire, particulièrement les chansonniers, et reléguant aux « musiciens-interprètes » le reste de l'histoire musicale classique, incluant toute la panoplie des chanteurs, pianistes et chefs d'orchestre qui pourtant ne jouent presque exclusivement que le répertoire étranger. Des « musiciens-compositeurs » d'ici ? Aucun ou très peu. Bien que l'on puisse comprendre davantage cette confusion des genres (création et interprétation) au moment où l'observait Léo-Pol Morin en 1928[3], nous demeurons néanmoins perplexe devant le texte récent de l'écrivain Jacques Godbout publié dans le *New York Times* le 16 septembre 2001 et reproduit dans *Le Devoir* le 29 septembre suivant sous le titre « Le chantier culturel du Québec ». L'auteur reconnaît qu'après cette période où l'Église catholique contrôlait, censurait et conservait « bien vissé le couvercle sur la marmite intellectuelle et artistique [...], désormais le temps de la confiance est arrivé », il existe maintenant un milieu artistique qui fait preuve d'originalité dans toutes les disciplines : poésie, littérature, peinture, et pour la musique, l'auteur ajoute ce bref commentaire :

> On doit tout de même se féliciter des traditions musicales et vocales léguées par l'Église de jadis. Les chorales mènent au bel canto, les leçons de piano des couvents ont initié un public exigeant qui se presse aux concerts des virtuoses Marc-André Hamelin ou Louis Lortie, invités prestigieux de l'OSM dirigé par Charles Dutoit[4].

Que dire devant ce jugement aussi réducteur ! Je précise donc d'emblée qu'il sera question dans cet article d'un compositeur et de son action dans le milieu culturel des années trente à Montréal.

Le second problème concerne la définition d'un intellectuel. Est-ce qu'un artiste qui réfléchit sur sa discipline et interpelle son milieu peut être considéré comme un intellectuel ? Et en ce cas, Mathieu fait-il partie des intellectuels des

3. Léo-Pol Morin, « La grande pitié de la musique canadienne », *La Patrie* (12 mai 1928), p. 39.
4. J. Godbout, « Le chantier culturel du Québec », *Le Devoir*, 29 septembre, p. B-11.

années trente ? Relisant les actes du colloque international sur l'inscription sociale de l'intellectuel qui s'est tenu à Trois-Rivières en mars 1997[5], on convient dans cette étude qu'un intellectuel est assurément un philosophe, un historien, un écrivain, parfois un artiste (terme généralement réservé aux arts visuels), un journaliste peut-être (rarement un critique), mais jamais un musicien. Que penser alors des quatre volumes parus entre 1930 et 1933 chez Albert Lévesque[6] sous la plume de Léo-Pol Morin (demeuré en lien avec d'anciens membres du *Nigog*), d'Eugène Lapierre (protégé d'Édouard Montpetit) et de Rodolphe Mathieu (appuyé dans ses propos par Olivar Asselin et Victor Barbeau) qui contribuent à une réflexion sur les enjeux nationalistes et esthétiques de la création ? Il est vrai que les musiciens ne proviennent généralement pas de familles aisées et instruites, l'un des premiers critères qui semble définir l'intellectuel québécois. Il est aussi vrai que peu de compositeurs proviennent des collèges classiques, un second critère évoqué par quelques chercheurs. À ce sujet, Yvan Lamonde rappelle les jugements que porte Léon Gérin sur le résultat de la formation classique au début du siècle, « une formation traditionnelle qui a mené au dilettantisme »[7] et on peut se questionner sur la capacité que pouvaient avoir les collèges à former des créateurs et non des reproducteurs d'une certaine forme de pensée unique[8]. Cela vaut aussi pour un certain nombre d'intervenants dans le milieu musical dont la formation classique, puis universitaire, les destinaient aux professions libérales. Arthur Laurendeau est avocat et Frédéric Pelletier est médecin, ce qui a justifié ce dernier à imposer durant plus de 25 ans au journal *Le Devoir* (1916-1944) ses vues sur la musique dans une rhétorique digne de sa formation. Par contre, malgré l'absence de ces deux premiers critères, certains musiciens, que nous considérons intellectuels, contrairement à Trebitsch qui semble nier la possibilité qu'un artiste puisse l'être[9], ont fait preuve « d'un savoir critique et d'un

5. Manon Brunet et Pierre Lanthier, dir., *op. cit.*

6. Léo-Pol Morin, *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, 1930 ; Rodolphe Mathieu, *Parlons... musique*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932 ; Eugène Lapierre, *La musique au sanctuaire*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1932, et *Pourquoi la musique*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933.

7. Yvan Lamonde, « L'époque des francs-tireurs : les intellectuels au Québec, 1900-1930 », dans : Manon Brunet et Pierre Lanthier, dir., *op. cit.*, p. 194.

8. Si, comme le mentionne Claude Galarneau dans son étude sur *Les collèges classiques au Canada français* (Montréal, Fides, 1978), cette formation humaniste avait pour but « de préparer des esprits supérieurs suivant les règles établies dans l'art de bien penser et de bien écrire » p. 233, on doit cependant admettre qu'elle devenait un éteignoir pour tous ceux et celles qui aspiraient à l'invention et à la création en cherchant à dépasser les normes.

9. Michel Trebitsch, « Devons-nous définir l'intellectuel ? », dans : Manon Brunet et Pierre Lanthier, dir., *op.cit.*, p. 39.

engagement soutenu »[10] tant par l'oral que par l'écrit, et « ont accepté de prendre le public comme une interlocuteur valable [...] afin de défendre la liberté du créateur et de la création contre toutes les formes d'impérialismes : canon esthétique, orthodoxie d'écoles ou doctrine nationaliste ou régionaliste. Il s'est donc trouvé, de façon certes minoritaire, des poètes, des romanciers et des peintres [et ajoutons, des musiciens] avant 1930 pour affirmer l'autonomie du sujet créateur et la liberté des thèmes de la créations artistique »[11], et ce, sans avoir pu jouir d'une indépendance matérielle, une des conditions nécessaire à la liberté de pensée, selon Caldwell[12]. Tout en étant d'accord avec Lamonde qui affirme qu'il ne suffit pas de publier pour être un intellectuel[13], nous jugeons que dans le cas de Mathieu, ses interventions publiques entre 1928 et 1931 se sont cristallisées sur une « Affaire » (critère important qu'évoque l'historien) : le débat autour du folklore comme source permettant de créer une musique canadienne distincte, une proposition ardemment défendue par l'ethnomusicologue Marius Barbeau auprès des compositeurs durant les Festivals de folklore qui ont eu lieu à Québec.

Enfin, le troisième problème concerne les notions de réseau et d'association, telles qu'abordées par les chercheurs mentionnés plus haut. À quelle structure de sociabilité appartiennent ces Soirées-Mathieu ? Et, au delà de cette organisation particulière, peut-on, de façon générale, considérer le « concert » comme un lieu de réseautage ? Ici encore, on fera une distinction entre le concert-causerie, plus intime, qui s'organise autour d'un compositeur et le concert-spectacle où l'interprète fait état de sa virtuosité devant un large public. On retient de ces analyses quelques critères qui peuvent aider à définir ces lieux de sociabilité : solidarité, partage de valeurs idéologiques ou esthétiques, groupes de classes sociales relativement homogènes et souvent pluridisciplinaires.

Le réseau est une réalité qui ne se laisse pas saisir aisément. Diffus, il se construit dans le privé ou le semi-privé et dans la durée. C'est un système ouvert, qui s'agrandit ou se modifie au fil des ans, et les activités qui réunissent à l'occasion les membres sont gratuites et sans structure organisationnelle interne, depuis la soirée mondaine où s'insère le « thé musical » jusqu'au salon qui réunit des personnalités choisies par l'hôte ou l'hôtesse autour d'un invité, et qui est tenu soit dans une résidence ou, le plus souvent, dans l'un des hôtels de Montréal (le

10. Pierre Hébert et Marie-Pier Luneau, « L'écrivain conscrit : le Seconde Guerre mondiale, la censure et les positions de trois écrivains québécois », dans : *ibid.*, p. 243.
11. Yvan Lamonde, op.cit., dans : *ibid.*, p. 31 et 205.
12. Gary Caldwell, « La fonction critique de l'intellectuel québécois est-elle en voie de disparition ? », dans : *ibid.*,p. 353.
13. Yvan Lamonde, op.cit., dans : *ibid.*, p. 210.

Windsor, le Ritz-Carlton ou le Mont-Royal). Le réseau peut fonctionner selon un mode de solidarité conviviale où les liens sont tissés par de « larges mailles » ; mais plus le « tricot » se resserre ou plus le réseau se concentre, plus il a tendance à se radicaliser jusqu'à devenir parfois une « chapelle, une clique, un clan », auquel cas, surgit alors un contre-réseau. Les sources qui permettent de cerner cette réalité relèvent surtout des correspondances personnelles et des comptes rendus journalistiques qui, à l'époque qui nous concerne, se terminaient souvent par l'énumération des principales personnalités invitées à tel événement. Il faut cependant être prudent dans la reconstitution du réseau à partir de cette donnée. Par exemple, ce n'est pas parce que le critique musical du *Devoir* était présent à une activité qui regroupait les modernistes autour de la « Société Pro Musica » entre 1926 et 1928[14] qu'il en faisait pour autant partie.

Une association, par contre, est beaucoup plus facile à cerner. Qu'elle soit professionnelle, visant à la reconnaissance d'une profession et à la défense des droits économiques et légaux de ses membres, qu'elle soit culturelle (cercles, clubs, sociétés) regroupant des participants sur une base régulière pour partager avec un invité des connaissances sur diverses disciplines, qu'elle soit spécifique à une seule discipline, qu'elle soit un organisme de production ou qu'elle soit liée à une institution de façon « parascolaire », telles les associations privées étudiantes, dans tous ces cas, l'association a une solidarité plus faible entre les adhérents mais plus forte envers les objectifs (souvent inscrits dans des statuts) qui lui ont donné naissance et envers les représentants qu'elle a élus. L'association fonctionne en circuit fermé avec des membres et sa durée dépend de la fidélité de ces derniers.

Lieux de sociabilité et musique

Excluant donc les concerts publics (que l'on pourrait comparer aux expositions de peinture ou aux soirées consacrées à la lecture de textes littéraires) ainsi que les nombreux récitals qui clôturaient les assemblées associatives[15], ou les « thés

14. Ne pas confondre cette société sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin avec celle du même nom qui a été fondée en 1948 par Mme G. Constant Gendreau pour promouvoir la musique de chambre.

15. À titre d'exemple, mentionnons les nombreux jeux de « euchres » (déformation du terme « joker ») très en vogue dans les années 1920 et qui consistaient en des soirées-bénéfices réunissant des joueurs de cartes suivies d'un moment musical ; ou encore, les concerts qui clôturaient annuellement l'Assemblée de la « Société de protection et de renseignements », fondée en 1916 afin d'étudier les données issues des demandes d'aide sociale adressées à la Société Saint-Vincent de Paul. Le juge Antonio Perreault en fut le président et les Laurendeau (Arthur, Blanche et André) y présentèrent quelques concerts.

musicaux », purement mondains[16] examinons d'abord quelques lieux de sociabilité auxquels participent des musiciens entre 1900 et 1939[17].

Il existe malheureusement peu d'informations sur le contenu musical des réunions les membres du « Cercle littéraire et musical » (1885-1907)[18] ainsi que sur les rencontres des membres de la « Société artistique canadienne » (1896-1901). Nous savons cependant que « l'Association artistique des dames canadiennes » fondée le 28 décembre 1908 par Idola Saint-Jean et associée à la Fédération nationale de la SSJB, regroupe des écrivaines, peintres et musiciennes et compte parmi ses membres Mme Damien Masson et Mme Jeanne Jarry que nous retrouverons plus tard parmi les organisatrices de concerts de musique contemporaine[19].

