

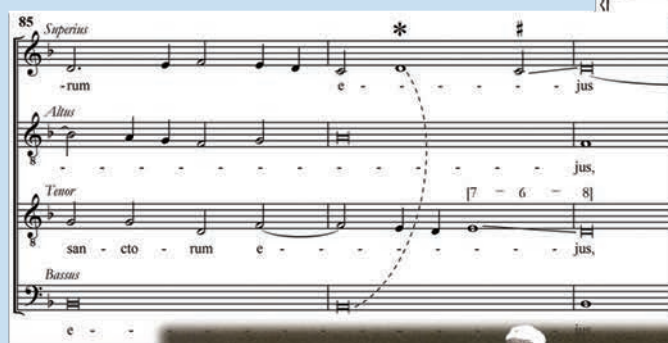
Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 14 — NUMÉRO 2

AUTOMNE 2013

La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)



**La passion de la recherche
(à la mémoire de Maryvonne Kendergian)**

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial	7
Jean Boivin	
De quelques fausses idées du contrepoint d'école et de leurs conséquences	11
Patrice Nicolas	
La musique vocale à la cathédrale anglicane de Québec de 1832 à 1959: Origine et impact des décisions du conseil de fabrique et du conseil paroissial	25
Louis Brouillette	
Du théâtre en chanson?: La transfolklorisation chez les collaborateurs du Carillon canadien de Charles Marchand	39
Luc Bellemare	
Les applaudissements comme source de tension: Étude de la réception des <i>24 Préludes</i> de François Dompierre lors de leur création au Festival de Lanaudière	59
Danick Trottier	
Gagnant du concours de conférences de la SQRM Détournements savants du jazz en France et en Allemagne (1919-1922): <i>Adieu New-York!</i> de Georges Auric et le « Ragtime » de la <i>Suite 1922</i> de Paul Hindemith	69
Martin Guérpin	
De Coke La Rock à Run-DMC: Les phases poétiques du hip-hop <i>Old School</i>	79
Jason Savard	
Walter Kaufmann and the Winnipeg Ballet: A Fruitful Collaboration Soon Forgotten	89
Albrecht Gaub	

COMPTES RENDUS

Mireille Barrière (dir.). <i>Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille</i>	101
Hélène Paul	
Élisabeth Gallat-Morin. <i>L'orgue de 1753 renaît de ses cendres</i>	107
John Grew	
Sylveline Bourion. <i>Le style de Claude Debussy : Duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition</i>	109
Mark McFarland	

Résumés	113
Abstracts	115
Les auteurs	117

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la SQRM (http://www.sqrm.qc.ca/?page_id=140).

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM (http://www.sqrm.qc.ca/?wpgform_qv=devenir-membre).

Les non-membres désirant s'abonner à la revue ou se procurer les volumes 13 ou 14 peuvent contacter la Société de développement des périodiques culturels (SODEP) : <http://www.sodep.qc.ca/PublicationDetails.aspx?ID=61#abonnement>.

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

La revue est financée par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

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

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

Société québécoise de recherche en musique, 2013

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

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

© *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2013.

Tous droits réservés pour tous les pays.

Les **Cahiers**
de la Société québécoise de
recherche en musique
VOLUME 14 – NUMÉRO 2
AUTOMNE 2013

La passion de la recherche
(à la mémoire de Maryvonne Kendergian)

NUMÉROS DES CAHIERS DE L'ARMuQ PARUS

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

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

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997 : *Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec »*, Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998 : *Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés »*, Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998 : *Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier*, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999 : *Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? »* Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000 : *Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale*, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000 : *Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000*.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001 : *Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue »*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : *Écrire sur la création musicale québécoise*, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003 : « *Un œil vers le passé, une oreille sur le présent* »
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004 : *Actes du colloque « Patrimoine et modernité »*, 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006 : *Réminiscences*
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007 : *Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception*
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008 : *Les musiques du Québec*
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009 : *Réflexions sur la recherche-crédation*
- Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010 : *Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music*
- Vol. 12, n^{os} 1-2, juin 2011 : *Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie*
- Vol. 13, n^{os} 1-2, septembre 2012 : *Danse et musique : Dialogues en mouvement*
- Vol. 14, n^o 1, mai 2013 : *L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique*

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 14 – NUMÉRO 2
AUTOMNE 2013

RÉDACTEUR EN CHEF

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Louis Brouillette (Cégep de Sherbrooke)

RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Louis Brouillette (Cégep de Sherbrooke)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Sylvie Hébert (Université de Montréal)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

RELECTEURS EXTERNES

Claudine Caron (Université du Québec à Montréal)
Marie-Alexis Colin (Université libre de Bruxelles)
Gérald Côté (Université Laval)
André Hamel (Cégep Marie-Victorin)
Élisabeth Gallat-Morin (chercheuse indépendante)
Steven Huebner (Université McGill)
Barbara Kelly (Keele University)
Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal)
Jean-Pierre Pinson (Université Laval)
Dujka Smoje (Université de Montréal)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE

Ève Gendreau

DIRECTEUR ADMINISTRATIF PAR INTÉRIM

Luc Simard

MAQUETTE ET MISE EN PAGE

Bruno Deschênes

ILLUSTRATION DE COUVERTURE

Collage de figures et d'exemples reproduits dans le numéro.

La photographie de Maryvonne Kendergian (en médaillon) provient des archives personnelles de Jean Boivin. Photographie inconnu.

DISPONIBLE

érudit

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

www.erudit.org

Éditorial

Jean Boivin
(Université de Sherbrooke)

Au début de l'automne 2013, d'importants changements sont survenus dans l'équipe des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*. La musicologue Claudine Caron, qui occupait depuis quatre ans le poste exigeant de rédactrice en chef, a contribué à faire progresser la qualité scientifique de la revue. Elle a toutefois été contrainte de céder cette responsabilité, pour des raisons d'ordre professionnel autant que personnel. Steven Huebner, le président de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), m'a alors demandé de prendre le relais. Avant toute chose, c'est la valeur de cette publication, qui existe sous différentes formes depuis 1983 et n'a cessé de s'améliorer au fil des ans, qui m'a convaincu, non sans y avoir sérieusement réfléchi, d'accepter de porter le flambeau. Car il importe avant tout de poursuivre l'action de ceux et de celles qui m'ont précédé et de continuer à canaliser les efforts de l'ensemble des collaboratrices et des collaborateurs extrêmement compétents qui œuvrent avec abnégation, notamment au sein du comité scientifique ou en tant que responsable des comptes rendus. Sans oublier, bien sûr, le service à rendre aux chercheurs eux-mêmes – qu'ils soient en début de carrière, plus expérimentés ou émérites –, dont il s'agit ici en premier lieu de soutenir et mettre en valeur les travaux, en ces temps où la recherche de pointe dans le domaine des arts relève trop souvent d'un véritable sacerdoce. C'est là, à mon avis, l'essence même du mandat de la SQRM.

Quoique le financement de la SQRM, fondée en 1980 sous le nom d'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ), demeure toujours précaire, *Les Cahiers* se portent plutôt bien. La revue, dont le fonctionnement est devenu au fil des ans toujours plus rigoureux, attire en effet de plus en plus l'attention des chercheurs de différentes disciplines, tant au Québec qu'à l'extérieur de la province et du pays. Son accessibilité récente via la plateforme Érudit est un gage de reconnaissance et assure, malgré la disparition regrettable de la copie imprimée, une plus large diffusion. Tout ceci est le fruit d'un véritable travail d'équipe qui doit être souligné

et dont ce numéro est un exemple éloquent. En effet, il a été planifié et mis en chantier par ma collègue Claudine Caron, qui s'est gentiment assurée ensuite que je puisse monter sans trop de difficulté dans le train en marche. L'édition des textes n'aurait pu être finalisée sans le précieux soutien du musicologue Louis Brouillette, déjà un membre apprécié du conseil d'administration de la société depuis cinq ans et qui assume désormais avec brio la fonction de secrétaire de rédaction, après avoir été le responsable – y compris une dernière fois pour ce numéro – des comptes rendus. (C'est le musicologue Federico Lazzaro qui lui succède maintenant dans l'importante fonction de veiller à ce que les ouvrages ou productions artistiques récentes dans le domaine de la musique reçoivent des échos dans ces pages.) Doivent également être chaleureusement remerciés les auteurs qui ont fait preuve de patience durant la transition, de même que les membres du comité scientifique et les relecteurs externes, aussi généreux que compétents. Tous ceux qui ont participé à la préparation de cette livraison ont fait preuve d'un support et d'un dévouement sans faille. À ce propos, je tiens à préciser que Louis Brouillette et moi avons profité de l'occasion pour mettre à jour le protocole de rédaction et pour revoir quelques modalités de fonctionnement interne.

Nous sommes particulièrement fiers du résultat. La recherche en musique peut se décliner en une grande variété d'approches dans des domaines tout aussi divers et ce numéro des *Cahiers* en témoigne, une fois de plus. Cette livraison s'ouvre par un texte fort bien documenté et éclairant de **Patrice Nicolas** sur le contrepoint tel qu'on le concevait à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, puis tel que l'envisagent les théoriciens français à partir de l'époque romantique, dont l'approche, essentiellement harmonique, a prévalu dès lors dans l'enseignement de la discipline; selon l'auteur, c'est d'ailleurs le cas dans plusieurs institutions québécoises, ce qui ne manquera pas de susciter des discussions qu'on souhaite fécondes. **Louis Brouillette**, qui porte décidément plusieurs chapeaux dans ce numéro, nous invite pour sa part à découvrir une facette peu familière de la vie musicale québécoise entre

le début du xix^e siècle et le milieu du xx^e. En s'appuyant sur des documents d'archives, il se penche sur diverses décisions prises à la cathédrale anglicane de la ville de Québec, décisions qui ne seront pas sans conséquences sur la pratique musicale dans cette importante paroisse, forte d'une longue tradition de chant liturgique. Nous tournons ensuite notre regard du côté de la chanson folklorique québécoise, guidé par **Luc Bellemare** qui nous invite à découvrir Charles Marchand, un chanteur dit à ceinture fléchée, fort actif à la fin des années 1920 au sein d'un regroupement peu étudié jusqu'ici, Le Carillon canadien, soit l'association d'un parolier, d'un compositeur et d'un interprète. Ce travail de précurseur, qui précède la réputée Bolduc sur ce terrain, jette en quelque sorte un pont entre la chanson folklorique à proprement parler et le métier naissant au Québec d'auteur-compositeur-interprète, notamment sur le plan de l'élaboration des textes chantés et d'un recours à des procédés théâtraux.

