

Mireille Barrière (dir.), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, avec la collaboration de Claudine Caron et Fernande Roy, collection « Chaire Fernand-Dumont sur la culture », Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 165 p., ISBN 978-2-7637-1560-5

Hélène Paul

Volume 14, numéro 2, automne 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1023744ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1023744ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Paul, H. (2013). Compte rendu de [Mireille Barrière (dir.), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, avec la collaboration de Claudine Caron et Fernande Roy, collection « Chaire Fernand-Dumont sur la culture », Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, 165 p., ISBN 978-2-7637-1560-5]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(2), 101–107. <https://doi.org/10.7202/1023744ar>

Comptes rendus

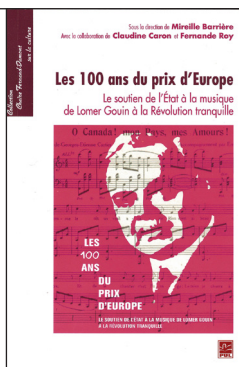
Mireille Barrière (dir.)

***Les 100 ans du prix d'Europe :
Le soutien de l'État à la musique
de Lomer Gouin à la Révolution
tranquille***

avec la collaboration

de Claudine Caron et Fernande Roy,
collection «Chaire Fernand-Dumont
sur la culture», Québec, Presses de
l'Université Laval, 2012, 165 p.

ISBN 978-2-7637-1560-5¹



Les objectifs poursuivis dans les articles de ce recueil consacré aux 100 ans du prix d'Europe rencontrent adéquatement ceux de la collection dans laquelle il se situe. En effet, «la collection [Chaire Fernand-Dumont sur la culture] se propose de publier des ouvrages individuels ou collectifs autour des grandes questions culturelles de notre temps liées à la transmission et à l'innovation en matière culturelle, au rôle des institutions et des politiques culturelles et à l'avenir des petites sociétés dans un contexte de mondialisation²». C'est dans cette perspective historique, sociologique, politique et culturelle que se situent les recherches colligées dans cet ouvrage.

Créé en 1911 sous le gouvernement libéral du premier ministre Lomer Gouin, le prix d'Europe, une prestigieuse bourse québécoise en arts d'interprétation musicale pour le perfectionnement à l'étranger, célébrait en 2011 son centième anniversaire. Pour souligner cette date, Mireille Barrière, en collaboration avec Claudine Caron et Fernande Roy, a organisé un colloque autour de cette vénérable institution. Les conférences ont permis d'observer le prix d'Europe sous «le regard croisé de la musicologie, de l'histoire, de la sociologie et du droit» (p.5). Dans cette foulée, la publication des actes devrait contribuer à «désenclaver l'histoire de la musique de l'historiographie

générale du Québec et de l'historiographie culturelle» (p. 5). Quant au prix d'Europe comme tel, il fallait après un siècle d'existence, poursuit Barrière, mesurer l'impact de ce concours sur le développement musical au Québec : «Comment cette circulation Québec-France, puis Québec-États-Unis [...], a-t-elle pesé sur la création et l'évolution du langage musical, l'introduction d'un répertoire moderne, l'adoption de nouvelles pratiques en interprétation et en enseignement ainsi que l'éclosion de carrières nationales et internationales?» (p.5). Les articles qui sont issus du colloque apportent un éclairage significatif et diversifié à ces diverses interrogations.

Ainsi, Barrière a axé sa recherche autour de Lomer Gouin, premier ministre du Québec de 1905 à 1920, et a analysé, à travers le prisme du prix d'Europe, le passage de l'État discrétionnaire à l'État mécène. Dans cette optique, Marie-Thérèse Lefebvre a étudié l'aide gouvernementale dans le cadre plus large des diverses bourses offertes par le gouvernement québécois pour la formation des musiciens québécois à l'étranger. Deux recherches ont été consacrées aux concurrents et aux lauréats du prix d'Europe. Fernande Roy a analysé le profil des récipiendaires et la présence féminine tout au long des décennies tandis que Claudine Caron a concentré son analyse sur une personnalité phare de l'époque : Léo-Pol Morin. Le volet composition a connu un parcours difficile au sein du prix d'Europe. Ariane Couture en a retracé les différentes étapes depuis son instauration en 1923 jusqu'à 2011. Une controverse, survenue lors du concours de 1932 («l'affaire Payment», voir plus loin), a permis d'aborder des questions légales. Après une analyse de fond, Pierre Issalys a dégagé, sur le plan juridique, les retombées positives des quatre années de débats judiciaires. Enfin, Fernand Harvey a mis en lumière l'apport du ministre Hector Perrier dans la création du Conservatoire de musique de la province de Québec en 1942 et le rôle essentiel de cette institution dans la formation des futurs candidats au prix d'Europe. Ce chapitre, qui clôt l'ouvrage, met en évidence un paradoxe typiquement québécois : «[Comment] le prix