C'est par ailleurs à l'Arche (1914-1917), dans un modeste grenier de la rue Notre-Dame, que, sur les premiers accords de *La cathédrale engloutie* de Debussy interprétés par Léo-Pol Morin, se terminent les vives discussions esthétiques des membres du Casoar[20]. Certains sortiront de cette clandestinité pour fonder en 1918 la revue *Le Nigog*, lieu d'échanges interdisciplinaires ; certaines conférences eurent lieu au studio du pianiste Alfred Laliberté. Parmi les conférenciers, Marcel Dugas et Dane Rudhyar ; et dans l'audience, « on remarque au hasard du coup d'œil », M. et Mme Léopold Fortier, la Baronne d'Halewyn, M. et Mme Arthur Laurendeau, Mme J. Jarry, Yvonne Charrette, E. Letellier de Saint-Just, Mlle McGill, Fernand Rinfret, Suzor Côté, Henri et Adrien Hébert, Léopold Houlé, Albert Maillé (Dreux), Mlle Corinne Dupuis, Roger Maillet, M. et Mme Robert de Roquebrune, Mlle A. Nantel, Mlle Cécile Paradis, Léo-Pol Morin, Armand Renaud, Marcel Dugas, Germaine Roy, Philippe Panneton, Victor Barbeau, Mlle Desmarais, Rodolphe Mathieu[21]. Dans les coulisses, se tient probablement

16. Parmi les nombreux exemples, mentionnons celui organisé par Mmes Louis Fréchette et Honoré Mercier le 24 juin 1922 pour souligner la venue de Théodore Botrel.
17. Cette recherche est en cours. Les données proviennent en grande partie des chroniques musicales publiées par FRÉDÉRIC PELLETIER tous les samedis, de septembre à juin, dans *Le Devoir* entre 1916 et 1944 ainsi que du fonds d'archives de la chanteuse ADRIENNE ROY-VILANDRÉ qui signa plusieurs critiques sous le pseudonyme de « Francesca » et « Francine » dans *Le Miroir, l'Autorité* et *Le Jour.*
18. CINDY BÉLAND, « Salons et soirées mondaines au Canada français : d'un espace privé vers l'espace public », dans : Pierre Rajotte, dir., *op. cit.*, p.100-106.
19. « L'Association artistique des dames canadiennes » (statuts et règlements), *La Patrie*, 25 février 1911, 1ère section, p. 1 et 6.
20. RICHARD FOISY dirige le *Centre de recherche sur l'atelier de l'Arche et son époque* et publie depuis juin 2000 un bulletin, *Le Piscatoritule.* On lira avec plaisir l'article intitulé : « L'Arche et le Nigog : des liens indissolubles », *Le Piscatoritule*, n° 8, mars 2003.
21. « L'esthétique musicale », *Le Canada,* 2 mars 1918, p. 9 ; « Marcel Dugas au studio Laliberté », *Le Canada,* 22 mars 1918, p. 8.

Lucienne Boucher qui épousera Alfred Laliberté le 7 décembre suivant[22]. Ce portrait de famille présente un premier réseau « aux mailles lâches » dont les divers éléments se polariseront éventuellement en groupes plus restreints, puis en clans opposés, entre les défenseurs d'une musique canadienne moderne, libre dans son inspiration, et ceux qui appuieront une musique régionaliste, puisant ses lignes mélodiques et ses structures rythmiques aux sources du folklore.

Dans les années 1920, certains s'inquiètent du peu de visibilité de la création canadienne. Réunissant des sympathisants, Mme Jeanne Jarry organise en 1924, 1926 et 1927 un Festival de musique canadienne contemporaine. D'une toute autre tendance, « l'Ordre des Canadiens de naissance » (ou les Fils natifs du Canada), s'associe à la Société canadienne d'opérette, créée en 1921 « pour encourager les nôtres », afin de commanditer un opéra à caractère historique : *L'intendant Bigot* écrit par Ulric Voyer en 1928. Ces événements soulèveront une polémique quant au caractère moderniste de l'un et passéiste de l'autre.

Cependant, le véritable lieu où l'esprit du *Nigog* semble revivre est à la « Société Pro Musica » de Montréal, une branche de l'association franco-américaine fondée en 1920 à New York par le pianiste d'origine française E. Robert Schmitz, dans le but de faire connaître à ses membres la création contemporaine américaine et française tant par des concerts que par des conférences présentés des deux côtés de l'Atlantique.

Schmitz, qui avait donné quelques concerts à Montréal en 1924 et en 1925, y établit avec Léo-Pol Morin qu'il connaît depuis ses séjours à Paris, une antenne qui rallie des membres des deux communautés linguistiques de Montréal. La première réunion a lieu le 16 mars 1926 à la résidence de la baronne d'Halewyn, rue Jeanne-Mance. Schmitz prédit le succès de l'entreprise « compte tenu que nous pourrons dans un avenir prochain inviter soit un Maurice Ravel, un Bela Bartok, un Prokofiev qui nous parleraient de la musique de leurs pays respectifs et nous en feraient entendre »[23]. L'idée de cette association est accueillie avec enthousiasme. On procède à l'élection d'un conseil d'administration qui réunit Léopold Fortier, Mme H. M. Little, Mme J.-L. Perron et le Juge Gonzalve Desaulniers, et le comité artistique est composé de Georges Brewer, Rodolphe Mathieu, Léo-Pol Morin, Victor Brault. Frédéric Pelletier y participe à titre de critique « en service commandé ». Parmi les nombreux membres invités, on remarque la présence de Monsieur et Madame L.-J. Tarte, Arthur Laurendeau,

22. Ils divorcent en 1923. Lucienne Boucher sera la muse d'Alain Grandbois dans les années 1930. Voir : DENISE PÉRUSSE, *L'homme sans rivages : portrait d'Alain Grandbois*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 101-107.

23. P.P., « La Société Pro Musica est fondée à Montréal », *La Patrie*, 17 mars 1926, p. 18.

Blanche Hardy, Albert Chamberland, Germaine Malépart, Françoise et Renée d'Amour, Henri Prieur, Henri Hébert, J.-J.Gagnier, Jeanne Jarry, Jean Chauvin et Philippe Panneton.

Le premier concert a lieu le 25 avril 1926 à la résidence de Mme L.-J. Tarte à Westmount ; Adrien Hébert présente les artistes invités et on y joue des œuvres de Brahms, Schumann, Rachmaninov, Grovles, Debussy, Raoul Paquet ainsi que des œuvres de Rodolphe Mathieu[24].

La Société reprend ses activités à la saison suivante par une série de trois conférences présentées par les compositeurs Eugene Goossens (Angleterre) le 11 décembre 1926 suivi de Darius Milhaud (France) le 31 janvier 1927 et d'Alfredo Casella (Italie) le 12 mars suivant.

Le 17 mars 1927, Mme J. R. Millar invite Mme H. M. Little à présenter aux membres une causerie sur l'école allemande contemporaine : elle y parle de Schoenberg, Berg, Korngold et Bartok, alors que Morin joue des œuvres de ces derniers. Il profite de l'occasion pour offrir aux lecteurs de *La Patrie* le premier article sur l'école allemande[25]. Frédéric Pelletier qui semble avoir pris l'habitude de ne pas assister à ces concerts n'en publie pas moins le 26 mars un commentaire à sa hauteur :

> Établissons d'abord un fait pour ceux qui aiment les conclusions toutes faites ou s'en tiennent à des on-dit plus ou moins entachés de parti pris. Il est entendu que Monsieur Morin a dû donner une entière mesure de justice aux auteurs qu'il interprétait puisqu'il n'a jamais fait mystère de ses préférences à l'endroit de ceux qui croient que l'art évolue et progresse toujours. Justement les modernes n'existeraient pas sans la séculaire lignée de leurs devanciers [...] Je me défierais d'un artiste qui toute sa vie, sans jamais renier ses parti pris de jeunesse, refuserait toutes les leçons de sa propre expérience pour ne faire dater toute la musique que de trente ans[26].

Puis, Mme Jarry lance un appel dans *Le Devoir* du 24 décembre 1926 et dans *La Lyre* en janvier 1927 par lequel elle invite les compositeurs à soumettre de nouvelles œuvres « afin de créer une atmosphère heureuse pour leur travail et les encourager en ayant la certitude d'être joués et défendus par des interprètes excellents », la « Société Pro Musica » présente le 20 avril 1927, un concert entièrement consacré, cette fois, aux compositeurs canadiens : des arrangements et compositions d'inspiration folklorique d'Oscar O'Brien, Claude Champagne et Léo-Pol Morin (sous le pseudonyme de James Callihou) côtoient des pièces de

24. Léo-Pol Morin, « Pro-Musica », *La Patrie,* 26 avril 1926, p. 18.
25. Léo-Pol Morin, « Bartok contre Schoenberg », *La Patrie,* 19 mars 1927, p. 34.
26. Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Devoir*, 26 mars 1927, p. 6.

Corinne Dupuis-Maillet, Georges-Émile Tanguay, Charles Baudouin, Healy Willan, Gena Brandscombe, J.-J.Gagnier et Rodolphe Mathieu dont on présente la création de la très belle *Sonate* pour piano. On sait gré à Frédéric Pelletier, occupé ailleurs, de n'avoir pu participer à cette soirée[27]. N'avait-il pas annoncé ce concert en donnant ses préférences aux compositeurs...

> ... qui sont allés chercher leur idée dans le fonds inépuisable du folklore [...] et en ont tiré des œuvres fort intéressantes, originales, qui ne seront pas satisfaites de prendre la musique intrinsèque de nos bardes populaires mais qui s'en inspireront pour créer des pensées bien à elles mais toutefois judicatrices [sic] d'une personnalité ethnique. Ainsi se crée une musique nationale, un style bien situé, une pensée artistique distincte[28].

Léo-Pol Morin souligne de son côté la nouveauté de l'œuvre de Mathieu :

> Voici un nouveau visage de Mathieu, moins pincé, moins maniéré, je veux dire plus large, plus grand et libéré. Cette *Sonate* aux vastes horizons a été construite en plein air et même dans la forêt ainsi qu'il le dirait volontiers lui-même. Il y a de la puissance dans cette *Sonate*, une substance riche et une vigueur que les *Préludes* pour piano annonçaient qu'imparfaitement[29].

Cette polarisation des idées annonce les débats qui vont suivre l'année suivante.

Blanche Hardy et Arthur Laurendeau, photographiés en 1910
D. Monière, *André Laurendeau et le destin d'un peuple*, Montréal, Québec-Amérique, 1983, p. 167.

27. Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Devoir*, 23 avril 1927, p. 2.
28. Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Devoir*, 2 avril 1927, p. 2.
29. Léo-Pol Morin, « La musique canadienne triomphe hier soir au Ritz Carlton », *La Patrie*, 21 avril 1927, p. 14.

Rodolphe Mathieu
La Lyre

Durant l'été, Mathieu passe quelques jours chez Arthur Laurendeau à Saint-Gabriel de Brandon. Ils discutent probablement des enjeux de la nouvelle « Société des artistes musiciens de Montréal », créée le 25 février 1927 (regroupant 22 membres en 1928) afin de faire front commun pour introduire l'enseignement du solfège dans les écoles[30].

Les activités de la Société se terminent à Montréal avec le concert de Maurice Ravel le 15 avril 1928. Schmitz annonce quelques mois plus tard la nomination de Mathieu au Conseil international du Pro Musica Society de New York, « un lien qui subsistera jusqu'au jour

30. Ce n'est pas la première fois qu'une telle association tente de voir le jour. En 1898, Edmond Hardy avait fondé une « Société protectrice des musiciens » ; en 1912 Alfred Laliberté et Achille Fortier font une seconde tentative avec une « Association des compositeurs canadiens ». En 1918, Achille Fortier revient à la charge et tient dans son article « À propose d'association » publié dans *Le Canada musical* le 19 octobre 1918, des propos d'une étonnante modernité. Questionnant les causes d'intolérance entre musiciens, « cette lutte sourde entre les trois camps » (professeurs, compositeurs défenseurs de la tradition classique et jeunes compositeurs modernes) qui empêchent le maintien d'une telle association, il fait appel à la tolérance, au respect et la compréhension mutuelle en ces termes : « règles rigoureuses de l'école, théories nouvelles, systèmes libertaires, musiciens orthodoxes et adeptes de l'art libre, tout cela est foncièrement bon, éminemment utile et salutaire [...] Aux uns nous disons : jetez le gant à l'école si cela vous amuse mais gardez-vous de méconnaître les services qu'elle a rendus et qu'elle rend encore à chaque jour à l'art, et inclinez-vous plutôt avec admiration devant son étonnante fécondité et confessez que si elle ne donne pas le génie, elle en prépare merveilleusement l'éclosion [...] Aux autres, nous disons : qu'ils s'abstiennent de faire obstacle aux aspirations nouvelles, comprenant que c'est mal servir les intérêts de l'art que de le mettre en opposition avec des modes d'expression musicale que le progrès des temps aura tôt fait de consacrer, car ces esprits généreux et passionnés qu'on traite parfois de « chercheurs de petites bêtes » ouvrent des horizons jusqu'alors inconnus et apportent à l'art des éléments de régénération [...] Il importe de faire bon accueil à l'esprit nouveau sans toutefois aller jusqu'à tolérer le baroque et l'absurde ». Et, affirmant que le musicien n'a rien à attendre de l'Église et de l'État, il ajoute : « Rien de l'Église qui, pour des objets de culte, substitue à la musique profane des mélopées qui convenaient peut-être aux populations des siècles passés mais ne répondent certainement pas aux aspirations modernes. Il faut de nos jours des chants inspirés de l'art contemporain, simples et sobres, mais susceptibles de faire vibrer les cordes profondes de l'âme et d'élever la pensée humaine [...] Poussé par la force de la nécessité, le musicien canadien-français finira sans doute par se risquer dans la

où elle fera peut-être une tentative nouvelle pour s'implanter chez nous »[31]. Cette nouvelle tentative prendra une autre forme sous l'initiative de Mathieu.