Danick Trottier poursuit de son côté une démarche très personnelle dans un domaine de recherche encore mal balisé, la sociomusicologie. Préoccupé depuis plusieurs années par la question de la monumentalité en musique, en particulier au Québec, il se penche cette fois sur les enjeux très particuliers – et apparemment contradictoires – soulevés par la création au Festival de Lanaudière, à l'été 2012, d'une nouvelle œuvre de François Dompierre par le renommé pianiste Alain Lefèvre. Les réactions diverses observées ce soir-là, tant de la part du public que de l'interprète, suscite une intéressante réflexion sur les conventions inhérentes au concert classique. Lauréat de l'édition 2012-2013 du concours étudiant de conférences de la SQRM, **Martin Guérpin** examine pour sa part les rapprochements stylistiques proposés au tournant des années 1920 par le compositeur français Georges Auric et par son confrère allemand Paul Hindemith entre la musique moderne et le jazz – du moins, un certain jazz. Il s'attarde pour ce faire à deux œuvres pour piano, *Adieu New-York!* de Georges Auric et le « Ragtime » de la *Suite 1922* de Paul Hindemith. La pénétration du jazz et de la musique populaire américaine dans la musique européenne dite *sérieuse*, à l'époque de la Première Guerre mondiale, est un phénomène qui déborde de la sphère musicale et peut être vue comme une manifestation de convictions sociales et culturelles, voire politiques. Plus récemment, le développement rapide du courant hip-hop aux États-Unis au début des années 1970 est également étroitement lié à une prise de parole, celle des Noirs issus des ghettos urbains américains. C'est le propos de **Jason Savard** dans un texte intitulé « De Coke La Rock à Run-DMC : Les phases poétiques du hip-hop *Old School* ». Ce chercheur issu du milieu littéraire retrace, en s'appuyant sur les propos des *MCs* (sorte d'animateurs de soirées dansantes)

et de la poésie essentiellement orale des premiers rappeurs, plusieurs étapes de l'histoire de cet important courant qui véhicule une cruciale dénonciation des injustices sociales et où la parole, la musique et la danse sont étroitement liées. Enfin, l'article d'**Albrecht Gaub**, « Walter Kaufmann and the Winnipeg Ballet: A Fruitful Collaboration Soon Forgotten », complète le dossier substantiel sur la musique et la danse auquel était consacré la majeure partie d'un récent numéro des *Cahiers* (vol. 13, n^{os} 1-2, « Danse et musique : Dialogues en mouvement »). Ici encore, un terrain peu familier est exploré puisque l'auteur traite d'un chapitre intéressant de la vie culturelle à Winnipeg tout en mettant en lumière une partie de l'œuvre du compositeur Walter Kaufmann (1907-1984), qui, en plus d'avoir été actif à Winnipeg dans les années 1950 en tant que chef d'orchestre et de chœur, a enrichi le répertoire chorégraphique canadien de quelques œuvres significatives et appréciées en leur temps. Sa contribution, comme celle de Charles Marchand quelques décennies plus tôt, méritait qu'on s'y attarde.

Ce numéro est complété par trois recensions d'ouvrages récents signés par **Hélène Paul**, **John Grew** et **Mark McFarland**. L'histoire de la musique au Québec y tient une bonne place puisque l'un est un collectif, dirigé par **Mireille Barrière**, traitant des cent ans du Prix d'Europe et que l'autre relate la reconstitution d'un orgue historique de Québec, telle que narrée par **Élisabeth Gallat-Morin**. Le troisième ouvrage est consacré aux stratégies compositionnelles de Claude Debussy, présentées de façon plutôt originale par **Sylveline Bourion**. Merci aux auteurs pour leurs précieux commentaires.

Ces dix textes inédits montre que la musicologie se porte bien, au Québec comme ailleurs. Une lecture de l'ensemble du numéro permet en outre de constater la grande variété de sources qui, outre les monographies et les articles musicologiques habituels, peuvent alimenter les chercheurs : ouvrages théoriques anciens, coupures de presse, documents administratifs, correspondances, critiques musicales, manuscrits et partitions édités, films, maquettes de costumes et de décors, affiches, programmes de concert, observation directe, textes de chansons, enregistrements sonores, etc. Certaines de ces sources sont fragiles, de précieux documents qui auraient pu se révéler utiles ont pu disparaître (lors d'un incendie, par exemple) et c'est bien le rôle des chercheurs actuels d'exploiter ce qui subsiste et d'en transmettre l'esprit autant que la lettre.

Enfin, je suis à la fois particulièrement fier et touché de dédier ce numéro, comme l'avait prévu dès le départ Claudine Caron, à la regrettée musicographe, pédagogue et communicatrice **Maryvonne Kendergian** (1915-2011), qui a tant fait pour le développement de la musique au

Québec. Première présidente de l'ARMuQ, professeure émérite à l'Université de Montréal y ayant offert le premier cours d'histoire de la musique canadienne, co-fondatrice et présidente de la Société de musique contemporaine du Québec, amie des artistes et tout spécialement des compositeurs – et, je suis honoré de l'écrire, de celui qui écrit ces lignes –, Québécoise d'adoption et de conviction mais Arménienne de naissance et de cœur, animatrice érudite sur les ondes de Radio-Canada durant de nombreuses années et chroniqueuse sur plusieurs tribunes, femme de grande culture se sentant concernée par différentes causes humanitaires, mécène qui continue, par une bourse, de soutenir la recherche en musique du Québec, la liste des raisons de chérir sa mémoire est longue et pourrait s'allonger encore, notamment sur le plan des fonctions administratives et des distinctions reçues. Je crois sincèrement qu'elle serait heureuse qu'on lui dédie ces pages alimentées par tant de passion pour la musique et pour l'art, fruits d'une quête insatiable de découvertes et de savoir. Bonne lecture !

De quelques fausses idées du contrepoint d'école et de leurs conséquences

Patrice Nicolas
(Université de Moncton)

S'il est permis à quelqu'un de se conformer à l'esprit de son temps, c'est assurément au musicien. Demander à un compositeur, qui n'est ni un moraliste ni un philosophe, et qui doit, avant tout, s'intéresser à sa réputation, de se mettre en contradiction ouverte avec son siècle, [...] c'est pousser trop loin l'exigence. Le génie le plus hardi n'oserait s'y risquer (d'Ortigue 1833, 37).

Ces mots du critique musical Joseph d'Ortigue expliquent assez bien la différence profonde qui existe entre le *contrapunctus* médiéval et le *contrepoint d'école* romantique. Car si le premier est en effet la science qui mène à la parfaite compréhension des œuvres du passé, le second n'en est que l'image dénaturée, parodiée et reproduite en caricature. Et la raison en est fort simple : désirant renouer avec une tradition contrapuntique dont les principes étaient depuis longtemps oubliés, les musiciens du XIX^e siècle, désormais dominés par les notions harmoniques, donnèrent les chimères de leur imagination pour des vérités ayant de tout temps existé¹. À ces fausses idées, leurs successeurs du XX^e siècle en ajoutèrent d'autres dont la rigueur et la difficulté d'application allèrent

toujours croissant, au point qu'elles eurent le plus souvent besoin, comme comble du non-sens, d'être atténuées par une foule de licences et d'exceptions². Depuis, l'esprit de tout apprenti contrapuntiste renvoyé à ces ouvrages est condamné à se perdre dans le dédale inextricable d'une science imaginaire. Avant de voir ces fausses idées et leurs conséquences, il est nécessaire, cependant, de rappeler les règles primitives de l'art du contrepoint tel qu'il fut pratiqué par les musiciens mêmes qui l'ont imaginé.

Que c'est que contrepoint³

C'est dans les premières décennies du XIV^e siècle que les premiers traités de contrepoint (*contrapunctus*) firent leur apparition⁴. Cette science nouvelle, qui découlait naturellement de l'ancien déchant⁵ (*discantus*), mais dont la théorie en différait sur des points si essentiels qu'il eût été impossible de les confondre l'une avec l'autre⁶, vit son autorité grandir peu à peu à un point tel qu'elle devint la seule méthode pédagogique employée pour l'enseignement de la

¹ Je pense ici tout particulièrement aux professeurs du Conservatoire de Paris, qu'un arrêté de l'an 1800 obligeait à rédiger des ouvrages didactiques sur les diverses matières enseignées. Les classes de contrepoint n'ayant été créées qu'en 1818, ce n'est que dans les années 1820 que parurent les premiers textes officiels pour l'enseignement de cet art, à savoir : celui d'Antoine Reicha (1824), qui donna lieu à beaucoup de controverses, et celui de François-Joseph Fétis (1824), qui devait remédier à la traduction imparfaite du livre de Johann Joseph Fux (1725) par Pierre Denis (1773) ; de ces premiers ouvrages, seul celui de Fétis adoptait d'ailleurs les espèces fuxiennes, pour lesquelles Reicha professait la plus basse estime. Vinrent ensuite les traités de Luigi Cherubini (1835) – lequel fut en réalité « écrit par une main étrangère avec beaucoup de négligence » (Fétis 1846, iii) –, d'Antoine Elwart (1840), de Pierre-Joseph Zimmerman (v. 1843) et de François Bazin (1881), notamment. Sur l'enseignement du contrepoint et de la fugue en France aux XIX^e et XX^e siècles, voir Fayolle 1999 et Bergerault 2011.