¹ Le recueil comprend les textes suivants : Mireille Barrière, «Présentation. Lomer Gouin et la culture : L'appropriation d'un rôle» (p. 1-11); Mireille Barrière, «Lomer Gouin et la création du prix d'Europe (1911) : De l'État discrétionnaire à l'État mécène» (p. 13-35); Fernande Roy, «Portrait de groupe avec dames : Les récipiendaires du prix d'Europe» (p. 37-56); Claudine Caron, «Léo-Pol Morin, Prix d'Europe 1912» (p. 57-75); Marie-Thérèse Lefebvre, «L'aide gouvernementale pour la formation de musiciens québécois à l'étranger entre 1920 et 1960 : Prix d'Europe, bourses d'Europe et autres bourses» (p. 77-93); Ariane Couture, «L'instauration du volet composition au prix d'Europe» (p. 95-109); Pierre Issalys, «Reprise da capo à la Cour suprême : L'affaire Payment (1932-1936)» (p. 111-141) et Fernand Harvey, «Le ministre Hector Perrier et la création du Conservatoire de musique de la province de Québec en 1942» (p. 143-161). L'ouvrage se termine par les notices biographiques des auteurs (p. 163-165).

² Voir page liminaire du volume.

d'Europe[,] qui vise le perfectionnement à l'étranger[, a-t-il pu précéder] la mise en place d'un conservatoire voué, de son côté, à la formation de base des futurs musiciens [?]» (p.143).

Ce constat est un exemple des multiples questionnements que se sont posés les auteurs du présent ouvrage. Un bref retour sur chacun des textes permettra de dégager les aspects particulièrement significatifs des problématiques étudiées et de mieux comprendre l'ampleur et la complexité des obstacles qui président inévitablement à la consolidation d'une vie musicale reposant sur des institutions subventionnées.

Lomer Gouin et la création du prix d'Europe : de l'État discrétionnaire à l'État mécène

L'adoption de la *Loi pour favoriser le développement de l'art musical* par l'Assemblée législative du Québec et la création du prix d'Europe en 1911 marquent un tournant décisif dans la vie culturelle et musicale du Québec (p.13). Cette loi, difficilement adoptée, est l'aboutissement de nombreuses tentatives remontant à 1867. Barrière en a retracé l'historique; elle a également analysé la nature et l'ordre de grandeur des subventions accordées à la culture, et particulièrement à la musique, entre 1887 et 1913. Trois organismes ont particulièrement retenu son attention: l'Académie de musique de Québec (AMQ) fondée le 5 mai 1868, le Septuor Haydn, actif à partir de 1871, et la Société symphonique de Québec, à partir de 1903-1904. Puis, à travers le discours de quelques parlementaires, elle a retracé le cheminement des idées qui ont conduit l'État à s'investir dans le financement des arts et des lettres. Ce difficile parcours, souligne-t-elle, sera marqué par l'opposition farouche de l'Église catholique à tout contrôle direct de l'État sur l'instruction (p.22).

Dans ce contexte d'embûches, la création du prix d'Europe est le résultat de la volonté commune de deux institutions, l'AMQ et le gouvernement de Lomer Gouin, toutes deux convaincues de la nécessité d'aider les jeunes musiciens à se perfectionner à Paris. Le projet est alors connu sous l'appellation Prix de Paris. Après plusieurs tergiversations, la loi qui permet la création du prix d'Europe est sanctionnée par le lieutenant-gouverneur le 24 mars 1911.

Après avoir rappelé les principaux règlements du concours et les modalités de gestion que devra respecter l'AMQ, Barrière apporte une précision fort importante quant au montant de la bourse accordée aux lauréats du concours et corrige ainsi une « méprise historique persistante » (p.30). En effet, « la somme de 3000 \$ n'était pas entièrement consacrée à la bourse, car l'AMQ devait en défalquer les dépenses liées à l'organisation du concours: frais de secrétariat et de séjour des juges, location de matériel et de salle d'examen et frais de publicité dans les journaux. Ces

déductions faites, la bourse s'élevait en moyenne à 2700 \$ pour deux ans » (p.30-31). Quoiqu'il en soit, conclut Barrière, cette loi pose le premier jalon d'un interventionnisme d'État dans le financement des activités culturelles, et plus particulièrement de la musique au Québec.

Trois tableaux illustrant le financement des institutions littéraires et scientifiques de 1871 à 1913 résument l'analyse fouillée et rigoureuse de l'auteure. On peut cependant seulement regretter que la figure politique de Gouin n'ait pas été contextualisée davantage, dans le texte ou en note infrapaginale.