Portrait de Rodolphe Mathieu au moment de la création des Soirées-Mathieu

Mathieu aura bientôt 40 ans. Il est maintenant un compositeur reconnu pour l'originalité et la modernité de ses œuvres, mais contesté pour son franc parler et ses prises de positions sur des sujets « sensibles » dont le folklore et l'étatisation de la musique. Et c'est dans la revue *Vie canadienne*, dernier refuge des héritiers du *Nigog*, fondée en 1928 par Madeleine Huguenin[32], que Mathieu ouvre le débat. Afin de mieux comprendre ses interventions, situons d'abord les enjeux.

En 1928, la présence anglaise est encore très forte dans les institutions politiques, économiques et culturelles, et l'américanisation dont le caractère menaçant est évoqué par les défenseurs de la moralité du « petit peuple » s'infiltre non seulement dans la culture populaire mais risque également de polluer les structures référentielles qui conditionnent la réflexion intellectuelle. Plusieurs élèvent leurs voix pour faire résonner le nationalisme au cœur des francophones en évoquant les hauts faits et les héros légendaires du temps de la Nouvelle-France. Lionel Groulx lance un vibrant appel à nos responsabilités intellectuelles et Marius Barbeau, qui a mis en place les Festivals de la chanson populaire l'année précédente, encourage les musiciens à traduire les traditions folkloriques canadiennes et amérindiennes dans des harmonisations savantes. L'arme de résistance par excellence de ce combat nationaliste est le folklore, une arme précieuse pour lutter contre toute velléité d'une pensée originale et autonome, en « élitisant » en quelque sorte cette tradition orale (en train de se perdre par l'urbanisation) par des compositions, ou plutôt des arrangements et des orchestrations, qui permettent à ce corpus d'entrer dans les salles de concert et de maintenir le goût de la « bonne

voie du véritable progrès, par se lasser de son dangereux isolement, par rechercher et s'assurer des concours légitimes et puissants afin de satisfaire ses aspirations ». Encore une fois, cette proposition n'aura pas de suite. Lorsqu'en 1929 Arthur Laurendeau propose d'élargir le mandat de la nouvelle association, le milieu musical est frappé de plein fouet par la crise économique et par l'arrivée du cinéma sonore. L'objectif vise d'abord la création d'emplois que pourrait générer l'ouverture de classes de solfège dans les écoles publiques. Cette association s'épuisera à parler dans le désert. Par ailleurs, le projet de Fortier verra le jour en 1995 avec la création du Conseil québécois de la musique.

31. FRÉDÉRIC PELLETIER, « La vie musicale », *Le Devoir*, 3 novembre 1928, p. 6.

32. Cette revue lancée en avril 1928 cesse ses activités en juillet 1929.

musique» (comme le «bon parler français») selon des critères bien établis: «ne négligeons jamais l'occasion de prêcher le bon évangile du goût, combattons le médiocre, le faux or, le plaqué, le cliché et l'américanisme» nous rappelle le critique musical[33]. C'est cette position idéologique que diffusent les Festivals organisés à travers le pays sous l'égide de la compagnie ferroviaire du Canadien Pacifique: situation paradoxale où l'une des plus importantes sociétés financières anglophones subventionne un concours qui met en valeur les us et coutumes d'un passé sur lequel s'appuie le discours clérico-nationaliste francophone pour défendre son caractère distinct!

La saison 1928-1929 s'annonce comme une année «chaude». Eugène Lapierre et Claude Champagne sont de retour à l'automne; Alfred Laliberté s'intéresse maintenant au compositeur Medtner et à son jeune protégé, l'écrivain Robert Choquette; Morin poursuit ses tournées de concert de musique contemporaine et Pelletier veille aux intérêts de l'ordre et de la tradition. Ils ont cependant une chose en commun: tous se mettent à écrire une musique au parfum folklorisant, sauf Mathieu qui ose questionner ce territoire protégé.

Tout porte à croire que l'article qu'il fait paraître en avril 1928 dans *Vie canadienne* sur le caractère individualiste de l'art a été écrit en réaction aux propos tenus par Lionel Groulx le 9 février lors de sa conférence sur «Nos responsabilités intellectuelles» prononcée durant la soirée de l'action intellectuelle organisée par les membres de l'ACJC[34].

Bien que le propos de Groulx vise «toutes les formes de production de l'esprit: art, science, littérature, littérature parlée et littérature écrite, et par conséquent, enseignement, journalisme, politique, économie; et non seulement l'œuvre individuelle mais l'œuvre collective, toute la pensée canadienne-française»[35], l'historien s'intéresse particulièrement au rôle des artistes[36] dont les œuvres ne peuvent être dissociées de «l'armature morale» qui chapeaute la destinée humaine car «l'art ne saurait pécher contre les règles de l'éthique sans pécher contre les règles de l'esthétique»[37], et que «cet ordre moral» impose à tous des

33. Frédéric Pelletier, «Sommes-nous un peuple musical?», *La Revue moderne*, 15 février 1926, p. 16.
34. La première partie de ce texte fut publiée le lendemain dans *Le Devoir* et la troisième partie dans *L'Action canadienne-française*, vol. 19, n° 2, février 1928. Le texte intégral parut sous forme de brochure publiée par le Secrétariat général de l'ACJC, 1928 (tract n°.6). C'est de cette publication que sont extraites les citations, pages 5, 6, 9, 13, 20, 23, 35, 36.
35. L. Groulx, *Nos responsabilités intellectuelles*, Montréal, ACJC, 1928, p. 5, 13, 23
36. La vision d'ensemble que propose ici l'abbé Groulx et son allusion au jazz (p. 32) nous permet de croire qu'il incluait dans le mot «art» la musique.
37. L. Groulx, *Nos responsabilités intellectuelles*, *op. cit.* p. 35.

devoirs envers la nationalité »[38]. Cette action doit être collective car « tous les individualismes nous rongent, dispersent les efforts et les volontés parce que le lien collectif est trop faible ou trop lâche »[39], ajoutant que « si la longue tradition et la surproduction de la littérature européenne lui permettent de se payer des fantaisies de décadence, nous n'avons que faire de lui emprunter ses excentricités anarchiques, sa manie du compliqué et du bizarre, autant de moyens d'en rester à l'impuissance et à la littérature solitaire »[40]. Il conclut que « s'écarter de la psychologie traditionnelle pour se jeter dans le singulier, l'individuel, serait-ce autre chose que de s'écarter de l'humanité véritable pour un psychologisme morbide où la personnalité humaine se dissout dans l'instinct et l'anarchie passionnelle ? »[41].

Mathieu ne peut rester indifférent à ces propos qui touchent au cœur même de la création. Il répond :

> Les moyens personnels qui forment l'individualité d'un artiste et qui se reflètent dans son action esthétique en un style particulier découlent de ses qualités psychologiques et de son mode de sensibilité [...] Il est presque inutile de vouloir exprimer l'âme d'une nation pour être un artiste national puisque celle-ci se révèle dans les œuvres aussi bien que dans toute forme d'activité intellectuelle. Ce n'est pas spécialement en visant à décrire les mœurs d'un pays que l'art d'une collectivité sera reconnaissable. Au contraire, en pouvant exprimer indifféremment toutes choses avec une âme spéciale, nationale si on veut, celle-ci aura encore plus de chance de se manifester. Enfin, ce qu'il y a de vraiment caractéristique dans les formes d'art des différents pays, ce ne sont pas les sujets régionaux, mais la façon de penser ainsi que la tournure originale à chaque individu. C'est là la question du nationalisme qui consiste non pas à chanter l'âme nationale mais à la laisser chanter sur tous les sujets possibles, ce qui est bien différent...[42].

Évoquer l'individualisme et le style particulier selon le mode de sensibilité propre à chacun, parler d'un artiste créateur qui dépasserait le modèle, définir comme étant nationale une musique dont la tournure originale est propre à chaque individu d'un pays, et ajouter qu'elle puisse chanter sur des sujets universels et selon différents langages musicaux, voilà bien des énoncés qui transgressent les cadres rigides de l'expression de la pensée de cette époque.

---

38. *Ibid.* p. 6.
39. *Ibid.* p. 9.
40. *Ibid.* p. 20.
41. *Ibid.* p. 36.
42. RODOLPHE MATHIEU, « Individualisme et nationalisme en art », *La Vie canadienne*, avril 1928, p. 13 ; repris dans : *Parlons... musique*. Les citations proviennent des pages 93, 96 et 97 de ce volume.

Ayant fait cette mise au point, il choisit le moment du Festival, alors que plusieurs bourses seront offertes aux meilleures œuvres musicales « sérieuses » s'inspirant du folklore, pour poursuivre le débat. Mathieu publie trois articles sur la question du folklore[43] : « L'un de nos plus brillants compositeurs a soulevé une sourde tempête sur le folklore dans son article paru dans la presse. Nous lui donnons absolument raison car ses idées sont saines et justes », écrit un journaliste [44].

Il critique d'abord le programme des concerts de mai 1928 et ses observations ne manquent pas de piquant. Tout en félicitant les organisateurs, il aurait souhaité, dit-il, « un peu plus d'authenticité dans les spectacles », et s'il apprécie l'harmonisation des *Six Bergerettes du Bas-Canada* d'Ernest McMillan, il s'étonne que celles d'Alfred Laliberté, « venues de cette France qu'il aime si peu, puissent lui inspirer une aussi jolie musique russe » et regrette de n'avoir pu entendre la chanson canadienne harmonisée pour chœur et accompagnement d'orchestre de Claude Champagne, qui reçoit le prix de la Cantate « quoique n'en étant pas une »[45]. Il souhaite en terminant que des œuvres, d'inspiration libre, puissent également être inscrites aux prochains programmes.

Dans les articles suivants Mathieu démontre que ce discours sur le folklore comme source d'inspiration fait fausse route. Il affirme que s'il est une mine d'or pour tous ceux qui ont besoin d'un schéma, « un compositeur serait vite dégoûté s'il devait toujours s'inspirer des chants écrits par d'autres, d'autant plus que ces mélodies ne sont pas canadiennes mais bien françaises », que seuls les textes ont un caractère national et que, de plus, « nous ne sommes plus des Français, nous nous sommes transformés ». Il se demande alors pourquoi faire revivre une sensibilité qui n'est presque plus la nôtre ?

> Pourquoi vouloir la greffer sur des importations, si dignes soient-elles ? Il y a certainement erreur dans l'esprit de ceux qui proclament une telle chose, ajoute-t-il, car c'est dans l'évocation de la nature du pays et en puisant à cette source que le compositeur de notre temps pourra créer du nouveau[46].

---

43. « M. Rodolphe Mathieu et la source folkloriste pour les compositeurs », *La Presse*, 14 avril 1928, p. 77-78 ; « Rodolphe Mathieu marque les bornes du folklore en musique », *La Presse*, 20 décembre 1930, p. 66 ; « Le caractère nécessaire à la musique canadienne », *La Presse*, 11 septembre 1931, p. 8. Ces articles sont reproduits avec de légères modifications dans *Parlons... musique*.
44. Nous n'avons pu retracer à ce jour la référence exacte de cet extrait d'article trouvé dans le Fonds Famille Mathieu, Bibliothèque nationale du Canada.
45. RODOLPHE MATHIEU, « Le Festival de la chanson canadienne à Québec », *La Vie canadienne*, juillet 1928, p. 205-206.
46. « Rodolphe Mathieu et la source folkloriste pour les compositeurs », *La Presse*, 14 avril 1928, p. 77-78.