² Les traités modernes les plus dignes de mention sont ceux de Théodore Dubois (1901), de Charles Koechlin (1926) et de Marcel Bitsch et Noël Gallon (1964), auteurs dont les modes d'enseignement sont malheureusement toujours usités sous une forme ou sous une autre dans la plupart des institutions québécoises d'éducation musicale. Si, donc, le contrepoint au Québec est encore le plus souvent réduit aux vaines subtilités d'une scolastique désuète, l'Université McGill innove toutefois en offrant depuis plusieurs années des cours de contrepoint « Renaissance » et « Baroque », comme le font notamment l'Université McMaster, l'Université de Toronto, le New England Conservatory et l'Université Harvard. Chez nos voisins européens, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris propose depuis de nombreuses années déjà des classes de « Polyphonie improvisée », de « Contrepoint médiéval », de « Polyphonie XV^e-XVII^e siècles » et d'« Analyse Renaissance » ; et le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours – Centre national de la recherche scientifique) organise, en plus de ses cours de contrepoint historique, des ateliers de restitutions d'œuvres polyphoniques lacunaires. Il n'en va pas autrement dans plusieurs institutions musicales belges, dont le Conservatoire royal de Mons. Ce ne sont là que quelques exemples.

³ C'est ainsi qu'Adrian Le Roy, compositeur, luthiste virtuose et célèbre imprimeur de musique, intitulait l'un des chapitres de son *Traicté de musique* (1583, 10v^o).

⁴ Le plus ancien dont la date soit certaine s'intitule *Compendium de discantu mensurabili* et fut compilé en 1336 par un moine cistercien nommé Petrus. Voir Wolf 1913-1914, 505-534.

⁵ Le déchant du XIII^e siècle se caractérise par une écriture presque note contre note, privilégiant le mouvement contraire entre les parties qui, de plus, sont mesurées selon les six modes rythmiques de la notation modale. La quarte juste y est aussi considérée comme une consonance, au même titre que l'unisson, la quinte et l'octave.

⁶ Les différences les plus remarquables sont que le contrepoint n'est pas mesuré et que la quarte juste y est reléguée au rang des dissonances.

composition⁷. Il en fut ainsi jusqu'au xvii^e siècle, époque où ses divers préceptes furent progressivement modifiés et adaptés au goût du jour jusqu'à la codification définitive par Jean-Philippe Rameau, en 1722, des notions harmoniques nouvellement acquises⁸. Dès lors, et comme conséquence de ce fait, le contrepoint dut partager sa tâche avec l'harmonie⁹ (*harmonia*).

Les traités de contrepoint des xiv^e, xv^e et xvi^e siècles se ressemblent tous, tant par leur formulation que par leur contenu. Adressés aux jeunes étudiants de l'art musical, ils supposent une connaissance préalable du plain-chant et de ses divers éléments¹⁰. Deux types de contrepoint y sont présentés, qui furent enseignés d'une manière assez constante jusqu'à la fin de la Renaissance : le contrepoint

simple (*contrapunctus simplex*) et le contrepoint diminué (*contrapunctus diminutus*). Le contrepoint simple se pratique note contre note ; il n'admet que les intervalles ou, comme on le disait autrefois, les « accords » consonants, et ceux-ci sont dits parfaits ou imparfaits selon qu'ils sont stables ou instables. À la première catégorie appartiennent l'unisson, la quinte et l'octave justes ; à la seconde, les tierces et les sixtes mineures et majeures¹¹. Après cette classification, s'ensuivent habituellement les règles à suivre « pour apprendre à faire contrepoint » (Menehou 1558, Biiijr^e) ; elles sont synthétisées dans le tableau 1¹², puis illustrées musicalement par l'exemple 1.

Le contrepoint simple sert de base au contrepoint diminué, que l'on appelait aussi figuré. La nouveauté réside ici dans la

Tableau 1 : Règles du contrepoint.

Début et fin	
1.	tout commencement doit estre par consonance parfaite, à scavoir par unisson, octave, quinsième, ou bien par quinte, ou dousième (Yssandon 1582, 9r ^o)
2a.	tout chant doit finir & terminer par concordance parfaite (Yssandon 1582, 9v ^o)
2b.	[la consonance] pénultième doit toujours être imparfaite, et cela par raison d'euphonie ¹³ (Coussemaker 1869, 62)
Consonances parfaites	
3a.	deux consonances parfaites de même genre, ne peuvent immédiatement se suivre soit en montant, ou descendant : comme sont deux unissons, deux octaves, deux quinziesmes, deux quintes, ou deux dousiesmes (Yssandon 1582, 9r ^o)
3b.	deux consonances parfaites, ascavoir deux quintes ou deux octaves, se peuvent faire pourveu que leurs mouvemens soyent contraires, c'est a dire qu'une partie monte, & l'autre decende (Yssandon 1582, 9v ^o)
4.	plusieurs consonances parfaites dissemblables qui montent ou descendent, se peuvent mettre au contrepoint : comme une quinte apres l'unisson ou l'octave, & l'octave apres la quinte (Yssandon 1582, 9r ^o -9v ^o)
5.	entre deux concordances parfaites de mesme genre, [...] à tout le moins une consonance [différente] doit estre mise (Yssandon 1582, 9r ^o)
Consonances imparfaites	
6a.	la tierce de ton et demi ton requiert unisson après li [= elle], et celle de deux tons quinte après li. La sixte de demi ton avuec quinte requiert apres li quinte, et celle d'un ton avuec quinte requiert double [= octave] apres li ¹⁴ (Reaney 1996, 70)
6b.	par acors imparfaits, tierces ou sixtes, peut on bien monter ou descendre 2 ou 3 notes ou plus se besoning est, mes que ce soit sur notes appendans ¹⁵ (Reaney 1996, 71)

⁷ Pour les seuls xiv^e et xv^e siècles, on ne compte pas moins de 185 traités, en tête desquels il faut citer le *Quilibet affectans*, le *Cum notum sit* et le *De diminutione contrapuncti*, qui circulèrent tous sous le nom de Jehan Des Murs (*Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris*). Voir Coussemaker 1869, 59-68 ; et Sachs 1974, 207-220.

⁸ Voir Rameau 1722.

⁹ Il faut entendre ici uniquement l'harmonie fonctionnelle des xviii^e et xix^e siècles, et n'y voir aucune allusion au concept esthétique beaucoup plus ancien.

¹⁰ C'est-à-dire la main guidonienne, les hexacordes, la solmisation, les notes, la portée, les modes, etc.

¹¹ Il est à noter, toutefois, que la sixte mineure fut au départ considérée comme une dissonance. Voir notamment Wolf 1913-1914, 512.

¹² Dans cet article, je citerai autant que possible des ouvrages français pour la plupart produits au xvi^e siècle. Cela aura le double avantage de faire voir la pérennité des principes fondamentaux du contrepoint, et d'éviter de devoir donner de trop nombreuses traductions du latin ; il doit être clair, cependant, que toutes ces règles sont nées au xiv^e siècle.

¹³ « penultima semper debet esse imperfecta et hoc ratione euphonie ».

¹⁴ Ces successions particulières sont connues sous les noms d'« enchaînements dirigés » (« directed progressions » (Fuller 1992)) et de *cadentiae* (Bent 2002, 13-15). Si toute cadence contrapunctique requiert une telle *cadentia*, il faut se garder de penser que toute *cadentia* implique nécessairement une terminaison cadentielle (Bent 2002, 13-15). Le théoricien Jean Yssandon parle alors de « semblant » de cadence : « quant d'une consonance imparfaite on veut venir à la parfaite, comme qui vaudroit faire la termination, ou bien le semblant. Faut venir à la plus prochaine consonance, [...] ce qui est propre de la sixte majeur, venir à l'octave : et de la sixte mineur, venir à la quinte, [...] ce que semblablement faut faire à la tierce, au regard de l'unisson, et de la quinte » (1582, 9v^o). Au reste, ces résolutions ne sont pas sans similitude avec celle de l'intervalle attractif de l'accord de septième de dominante, qui demande à ce que la quarte augmentée (*fa-si*) se porte vers la sixte (*mi-do*) par mouvement contraire conjoint.

Exemple 1 : Johannes Tinctoris, «Contrepoint simple¹⁶» (1477, II, 105).

mise en place de deux ou plusieurs notes contre une ; dans la rythmisation de la mélodie préexistante, de façon à permettre l'emploi, au contrepoint, de toutes les «nottes diverses en valeurs [...] à la fantasia du compositeur» (Le Roy 1583, 3v^o et 10v^o); et dans l'utilisation de dissonances «qui blessent agreablement l'oreille» (La Voye-Mignot¹⁷ 1656, 83). Par métaphore, on donnait aussi à ce type de contrepoint l'épithète de fleuri, car «de même que la diversité des fleurs rend les champs fort plaisants, de même la variété des proportions rend le contrepoint fort agréable¹⁸» (Tinctoris 1477, II, 107). En outre, le contrepoint diminué se fait autant

sur une mélodie de plain-chant que sur une mélodie fleurie (tirée d'un chant monodique, d'une œuvre polyphonique ou librement imaginée) et même encore en confiant tour à tour à chacune des parties la mélodie empruntée¹⁹ (exemple 2).

Arrivé à ce point, il ne sera pas inutile de dire quelques mots sur la vraie nature du contrepoint. Car, en dépit de ce qui a trop souvent été dit et écrit, il est un fait que les avancées musicologiques des cinquante dernières années ont bien mis en évidence et qui ne peut plus être nié : c'est que dès son apparition, le contrepoint ne s'est jamais occupé d'autre chose que de l'enchaînement des consonances.

¹⁵ Malgré la règle 6a, deux ou plusieurs consonances imparfaites peuvent se suivre l'une l'autre, mais à la condition que la dernière se résolve comme il se doit sur l'« accord parfait » qu'elle requiert par nature. C'est ce que signifie l'expression « notes appendans », c'est-à-dire notes attachées, soumises, dépendantes ; quant à ces « accords imparfaits » consécutifs, ils sont autant de « notes desirans appendans ». À ce propos, l'assertion de l'auteur du *Cum notum sit* est sans équivoque : « on peut, dans son contrepoint, placer deux, trois ou davantage de [consonances] imparfaites ; une [consonance] parfaite doit ensuite suivre » (« potest in suo contrapuncto dare duas vel tres imperfectas ad plus ; postea debet sequi perfecta » (Coussemaker 1869, 61)). Cette règle avait toujours cours au XVI^e siècle, ce qui fit dire à Michel de Mennehou, à l'égard d'une suite de sixtes, « que l'accord en est rude, et mal sonant, si la double ne la suit soudainement, comme sa propre nature le requiert. Et la quinte apres la tierce. C'est ce que communement on appelle cadence » (1558, Biiijv^o). Ainsi, comme dans la musique de toute époque, des attentes furent suscitées, puis satisfaites ou esquivées, causant de ce fait plaisir ou étonnement. Le subterfuge réside en ce qu'il amène l'oreille à s'attendre à une résolution particulière (consonance imparfaite vers consonance parfaite) pour ensuite en donner une autre (consonance imparfaite vers consonance imparfaite), différente de celle à laquelle l'on s'attendait. Enfin, comme le souligne Richard Crocker, le parallélisme qui est permis ici est moins significatif que la résolution qu'il exige (1962, 12).