L'aide gouvernementale pour la formation de musiciens québécois à l'étranger entre 1920 et 1960 : prix d'Europe, bourses d'Europe et autres bourses

Le texte de Marie-Thérèse Lefebvre porte lui aussi sur le créneau de l'aide gouvernementale aux musiciens québécois et fait écho à l'importante recherche du sociologue Fernand Harvey en vue d'écrire une histoire des politiques culturelles du Québec. Il prolonge également l'étude sur les « Boursiers d'Europe » de Robert Gagnon et Denis Goulet, publiée en 2011 dans le *Bulletin d'histoire politique*. Lefebvre situe d'abord le contexte de la création des bourses gouvernementales sous le mandat du secrétaire de la province, Athanase David, et rappelle que la gestion des bourses a relevé successivement de différentes instances gouvernementales: le département de l'Instruction publique (1920-1935), le Secrétariat de la province (1936-1945), le ministère du Bien-être social et de la Jeunesse (1946-1959) et le ministère de la Jeunesse (1959-1961). Un tableau (p.83) illustre l'évolution des différents budgets du gouvernement de 1920 à 1959.

L'auteure explique ensuite la diversité et la spécificité des bourses existantes: le prix d'Europe, les bourses d'Europe, attribuées à plusieurs disciplines dont la musique, et les bourses du gouvernement à l'étranger, dont ont profité un certain nombre de musiciens. En ce qui concerne ce dernier volet, la consultation des *Comptes publics* lui a permis de relever des données fort importantes. Mais celles-ci doivent être analysées avec prudence en raison de certaines imprécisions concernant les prénoms des récipiendaires, la discipline des bourses et les lieux d'études. En excluant le prix d'Europe, Lefebvre estime que 175 bourses ont été attribuées à 83 musiciens entre 1920 et 1960, 86 bourses entre 1920 et 1939, 62 entre 1940 et 1945, et 27 entre 1946 et 1959. La « diminution drastique » (p. 92) de la dernière période pourrait s'expliquer par la fondation des conservatoires de musique de Montréal et de Québec (1942-1944) et celle de la Faculté de musique de l'Université de Montréal (1950) qui viennent s'ajouter aux facultés de musique déjà existantes des universités McGill et Laval. Les jeunes musiciens

reçoivent désormais une formation professionnelle de base et peuvent accéder au Québec à un niveau supérieur.

Les tableaux établis selon le lieu d'études (Europe et États-Unis) et la discipline des candidats montrent le profil et la mouvance des jeunes boursiers (p.86). Le chant et la composition ont retenu particulièrement l'attention de Lefebvre, ces deux secteurs faisant figure de parents pauvres entre 1920 et 1960. Ainsi, au prix d'Europe, il n'y eut qu'un seul prix en chant (Lionel Daunais en 1926) et en composition (Henri Mercure en 1927). La composition étant considérée de moindre importance, Claude Champagne, en 1924, insistera d'ailleurs auprès d'Alfred Laliberté pour que sa recommandation à la bourse d'Europe le soit à titre de *musicien* et non de compositeur. Quant aux chanteurs, leur formation en studio privé semble avoir joué en leur défaveur, aucun critère établi ne permettant la comparaison avec une formation classique institutionnelle.

En conclusion, l'auteure rappelle que, dans la foulée du rapport Parent, la création du ministère des Affaires culturelles (1961) et du ministère de l'Éducation (1964) a complètement transformé le paysage culturel et a accéléré le clivage entre l'éducation et la culture. Très bien documenté et reposant sur des données vérifiables et quantifiables, complétées de commentaires pertinents, le texte brosse un excellent tableau de la situation qui a prévalu entre 1920 et 1960 dans le domaine de l'aide gouvernementale à la culture et à la musique.

Portrait de groupe avec dames: les récipiendaires du prix d'Europe

Portrait de groupe avec dames ! Le titre surprend et d'entrée de jeu, Fernande Roy en explique l'origine: un roman de l'écrivain Heinrich Böll, *Gruppenbild mit Dame*, en français: *Portrait de groupe avec dame*. La modification apportée au titre (dames au pluriel et non au singulier) se justifie par la présence de plusieurs candidates au sein du concours. Avec ce titre fort original, Fernande Roy situe l'objectif de son travail: étudier les boursiers du prix d'Europe non pas individuellement mais sous l'angle de leurs caractéristiques de groupe.

Après avoir expliqué l'organisation du concours par l'AMQ, Fernande Roy s'est penchée sur les épreuves visant à évaluer la culture générale des candidats. La consultation des dossiers des boursiers lui a permis de constater que celle-ci était très faible, sinon pratiquement inexistante. Elle a ensuite étudié le profil des lauréats et lauréates de 1911 à 2010. Ses constatations sont les suivantes: la quasi-totalité des récipiendaires est francophone, les instruments ne sont pas

représentés de façon égale et, toutes disciplines confondues, les gagnants l'emportent sur les gagnantes quoique celles-ci tiennent une place honorable: sur 11 prix décernés entre 1911 et 2010, 60 ont été octroyés à des hommes et 51 à des femmes.