Il fallait une certaine dose de courage (ou de naïveté) pour accuser ainsi l'intelligentsia de faire fausse route et d'évoquer notre caractère distinct de celui de la France. Mais c'est probablement son observation sur l'origine des mélodies qui choque le plus. Car tous ont encore à l'esprit la préface qu'Ernest Gagnon avait écrite pour son célèbre *Recueil de chansons canadiennes* en 1885 démontrant que le folklore de nos ancêtres, par ses modes et ses lignes mélodiques, avait pour origine le chant grégorien, lui conférant ainsi un caractère noble et sacré, un véhicule par excellence des valeurs morales et religieuses. Or, aller à l'encontre de ces harmonies modales pour introduire des dissonances harmoniques et des formes nouvelles, était une démarche artistique individualiste, et c'est ce caractère subversif de la modernité qui inquiète le milieu conservateur.

Dans son troisième article, Mathieu ramène la discussion sur le terrain de la composition ; il explique les différentes langues musicales et les processus de perception qui en résultent. « Soyons de notre époque », rappelle-t-il à ceux qui ont le vertige de leur temps, « et constatons que les besoins actuels ne répondent plus à l'ère des calèches »[47]. Ce à quoi répondra Eugène Lapierre :

> Il est difficile à notre jeune musique d'être vigoureuse à une époque d'universelle décadence. De tout côté, c'est l'abandon aux vieilles ferrailles du vieux système tonal, pain quotidien de l'humanité depuis toujours. La vigueur s'en est allée, c'était fatal. Nous avons versé dans le travers universel de l'appel anxieux à la nouveauté sensationnelle. Nous voulons trop faire du neuf [...] La sagesse est de se contenter d'une honnête médiocrité. C'est un blasphème en art que ces mots-là ? Nous l'avons écrit plus d'une fois sous une autre forme et nous le répétons. Il faut parfois avoir le courage du médiocre parce que le médiocre est perfectible et que le néant ne l'est pas[48].

Ah ! la belle technique du syllogisme qui mène au raisonnement absurde ! Mathieu ne peut certes rester indifférent devant une telle affirmation.

> On confond trop souvent la simplicité avec la médiocrité, l'économie des moyens avec les moyens primitifs. La mièvrerie, l'élégance facile flattent les esprits superficiels, les natures desséchées, les impuissants [...] La vrai simplicité se manifeste dans l'unité de principe et l'équilibre des moyens formels[49].

C'est alors que Mathieu questionne, en second lieu, la structure du Conservatoire national de musique dont on vient justement de confier la direction à Eugène Lapierre[50]. Dans quel contexte se situe ce débat ? Le Secrétaire de la

47. « Rodolphe Mathieu marque les bornes du folklore en musique », *La Presse*, 20 décembre 1930, p. 66.
48. Eugène Lapierre, « Où en est notre musique », *Opinions*, 1930, p. 24.
49. Rodolphe Mathieu, « Simplicité et médiocrité », *La Lyre*, mars 1931, p. 5.
50. Marie-Thérèse Lefebvre, « Histoire du Conservatoire national de musique (1922-1950) », *Cahiers de l'ARMuQ*, n° 3, 1984, p. 37-52.

Province, Athanase David, jonglait depuis longtemps à ce projet avec Édouard Montpetit, mais, contrairement aux arts plastiques, le réseau d'enseignement musical est déjà fortement implanté dans l'entreprise privée et dans les écoles féminines religieuses. Et, on ne peut l'ignorer, l'enseignement des instruments, car de cela uniquement qu'il s'agit, et s'adressant à une clientèle presque entièrement féminine, est rentable ; et la formation des organistes et maîtres de chapelle l'est encore plus car les Américains développeront bientôt, grâce à l'intervention financière de la richissime Mme Justine Ward, un réseau d'enseignement du chant grégorien dans plusieurs États, réseau que l'on souhaiterait bien intégrer à une maison d'enseignement qui serait sous le contrôle de l'Université de Montréal. L'enjeu économique et politique est donc de taille. Quel type d'institution et quel musicien choisir pour en assurer la direction ? Membre honoraire du Conservatoire national de musique (créé en 1905 et plus ou moins moribond en 1928), Édouard Montpetit suggère de nommer son ancien élève à l'école de journalisme, Eugène Lapierre. Il revient justement d'Europe où il a étudié à la Schola Cantorum, à l'Institut grégorien de Paris (intégré à l'Institut catholique) et à l'École religieuse de Solesmes. Pour donner plus de crédibilité à cette fonction, le recteur Piette l'encourage à déposer une « thèse de doctorat »[51]. Puis, s'inspirant du texte de Montpetit de 1918, Lapierre adapte l'énoncé des valeurs que transmet la musique dans une publicité qu'il fait parvenir aux journaux : « art d'agrément, art de charité, art d'énergie, art profondément utile, secourable, facilitant le travail à la chaîne, suscitant la témérité durant les guerres ! »[52].

Il ouvre le Conservatoire en grandes pompes le 8 octobre 1929 invitant l'organiste français Marcel Dupré à donner un concert inaugural en présence de nombreux invités dont le Secrétaire de la Province qui annonce, au cours du banquet, la décision d'appuyer ce Conservatoire par la promesse d'une somme de 10 000$ qui permettra d'offrir la gratuité de certains cours (les cours théoriques sont gratuits mais on exige 5.00$ mensuel pour les cours collectifs d'instrument ; les cours individuels sont à la charge des candidats). Toute la presse montréalaise décrit avec moult éloges cette fête qui ne semble avoir fait que des heureux. Le Consul général de France, Ludovic Carteron, envoie pourtant le 17 mai 1930 ce rapport à Robert Brussel, directeur de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques :

51. Le jury est composé de Mgr Piette, Mme Justine Ward, présidente de l'Institut Dom Mocquereau à New York, Noël Fauteux, historien à l'école de journalisme des HEC, l'abbé Jasmin, linguiste, et Dom Sableyrolles de France.

52. Page publicitaire, *La Presse*, 4 septembre 1930, p. 83 ; Lapierre a été fortement marqué par ce texte d'ÉDOUARD MONTPETIT, « L'art producteur », *Revue trimestrielle canadienne*, vol. 5, novembre 1919, p. 271-281.

Dans sa tournée d'octobre en Amérique du Nord, Marcel Dupré accorda quelques heures à Montréal pour tenir la promesse qu'il avait faite à son ancien élève, Eugène Lapierre, d'inaugurer par un récital d'orgue le « Conservatoire national de musique » du Canada français. Ce concert donné en hâte à Notre-Dame sur des orgues désaccordées, n'a pas été un événement musical. Le Conservatoire l'offrait gratuitement à titre de publicité. Il a été plus chanceux au banquet offert à Marcel Dupré avant le concert. Le Secrétaire de la province, Athanase David, avait décliné l'invitation. Mais on usa de toutes les pressions de la dernière minute pour l'amener presque de force. Quant on l'eût assis au fauteuil présidentiel, le directeur du Conservatoire, le bailleur de fonds (Joseph Versailles) et Marcel Dupré, tour à tour, le couvrirent de fleurs et lui adressèrent de pathétiques supplications en faveur d'une subvention gouvernementale. Impossible de s'esquiver. Mécontent, obligé de répondre sans équivoque, l'Honorable Athanase David déclara qu'il ferait accorder 10 000$ au Conservatoire qui en réclamait 30 000$ pour subsister. Il exigerait par contre que le nom des professeurs fût soumis à son agrément et que le Conservatoire groupât tous les éléments musicaux épars dans le Québec. Eugène Lapierre souscrivit à ces conditions encore que les lèvres se pinçassent dans le clan des candidats-professeurs et que l'Université de Montréal ne se souciât pas de soumettre le Conservatoire qui lui est affilié au contrôle laïc du gouvernement [...] Le Conservatoire a réussi à convaincre de son existence par un coup d'éclat. Réussira-t-il à vivre une deuxième année en usant d'expédients ?[53]

Plusieurs musiciens critiquent à voix basse ce choix mais l'ouverture d'une telle institution au moment de la crise économique les incite à se rallier momentanément à la cause et d'y enseigner[54]. Le débat qui s'en suit autour de la vente de la Bibliothèque Saint-Sulpice pour y localiser le Conservatoire et de l'ajout d'une rallonge pour y loger une salle de concert dont les coûts seraient assumés par la vente d'actions, prend une tournure inattendue. Un tollé de protestations des « Amis de Saint-Sulpice » qui envoient de nombreuses pétitions au journal *La Patrie* aboutit au retrait du gouvernement de ce projet[55]. L'institution redevient une entreprise privée qui, à partir de 1934, fera ses frais avec la formation des musiciens d'église, surtout aux États-Unis.

Revenons maintenant aux trois articles que publie Mathieu sur l'étatisation de la composition[56]. Il s'interroge d'abord sur les cours dispensés :

53. Dossier Canada, Archives du Ministère des affaires étrangères, Nantes.
54. Champagne, Mathieu et Morin n'y sont inscrits que durant quelques mois.
55. Jean-René Lassonde, *La bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1931*, Québec, BNQ., 1987, p.294-318. L'auteur raconte en détail l'histoire de cet imbroglio.
56. Rodolphe Mathieu, « Les écoles de musique », *Le Canada*, 1er juin 1931, p. 1 ; « L'amateurisme en musique », date et lieu de publication inconnus ; « L'étatisation de la musique », *Le Canada*, 25 septembre 1931, p. 1, tous repris dans *Parlons...musique*.

> Si les subventions accordées par les pouvoirs publics à ces écoles européennes sont vaines, si les cours collectifs gratuits n'ont donné par eux-mêmes aucun résultat, si tous les progrès des élèves sont dus surtout aux leçons individuelles, pourquoi, je vous le demande, vouloir à tout prix, en notre pays, imiter ces écoles ?[57] Nous ne voulons pas parler contre les institutions musicales, nous voulons seulement faire remarquer aux personnes bien intentionnées que les besoins des temps modernes sont différents de « l'ancien testament »[58].

Non seulement attaque-t-il ici le modèle institutionnel français mais il s'en prend au livre sacré pour évoquer le caractère passéiste de l'enseignement. Attitude iconoclaste qui lui vaudra son isolement par la suite. Ce qui l'amène à examiner l'enseignement de la composition, inexistant jusque là au Québec, du moins si on exclut les « enchaîneurs d'accords » qui s'imaginent que c'est cela le métier de compositeur. Il propose, ni plus ni moins, d'étatiser la production musicale en créant un système de commandes aux compositeurs qui rempliraient alors leur véritable fonction pour lesquels ils ont été formés :

> Plusieurs musiciens sont allés spécialement étudier la composition en Europe. La plupart sont revenus au pays aptes à produire. Après de longues études, nous les retrouvons en bien mauvaise posture : ils sont assis près d'un instrument ; ils écoutent des débutants, enseignent la théorie et le solfège [...] Il nous semble que la meilleure manière de résoudre le problème serait d'étatiser immédiatement la production musicale [...] Nous savons que bien peu de jeunes gens d'aujourd'hui se donnent à la profession musicale. Quatre-vingt quinze pour cent des élèves sont des jeunes filles qui malheureusement n'ont pas toutes le loisir, elles non plus, de mourir de faim [...] Notre époque devra-t-elle rester stérile tout en ayant tous les éléments pour la représenter ?[59]

Cette idée, qui, dans la formulation de l'époque, peut paraître naïve aujourd'hui, est présentée en première page du journal *Le Canada* et est commentée sur la même page par Olivar Asselin. Sans être contre, ce dernier nuance la proposition car il voit mal comment un ministre élu pourrait diriger et placer la production d'une vingtaine de compositeurs.

> Il y aurait peut-être trop de fausses notes, et qui sait, peut-être trop de chantage, dit-il. Il serait préférable que le gouvernement institue des concours comme il le

57. Même au Conservatoire national de Paris, les cours individuels sont à la charge de l'étudiant. Ce n'est qu'en 1947, suite à la réforme administrative, que « toute leçon payante sera rigoureusement interdite. Chaque professeur disposera d'horaires deux fois plus étendus qu'il aménagera à son gré, moyennant quoi il aura la charge totale du travail de l'élève dans le cadre de ses horaires officiels ». Anonyme, « Réforme au Conservatoire de Paris », *Le Devoir*, 10 octobre 1947, p. 5.