¹⁶ «Contrapunctus simplex». Les consonances parfaites sont montrées en notes blanches, les consonances imparfaites en notes noires ; les chiffres précédés d'un astérisque renvoient aux règles du tableau 1. Les altérations placées entre parenthèses (dans les réductions) ou au-dessus des notes (dans les partitions) relèvent de la « musique feinte » (*musica ficta*), et ne sont en vigueur que pour la durée d'une note seulement. Pour faire simple, il faut entendre ici l'ajout, chaque fois que cela est nécessaire, des altérations non notées par le compositeur, mais devant être déduites du contexte musical par les interprètes. Car le principe de proximité de la règle 6a exigeait que l'une des deux parties procède par demi-ton, ainsi que le rappelait à ses lecteurs Adrian Le Roy : « il faudra nécessairement que l'une des deux parties face le degré de semiton pour ensuivre la reigle que nous avons donnée ci dessus, qu'il faut aller de l'imparfaite à la parfaite par la plus prochaine » (1583, 10r^o). Quant à ces altérations, il était d'habitude, nous dit StephanoVanneo, de les indiquer seulement aux yeux des ignorants et des jeunes élèves («tyronibus ac rudibus adolescentibus signo Diesis indicari solet» (1533, I, 75v^o)). Enfin, j'ai haussé la tierce *la-do*, sixième intervalle depuis le début, conformément à la recommandation du théoricien Prosdociumus de Beldemandis, à savoir que l'antépénultième consonance avant celle parfaite soit aussi la plus voisine possible de la pénultième ; voir Herlinger 1984, 84-86. Par ailleurs, on voit par l'enchaînement encadré qu'il est d'autres moyens encore que la règle 6b qui furent employés pour repousser une résolution donnée : Tinctoris nous montre que, de son temps, il était possible d'éviter une résolution d'octave (*ré-ré*), en lui substituant une autre consonance parfaite (*ré-la*), pour la reporter plus loin sur un degré modal différent (*sol-sol*). Et bien que celui qui chantait la partie de *tenor* eût sans doute ici chanté *do* dièse par automatisme, il est fort probable que par la suite, après avoir entendu le contrepoint, il ait plutôt signalé cette résolution différée en chantant *do* naturel, afin que l'auditeur ne soit pas trompé dans son attente. Pour un point de vue similaire, voir Bent 1998, 43-44.

¹⁷ Selon ce même auteur, «les Consonances ne sont jamais plus agreables que lors qu'elles sont comme contrariées par les Dissonances qui leurs tiennent lieu de lustres, & qui sont dans la Musique ce que sont les Ombres dans la Peinture» (1656, 83). Sur le traitement de la dissonance, voir Tinctoris 1477, II, 124-145 ; et Sachs 1974, 154-169.

¹⁸ «Quemadmodum enim diversitas florum agros jucundissimos efficit, ita proportionum varietas contrapunctum acceptissimum reddit.» Petrus voyait aussi dans les diminutions du contrepoint diminué les « fleurs de la musique mesurée » («flores musice mensurabilis» (Wolf 1913-1914, 516-517)).

¹⁹ Les apprentis contrapuntistes actuels seront bien surpris d'apprendre qu'au Moyen Âge et à la Renaissance, la pratique du contrepoint sur un *cantus firmus* en valeurs longues durait probablement habituellement moins d'un mois. Zarlino parle de «plusieurs jours» («per molti giorni») de pratique assidue (1558, III, 200).

Exemple 2 : Adrian Le Roy, « Contrepoint figuré » (1583, 11r^o).



L'idée contraire, selon laquelle il se rapportait d'abord et avant tout à l'aspect horizontal de la musique, est, comme le remarque Carl Dahlhaus, aussi illusoire que trompeuse²⁰ ; il suffit d'ailleurs, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur les passages suivants²¹ :

Et ainsi, le contrepoint est un *accord* de voix, modéré et rationnel, fait par la mise en place d'un son contre un autre²² (Tinctoris 1477, I, 14).

Et ainsi, le contrepoint est l'art de former des *sonorités harmonieuses* au moyen d'*intervalles* appropriés²³ (Gaffurius 1496, III, ccvii^o).

Et pour ce faut retenir que pour commencer à faire Contrepoint, qui est de faire *accords* note contre note (Menehou 1558, Biiij^o).

La plus simple de toutes les Compositions de Musique est celle [...] que l'on appelle simple Contre-point [...]. Or la methode de composer consiste particulièrement en ce que les notes de chaque partie doivent faire de bons *accords* ensemble : et que les *passages d'une Consonance à l'autre* doivent estre agreables, et bien pratiquez (Mersenne 1636, II, 256).

C'est sur les notions d'accord, d'enchaînement et d'harmonie qu'insistaient les théoriciens de l'époque, et sur rien d'autre. Il est donc étonnant de voir à quel point cette

fausse idée du contrepoint est toujours ancrée dans les esprits, et à quel point il est difficile de la faire disparaître. On ne le dira jamais assez : « l'aspect linéaire [du contrepoint] est aussi accessoire (c'est-à-dire subsidiaire, mais non négligeable) qu'il l'est dans la théorie de l'harmonie²⁴ » (Bent 1998, 27). Et quoique cela puisse paraître contraire à la qualité linéaire évidente de la musique du Moyen Âge et de la Renaissance, c'est simplement que cette dimension relève d'un tout autre domaine, celui du plain-chant.

On peut donc affirmer, avec toutes les précautions qui s'imposent, que le contrepoint ne diffère de l'harmonie qu'en ceci : le premier repose sur une entité de deux notes (intervalle ou dyade), la seconde sur une entité de trois notes (accord ou triade)²⁵. Nonobstant cette disparité, les deux systèmes ont de commun ce qui constitue leurs bases fondamentales, à savoir : (1^o) la notion de structure des intervalles/accords, et (2^o) la notion de leur enchaînement et de leur relation les uns avec les autres. Et ici, la similitude se veut beaucoup plus significative que la différence, d'autant plus qu'elle ne saurait nous surprendre. En effet, il faut bien se garder de penser que le contrepoint fut supplanté par l'harmonie après l'an 1600. La chose eût d'ailleurs été impossible, puisque durant tout le xvii^e siècle,

²⁰ « The assumption that the theory of counterpoint deals with the horizontal and that of harmony with the vertical dimension of music is as trivial as it is misleading » (Sachs et Dahlhaus 2001). Voir aussi Dahlhaus 1993, *passim*.

²¹ Les italiques sont de moi.

²² « Contrapunctus itaque est moderatus ac rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus. »

²³ « Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione. »

²⁴ « The linear aspect is as incidental (i.e. subsidiary but not negligible) as it is in later harmonic theory. » Voir aussi Bent 2002, *passim* et Crocker 1962, *passim*.

²⁵ Dans les *tricinia* ou *quatricinia* contrapuntiques, chacune des parties ajoutées à la voix la plus grave est liée avec cette dernière par les règles du contrepoint, et forme avec elle un *bicinium* parfaitement cohérent et indépendant. À l'origine, ces parties ajoutées n'étaient cependant aucunement liées entre elles, de sorte que l'on y trouve parfois, dans les œuvres anciennes, des dissonances ou des successions de consonances parfaites qui semblent contredire les règles. Certainement, il n'en est rien, puisque ces soi-disant anomalies ne se produisent pas, à proprement parler, *dans le contrepoint*, c'est-à-dire pas dans l'un des duos sous-jacents. Selon un auteur du xv^e siècle : « deux consonances parfaites, comme deux octaves, peuvent se suivre immédiatement [entre] le *contratenor* [et la partie supérieure...]. Toute partie doit s'accorder entièrement avec le *tenor*, mais le *contrapunctus* [c'est-à-dire la partie supérieure] et la partie médiane, pris isolément sans le *tenor*, ne sont pas tenus de s'accorder entre eux » (« in contratenore possunt duae concordantiae perfectae se sequi immediate, scilicet octava octavam [...] Quilibet chorus concordare debet cum tenore omni modo. Sed contrapunctus cum medio choro [...] singulariter proferendo absque tenore concordari non tenentur ») (Meyer 1997, 91). Et bien que le contrôle des parties ajoutées devint plus sévère vers la fin du xv^e siècle, l'indépendance entre elles des parties supérieures, ainsi que leur dépendance envers l'inférieure étaient toujours affirmées dans la seconde moitié du xvi^e siècle : « Et doivent lesdites parties estre garnies de bons, et valables accords contre icelle-ditte Bassecontre, car c'est le fondement, et celle qui supporte toutes les autres parties, lesquelles ne sont subjectes d'estre garnies d'accords, l'une contre l'autre : mais peuvent user de quartes, et autres mauvais accords » (Menehou 1558, Cir^o).

et jusqu'au second quart du XVIII^e, les musiciens n'étaient instruits que dans la théorie du contrepoint. C'est plutôt, comme le remarque encore Dahlhaus, qu'un ancien type de contrepoint, avec son contrôle des verticalités, fut succédé par un type nouveau²⁶.

De quelques idées romantiques

On ne peut que regretter toutefois qu'un homme de si grand génie que J. S. Bach n'ait pas été plus scrupuleux, concernant l'emploi d'une multitude de successions harmoniques qu'il aurait pu faire disparaître de ses ouvrages, sans que sa pensée en souffrit, et sans que leur effet fut diminué. [...] Ce passage, rempli de dissonances non préparées et de fausses relations, est écrit d'une manière fort incorrecte (Fétis 1846, II, 130 et 137).