Pourtant, les candidates féminines ont souvent été menacées d'exclusion au sein de l'AMQ et du prix d'Europe. Ainsi, en octobre 1919, le comité de Québec adopte une résolution présentée par Joseph Vézina et J.-Arthur Pâquet pour empêcher les *dames* de concourir aux épreuves du prix d'Europe. Le 26 décembre, les comités de Québec et de Montréal se réunissent pour en débattre: Alfred Lamoureux, Arthur Letondal, Frédéric Pelletier et Joseph Saucier sont pour la présence des femmes tandis qu'Arthur Laurendeau, Léon J. Dessane et le président de l'AMQ J.-Alexandre Gilbert sont contre, «du point de vue de la carrière musicale» (p.44). Après discussion, l'exclusion des musiciennes est votée à neuf contre sept. Cette décision sera renversée quelques mois plus tard par un vote de vingt contre deux. Mais Arthur Laurendeau restera sur ses positions. Le problème persistera longtemps car, comme le souligne Fernande Roy, «les femmes sont *non grata* dans les jurys de l'Académie, tant pour les examens ordinaires que pour ceux du prix d'Europe» (p. 46). Et pendant un demi-siècle, elles le seront aussi comme membres de l'AMQ. La situation se modifie au début des années 1960. L'organiste Marie-Jeanne Tchernoff sera la première femme à faire partie de l'AMQ, en 1961, tandis que Lise Desrosiers (prix d'Europe 1947) deviendra la première présidente, en 1980³. C'est Lise Boucher (prix d'Europe 1958) qui préside actuellement l'AMQ.

Deux annexes complètent le texte: la liste des récipiendaires et de leur discipline, et un tableau mettant en regard, par année, les instruments, le nombre de candidats, candidates et le gagnant ou la gagnante. La présentation des tableaux est claire mais on se demande pourquoi a été insérée dans l'annexe 1 une trame ombragée à tous les quatre récipiendaires. Cette division non justifiée porte à confusion. Il aurait été plus logique de procéder par tranche de 5 ou 10 ans.

Quoiqu'il en soit, cette remarque n'amoindrit en rien le jugement très positif porté sur l'ensemble d'un texte qui ouvre de nombreuses portes à de nouvelles recherches, telles l'identité des professeurs des candidats, la carrière poursuivie au retour des études et la tradition musicale perpétuée par les lauréats.

³ L'Académie de musique de Québec est devenue l'Académie de musique du Québec en 1980.

Léo-Pol Morin, Prix d'Europe 1912

Après une thèse sur la carrière pianistique de Léo-Pol Morin, Claudine Caron approfondit ici ses recherches sur Léo-Pol Morin, en tant que journaliste et critique musical⁴. En introduction, elle rappelle les nombreux liens du musicien avec le prix d'Europe, Morin ayant occupé toutes les chaises possibles: 2^e place en 1911, lauréat en 1912, membre de jury et observateur critique des institutions musicales, dont l'AMQ et le prix d'Europe. Durant toute sa carrière, Morin a été très fier de ce prix et la mention « Prix d'Europe 1912 » est toujours restée accolée à son nom.

Après avoir rappelé ses années de formation au Québec, son obtention du prix d'Europe en 1912, ses études à Paris, le changement de l'orthographe de son prénom en 1914 et sa carrière pianistique sous le signe de la modernité, Caron analyse les écrits musicaux de Morin, particulièrement ceux qui concernent le prix d'Europe. Entre 1923 et 1939, Morin a écrit une douzaine d'articles s'y rattachant. Les mêmes thématiques reviennent régulièrement: les vices d'organisation et de fonctionnement de l'AMQ, la représentation des divers instruments au sein du concours, la place pratiquement inexistante de la composition, le non-retour des boursiers au Canada, le niveau des candidats, trop faible dans l'ensemble, l'état stationnaire des inscriptions pendant 25 ans et le comportement des jurys dans l'attribution des notes⁵.

Tout au long des années, Morin déplorera que l'AMQ ne soit pas une institution d'enseignement mais une « institution de diplômes » (p. 73), pouvant « même entériner certaines méthodes d'enseignement [...] désuètes » (p. 73). La solution, répétera Morin à plusieurs reprises: la fondation d'un Conservatoire supérieur de musique.

« Le prix d'Europe a vécu. Il a survécu. Mais survivra-t-il toujours ? » (p. 73), s'interroge Morin. Malgré toutes les faiblesses reliées à la gestion du prix d'Europe par l'AMQ et en dépit de toutes les critiques qu'il a formulées à ce sujet, le musicographe Morin estime que l'académie a joué un rôle significatif dans la vie musicale du Québec.

En conclusion, Caron rappelle judicieusement les commentaires formulés en 1936 par Morin quant au financement des arts: « Laissons les industriels dire d'une [affaire ?] qu'elle est mauvaise si elle ne rapporte pas d'argent. [...] Si leur raisonnement est bon, les écoles des beaux-arts, les conservatoires, les collèges et même les universités sont de mauvaises affaires. Mais nous savons que ces mauvaises affaires sont nécessaires à la vie d'un peuple » (p. 75).