58. RODOLPHE MATHIEU, « Les écoles de musique », *Le Canada*, 1er juin 1931, p. 1.

59. RODOLPHE MATHIEU, « L'étatisation de la musique », *Le Canada*, 25 septembre 1931, p. 1.

> fait en littérature. Le malheur chez nous, c'est que le gouvernement s'en laisse imposer par n'importe quel groupe à nom ou à programme éclatants [...] et voilà le public doté à ses dépens de quelques coupoles qui ne seront jamais que des incubateurs de médiocrité[60].

Quant au critique musical du *Devoir*, il proclame que c'est une cause impossible.

> Seul son raisonnement est à retenir et il consiste à prouver deux ou trois assertions que j'ai à maintes reprises faites dans ma chronique. Puisque Rodolphe Mathieu, d'ailleurs sans le vouloir aucunement, veut bien m'apporter l'appui de quelqu'un de bien placé pour savoir ce qu'il dit, il souffrira bien qu'en le félicitant de son exposition, je reprenne son thème[61].

Le problème croit-il, en pensant à tous ces organistes et maîtres de chapelle qu'il défend, c'est l'absence d'une maison d'édition et d'un marché qui puisse faire compétition au marché américain. Pour lui, la commande n'a jamais fait naître de chef d'œuvre et condamnerait l'art à une mort certaine[62]. Exaspéré du pouvoir que se donne Pelletier depuis tant d'années, Mathieu riposte dès la semaine suivante[63] :

> Vous me faites l'honneur de reprendre mon thème à l'inverse, rétrogradement [sic] ou à l'écrevisse. Je vous remercie de l'avoir au moins jugé assez fort pour subir un traitement. Vous dites que mon argument est excellent. Je ne trouve malheureusement dans les vôtres aucun motif pour vous rendre le compliment [...] Mais ce que je trouve de moins réfléchi encore dans votre chronique c'est le mot de la fin. Entre nous ce dernier argument n'est pas à votre honneur. Pour vous le pardonner, il faut le considérer comme un divertissement fantaisiste de la fugue dont vous m'avez « chipé » le thème [...] Monsieur Pelletier, il y a aussi des adultes de la pensée qui lisent parfois vos chroniques. Soyez donc un peu plus prudent.

Le concept d'étatisation commence à s'infiltrer dans certaines discussions politiques (électricité, radio, éducation) et inquiète car il renvoie à l'idée qu'un gouvernement puisse prendre le contrôle de sphères d'activités propres à l'entreprise privée, à partir de taxes prélevées dans la population et qu'une collectivité puisse ainsi devenir partie prenante et gestionnaire. L'idée que propose Mathieu, considérée farfelue à l'époque, fera son chemin et conduira à la création du système des commandes subventionnées par le Conseil des Arts (fédéral 1957 et provincial 1961). Mais pour l'instant l'enseignement de la composition demeure un territoire ignoré. Mathieu décide de s'y consacrer.

---

60. Olivar Asselin, « La proposition de M. Mathieu », *Le Canada*, 25 septembre 1931, p. 1.
61. Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Devoir*, 3 octobre 1931, p. 2.
62. Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Devoir*, 3, p. 2 et 10 octobre 1931, p. 2.
63. Rodolphe Mathieu, « Au Dr Frédéric Pelletier, critique musical du Devoir », *Le Canada*, 13 octobre 1931, p. 1.

Quelques années auparavant, Mathieu avait obtenu un studio à la maison Archambault afin d'y ouvrir une école de composition pour de jeunes élèves entre 12 et 15 ans[64]. Une idée bien saugrenue quand on sait, comme l'évoquait si bien Morin :

> que le métier de compositeur, nous ne connaissons pas cela. Une telle anomalie n'a pas été prévue dans l'avenir canadien [...] Il n'y a pas beaucoup de place pour le compositeur, cette espèce dite inutile au développement physique de ce pays neuf [...] où les métiers d'art sont assimilés aux manies à peine excusables dont on ne doit pas favoriser le développement. Art, paresse, vice, voilà des associations d'idées et de mots assez courants qui auront cours longtemps encore[65].

Comme partout ailleurs à cette époque[66], les élèves sont majoritairement féminines et Mathieu profite des événements de la Semaine annuelle de musique[67] pour organiser un concert d'œuvres de ces étudiantes, le 22 mars 1929. C'est la première fois au Québec qu'un professeur de composition prépare un tel concert. Quelques mois plus tard, il fonde le Canadian Institute of Music (CIM) auquel il greffe un lieu de rencontres intellectuelles : les « Soirée-Mathieu ».

Les Soirées-Mathieu

> Les Causeries-Concerts du CIM fondé en 1929 ont pour but de créer un centre intellectuel au pays afin de permettre à nos jeunes artistes et littérateurs de se produire devant un public d'élite. Le CIM permet aux conférenciers de traiter de tous les sujets : littérature, art, philosophie, science, politique et psychologie, Les bénéfices sont utilisés comme bourse d'études dans les concours de virtuosité du CIM.[68]

Mathieu semble avoir conçu la structure de ces soirées sur le modèle des activités du « Cercle Alpha-Omega » qu'il avait connu vers 1913. C'est probablement à la bibliothèque privée de ce Cercle[69], située au 171 rue Mentana (tout près de sa

64. « Le compositeur Rodolphe Mathieu : une école de composition à Montréal », *La revue populaire*, mars 1926, p. 14-16. Morin apporte quelques précisions supplémentaires dans son article « L'école de composition de Rodolphe Mathieu », *La Patrie*, 2 octobre 1926, p. 36.
65. Léo-Pol Morin, « Le prestige des compositeurs canadiens », *La Patrie*, 20 mars 1926, p. 40.
66. On connaît bien la photographie officielle de Vincent d'Indy entouré de ses anciens étudiants mais on ignore celle prise sur le vif dans sa classe de composition en 1925 incluant 35 femmes et 23 hommes. *La Schola en 1925*, Paris, Éditions Bloud et Gay, 1925.
67. Marie-Thérèse Lefebvre, « La Semaine annuelle de musique, 1923-1937, organisée par le Delphic Study Club », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 21, n° 2, 2002, p. 60-77.
68. Brochure publicitaire de la saison 1932-1933. Fonds Famille Mathieu.
69. L'existence de ce Cercle nous a été révélée par l'étude de Roger Le Moine intitulée : *Deux loges montréalaises du Grand Orient de France*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, dans laquelle on trouve en annexe une liste de volumes que possédait cette bibliothèque.

résidence) qu'il découvre ces livres, certainement censurés à l'époque, consacrés aux théories scientifiques sur l'évolution de l'univers; il est plausible que Mathieu y ait puisé ses informations[70]. Fondé en février 1909, ce cercle, actif jusqu'en 1916, non seulement tient une bibliothèque mais invite aussi des conférenciers à présenter des points de vue opposés sur un sujet d'actualité afin de permettre aux participants de développer leur sens critique.

« L'affluence du public aux conférences a forcé les directeurs de s'assurer un local plus spacieux. Selon l'habitude, une conférence est donnée à chaque réunion suivie d'une discussion contradictoire[71]. » C'est dans ce cadre que le Dr Albert Laurendeau (frère d'Arthur) présente trois causeries à l'automne 1912. Le Cercle a plusieurs sympatisants qui nous sont connus: Honoré Beaugrand, Gonzalve Désaulniers, Raoul Dandurand, Dr Damien Masson, René du Roure et le Juge E. Fabre-Surveyer, membres de l'Alliance française (comité de Montréal fondé en 1902); les docteurs Louis Laberge, P.-S.Côté ainsi que le baron Stanislas d'Halewyn, le sculpteur Philippe Hébert et l'écrivain Arsène Bessette, membres de l'Alliance scientifique universelle française (comité de Montréal fondé en 1909). Ceux-ci trouvent un appui important au journal libéral *Le Canada* qui, malgré l'interdiction de M^gr^ Bruchési, publie la liste des participants aux funérailles civiles du jeune médecin franc-maçon Pierre-Salomon Côté, décédé le 22 décembre 1909 et indique la tenue d'une rencontre au « Cercle Alpha-Omega » afin de rendre hommage au défunt.

Un autre modèle associatif qui a pu inspirer Mathieu est celui du « Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles » qu'il a probablement connu durant son séjour à Paris entre 1920 et 1925. Fondé en 1922 par le psychiatre René Allendy, ce groupe avait pour mission « de discuter des idées nouvelles dans les domaines philosophique, scientifique et artistique et de mettre en rapport les novateurs afin de confronter leurs tendances »[72]. Les

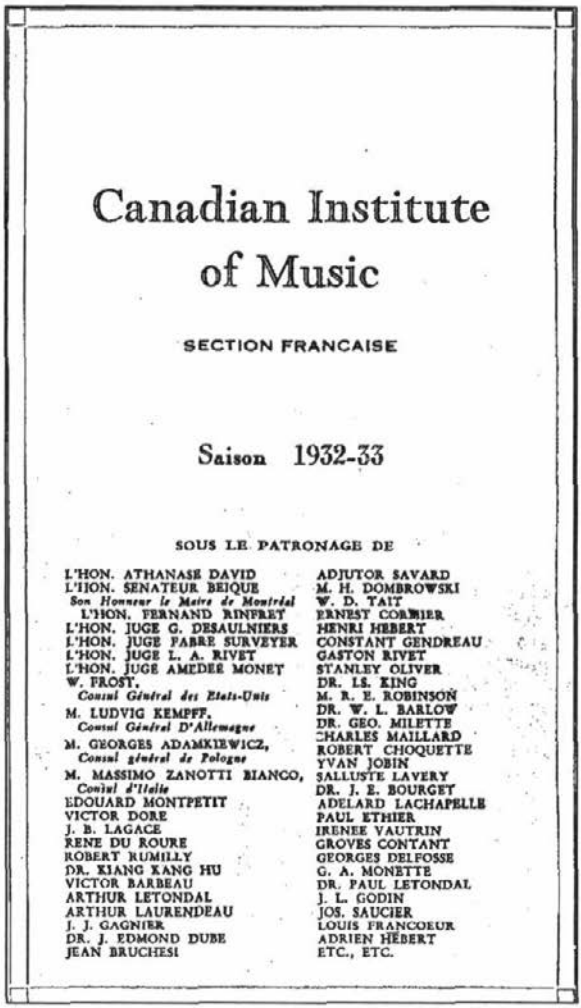
70. Nous retrouvons plusieurs liens entre la pensée de Mathieu et les auteurs suivants : LOUIS BUCHNER, *Force et matière*, Paris, Reinwald, 1906 ; JULES CARRET, *Démonstration de l'inexistence de Dieu*, Paris, Alphonse Lemerre, 1912 ; CAMILLE FLAMMARION, *Contemplations scientifiques*, Paris, Flammarion, non daté ; ERNEST HAECKEL, *Les merveilles de la vie*, Paris, Reinwald, non daté ; FÉLIX LE DANTEC, *Science et conscience*, Paris, Flammarion, 1908 ; CHARLES LÉTOURNEAU, *Science et matérialisme*, Paris, Reinwald, 1891. Ces livres portent le sceau de cette bibliothèque et sont maintenant déposés dans le fonds Patenaude à l'UQAM. Voir : MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, *Écrits inédits de Rodolphe Mathieu*, Montréal, Guérin, 2000.

71. « Le Cercle Alpha-Omega à la salle St-Joseph », *Le Pays*, 20 novembre 1915, p. 4.

72. *Bulletin du Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen d'idées nouvelles*, n° 1, 1923, p.1. Le Groupe semble cesser ses activités en 1931.

rencontres, qui se terminaient par un récital[73],avaient lieu dans les locaux de la Sorbonne, au 46 rue St-Jacques, tout près de la Schola Cantorum que fréquentait Mathieu. Un indice de cette ressemblance de modèle nous est d'ailleurs fourni par l'un des communiqués du CIM envoyés à *La Presse* le 3 décembre 1932:

> Les débats littéraires ou philosophiques dans le genre de celui qu'on entendra à la prochaine soirée jouissent en Europe d'une vogue qui n'aura pas de peine à s'implanter ici. Ces sortes de discussion ressuscitent en somme le ton de la conversation des salons d'autrefois.