Voilà tout ce que François-Joseph Fétis avait à dire de certaines œuvres de Johann Sebastian Bach et plus particulièrement du premier *contrapunctus* de l'Art de

aux soi-disant fausses relations, qui résultent du jeu de ces mêmes ornements, elles sont tellement typiques du langage contrapuntique qu'il est difficile de croire qu'elles puissent avoir été vues, surtout au XIX^e siècle, comme des éléments à faire disparaître. Il est vrai, cependant, qu'une certaine prohibition à leur égard avait déjà, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, été énoncée par Gioseffo Zarlino²⁹. Mais, bien qu'il s'agisse assurément d'un exemple probant de l'évolution du sentiment harmonique, ce jugement ne s'appliquait toutefois qu'aux consonances de la structure dyadique sous-jacente³⁰ et pas au-delà; les dissonances ornementales n'y étaient, elles, aucunement soumises. En face de ce modèle parfait, Fétis, qui pourtant avait lu Zarlino³¹, resta fidèle à la doctrine plus sévère de son temps, étant sans doute de ces «superstitieux [...] qui] croiroient commettre un crime s'ils sortoient le moins du monde des Règles dont ils font les loix» (La Voye-Mignot 1656, aijv^o). Malheureusement, il ne fut pas le seul à agir de la sorte.

Exemple 3 : Johann Sebastian Bach, *L'Art de la fugue* : «Contrapunctus I», mes. 46-49.



la fugue²⁷. Il n'y a nul doute que cet auteur n'ait eu le courage de ses opinions; mais, ici, je ne sais si l'on doit admirer son audace autant que blâmer son imprudence ou plaindre son endoctrinement. Car, à la vérité, il ne se trouve dans le passage critiqué aucune des fautes qu'il mentionne (exemple 3). Outre quelques notes de passages et quelques broderies, les seules dissonances à ne pas être préparées sont les échappées qui ornent, mais d'une façon tout à fait conventionnelle, les retards dissonants²⁸. Quant

Son tour venu, Théodore Dubois déposa lui aussi son dogmatisme dans un *Traité de contrepoint et de fugue*, y déclarant que «[d]ans les œuvres admirables de l'École Palestrinienne [...], on rencontre certains procédés d'écriture qui n'ajoutent rien à l'effet général d'ensemble et qu'on pourrait aujourd'hui à bon droit considérer comme des négligences; telles sont certaines 5^{tes} et 8^{ves} dont voici des spécimens» (1901, 5) (exemple 4). Or, tous ceux qui sont initiés dans le vrai contrepoint savent bien que ces

²⁶ «It was not that counterpoint was supplanted by harmony (Bach's tonal counterpoint is surely no less polyphonic than Palestrina's modal writing) but that an older type both of counterpoint and of vertical technique was succeeded by a newer type» (Dahlhaus et al. 2001).

²⁷ Quelques pages auparavant, Fétis s'était aussi demandé quel scrupule avait «conduit cet illustre musicien à faire une fausse réponse[...] puisque, après avoir fait convenablement la réponse tonale de la tonique à la dominante, il n'y avait plus aucune mutation à introduire»; il eut même l'audace de proposer ce que Bach «aurait dû écrire» (1846, II, 127).

²⁸ Même la résolution de ces retards dissonants sur la partie faible du temps (mes. 48-49) est une pratique à l'abri de toute critique, puisque Fétis lui-même se la permettait en contrepoint fleuri (1846, I, 18-19).

²⁹ Sans doute le plus grand théoricien du XVI^e siècle, Zarlino était de l'avis que l'interdiction de faire se suivre deux consonances parfaites de même genre (revoir le tableau 1, règle 3a) devait également s'appliquer aux imparfaites, de façon à ce que deux tierces ou deux sixtes de même nature (c'est-à-dire majeures ou mineures) ne se succèdent jamais ou très rarement. Outre le fait que, dans de tels enchaînements, le mouvement de demi-ton générateur de «tout le bon de la musique» («tutto il buono della Musica») soit presque toujours absent, sa principale raison en était que les parties n'avaient alors pas entre elles une «relation harmonique» («relatione Harmonica»); voir Zarlino 1558, III, 176-181. Cette nouvelle règle fut introduite et répandue en France, aux XVI^e et XVII^e siècles, notamment par Adrian Le Roy (1583, 7^{re}), Salomon de Caus (1615, II, 17), Antoine du Cousu (1658, II, 100) et Marc-Antoine Charpentier (v. 1692, 3^{re}-4^{re}).

³⁰ Donc au contrepoint simple à deux voix seulement. En effet, ces fausses relations étaient permises dans le contrepoint simple dès lors qu'une troisième partie était ajoutée, puisqu'il est des intervalles et des relations «qui fournissent en eux-mêmes peu de plaisir, mais qui sont d'un effet merveilleux lorsqu'ils sont combinés avec d'autres» («che da per se danno poca diletatione: ma accompagnati con altri fanno mirabili effetti» (Zarlino 1558, III, 181)).

³¹ Sa discussion du contrepoint renversable fait référence au chapitre 56 de la troisième partie du traité de Zarlino, et ses traités de contrepoint et d'harmonie reprennent tous deux le concept de fausse relation résultant de la succession de deux tierces majeures (1846, I, 5; III, 2; et 1849, 17).

³² En témoigne d'ailleurs l'avertissement suivant, que Dubois donnait à ses lecteurs: «Pour la compréhension des règles [du contrepoint] qui vont suivre, l'élève doit avoir fait un *Cours complet d'harmonie*. Je le suppose donc instruit en cette science» (1901, 3); les italiques sont de Dubois. On y sent bien l'influence du Conservatoire, où il était nécessaire d'avoir achevé les études de solfège et d'harmonie avant même de pouvoir aborder celles de composition; voir Bergerault 2011.

Exemple 4 : Passages fautifs selon Théodore Dubois³³.



Exemple 5 : Quintes et octaves « cachées » selon Girolamo Diruta³⁷ (1622, II, 3).



exemples tirés d'œuvres de Tomás Luis de Victoria, de Giovanni Pierluigi da Palestrina et de Gregorio Allegri sont absolument irréprochables et tout à fait conformes au soi-disant « style sévère des anciens compositeurs » (Dubois 1901, 3). C'est que, là encore, ces compositions furent jugées à la lumière anachronique de l'harmonie³².

Ainsi, selon Dubois, l'exemple 4c est fautif en ce que « les 5^{tes} et 8^{ves} directes ne sont jamais permises entre les parties extrêmes³⁴ » (1901, 4). Il n'y a là, bien sûr, qu'une pure fiction. Mais il faut dire, à sa défense, que cette règle n'est imputable ni à son fait, ni même à celui de ses devanciers romantiques. C'est l'organiste Girolamo Diruta, dans son traité de 1609, qui en proposa l'observation stricte dans la musique pour instruments à clavier, sous prétexte que deux consonances de même genre immédiatement voisines s'ensuivraient de l'ajout de diminutions ou, en d'autres mots, d'un remplissage mélodique imaginaire, mais possible (exemple 5). Il n'en fallait pas davantage pour entraîner à sa suite une foule de crédules, dont Caus (1615, II, 35), Fux (1725, 50), Fétis (1824, I, 4) et, de là, la plupart des auteurs français subséquents, tous aussi coupables les uns que les autres d'avoir perpétué cette fausse vérité³⁵. Or, à l'évidence, même un compositeur aussi puriste que Palestrina n'en supposait pas autant, et il paraît inutile de dire que les contrapuntistes des xiv^e, xv^e et xvi^e siècles pratiquèrent sans aucune retenue ces enchaînements. Tinctoris et Zarlino les admettaient d'ailleurs volontiers dès lors qu'une des deux parties procédait par mouvement conjoint et même sans mouvement conjoint lorsque les deux accords successifs avaient une note en commun³⁶. Au xvii^e siècle, Antoine du Cousu permettra encore de telles quintes

et octaves directes – comme celles, consécutives, résultant du croisement des voix – pour la raison que « l'on n'est pas obligé de faire le rapport des Parties de la sorte [...] ; il faut seulement que chaque Partie chante les Notes comme elles sont écrites, car autre est la Musique vocale et autre l'Instrumentale » (1658, II, 152).

Les exemples 4a, 4b et 4d, quant à eux, témoignent apparemment de l'inattention de leurs auteurs en ce que, « [c]omme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5^{tes} ou d'8^{ves} » (Dubois 1901, 5), d'une part³⁸ ; et en ce que « les 8^{ves} et 5^{tes} entre notes réelles doivent être séparées par quatre noires [ou l'équivalent] » (Dubois 1901, 13), d'autre part. Voilà, sans doute, deux des règles les plus contraignantes du contrepoint d'école, mais qui furent rendues à tort plus strictes qu'elles ne l'avaient jamais été. S'il y eut bien une légère critique de la part de certains didacticiens, celle-ci ne date que du xvi^e siècle et était dirigée uniquement contre les quintes et les octaves rapprochées, séparées l'une de l'autre par une consonance d'une valeur égale ou inférieure à une minime (notre blanche moderne)³⁹. Et ce n'est pas que ces cas aient toujours été proscrits, bien loin de là ; mais c'est qu'on devait, selon Zarlino, en user de façon modérée dans l'écriture à deux voix (1558, III, 206). Qui plus est, cette opinion tout à fait subjective ne fut jamais, par la suite, universellement acceptée, de sorte qu'au début du xvii^e siècle le sévère Diruta n'avait aucun scrupule à suivre la voie moins étroite, pour ainsi dire, qu'avaient empruntée les plus grands contrapuntistes avant lui (exemple 6). Fétis et Dubois ont donc perdu, à critiquer ces œuvres, un temps qu'ils auraient

³³ Dubois ne donne aucune référence précise aux œuvres qu'il cite ; mais cela n'a que peu d'importance, attendu que de telles situations contrapuntiques sont monnaie courante dans le répertoire du Moyen Âge et de la Renaissance.

³⁴ Les italiques sont de Dubois.

³⁵ Je souligne que dans l'écriture à trois voix et plus, où il est impossible de les éviter complètement, ces enchaînements intervalliques ne laissent commodément plus supposer aux oreilles de ces auteurs les mêmes quintes et octaves consécutives « cachées ». Et pourtant, ce remplissage mélodique imaginaire n'y est pas moins possible que dans l'écriture à deux voix.