Cet article fournit un résumé très pertinent des réflexions de Morin sur de multiples aspects de la vie musicale au Québec, dont le prix d'Europe et toutes les problématiques qui s'y rattachent. De plus, la démarche chronologique utilisée permet de situer dans le temps l'évolution des débats de société. Une remarque s'impose concernant l'affaire Payment: il aurait été intéressant que l'auteure précise si Morin a explicité ou non sa position par la voie des journaux.

L'instauration du volet composition au prix d'Europe

Dans son étude, Ariane Couture « reconstitue l'itinéraire sinueux de l'intégration de la composition au prix d'Europe » (p. 96). L'idée d'une telle intégration remonte en 1916. L'AMQ reconnaît alors les lacunes au niveau de l'enseignement des matières théoriques et déplore la non reconnaissance des compositeurs en tant que musicien professionnel. Désireuse de corriger la situation, elle adopte lors de son assemblée générale du 17 juin 1916 la proposition d'Arthur Laurendeau à l'effet que le « gouvernement soit prié de faire modifier la loi du Prix d'Europe de manière à y ajouter les compositeurs au nombre des concurrents » (p. 97). En raison de « l'immobilisme du Secrétariat de la province », la *Loi pour favoriser le développement de l'art musical* ne sera modifiée qu'en 1923, grâce à l'appui du secrétaire de la province, Athanase David. La loi ainsi amendée prévoit qu'« une somme de 2000 \$ à même la subvention de 5000 \$ devra être consacrée soit à l'envoi, en Europe, tous les deux ans, et pour un séjour de deux années, d'un compositeur et, à défaut d'un candidat spécialement qualifié à cette fin, soit à l'envoi d'un chef d'orchestre ou de musique militaire, ou d'un maître de chapelle, ou encore à la prolongation du séjour des boursiers qui auront manifesté des aptitudes pour la composition. [...] La limite d'âge pour ces derniers sera portée à trente ans » (p. 99).

En dépit de cette ouverture, le prix d'Europe en composition ne sera décerné, faute d'inscriptions, qu'une seule fois entre 1923 et 1930, soit en 1927 à Henri Mercure. Ariane Couture s'interroge sur les causes de cette situation: manque de préparation des candidats, manque d'encadrement des compositeurs, montant insuffisant de la bourse? La situation est telle qu'entre 1930 et 1959 le volet composition du prix d'Europe est abandonné.

Durant ces années, de nouvelles infrastructures musicales voient le jour et contribuent à modifier le paysage socioculturel du Québec: le Conservatoire de musique de la province de Québec (1942), la Ligue canadienne des compositeurs (1951), le Conseil des arts du Canada (1957), le Centre de musique canadienne (1959) et le ministère des

⁴ La thèse de Claudine Caron a été publiée chez Leméac en octobre 2013 sous le titre *Léo-Pol Morin en concert*.

⁵ À ce sujet, il faut se reporter à l'article de Pierre Issalys sur l'affaire Payment, Morin ayant été au centre même de la controverse.

Affaires culturelles du Québec (1961). En 1961, l'année du cinquantième anniversaire du prix d'Europe, la composition reprend ses droits au sein du concours mais sous des modalités différentes : une année sera consacrée au clavier et au chant, l'autre aux instruments d'orchestre et à la composition. Les récipiendaires de la décennie sont prestigieux : Jacques Héту (1961), André Prévost (1963), Alain Gagnon (1965), Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1967) et Raynald Arseneault (1973). La composition disparaît ensuite du programme du prix d'Europe pour y réapparaître en 2009 sous une formule nouvelle grâce à l'association de l'AMQ avec la fondation Père-Lindsay. Le concours se tiendra tous les deux ans et les candidats seront évalués sur un dossier de trois partitions avec leurs enregistrements. Le prix a été attribué en 2009 à Maxime McKinley et en 2011 à Gabriel Dharmoo⁶. Cette collaboration, conclut Ariane Couture, marque le début d'un renouveau pour la composition au sein de ce toujours prestigieux prix d'Europe.

L'article d'Ariane Couture retrace bien les aléas de l'intégration de la composition au prix d'Europe dès 1916 et les difficultés rencontrées tout au long d'un parcours en dents de scie jusqu'en 2011. Les causes des problèmes identifiés sont bien analysées et l'apport des artisans de la première heure est souligné. En ce qui concerne le titre, le terme *instauration* laisse entendre que l'étude porte sur l'intégration de la discipline au sein du prix d'Europe alors que le propos est beaucoup plus large ; un titre plus global, tel « L'évolution de la composition au sein du prix d'Europe », correspondrait davantage au contenu du texte.