Canadian Institute
of Music

SECTION FRANCAISE

Saison 1932-33

SOUS LE PATRONAGE DE

L'HON. ATHANASE DAVID
L'HON. SENATEUR BEIQUE
Son Honneur le Maire de Montréal
L'HON. FERNAND RINFRET
L'HON. JUGE G. DESAULNIERS
L'HON. JUGE FABRE SURVEYER
L'HON. JUGE L. A. RIVET
L'HON. JUGE AMEDEE MONET
W. FROST,
Consul Général des Etats-Unis
M. LUDVIG KEMPFF,
Consul Général D'Allemagne
M. GEORGES ADAMKIEWICZ,
Consul général de Pologne
M. MASSIMO ZANOTTI BIANCO,
Consul d'Italie
EDOUARD MONTPETIT
VICTOR DORE
J. B. LAGACE
RENE DU ROURE
ROBERT RUMILLY
DR. XIANG KANG HU
VICTOR BARBEAU
ARTHUR LETONDAL
ARTHUR LAURENDEAU
J. J. GAGNIER
DR. J. EDMOND DUBE
JEAN BRUCHESI
ADJUTOR SAVARD
M. H. DOMBROWSKI
W. D. TAIT
ERNEST CORMIER
HENRI HEBERT
CONSTANT GENDREAU
GASTON RIVET
STANLEY OLIVER
DR. LS. KING
M. R. E. ROBINSON
DR. W. L. BARLOW
DR. GEO. MILETTE
CHARLES MAILLARD
ROBERT CHOQUETTE
YVAN JOBIN
SALLUSTE LAVERY
DR. J. E. BOURGET
ADELARD LACHAPELLE
PAUL ETHIER
IRENEE VAUTRIN
GROVES CONTANT
GEORGES DELFOSSE
G. A. MONETTE
DR. PAUL LETONDAL
J. L. GODIN
JOS. SAUCIER
LOUIS FRANCOEUR
ADRIEN HEBERT
ETC., ETC.

Les Soirées-Mathieu. Programme de la saison 1932-1933,
Fonds Famille Mathieu, (Bibliothèque nationale du Canada)

Soutenu par un comité de patronage et par un bureau exécutif, Mathieu présente 25 soirées entre 1930 et 1935[74] qui ont lieu d'abord à l'hôtel Windsor (1930-1931) puis au Ritz-Carlton (1932-1935), sous la présidence de plusieurs personnalités dont le Juge Édouard Fabre-Surveyer, William Caldwell (Université McGill), Jean Lallemand. Deux soirées sont consacrées aux travaux de ses étudiantes en composition (27 février 1930 et 19 mars 1933). Celle du 28 octobre 1930 fait entendre des œuvres de Mathieu : les interprètes Hortense Lord, Paul Trottier et le Quatuor Durieux, Lucien Plamondon et Ulysse Paquin interprètent la *Sonate* pour piano, *Deux poèmes*, la *Sonate* pour violoncelle et piano ainsi que *Saisons canadiennes*. Du haut de sa chaire, le critique Pelletier clame :

> Le proverbe « Qui peut plus peut moins » s'applique entièrement à Mathieu. S'il donne la preuve qu'il peut jongler avec les sons et les juxtaposer ou les superposer à l'infini d'une façon qui commande l'attention, il peut tout aussi bien descendre de sa tour d'ivoire et, par concessions d'ailleurs légitimes même chez les intransigeants, se mettre à la portée des auditoires. Que l'art ne doive pas se démocratiser et se banaliser, tous le reconnaissent, mais il ne doit pas non plus se placer à des cimes inaccessibles pour le seul bénéfice d'une infime élite[75].

De son côté un critique anonyme du journal *The Gazette* affirme le 29 octobre que Mathieu :

> is a force that counts in the sparse musical culture of this country. For all his awkwardness, his lack of definite form and his gloom which, it must be confessed, is inclined to become monotonous at times, he is free from the « rubber stamp » and has the gift of being able to reveal himself as he is in his music. In spite of its atonality, its experimental turn of phrase, his music is a personal confession and anyone who has listened to the usual type of canadian composition will know to appreciate this[76].

Mais c'est peut-être Ernest Pallascio-Morin qui décrit avec le plus de justesse l'événement :

> La musique de Mathieu révèle l'âme d'un artiste ; on y sent vibrer toutes les cordes de la sensibilité, du goût exquis, de la technique et d'une vive imagination.

---

73. Jane Mortier, dont le nom est connu des membres du *Nigog*, organise les activités musicales du Groupe. Elle invita Léo-Pol Morin le 31 mai 1926.

74. La soirée du 20 mars 1932 a été annulée. Présentés d'abord sous l'enseigne du Canadian Institute of Music, ces événements culturels prendront officiellement le nom de Soirée-Mathieu à partir du 3 décembre 1933. Quatre soirées ont eu lieu, dix ans plus tard, (5 novembre et 3 décembre 1944, 11 février et 8 avril 1945) et une dernière le 17 mars 1952. Nous n'avons pas tenu compte de ces soirées qui ont été présentées dans un tout autre contexte.

75. FRÉDÉRIC PELLETIER, « Œuvres de Monsieur Rodolphe Mathieu », *Le Devoir*, 29 octobre 1930, p. 7.

76. « Rodolphe Mathieu in Fine Recital », *The Gazette*, 29 octobre 1930, p. 13.

M.Mathieu est sans aucun doute une force qui compte dans la révélation musicale de notre pays[77].

À la Soirée du 11 décembre 1930, Mathieu prononce une conférence sur *Les différentes langues musicales* qui est suivie du récital d'un jeune pianiste, Charles Magnan[78], il interprète des œuvres de Bach, Corelli, Schumann, Schubert, Karg-Elert, Mathieu et deux de ses pièces, *Toccate moderne* et *Noche Cubana*. Frédéric Pelletier qui n'a pu assister au concert s'en prend à la conférence de Mathieu publiée quelques jours plus tard[79] :

> Il n'y a aucun doute qu'il ait dû prendre la défense de sa propre langue musicale et de toutes les langues ultra-modernes ; sans cela, il eût abdiqué les principes qu'il professe et il n'est pas dans ses habitudes de fuir l'ennemi. Il paraît cependant avoir oublié que pour comprendre une langue, il faut d'abord l'apprendre dès l'ABC et qu'il n'est pas à la portée de tous de le faire[80].

Léo-Pol Morin riposte en donnant à son collègue une leçon sur la définition du mot « moderne » :

> Associé à la musique, l'interprétation de ce mot confine quelquefois au délire. Dans la bouche de certaines personnes, il devient presque une injure [...] La musique est toujours de la musique, fût-elle d'hier ou d'aujourd'hui. Ses moyens sont toujours fondamentalement les mêmes quelles que soient les différences sensibles d'expression que l'on puisse relever au cours des diverses époques [...] Rien n'éloigne plus la révélation musicale que certains préjugés et c'est pourquoi j'estime que les audi-

77. Ernest Pallacio-Morin, « Le concert Mathieu », *La Patrie*, 29 octobre 1930, , p. 5.

78. Charles Magnan (Québec 1905- Houston, Texas 1980), pianiste accompagnateur, s'installe à Montréal à l'automne 1930 après cinq ou six années d'études avec Isidor Philipp (piano), Paul Dethier (orgue) et Leopold Godowsky (composition) au Institute of Musical Art de New York où il gagne le prix de composition en 1931 avec un Quatuor. Il accompagne en tournée plusieurs chanteurs et est soliste avec les symphonies de Buenos-Aires et du Chili. Invité par Mathieu, il donne son premier concert à Montréal le 11 décembre 1930. Il signe des articles dans *La Lyre* et dans *La Quinzaine musicale*, et écrit quelques critiques musicales au journal *La Patrie*. Il est nommé accompagnateur au Conservatoire national de musique en septembre 1931. On lui connaît peu d'activité après janvier 1933. Il donne un dernier concert à Montréal le 10 avril 1935 dans le cadre des activités de la Semaine annuelle de musique où il joue la version piano de son poème symphonique « L'Atlantique » (reflet bleu, mer orageuse, chant marin). Personnage marginal et bohème. Il quitte définitivement le Québec vers 1936 pour devenir accompagnateur d'une compagnie de ballet newyorkaise. Je remercie chaleureusement François, Madeleine et Odile Magnan pour leur précieuse collaboration.

79. « Rodolphe Mathieu marque les bornes du folklore en musique », *La Presse*, 20 décembre 1930, p. 66.

80. Frédéric Pelletier, « La vie musicale », *Le Devoir*, 3 janvier 1931, p. 2.

teurs ignorants sont souvent plus intéressants que ceux dont la connaissance est boiteuse ou...bornée[81].

En janvier 1932, Mathieu modifie le programme des Soirées et annonce que les concerts-conférences, régulièrement présidés par Jean Lallemand, auront maintenant lieu tous les dimanches et que les conférenciers invités discuteront des sujets reliés à l'actualité politique, philosophique et littéraire.

Le public peut ainsi entendre le 10 janvier les propos de **Kiang Kang-Hu** (1883-circa 1945), professeur à l'Université McGill. sur la situation politique actuelle en Chine au moment de l'envahissement du Japon, du mouvement nationaliste et de la naissance du parti communiste[82]; la semaine suivante, **William Dunlop Tait** (1880-1945), de la même université, propose une étude des rêves et leur interprétation à partir des théories nouvelles[83]; puis le 24 janvier, le consul général d'Italie et compositeur **Massimo Zanotti-Bianco,** membre du New Music fondé en Californie par l'avant-gardiste Henry Cowell et auteur d'un des premiers articles sur le compositeur visionnaire Edgard Varèse, parle de la musique contemporaine en Italie (Respighi, Pizzetti, Mortari et Malipiero) et présente ses propres œuvres[84]. L'historien **Robert Rumilly** (1897-1983) présente une causerie sur les héroïnes de l'écrivain Pierre Benoit le 31 janvier[85] et la semaine suivante le consul général de Pologne, **Georges Adamkiewicz** commente les relations entre la Pologne et la Russie, conférence qui se termine par l'interprétation de la *Sonate pour violon et piano* de Szymanovski par Norman Herschorn et George Brewer; le 21 février, **René du Roure**, critique littéraire à la *Revue Moderne* et professeur à l'Université McGill partage ses souvenirs d'Anatole France qu'il a bien connu. Le 6 mars, **Mme Marie-Thérèse Casgrain** (1896-1981), présidente

81. Léo-Pol Morin, « Sur le mot 'moderne' », *La Presse,* 21 mars 1931, p. 61.

82. Professeur de philosophie chinoise de 1930 à 1934 à l'Université McGill, Kiang Kang-Hu fonde le Chinese Social Democratic Party en 1912, puis enseigne en Californie entre 1914 et 1920. Il retourne en Chine en 1934 et on croit qu'il est mort durant la Deuxième Guerre mondiale (archives de l'Université McGill). *La Patrie* (11 janvier 1932) publie un résumé de la conférence.

83. Professeur de psychologie à l'Université McGill, William D.Tait a travaillé sur les sciences du comportement et les applications sociales de la psychologie (Archives de l'Université McGill).

84. Le compositeur Massimo Zanotti-Bianco a été joué à New York en 1925 au concert organisé par le International Composers' Guild dont il était membre et a publié un article intitulé « Edgar Varese and the Geometry Sound » dans la revue *The Arts*, vol. 7, n° 1 janvier 1925, p. 35-36.

85. Robert Rumilly immigre au Canada en 1928 et obtient un poste d'enseignant à l'Université McGill en 1928-1929, puis collabore au *Petit Journal* entre 1929 et 1934. Il inaugure sa longue carrière d'historien en 1931.

de la Ligue des droits de la femme, parle du féminisme moderne. Le 3 avril, Mathieu inaugure les « conférences contradictoires » en invitant **Claude J. Prévost** et **J. Beaudoin Handfield**, tous deux avocats, à débattre de la question brûlante d'actualité : *L'étatisation de la radio*. **William Bovey**, directeur des relations extérieures de l'Université McGill termine la saison le 17 avril par un exposé de l'art chez le paysan et les connaissances qu'il apporte sur l'industrie rurale (complétée par des projections lumineuses).