³⁶ Voir notamment Tinctoris 1477, I, 23, 30, 39, 44 ; et Zarlino 1558, III, 185-186. Au xvii^e siècle, Charpentier acceptera toujours la plupart de ces enchaînements : « On peut aller de l'Octave à la Quinte par mesme mouvement, pourveu que le Dessus ne monte ou que la Basse ne descende que d'un Ton [...] et] de la Quinte à l'Octave par mesme mouvement pourveu que le Dessus ne descende que d'un Ton » (v. 1692, 4v^o-5r^o). Il interdira toutefois, sous prétexte de quintes « cachées », le passage de la sixte à la quinte par mouvement direct lorsque la partie supérieure monte, ou l'inférieure descend, d'un degré (v. 1692, 7v^o).

³⁷ Il m'a été impossible d'obtenir copie de la première édition de ce livre, publiée en 1609.

³⁸ Les italiques sont de moi.

³⁹ Comme dans les exemples 4a et 4b. Sur cette critique, voir notamment Cochlaeus 1514, IV, Evir^o ; Vanneo 1533, I, 73v^o ; et Zarlino 1558, III, 205-207.

Exemple 6 : Girolamo Diruta, «Contrepoint stricte⁴⁰» (1622, II, 14).



pu employer à se familiariser avec leurs véritables principes régulateurs, d'autant plus que les lois imaginaires qu'ils ont invoquées pour ce faire n'existent jamais que dans leurs têtes et dans celles de leurs successeurs tributaires.

Le traité de Diruta offre aussi l'occasion de dire quelques mots au sujet des cinq espèces du contrepoint d'école. Car c'est, à ma connaissance, le premier ouvrage à les donner toutes à l'étude. Ainsi, aux formes note contre note et diminuée familières, s'y en trouvent d'autres, plus abstraites, composées invariablement tantôt de minimes, tantôt de semibrèves (notre ronde actuelle) syncopées⁴¹, tantôt de notes noires⁴². L'idée n'était pas nouvelle, cependant. Avant lui, Giovanni Maria Lanfranco apprenait le contrepoint aux «maîtrisiens» de la cathédrale de Brescia en intercalant entre les deux types ordinaires une espèce faite «de minimes et de quelques semibrèves syncopées⁴³» (1533, 119); et des combinaisons de deux, trois et quatre notes contre une avaient été imaginées par le compositeur portugais Vicente Lusitano (1558, 13r^o-13v^o). Les espèces de Diruta furent reprises par Lodovico Zacconi (1622, II), puis par Fux (1725) qui les popularisa au point qu'elles servent encore de base à l'enseignement du contrepoint. Pourtant, à l'origine, ce n'était rien de plus qu'une pédagogie enfantine, qui ne durait d'ailleurs que très peu de temps, visant à apprendre aux enfants de chœur la manière pour bien user des dissonances dans le contrepoint improvisé⁴⁴. Il est donc à la fois étrange et regrettable que ce qui n'était auparavant qu'un exercice pratique lié à l'art de l'improvisation soit devenu une pure science, devant occuper tout le temps et toute l'attention de l'élève pendant des années. Du reste, est-il besoin de dire que Guillaume de Machaut, Guillaume Du Fay, Josquin

des Prez, Claudin de Sermisy, Roland de Lassus et leurs contemporains, en allant directement du contrepoint simple à celui diminué, ne consommèrent jamais leur temps dans de telles futilités? Même Johann Sebastian Bach «allait directement avec ses élèves aux éléments pratiques, sans passer par les formes abstraites du contrepoint [c'est-à-dire les espèces] telles qu'on les trouve chez Fux et d'autres» (Navarre 2000, 16⁴⁵). Cela dit, il est temps de passer de Dubois à Koechlin, son illustre successeur.

D'aucuns considèrent le *Précis des règles du contrepoint* (1926) de Charles Koechlin comme une notable amélioration vis-à-vis des traités précédents. Certainement, cet auteur fit preuve d'un meilleur jugement que ses devanciers au regard des consonances parfaites et de leur traitement⁴⁶. Il n'en s'agit pas moins, cependant, de l'un des pires ouvrages écrits sur le sujet, en ce qu'il repose entièrement sur une nouvelle fiction, la plus sévère de toutes, selon laquelle «[c]haque mesure doit ne comporter qu'un seul accord⁴⁷» (1926, 2). Étape ultime de la pensée harmonique, on en conviendra facilement, cette règle eut des conséquences fort graves pour la pratique; car la manière d'écrire consistait non plus à placer une ou plusieurs notes contre une autre, mais plutôt contre un accord évoqué. Le contrepoint, déjà bien dénaturé, s'en trouva de ce fait définitivement privé de tout ce qui lui restait de réellement contrapuntique, à savoir les différentes possibilités de consonances sur une note tenue. Depuis ce temps, non seulement une quinte au temps fort ne peut, dans la même mesure, se porter vers la sixte, et inversement, sans que la seconde consonance ne soit vue comme une note étrangère soumise au traitement des dissonances; mais encore la voix la plus grave ne peut y

⁴⁰ «Contrapunto osservato». Ce *soggetto* (ou *cantus firmus*) avait auparavant été traité par Zarlino; voir l'exemple 7. À la différence du contrepoint tonal, le contrepoint modal que pratiquait encore Zarlino et Diruta leur permettait de faire entrer la voix grave à la quinte inférieure, et ce sans danger d'évoquer un autre ton que celui du plain-chant. Pour d'autres cas de consonances parfaites de même nature séparées par une seule consonance dissemblable, revoir l'exemple 2.

⁴¹ Cette espèce de contrepoint y est pratiquée de deux façons: d'abord, en n'employant que des retards consonants; ensuite, que des retards dissonants.

⁴² Sont admises ici autant les semiminimes (noires) que les fuses (croches), ces dernières pouvant se présenter par groupes de deux ou de quatre à la fois. Voir Diruta 1622, II, 10-15.

⁴³ «a Minima con alcune Semibreui sincopate». Son traité n'en offre cependant aucun exemple noté.

⁴⁴ Sur ce sujet, voir notamment Canguilhem 2011.

⁴⁵ D'après une lettre de Carl Philipp Emanuel Bach à Johann Nikolaus Forkel, datée du 13 janvier 1775. Par ailleurs, dans une conférence donnée à l'Université McGill (15 octobre 2010), intitulée «Is Fux Necessary? Or Why We Have to Stop Teaching Species the Way We Do», Peter Schubert proposa carrément l'abandon des espèces fuxiennes, et démontra fort habilement les avantages d'un retour aux traités de la Renaissance, notamment par l'improvisation de *fugæ* à deux et trois parties avec des auditeurs non préparés d'avance.

⁴⁶ Koechlin permettait que les quintes et les octaves soient amenées par mouvement semblable lorsque la partie supérieure procédait par mouvement conjoint, et même par mouvement disjoint lorsqu'une des deux notes avait été entendue précédemment (1926, 3-4).

⁴⁷ Cette règle fut ensuite adoptée machinalement par Bitsch et Gallon, qui n'accordèrent cependant pas aux quintes et aux octaves directes la même tolérance que Koechlin (1964, 26, 30-32).

Exemple 7 : Gioseffo Zarlino, « Contrepoint diminué⁴⁸ » (1558, III, 196).

(a) Premier exemple.



(b) Second exemple.

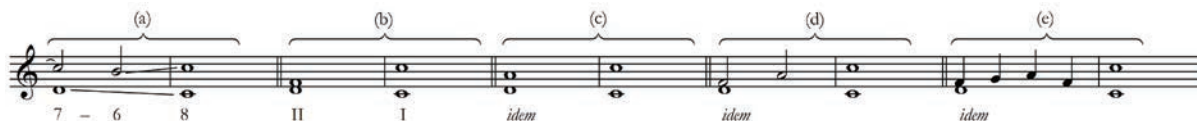


passer de la tierce à la sixte ou de la quinte à l'octave, et vice-versa, sans évoquer un accord de « sixte et quarte » prohibé, et cela sans même qu'on y entende le moindre intervalle harmonique de quarte⁴⁹. Les contrepoints suivants, donnés en exemples par Zarlino (exemple 7), comme ceux de Le Roy, de Palestrina et de Diruta (exemples 2, 4b et 6), servent cependant amplement à discréditer cette autre fausse idée, en plus de permettre ironiquement le rangement du traité de Koechlin parmi toutes ces « méthodes d'enseignement qui proscrivent [...] d]es façons d'écrire [qui] sont excellentes » (Koechlin 1926, 21).

Mais là ne s'arrêtent pas les inventions de cet auteur. Prétextant que la cadence diminuée⁵⁰ (exemple 8a), si caractéristique du répertoire contrapuntique, « facilite trop les choses » (1926, 21) dans les exercices de la seconde espèce, Koechlin propose d'autres formules, dont celle-ci (exemple 8d) qu'il jugeait comme étant « souvent d'ailleurs plus musical[e] » (1926, 30). Or, cette substitution purement harmonique et ses diverses mutations (exemples 8b-c, e)

négligent toutes, autant qu'elles sont, l'essence même de la cadence contrapuntique⁵¹. On le comprendra aisément si l'on se souvient bien de la règle 6a précitée (revoir le tableau 1), laquelle stipule que toute terminaison cadentielle doit faire se suivre deux consonances de différentes natures, la première imparfaite, la seconde parfaite, par mouvement contraire de ton entier dans l'une des parties et de demi-ton dans l'autre. Quant au retard pré-cadentiel, il jouait un rôle tellement important comme élément générateur de tension que les contrapuntistes n'eurent jamais aucun scrupule à le préparer, au besoin, de façon dissonante (exemple 9); on peut même aller jusqu'à dire, sans se tromper, qu'il est au contrepoint ce que la septième de dominante est à l'harmonie. Ainsi, voilà donc encore la marque évidente de la faiblesse de cet enseignement romantique, et la preuve irrécusable – s'il en fallait une autre – que ce que les harmonistes ont appelé « contrepoint rigoureux » n'est « ni rigoureux ni contrapuntique; il s'agit d'une mosaïque naïve et non artistique faite de schémas rythmiques disposés sur des accords de trois sons⁵² » (Hutchings 1944, 301).

Exemple 8 : Viciation du principe cadentiel (Koechlin 1926, 17, 21 et 30).



⁴⁸ « Contrapunto diminuito ». L'astérisque indique les soi-disant accords de « sixte et quarte » et notes étrangères mal gérées qui résultent de la doctrine de Koechlin.