Reprise *da capo* à la Cour suprême : l'affaire Payment (1932-1936)

Interpellé par cette cause qui a fait les manchettes pendant près de quatre années, Pierre Issalys a étudié avec une précision exemplaire l'affaire Payment sous l'angle de sa contribution à l'évolution du droit. Cette affaire a revêtu une importance particulière car elle a été portée devant trois tribunaux : la Cour supérieure, la Cour du Banc du Roi (aujourd'hui la Cour d'appel) et la Cour suprême du Canada. Issalys rappelle les faits : le 17 juin 1932, le jury décide d'attribuer le prix d'Europe à l'organiste Bernard Piché, qui avait obtenu le plus haut pointage. Un certain nombre d'erreurs dans l'attribution ou la transcription des notes de Léo-Pol Morin à la suite des prestations écrites entraîne un réajustement qui favorise plutôt le violoniste Jules Payment. L'annonce publique de l'identité de ce dernier à titre de lauréat est donc faite le soir du 17 juin. Dans les jours qui suivent, un autre candidat, le violoniste Edwin Bélanger demande une révision de son dossier, considérant que la faible note obtenue pour son travail d'harmonie écrite

n'était pas justifiée. Les résultats sont analysés de nouveau et, en fin de compte, Bernard Piché obtient les plus hautes notes pour l'ensemble de son dossier. Malgré la dissidence de Léo-Pol Morin, qui estime que les notes ne reflètent pas la valeur artistique d'un candidat, le prix d'Europe 1932 est définitivement attribué au jeune organiste.

Une intense polémique débute, qu'on désignera désormais comme « l'affaire Payment ». La cause sera soumise aux trois instances citées plus haut. Finalement, après quatre années de débats judiciaires, Bernard Piché conserva son titre de récipiendaire du prix d'Europe 1932 et Jules Payment, la *victime innocente* de l'affaire, dut supporter les dépenses de tous les procès.

Quels qu'aient été les dommages pour les candidats, l'AMQ et le concours du prix d'Europe, Issalys considère que le « couac de l'affaire Payment se sera résorbé dans la remarquable continuité de l'institution » (p. 137) et que cette continuité indique aussi que l'État québécois se préoccupe depuis longtemps d'agir dans le domaine de la création culturelle.

Dans le cadre de ses réflexions sur les motifs qui doivent inspirer l'État dans ses domaines d'action, l'auteur propose une grille d'analyse fondée sur cinq perspectives de légitimation : « celles du dirigeant politique, du citoyen, du juriste, de l'expert et du gestionnaire public » (p. 140). « D'une façon probablement intuitive, [ajoute Issalys,] le législateur québécois de 1911 a sans doute cherché à tenir compte de ces cinq perspectives. Il a conclu, semble-t-il, que la subvention était la forme juridique optimale de son intervention dans la formation des musiciens québécois » (p. 141).

En conclusion de cet article d'une remarquable rigueur et complété d'un appareil critique scientifique, Issalys affirme que si l'affaire Payment a bouleversé pendant quatre ans le monde musical, mettant même en péril l'existence du prix d'Europe, elle a profondément contribué à l'évolution du droit administratif et a généré une « une double descendance dans les décisions ultérieures des tribunaux québécois » (p. 112), les conclusions de la cour du Banc du Roi et de la Cour suprême ayant été fort différentes dans l'affaire du prix d'Europe 1932.

Le ministre Hector Perrier et la création du Conservatoire de musique de la province de Québec en 1942

Le conservatoire étant une institution dont tous les conférenciers du colloque ont souligné l'importance, il était normal qu'un chapitre du livre soit consacré à la fondation de cette institution. Dans son étude, Fernand Harvey rappelle

⁶ En 2013, le prix de composition a été décerné à Beavan Flanagan.

le lien historique étroit entre la création du prix d'Europe en 1911 et la mise sur pied du Conservatoire de musique de la province de Québec en 1942, « compte tenu du fait que ces deux jalons institutionnels s'inscrivent dans une politique d'intervention de l'État dans le domaine de l'enseignement musical au Québec » (p.143). Mais, constate judicieusement l'auteur qui cherche à comprendre les raisons d'un aussi long délai, « il semble bien que nous soyons ici en présence d'un lien historique inversé » (p. 143). Pourtant, en 1919, la situation semble déjà favorable à l'intervention de l'État dans le domaine de l'enseignement musical. La position d'Athanase David, alors secrétaire de la province, allant dans le sens de la création d'un conservatoire national de musique, Harvey s'interroge: « Pourquoi la création d'un tel conservatoire n'a-t-elle pas été possible du temps de David, alors que s'esquissait au Québec une véritable "politique culturelle" avant la lettre dans le domaine des beaux-arts, du patrimoine, de la muséologie et des bourses d'Europe ? » (p. 144).