Le journaliste et essayiste **Victor Barbeau** (1896-1994)[86], reconnu pour son franc parler, ouvre la nouvelle série 1932-1933 le 16 octobre en évoquant, devant un public nombreux[87] et sous la présidence du maire de Montréal, Fernand Rinfret, le rôle du sentiment amoureux dans la littérature française, propos que rapporte Willie Chevalier au journal *Le Canada* le lendemain. Un critique de *La Presse* écrit le jour suivant : « On devine quel parti a su tirer l'esprit raffiné, l'analyse pince-sans-rire et le style si bien habillé de notre « Turc » d'un sujet aussi élégant et quelles malices son sourire a distribuées lorsqu'il esquissait à larges traits l'évolution du sentiment amoureux dans la littérature »[88]. Le journaliste **Louis Francœur** (1895-1941) vient à son tour le 13 novembre parler de Goethe et ses sources d'inspiration, commémorant ainsi le centenaire de la mort du poète allemand. Victor Barbeau rappelle le souvenir de cette soirée :

> Déjà rondelet, l'œil mutin, il avait gardé de son séjour parmi les moines en Belgique un abord circonspect [...] Sujet neuf pour nous, difficile pour tous, mais on savait d'avance qu'il réussirait à le mettre à notre portée. Sa grande facilité d'expression et sans doute aussi la profonde connaissance de son sujet lui avaient fait préférer l'improvisation à la lecture d'un texte. Il s'en tira à merveille[89].

Les journalistes **Léopold Houlé** (1888-1963) et **Édouard Chauvin** (1894-1962) présentent le 11 décembre « un duel de l'esprit » sur le thème plus léger des contradictions entre le plaisir et la raison. Le 23 janvier 1933, **Wesley Frost** (1884-1968), consul général des États-Unis et francophile, pose la question : *L'esprit poétique se meurt-il ?* et démontre que « la poésie parle toujours la langue de l'actualité mais qu'elle étouffe dans le brouhaha de la civilisation mécanique ». Puis la saison se termine le 19 mars avec la création d'une pièce théâtrale de **Mme Yvette Mercier-Gouin** (1895-1984) *Maman Sybille*, suivi d'un concert d'œuvres de compositrices d'ici.

---

86. Victor Barbeau, critique, professeur, essayiste et redoutable polémiste à travers ses *Cahiers de Turc*.
87. Ont assisté à la conférence de Barbeau : entre autres, Albert Lévesque, Jean et Alice Nolin, Jovette Bernier et Medje Vézina.
88. « Une spirituelle causerie de M. Victor Barbeau », *La Presse*, 17 octobre 1932, p. 8.
89. VICTOR BARBEAU, *La tentation du passé*, Montréal, Éditions La Presse, 1977, p.108-109.

La saison 1933-1934 ouvre le 5 novembre sur la question brûlante : *Le féminisme a-t-il donné des résultats ?* que défendent l'écrivaine **Jovette Bernier** (1900-1981) et **le Dr Anatole Plante**, populaire défenseur des droits de la femme, suivi, le 3 décembre suivant d'un sujet non moins délicat : *Que vaut le fascisme ?* qui provoque, sous l'œil vigilant du président de ces Soirées, Jean Lallemand, des échanges vigoureux entre **Adrien Arcand** (1899-1967) qui vient de fonder le Parti national social-chrétien, et **Albert Lévesque** (1900-1979), éditeur nationaliste. Le 4 mars, **Rodolphe Mathieu** pose la question : *La musique moderne est-elle supérieure à la musique ancienne ?* à laquelle il répond que « de nouvelles tendances, une orientation vers des formules moins audacieuses indiquent que le monde musical est sur le point de connaître une transformation importante »[90]. La saison se termine le 4 avril par un échange entre l'historien **Jean Bruchési** (1901-1979) et le poète **Alfred Desrochers** (1901-1978) sur la question : *Sommes-nous encore Français ?*

Durant la saison 1934-1935, l'archiviste **Jean-Jacques Lefebvre** (1905-1993) et le journaliste **Jean-Marie Nadeau** (1905-1960)[91] sont invités le 4 novembre à débattre de la question : *Avons-nous une littérature ?* La dernière des Soirées-Mathieu a lieu le 25 février 1935 : **André Laurendeau** (1912-1968) et l'essayiste et conteur **Berthelot Brunet** (1901-1948) dont le texte est lu par Ernest Pallascio-Morin, posent la question encore d'actualité aujourd'hui : *La situation des Canadiens français légitime-t-elle une attitude pessimiste ou optimiste ?* Adoptant le parti optimiste, Laurendeau « dénonce le défaitisme qui serait une attitude lâche alors que Brunet avoue que le passé n'a apporté aux Canadiens français aucune supériorité »[92]. Suite à cette discussion, le public assiste au concert inaugural du jeune pianiste-compositeur André Mathieu, âgé de 6 ans, qui interprète ses premières compositions.

André Laurendeau et la musique

La plupart des conférenciers invités faisaient partie d'un réseau que Mathieu avait construit au fil des ans. Mais, de tous ceux-ci, André Laurendeau est celui qui fut le plus proche du compositeur et mérite qu'on s'attarde à explorer cette relation. On peut trouver curieux en effet de le retrouver aux Soirées-Mathieu

90. « Concert remarqué de Jean Brunet », *La Presse*, 5 mars 1934, p. 10.
91. Jean-Jacques Lefebvre devient le conservateur de la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1947. Il publie plusieurs ouvrages historiques. Jean-Marie Nadeau fut journaliste et auteur d'études traitant de politique et d'économie.
92. « André Mathieu aux Soirées-Mathieu », *La Patrie*, 26 février 1935, p. 15 ; « Petit pianiste et compositeur âgé de cinq ans », *La Presse*, 26 février 1935, p. 8.

alors qu'il est déjà engagé dans la voie politique avec le groupe Jeune-Canada qu'il a fondé en décembre 1932 et alors qu'il prépare son séjour à Paris dont le départ est prévu en septembre 1935, et on connaît l'importance de ce séjour dans sa démarche intellectuelle.

André Laurendeau en 1935
D. Monière, *André Laurendeau et le destin d'un peuple*, Montréal, Québec-Amérique, 1983, p. 172.

Le choix vers cette carrière résulte d'un long processus de réflexion et on est en droit de se demander, à la lumière des informations transmises par ses enfants, Francine, Jean et Yves Laurendeau[93], si l'identification d'une carrière musicale qu'il souhaitait tant par ailleurs, ne lui renvoie pas l'image cette mère possessive dont il supporte de moins en moins l'étreinte psychologique comme le souligne Yves Laurendeau : « le rapport mère ombrageuse / fils unique a certainement compté pour beaucoup plus que ne le dit M. Monière dans la formation du caractère d'André Laurendeau »[94], et si le choix vers l'action politique ne lui vient pas plutôt du désir de répondre au souhait de son père qui lui prépare le terrain durant sa direction à *l'Action nationale*.

Le texte même d'André Laurendeau prononcé à la Société royale du Canada, entièrement construit sur le thème de la musique (ce qui étonnant, compte tenu de sa carrière professionnelle) conduit à cette hypothèse. Rappelant plusieurs fois

93. FRANCINE LAURENDEAU, « Mon père ce héros au sourire si doux », *L'incunable. Bulletin de la Bibliothèque nationale du Québec*, mars 1984, p.11-14 ; YVES LAURENDEAU, « André Laurendeau ou la culture comme mode de vie », dans : NADINE PIROTTE, dir., *Penser l'éducation : nouveaux dialogues avec André Laurendeau*, Montréal, Boréal, 1989, p. 19-28 ; JEAN LAURENDEAU, « André Laurendeau, la musique et l'ambiance » , dans : NADINE PIROTTE, dir., *Ibid.*, p. 121-133.

94. YVES LAURENDEAU, « En guise de supplément au Laurendeau de Monière », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 38, n° 1, été 1984, p. 80.

dans son exposé l'influence positive du père qui avait des goûts modernes et une nature généreuse et qui lui fit découvrir *Pelleas* et *Boris Godounov*, il ajoute :

> Ma mère avait en musique les idées de mon père, mais ses goûts particuliers. Son instinct la poussait vers les formes romanesques et sentimentales de l'art : c'est ainsi qu'elle revenait à Chopin et Schumann, que pour cette raison j'ai un peu méprisés [...] Un peu plus tard, je pris en horreur Mademoiselle de Lespinasse dont ma mère dévorait les lettres d'amour et quelle discuta à table avec son mari durant d'interminables semaines [...] Jusqu'à treize ans je fus un mauvais élève de piano, étroitement surveillé par ma mère, répétitrice dévorante : j'appris à détester Schmoll, Clementi, Mozart et Bach.
>
> Puis les dieux de la musique me déléguèrent une jeune cousine : elle était jolie et fine[95]. J'appris par elle que le piano est aussi de la musique, et fus ainsi préparé à reconnaître mes deux premiers héros : Léo-Pol Morin et Rodolphe Mathieu. Celui-ci m'initia à la composition plus qu'à l'harmonie ; il m'en est longtemps resté un goût de me livrer à l'improvisation. Morin me révéla « la musique moderne » jusque là absorbée plutôt qu'écoutée : Debussy et Ravel, bien sûr, Poulenc, Milhaud, Casella. Ainsi « la vérité » me revenait par d'autres voies [...] C'est alors que j'implorai vainement ma famille : j'aurais voulu quitter le collège et me consacrer à la musique. J'avais déjà écrit sous Mathieu trois ou quatre préludes ; surtout, mes leçons de piano chez Morin me plongeaient dans l'enchantement [...]
>
> L'année suivante, mon désir de devenir musicien, usé par l'obstination de mes parents, peut-être parce que je sentais décliner l'intérêt du maître pour l'élève, et sans doute pour des raisons mystérieuses que je n'ai pas scrutées, ce désir avait disparu. Bientôt je m'orientai vers la littérature. Et c'est ainsi que, embrassant ma propre existence, je puis aujourd'hui conclure que j'ai déchu, d'abord de la musique à la littérature, puis de la littérature à l'action et au journalisme, sans vraiment savoir pourquoi[96].

Oui, André Laurendeau baigne dans la musique depuis son enfance. D'abord par les fonctions qu'occupent son père et sa mère et son grand-père maternel Edmond Hardy ; et le séjour qu'il fait en Angleterre avec sa mère et la chanteuse Sarah Fisher entre août 1919 et avril 1920 alors qu'il n'a que sept ans n'est peut-être pas étranger à cette difficile conciliation avec l'image musicale traversée par une mère protectrice à l'excès[97]. Puis, par la formation qu'il reçoit dès son jeune

95. Nous remercions Yves Laurendeau pour l'information qu'il nous a transmise le 5 mai 2003 au sujet de l'identité de cette cousine : *Il s'agit de Claire, née en 1906, fille de Clovis Laurendeau (1874-1951), frère d'Arthur Laurendeau.*

96. « Réponse de M. André Laurendeau de la Société royale du Canada », *Écrits du Canada français*, n° 35, 1972, p. 59-64.

97. Nous avons commenté ce séjour dans un article intitulé : « La face cachée de l'histoire musicale des femmes au Québec », *Le Devoir*, 20 octobre 2000, p. B-7.