⁴⁹ Koechlin n'aurait-il pas dû s'apercevoir qu'en procédant ainsi, il nuisait lui-même à la linéarité du contrepoint sur laquelle lui et ses précurseurs insistaient tant? Dubois, qui pensait également le contrepoint en termes d'accords, et non en termes de consonances, avait contourné ce problème en admettant deux accords par mesure; il convenait aussi que « si un accord étranger sépare les rapports de 5^{tes} et d'8^{ves}, les fautes n'existent plus » (1901, 5). Il va sans dire que les méthodes de Fux, de Reicha et de Fétis, notamment, qui n'ont pas de telles limitations, ont l'avantage, malgré tout ce que l'on peut encore leur reprocher, d'être plus près de l'esprit et de la tradition contrapuntique originelle. Même le traité de Dubois est préférable à ceux de ses successeurs.

⁵⁰ « Cadenza diminuite », c'est-à-dire précédée d'un retard dissonant; voir, Zarlino 1558, III, 221-225. On la connaît aussi sous le nom de « cadence formelle » (« clausula formalis »); voir Fux 1725, 154-157.

⁵¹ L'enchaînement harmonique II-I fut aussi donné comme possible par Bitsch et Gallon, mais avec l'obligation d'y faire entendre la sensible en note de passage (1964, 31).

⁵² « The thing called strict counterpoint is in most schools neither strict nor contrapuntal; it is an unscholarly and inartistic mosaic of metrical patterns arranged over basic triads. »

Exemple 9 : Jacotin, *Credidi propter quod locutus sum*, mes. 85-87⁵³ (Nicolas 2011, II, 183-184).

Des conséquences d'une théorie artificielle

Nous sommes en un temps où toute théorie doit se résoudre en application utile et surtout en application immédiate. Nous ne sommes plus au temps où il suffisait de produire des idées et des théories tant soit peu excentriques pour qu'elles eussent puissance d'entraîner les hommes (Simon 1835, 527).

Au ^{xvii}^e siècle, le théoricien de la musique Marin Mersenne était de l'avis qu'«[i]l n'y a point de meilleur moyen pour apprendre à Composer en peu temps, que d'examiner les Compositions des plus excellens Maîtres, [...] afin d'en former une idée qui conduise à en faire de semblables» (1636, II, 262). Cette idée ne datait pas du temps de Mersenne. Déjà au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, l'auteur de *La Rhétorique à Hérennius* indiquait que l'invention (*inventio*), la disposition (*dispositio*), l'élocution (*elocutio*), la mémoire (*memoria*) et l'action (*actio*), les cinq phases de l'entraînement rhétorique sur lesquelles Cicéron fondera plus tard son système, ne pouvaient s'acquérir que par la théorie, l'imitation et la pratique assidue (Bornecque 1932, I.ii.3). Dans son *Institution oratoire* du siècle suivant, Quintilien affirmait que «[c]'est dans ces auteurs et dans tous ceux qui

méritent d'être lus qu'il faut puiser et l'abondance des mots, et la variété des figures, et l'art de la composition [...] ; car il est indubitable que l'art consiste en grande partie dans l'imitation» (Nissard 1865, 384-385). De même, les grands pédagogues de la Renaissance, dont François Rabelais et Érasme de Rotterdam, encourageaient leurs étudiants à imiter les procédés d'invention et de composition des auteurs classiques les plus estimés, plus particulièrement l'agencement des idées et les grands effets de leurs discours. Du côté des théoriciens de la musique, Tinctoris avouait ouvertement prendre certains compositeurs – dont Jean de Ockeghem, Johannes Regis, Antoine Busnois, Guillaume Faugues et Guillaume Du Fay – «pour modèles de mes propres petites œuvres, imitant exactement leur excellent style de composition, notamment l'agencement des consonances⁵⁴» (1477, I, 12-13); et Stephano Vanneo, parlant des œuvres des plus doués de ses contemporains, disait y voir «une admirable facilité, une douceur et une plénitude des voix, que je considère comme devant être *entièrement imité* par les musiciens expérimentés⁵⁵» (1533, 93^vo).

Pour en revenir à Mersenne, si l'on ne peut qu'être d'accord avec lui, encore faut-il posséder certaines notions fondamentales préliminaires et toute la liberté nécessaire. Or, il est aisé de montrer que le pseudo-contrepoint d'école, faux et insuffisant, ne fait qu'éloigner l'élève des œuvres qu'il devrait lui rendre claires. En effet, une analyse selon ce pseudo-contrepoint se bornerait sans doute à indiquer dans quelle mesure la phrase musicale de l'exemple 10a s'écarte des «règles» avec ses quintes consécutives ou rapprochées et ses contours mélodiques défendus⁵⁶. C'est qu'il fut longtemps sorti de la connaissance commune que «le contrepoint [simple] n'est rien d'autre que [...] le fondement du déchant [c.-à-d. de la composition fleurie]. Et puisque l'on ne peut construire sans d'abord faire la fondation, ainsi l'on ne peut déchanter sans d'abord faire

⁵³ Selon Zarlino, cette dissonance «fera toujours un bon effet dans la composition» («farà sempre buono effetto nella compositione») (1558, III, 246)).

⁵⁴ «in meis opusculis utor archetypis. Praesertim autem in hoc in quo, concordantias ordinando, approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum.» Les italiques sont de moi.

⁵⁵ «miram videmus et facilitatem, et vocum suavitatem, ac plenitudinem, quod omnino peritis Musicis imitandum censeo.» Les italiques sont de moi.

⁵⁶ Sans compter les quintes consécutives qui résultent du croisement des voix, au passage des mesures 2 à 3 et 4 à 5. Je considère, ici, chacune des noires de la partie inférieure comme équivalant à une note du *cantus firmus*; chacune des blanches, comme équivalent à deux noires répétées. Quant à l'interdiction, dans le contrepoint d'école, des contours mélodiques de septième en trois notes (voir l'exemple 10a, *contratenor*, mes. 2-4), si fréquents dans le plain-chant, Koechlin ne pourra s'empêcher d'avouer que «c'est dommage, car cela est souvent assez mélodique» (1926, 7). Ce qui est encore plus dommage, cependant, c'est qu'il n'ait pas suivi sa pensée et se soit borné à perpétuer des règles imaginaires uniquement pour la forme. D'autre part, j'ai choisi ce rondeau, composé au tout début du ^{xv}^e siècle, pour plusieurs raisons. Assez près des exercices à deux parties fleuries sur *cantus firmus* auxquels en arrive habituellement l'élève vers la fin de sa première année de contrepoint, sa texture en trio a aussi l'avantage de ne pas trop alourdir l'analyse. Comme le contrepoint d'espèce, cette chanson n'a recours ni à l'imitation syntaxique ni à l'imitation canonique, sa première phrase musicale n'étant, de plus, pas beaucoup plus longue qu'un exercice d'école typique. Enfin, il fut écrit par l'un des compositeurs les plus importants de l'*Ars subtilior*, dont l'œuvre témoigne de la transition stylistique du «maniérisme» des années 1380 au «style moderne» du siècle suivant.

⁵⁷ «Contrapunctus non est nisi [...] fundamentum discantus. Et quia sicut quis non potest edificare, nisi prius faciat fundamentum, sic aliquis non potest discantare, nisi prius faciat contrapunctum.» Il n'est aucunement question, ici, du déchant du ^{xiii}^e siècle, mais d'un genre nouveau, plus orné de «fleurs musicales», développé au ^{xiv}^e siècle. La position de Jehan Des Murs, l'auteur de la citation précédente, fut réaffirmée quelque soixante ans plus tard, en 1412, par le théoricien Prosdocius de Beldemandis : «[Le mot] contrepoint peut s'entendre de deux façons, c'est-à-dire au sens large ou habituel et au sens propre ou rigoureux. Au sens large ou habituel, il est le placement de plusieurs notes contre une seule de la mélodie [préexistante]; et je n'entends pas discuter de ce genre, car il ne peut véritablement être appelé contrepoint. Au sens propre ou rigoureux, il est le placement d'une seule note contre une autre de la mélodie [préexistante]; et c'est de ce genre que j'entends discuter, car puisqu'on y trouve un vrai contre-positionnement note contre note, il peut véritablement être appelé contrepoint. [...] Le contrepoint interprété au sens propre est le fondement

Exemple 10a : Matteo da Perugia, *Se pour loyaulment servir*, mes. 1-6 (Apel 1950, 23*).

Exemple 10b : Ossature contrapuntique *Tenor/Contratenor*⁵⁸.

Exemple 10c : Ossature contrapuntique *Tenor/Cantus*.

le contrepoint⁵⁷» (Coussemaker 1869, 60). En réalité, donc, aucune des quintes de l'exemple précédent ne se trouve *dans le contrepoint*; elles résultent de l'ornementation *ex post facto*, qui plus est de parties de l'ossature sous-jacente n'ayant aucunes relations contrapuntiques entre elles⁵⁹. Car les musiciens qui ont imaginé l'art du contrepoint ne considéraient ses règles comme applicables aux seuls duos note contre note formés avec la voix la plus grave; les « fleurs de la musique mesurée », c'est-à-dire l'ornementation de surface non structurale, n'y étaient, elles, aucunement

soumises. Une fois dépouillés de ces ornements, chacun de ces duos sous-jacents donnent d'ailleurs une fondation en contrepoint simple irréprochable (exemples 10b-c).

Malgré les changements et les modifications stylistiques des xv^e et xvi^e siècles, et malgré une gestion quelque peu différente de la grammaire musicale sous-jacente, c'est de cette même façon qu'il faut regarder les œuvres de la Renaissance. En témoigne l'exemple 11a (un extrait tiré d'une messe de Tinctoris) que la pédagogie moderne, avec

du contrepoint interprété au sens large; par la compréhension du premier, le [musicien] expérimenté peut immédiatement comprendre le second, la pratique de la composition fleurie» («contrapunctus potest sumi dupliciter, scilicet comuniter sive large et proprie sive stricte. Contrapunctus largo modo sive comuniter sumptus est plurium notarum contra aliquam uncam solam notam in aliquo cantu positio, et de tali non intendo hic determinare, nec talis vere contrapunctus nominari habet; contrapunctus vero proprie sive stricte sumptus est unius solius note contra aliquam aliam uncam solam notam in aliquo cantu positio, et de tali hic bene intendo determinare, cum hic vere contrapunctus nominari habeat, eo quod in ipso est vera contrapositio [...], et est huiusmodi contrapunctus proprie sumptus alterius comuniter sumpti fundamentum, eo quod habita noticia huius, statim haberi potest noticia alterius, saltem apud usitatos circa cantum fractibilem» (Herlinger 1984, 28-31)).