Pour expliquer ce phénomène, le sociologue analyse les débats et les événements qui ont conduit à la fondation du conservatoire, soulignant les écueils rencontrés par les personnalités musicales et politiques impliquées dans le projet. Il rappelle la position de Calixa Lavallée en 1878, la création du Conservatoire national de musique par Alphonse Lavallée-Smith en 1905, les efforts d'Eugène Lapière pour perpétuer le Conservatoire de Lavallée-Smith en 1928, la fondation de l'École normale de musique de la Congrégation Notre-Dame en 1926 et celle de l'École supérieure de musique d'Outremont en 1932. Il rappelle également les cris d'alarme maintes fois répétés de Léo-Pol Morin et de Claude Champagne et précise la position de l'Université Laval, toujours soucieuse de conserver toutes les prérogatives de l'Église dans le domaine de l'enseignement supérieur. En 1937-38, les recommandations issues des enquêtes sur l'enseignement de la musique vont clairement dans le sens de la fondation d'un conservatoire. En 1940, Hector Perrier, joue un rôle décisif. Se situant dans la lignée de David, le secrétaire de la province est très actif au sein du milieu artistique montréalais. Convaincu de l'urgence de la fondation d'un établissement supérieur d'enseignement de la musique, il présente, le 27 mai 1942, le projet de loi 63 instituant le Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec. Le projet de loi est adopté le 20 novembre 1942. Wilfrid Pelletier est nommé directeur, Claude Champagne, « le penseur et le véritable père du projet » (p. 159), directeur adjoint et Jean Vallerand, secrétaire. Une constituante du conservatoire sera ouverte à Québec en 1944. Inspirée du modèle français, l'institution est unique en Amérique du Nord, tant du fait de la gratuité des cours que de la mixité des élèves et de la laïcité des orientations institutionnelles.

Harvey conclut son exposé en ces termes: « Sans l'affirmer ouvertement à l'époque, on peut dire que ce rôle de coordination dévolu à l'État dans le domaine de l'enseignement des beaux-arts, de la musique et, plus tard, du théâtre, témoigne d'une lente évolution des politiques culturelles québécoises vers la laïcité » (p. 161).

Dans ce texte, qui brosse un remarquable tableau de l'évolution des idées au Québec, à partir principalement de la mise en place d'une institution musicale de haut niveau, gérée par l'État et indépendante de l'Église, Harvey alimente nos réflexions sur des sujets qui s'avèrent toujours d'actualité. En terminant, faut-il souligner ici la coquille typographique qui s'est glissée en page 156 sous la photo d'Hector Perrier? Il faudrait lire 1895-1978 et non 1995!

Conclusion

Cet ouvrage publié à l'occasion du centenaire du prix d'Europe s'inscrit dans une perspective historique, politique, sociale et culturelle. Tous les textes présentés répondent d'une façon rigoureuse à ces critères et chacun d'eux situe avec précision les contextes idéologiques et les mutations sociales dans lequel le prix d'Europe a évolué. Outre les faits évoqués, les débats d'idées ont été largement traités, faisant ressortir les oppositions parfois irréductibles entre conservateurs et libéraux, Église et État, anciens et modernes. Mais l'évolution des idées s'est faite lentement et progressivement dans le sens de la reconnaissance de la laïcité dans le domaine de la culture, comme en font foi les principes fondateurs des Écoles des Beaux-Arts et du Conservatoire de musique de la province de Québec.

Considéré individuellement, chaque article présente des faits dont la quantification s'appuie sur des sources solides et vérifiables. Les analyses qui s'y rattachent proposent des éclaircissements ouvrant de nouvelles perspectives de compréhension du milieu culturel québécois. Considérés dans l'ensemble, les textes proposent des visions complémentaires: aucune redondance, mais plutôt un enrichissement factuel et idéologique et une confirmation unanime des rôles joués par quelques grandes figures politiques et musicales du Québec, dont Lomer Gouin, Athanase David, Hector Perrier, Ernest Gagnon, Claude Champagne, Wilfrid Pelletier et Léo-Pol Morin, pour n'en citer que quelques-uns.

Comme le souligne Mireille Barrière dans son texte de présentation, s'ils apportent beaucoup de réponses, le colloque et l'ouvrage qui en est l'aboutissement n'épuisent cependant pas les avenues de recherche sur le prix d'Europe: des questions demeurent sur les candidats – lauréats ou non –, leur provenance géographique, le statut et le rayonnement des femmes et l'absence presque totale des Anglo-québécois. Il faudrait aussi aborder l'émergence des professeurs locaux

et leur émancipation progressive des pôles de Montréal et de Québec.

Ouvrage d'une grande rigueur scientifique, *Les 100 ans du prix d'Europe* constitue une contribution remarquable au développement des connaissances et atteint les objectifs fixés par les organisatrices du colloque, soit «le regard croisé de la musicologie, de l'histoire, de la sociologie et du droit» (p. 5). Enrichi de nombreux tableaux, d'appareils critiques solides et de photographies d'époque, il est une mine d'informations et de réflexions qui seront de la plus grande utilité aux chercheurs désireux de poursuivre dans cette voie. On peut le qualifier d'ores et déjà d'ouvrage de référence en la matière.