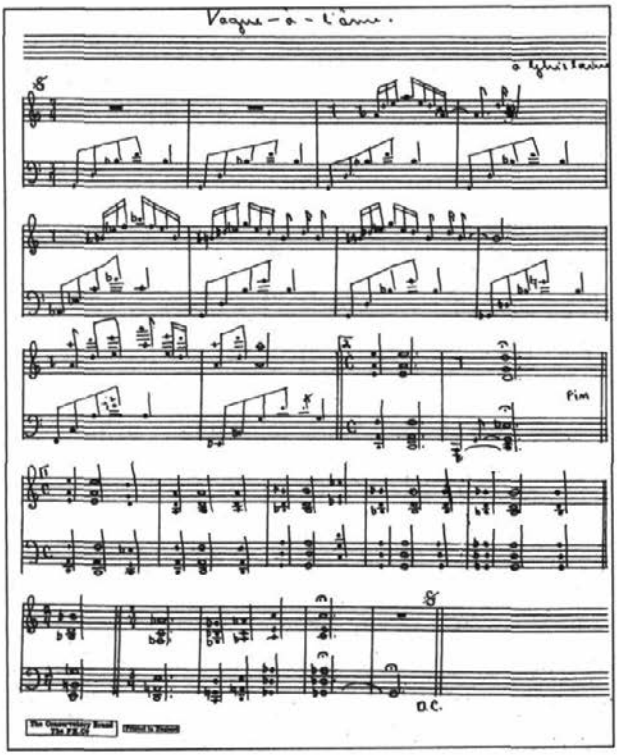
âge auprès d'Arthur Letondal et de Rodolphe Mathieu, avec qui il souhaite poursuivre des études lorsque ce dernier reviendra à Montréal en 1925. Alors qu'il étudie au collège Sainte-Marie, André Laurendeau écrit le 1er mars 1926 à ses parents :

> Je crois avoir définitivement fait le choix de la profession future : je me livrerai à la musique. Cette décision doit vous surprendre car si j'ai continué mes études de piano ce n'est pas parce que j'y ai été obligé par vous. Vous m'avez donné cette année un nouveau professeur de piano, Monsieur Léo-Pol Morin et c'est lui qui m'a donnée le feu sacré. Je joue maintenant tout différemment qu'autrefois : à la moderne. J'ai laissé les « collinette », Massenet, etc., pour le haut et romanesque Chopin, le délicieux Bach, le grand Beethoven, le beau Mozart, le délicat Haydn, l'inimitable Debussy et le moderne Ravel. J'ai eu de ce dernier que je savoure et admire, une série de pièces assez faciles : le cycle de Ma Mère L'Oye. Il est mon modèle car moi aussi je compose de la musique. Monsieur Rodolphe Mathieu (notre meilleur compositeur canadien) m'enseigne l'harmonie et la composition. J'ai déjà fini trois pièces dont l'une a assez de valeur à ce que m'a dit mon professeur. Il est très difficile à interpréter : la couleur y joue un grand rôle, comme dans toute la musique moderne d'ailleurs. Je suis très emballé et tout en m'appliquant au collège, je travaille ma musique avec ardeur. Au revoir, chers parents, de votre musicien qui vous aime.

Ces commentaires sont parmi les rares témoignages que nous ayons pu retracer sur l'enseignement de Mathieu. Des trois pièces pour piano auxquelles il fait allusion, celle intitulée *La brunante monte, comme un mystère assombri*, dédiée à Charles Magnan, emprunte quelques sonorités au jazz ; la seconde, *La hantise du bleu*, est composée pour accompagner un texte théâtral de Pierre Dansereau ; et la troisième, *Vague à l'âme*, reprend le titre du 2e *Prélude* pour piano de Mathieu, et est dédiée à sa future épouse Ghyslaine Perreault ainsi que la pièce vocale *Chanson triste* sur un texte de Robert Choquette[98]

Il réitère à ses parents ce choix « définitif » un an et demi plus tard, dans une lettre du 27 novembre 1927 où il explique sa décision de suivre des cours d'orgue. En décembre suivant, en vue de présenter une conférence au cercle de l'ACJC du collège, il procède à une enquête sur le jazz auprès de certains musiciens dont Morin, Mathieu, Arthur Letondal, Arthur Laurendeau, Henri Gagnon, Victor Brault, Georges-Émile Tanguay, Camille Couture, Sarah Fisher, Pierre Albrech, Hervé Cloutier, Edmond Hardy et Germaine Malépart, en leur faisant parvenir une lettre qui situe l'objet de sa demande et se poursuit ainsi :

98. Le pianiste Charles Magnan devait présenter les œuvres pour piano à Québec le 15 mai 1931 mais a dû les retirer du programme « parce que je ne les savais pas à fond ». Lettre de Charles Magnan à André Laurendeau, 14 mai 1931. Fonds Famille Laurendeau, Centre de recherche Lionel-Groulx.



***Vague à l'âme*, composition d'André Laurendeau.**
Fonds Famille Laurendeau, Centre de recherche Lionel-Groulx.

> Comme je veux appuyer mes idées sur le jugement de musiciens compétents en la matière et pour donner à mes confrères les aperçus les plus justes, je m'adresse à vous et je vous demande de répondre à ces deux questions : le jazz, tel qu'il est actuellement, a-t-il quelque valeur musicale ? Croyez-vous à l'avenir du jazz[99]

Après avoir soumis son texte à Laurendeau, Léo-Pol Morin publie dans l'une de ses chroniques les résultats de cette enquête :

> André Laurendeau, un jeune musicien de Montréal qui a pour la musique et la musicologie une passion peu commune, fait en ce moment une sorte d'enquête sur le jazz. Les questions qu'il pose sont à la fois si substantielles et si intéressantes que je veux y consacrer aujourd'hui une chronique[100].

99. Lettre adressée à Sarah Fisher le 6 décembre 1927 et réponse jointe au dossier. Fonds Famille Laurendeau.
100. Lettre de Léo-Pol Morin à André Laurendeau, 21 décembre 1927. Fonds Famille Laurendeau. Léo-Pol Morin, « Pour le Jazz », *La Patrie*, 17 décembre 1927, p. 38 ; « Le Jazz devant ses juges », *La Patrie*, 24 décembre 1927, p. 38.

Laurendeau lui-même publie « À propos du jazz » en mars 1929 dans *La revue scientifique et artistique*, que dirige Claude Hurtubise entre 1926 et 1931[101]. Cette enquête déclenche la publication des toutes premières réflexions qu'un historien du jazz sera amené à consulter pour étudier l'évolution du discours sur cette musique au Québec. Quelques mois plus tard, ce sera au tour de Ravel de se prononcer sur cette question lors de son passage à Montréal[102].

Puis, à la recherche de sa voie véritable, Laurendeau abandonne ses études entre 1930 et 1932. Or, c'est durant cette période qu'il est le plus actif musicalement. Il donne quelques concerts durant la « Semaine annuelle de la musique », les 19 mars 1929, 8 avril 1930, et 26 mars 1931 ; Charles Magnan remarque « que ce jeune pianiste a un talent extraordinaire mais si fie peut-être trop à sa facilité »[103]. Il publie quelques critiques des concerts du Montreal Orchestra les 9, 16, 23 et 30 novembre 1931. Durant l'été 1932, il donne un récital à la radio et travaille, avec son collègue Claude Robillard, à la réalisation d'une opérette *Dans un petit jardin bleu* qu'Olivette Thibault s'engage à chanter lorsque l'œuvre sera terminée[104]. Il présente à la Société des conférences le 16 mars 1933 une conférence sur *Beethoven, héros musicien*. Ce sera la dernière activité musicale publique connue mais son attachement intime à la musique et à la personnalité artistique de Rodolphe Mathieu (à qui il confiera l'éducation musicale de ses trois premiers enfants) persistera bien au delà du choix de sa carrière de journaliste qui se cristallise à son retour d'Europe en juillet 1937.

101. Entre mars 1927 et mars 1929, André Laurendeau publie plusieurs textes sur la musique dans cette revue sous le titre général « Silhouettes musicales » dont un texte sur Léo-Pol Morin et Rodolphe Mathieu et un second sur *Les trois Préludes* de Mathieu, en mai et juin 1927.

102. « Le Jazz n'est pas destiné à mourir, il survivra, au contraire, et c'est par lui que commencera la musique américaine », Brève entrevue avec Maurice Ravel, *La Presse*, 19 avril 1928, p. 3.

103. CHARLES MAGNAN, « Les concerts de la semaine de musique », *La Patrie*, 27 mars 1931, p. 5. Laurendeau n'en est pas à ses premières apparitions publiques en concert ; déjà le 31 janvier 1923, il participe au récital donné lors de l'assemblée annuelle de la « Société catholique de Protection et de Renseignements ».

104. Lettres d'Olivette Thibault à André Laurendeau, 21 juillet et 27 août 1932. Selon la lettre de Gérard Dagenais à Laurendeau le 26 août 1932, Jeanne Maubourg devait également faire partie des interprètes. Dans sa lettre du 26 août 1932, Claude Robillard écrit à Laurendeau : « Pour H [Honoré] Vaillancourt, je me raccroche comme toi à la 100e chance », ce qui nous permet de croire que cette comédie musicale aurait été soumise au directeur de la Société canadienne d'opérette, mais la mort de ce dernier le 25 janvier 1933 mit un terme au projet. Fonds Famille Laurendeau.

Sa présence à cette Soirée-Mathieu en février 1935 n'était donc pas le fruit du hasard. Pourrait-on voir dans cette invitation à prendre la parole, l'appui que Mathieu souhaitait ainsi donner aux nouvelles orientations de cet élève qu'il avait vu grandir ?

Conclusion

Dans le morne paysage des années trente où la population se relevait péniblement de la crise économique, que les discours idéologiques et esthétiques penchaient dangereusement vers la droite et où les activités artistiques misaient de plus en plus sur le vedettariat, prenant même parfois des allures de compétitions sportives, ces Soirées, conçues par un compositeur conscient de la nécessité intellectuelle de confronter les idées, furent de véritables carrefours culturels où la pensée pouvait s'exprimer en toute liberté sur autant de sujets d'actualité. Et, contrairement à ce que nous énoncions au début de cet article, et faisant ainsi exception, ces soirées ont été appuyées par un réseau « tissé serré » que Mathieu avait construit au fil de sa carrière alors que la structure associative, avec ses différents comités et l'abonnement de ses membres, demeurait plutôt informelle.

Bien sûr, pourrait-on nous rappeler que ces conférences sous forme de débat n'étaient pas uniques à ces soirées. Bien qu'elle ait été peu utilisée par les intellectuels de l'époque qui évitaient généralement la confrontation, préférant entrer seul sur scène ou devant un micro radiophonique, cette formule ne faisait-elle pas partie depuis longtemps des activités étudiantes ? Certes, mais ces exercices oratoires présentés sous forme de concours misaient davantage sur la maîtrise de la forme plus que sur le fond, et les sujets proposés menaient rarement à de véritables échanges, ce que déplorait d'ailleurs un animateur qui devait présider un de ces débats universitaires où participait Jean Vallerand en 1940 :

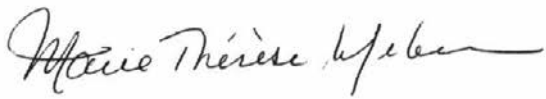
> Nul doute que les succès que vous remporterez lors de ce débat vous feront gravir les derniers échelons de l'échelle sociale et que les « salons » se disputeront votre présence. Quel triomphe ! [...] Ce n'est pas la peine d'avoir étudié pour faire preuve de si peu de sérieux ! Ce n'est pas très prometteur pour la race [...] Il a fallu la crise actuelle pour nous révéler l'atrophie intellectuelle des nôtres, si désemparés dans tous les domaines. Jean Drapeau[105].

Mathieu était conscient de cette léthargie qui régnait dans le milieu culturel. Son engagement durant ces Soirées fut en quelque sorte un prolongement

105. Lettre de Jean Drapeau à Jean Vallerand, 27 août 1940. Fonds d'archives Jean-Vallerand, Université de Montréal. Cité dans : MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE, *Jean Vallerand et la vie musicale du Québec*, Montréal, Éditions du Méridien, 1996, p.21.

des débats qu'il avait d'abord mené par la voie des journaux. Douter des énoncés généralement admis, défendre une idée, comparer des points de vue, prendre position sur des sujets d'actualité, sont autant d'actions que Mathieu souhaitait développer dans un espace public délimité par le réseau d'individus qui participait à ces rencontres. Il fit ainsi partie d'une minorité d'intellectuels qui, dans les années trente, ont eu le courage de fissurer un système de pensée monolithique. Mais à quel prix! Et pourquoi l'émergence d'une pensée individuelle et autonome fut-elle si difficile au Québec? Probablement parce que, pour la plupart de ces « retours d'Europe » qui ont constitué la classe intellectuelle et artistique de l'entre-deux guerres, la fragilité des certitudes acquises ne permettait pas d'introduire le doute, cette opération de l'esprit qui exige un esprit d'ouverture et une confiance en soi. On comprend alors que les conseils de Louis Latour aient pu insécuriser les bien-pensants au point d'appliquer la censure au texte de Jean-Charles Harvey:

> Commencez à faire le tri de tous les acquis qu'on vous a inculqué durant vos études universitaires et ne gardez que ceux qui vous semblent conformes à votre jugement. Quand vous doutez, ayez le courage d'en rester à votre doute jusqu'au jour où peut-être des lueurs nouvelles vous en délivreront. Le doute est d'ailleurs à la base même du savoir puisqu'il est la condition essentielle de la recherche et de la vérité car on ne court jamais après ce qu'on croit posséder avec certitude. Créez en vous la belle et courageuse inquiétude qui vous épargnera la maladie du sommeil et vous conduira à des trouvailles splendides[106].



106. JEAN-CHARLES HARVEY, *Les demi-civilisés*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1962, p.87.