Hélène Paul, musicologue, professeure associée au département de musique de l'Université du Québec à Montréal

Élisabeth Gallat-Morin
L'orgue de 1753 renaît de ses cendres

avec la collaboration
d'Hélène Dionne, Denis Juget
et Kenneth Gilbert,
photographies d'Amélie Breton,
Robin Côté, Idra Labrie,
Pierre Soulard et
Nicola-Frank Vachon,
Québec, Musée de la civilisation,
2012, viii + 87 p., ISBN 978-2-551-25342-5



Le titre du dernier livre d'Élisabeth Gallat-Morin, *L'orgue de 1753 renaît de ses cendres*, évoque l'image mythologique du phénix resurgissant de ses cendres et, de bien des façons, l'histoire qu'on y raconte est semblable à celle de l'oiseau légendaire. Qui aurait cru que cela serait un jour possible ? Et qui aurait pu mieux relater ce récit incroyable que la musicologue infatigable Élisabeth Gallat-Morin ? Il ne fait aucun doute que le personnage principal du livre est l'orgue, mais l'intrigue ne s'arrête pas là. Quiconque est intéressé par le patrimoine musical de la Nouvelle-France ne pourra s'empêcher d'être ravi par ce livre. Publié par le Musée de la civilisation de Québec, il contient plus de 36 photos et 10 documents historiques qui sont un véritable régal pour les yeux. La préface est rédigée par Kenneth Gilbert qui a eu le coup de génie de souhaiter recréer l'orgue Richard de 1753, lequel réside maintenant à la Chapelle du Musée de l'Amérique française¹.

Le premier chapitre du livre, «L'histoire des orgues et de la vie musicale dans la paroisse de Québec», prépare le terrain et nous offre un aperçu formidable de la vie musicale au sein de la colonie, une vie qui était bien plus riche qu'on peut le croire. De plus, des preuves documentaires indiquent qu'un orgue s'y trouvait en 1657, soit cinquante ans avant l'établissement de la colonie britannique de Boston. Cette période correspond à l'épiscopat de Monseigneur François de Laval et à la fondation du Grand Séminaire de Québec qui, dès 1665, sera rattaché au Séminaire des missions étrangères de Paris, d'où son appellation SME. Gallat-Morin rassemble tous ces éléments avec brio et présente le rôle que la musique jouait dans le cérémonial de l'église. Les illustrations accompagnant ce chapitre ont été choisies avec soin et il est particulièrement fascinant de jeter un coup d'œil à un contrat conclu en 1721 avec notre premier fabricant local, Paul Jourdain, dit Labrosse de Montréal, pour la construction d'un orgue.

Ce chapitre a réveillé en moi bien des souvenirs de la période où je planifiais la construction de l'orgue classique français de la Salle Redpath de l'Université McGill avec le célèbre facteur d'orgues de chez nous, Hellmuth Wolff (1937-2013). Il m'a aussi porté à réfléchir sur les raisons pour lesquelles nous avons entrepris ce projet. La planification a commencé en janvier 1977 et l'orgue a été installé en 1981. Nous voulions réaliser trois choses essentielles : que l'orgue «parle français», qu'il ait l'air français et qu'il réagisse comme un Français. Cet instrument allait devenir le premier orgue classique français en Amérique du Nord. Pour marquer l'installation d'un orgue classique français à la Salle Redpath, le symposium «L'orgue à notre époque» a eu lieu à l'Université McGill les 26, 27 et 28 mai 1981. Ce symposium a réuni 400 organistes, compositeurs, musicologues et facteurs d'orgues d'Europe, des États-Unis et du Canada. Les actes du symposium ont été publiés une année plus tard².

Parallèlement au symposium, une exposition intitulée «Témoins de la vie musicale en Nouvelle-France» a été présentée pendant six mois à la bibliothèque McLelland, juste à côté de la Salle Redpath. Cette exposition fort agréable réunissait pour la première fois quelque 57 objets, y compris des manuscrits d'œuvres musicales, des affiches, des motets, des cantates et des ouvrages théoriques. Tout un héritage ! L'exposition était organisée par Élisabeth Gallat-Morin et l'organiste Antoine Bouchard. Bien évidemment, la pièce de résistance était le *Livre d'orgue de Montréal* qui venait tout juste d'être découvert par Gallat-Morin en juillet

¹ Depuis le 16 avril 2013, cette institution porte le nom de Musée de l'Amérique francophone.

² Donald Mackey (dir.), *L'orgue à notre époque: Papers and proceedings of the symposium held at McGill University, May 26-28, 1981*, Montréal, McGill University Press, 1982.