⁵⁸ Pour la signification des différents symboles, revoir la note 16. S'ajoutent ici les notes blanches barrées et les croix, qui montrent respectivement les consonances (parfaites et imparfaites) ornamentales et les dissonances. Le second niveau de réduction, épuré de ces ornements de surface, dévoile la fondation sous-jacente réalisée en contrepoint simple. Pour des analyses contrapuntiques similaires, voir notamment Bent 2003 et Leach 2000. Enfin, les règles du contrepoint font en sorte que les deux parties de l'ossature contrapuntique procèdent le plus souvent par mouvement contraire conjoint, ou par intervalles ne dépassant que rarement la quinte. Toutefois, les mouvements chromatiques, de triton et de quarte diminuée étaient tout à fait acceptés.

⁵⁹ Revoir la note 25.

son faible pouvoir explicatif, est incapable de faire entrer dans son cadre. En effet, toute analyse harmonique à la Dubois, Koechlin, Bitsch et Gallon (il importe peu, ici, que l'on permette un ou deux accords par mesure) est fatalement vouée à l'échec. Or, tel que mentionné précédemment, il n'est besoin que de considérer la relation contrapuntique de chacune des voix supérieures avec la plus grave pour que tout tombe sous le sens. Il en résulte les réductions de l'exemple 11b, desquelles il ressort que le duo formé du *tenor* et du *bassus* consiste principalement en une suite de consonances imparfaites se résolvant correctement sur une consonance parfaite, les retards consonants résultant, pour leur part, d'un déphasage rythmique⁶⁰; celui formé de l'*altus* et du *bassus* s'explique de la même manière, bien que l'agencement des consonances et la nature des retards y soient différents. En raison d'une ornementation plus riche, il est plus malaisé de deviner les consonances structurelles du *bicinium bassus/superius*; il s'agit cependant d'une suite de tierces, dont la

Exemple 11a : Johannes Tinctoris, *Missa sine nomine* (III) : «Gloria», mes. 4-6 (Melin 1976, 55).

Exemple 11b : Ossature contrapuntique.

seconde (*si* bémol-*ré*) est retardée par un *fa* prolongé et orné en surface. Enfin, ce qui est important à observer, plus que toute autre chose, c'est que toutes les dissonances de surface sont traitées vis-à-vis du *bassus* selon les règles de l'art⁶¹.

Dans l'exemple 12a, tiré d'une messe de Josquin des Prez, je ne m'attarderai pas aux quintes consécutives indiquées et qui ne contreviennent pas plus que celles de l'exemple 10 aux règles du contrepoint⁶². J'insisterai plutôt, une fois encore, sur l'incapacité absolue du pseudo-contrepoint d'éclairer l'analyste sur le processus de composition, fort habile et fort intéressant, mis en œuvre par l'un des plus grands compositeurs de tous les temps. Cette messe se base sur l'hymne grégorienne *Ave maris stella*, dont la citation est montrée à la voix d'*altus*⁶³. Mais, alors que l'imitation de surface, bien audible, ne se poursuit pas au-delà de la troisième mesure, la réduction en contrepoint simple (exemple 12b), qui ne peut que nous faire admirer le travail d'élaboration subséquent accompli par Josquin, montre qu'il en va tout autrement à l'égard de l'imitation sous-jacente, inaudible et bien cachée sous les « fleurs musicales » : en effet, pour le premier *bicinium* de son exorde, Josquin traita préalablement le plain-chant en imitation canonique note contre note, et rien de moins.

En somme, on voit que tout devient clair et parfait par cette seule attention de ne pas juger l'écriture fleurie d'après des règles qui ne régissent que le contrepoint simple, et, *a fortiori*, de ne pas confondre avec le contrepoint ce qui n'appartient qu'à l'harmonie. Comme l'a souligné de façon très juste Hugo Riemann, toute théorie de l'art «devrait explorer les lois naturelles qui consciemment ou inconsciemment gouvernent la création artistique, et les présenter dans un système de règles logiquement cohérentes⁶⁴» (1898, III, 450). Malheureusement, force est de constater que la théorie contrapuntique moderne ne pourrait être plus éloignée de cet idéal. Contrairement à l'harmonie, qui rend possible la compréhension, voire l'émulation, des œuvres des maîtres classiques et romantiques, ce pseudo-contrepoint ne mène aucunement l'élève vers les grands polyphonistes; il en fait plutôt un résolveur de problèmes imaginaires. Dès lors,

⁶⁰ Le *fa* du *tenor* (mes. 5) est, bien sûr, une consonance ornementale de surface (*appoggiature*).

⁶¹ On voit au *tenor* une broderie (*do*) et une échappée (*sol*); à l'*altus*, deux retards (*do* et *la*); et au *superius*, deux notes de passage (*sol* et *mi*), deux retards (*la* et *ré*) et une broderie (*si*); les retards dissonants se résolvent correctement tantôt sur la deuxième semiminime, tantôt sur la troisième, ce que permettait encore Fétis au XIX^e siècle (revoir la note 28). La dissonance de quarte (*do-fa*) entre le *bassus* et le *superius* est plus apparente que réelle et résulte de l'anticipation du *fa* par déphasage rythmique. Quant à la superposition de la quinte (*fa*) et de la sixte (*sol*) sur le *si* bémol du *bassus*, on ne saurait y voir de la négligence attendu (1^o) que Tinctoris était un théoricien des plus méticuleux qui ne craignait pas de critiquer ouvertement les erreurs des plus grands musiciens de son temps, et (2^o) que la dissonance de seconde qui en résulte se fait entendre en surface seulement et entre des voix (*altus* et *superius*) qui ne sont pas en relation contrapuntique l'une avec l'autre; et même si cette dissonance s'était trouvée dans l'ossature sous-jacente, elle aurait été un exemple parfait de ces «mauvais accords» tout à fait admissibles dont parlait Menhou (revoir la note 25).

⁶² Vers la fin du XV^e siècle, les quintes et les octaves immédiatement consécutives étaient encore admises, en surface, entre les parties supérieures d'une composition à trois voix ou plus, mais jamais cependant avec la voix qui supporte l'édifice contrapuntique; voir Tinctoris 1477, III, 147.

⁶³ Les flèches mises entre parenthèses montrent les notes ajoutées par Josquin ou provenant d'une autre version de ce chant. Pour la version la plus connue, voir le *Liber Usualis* 1961, 1259-1261.

⁶⁴ «Fragt man sich, worin eigentlich die Aufgabe der Theorie einer Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, dass dieselbe die natürliche Gesetzmässigkeit, welche das Kunstschaffen bewusst oder unbewusst regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe.»

Exemple 12a : Josquin des Prez, *Missa Ave maris stella*: «Kyrie I», mes. 1-6 (Elders 2003, 2).

Exemple 12b : Ossature contrapuntique⁶⁵.

incapable d'analyser correctement les œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance – et donc incapable d'en saisir les mécanismes et de s'en faire une idée complète –, l'apprenti compositeur s'en détourne, passant à côté de bien des techniques d'écriture fort intéressantes (rythmique modale, isorythmie, canon de mensurations, fauxbourdon, *inganno*, etc.), lesquelles, surtout en ces temps postmodernes, ne pourraient donner que plus d'élan à son originalité. Cette pédagogie d'un temps révolu apparaît clairement, *ipso facto*, dans toute sa désuétude, une désuétude qui appelle ardemment son abrogation définitive.

RÉFÉRENCES

- APEL, Willi (1950). *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Mediaeval Academy of America.
- BAZIN, François (1881). *Cours de contrepoint théorique et pratique*, Paris, Lemoine. Édition posthume.
- BENT, Margaret (1998). «The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis», dans Cristle Collina Judd (dir.), *Tonal Structures in Early Music*, New York et Londres, Garland, p. 15-59.
- BENT, Margaret (2002). *Counterpoint, Composition, and Musica ficta*, New York et Londres, Routledge.
- BENT, Margaret (2003). «Ciconia, Prosdocimus, and the Working of Musical Grammar as Exemplified in *O felix templus* and *O Padua*», dans Philippe Vendrix (dir.), *Johannes Ciconia: Musicien de la transition*, Turnhout, Brepols, p. 65-106.
- BERGERAULT, Anthony (2011). «L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858-1905)», *Transposition: Musique et sciences sociales*, n° 1 «Polyphonie et société», <http://transposition-revue.org/article/l-enseignement-du-contrepoint-et-30>, consulté le 26 octobre 2012.

⁶⁵ Les quatre consonances initiales montrent aussi que la règle 6a (revoir le tableau 1), bien qu'elle fût encore en vigueur au xvi^e siècle, n'était plus considérée comme inviolable et était souvent outrepassée, notamment pour les besoins de l'écriture imitative nouvellement développée dans le dernier quart du xv^e siècle.

- BITSCH, Marcel et Noël GALLON (1964). *Traité de contrepoint*, Paris, Durand.
- BORNECQUE, Henri (1932). *Rhétorique à Hérennius*, Paris, Garnier.
- CANGUILHEM, Philippe (2011). «Singing upon the book according to Vicente Lusitano», *Early Music History*, vol. 30, p. 55-103.
- CAUS, Salomon de (1615). *Institution harmonique, Divisée en deux parties*, Francfort, Jan Norton. Réimpression, Genève, Minkoff, 1980.
- CHARPENTIER, Marc-Antoine (v. 1692). *Regles de Composition*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. nouv. acq. 6355-6356.
- CHERUBINI, Luigi (1835). *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris, Schlesinger.
- COSU, Antoine du (1658). *La Musique universelle, contenant toute la pratique, et toute la Theorie*, Paris, s.n. 3 livres en un. Réimpression, Genève, Minkoff, 1972.
- CROCKER, Richard L. (1962). «Discant, Counterpoint, and Harmony», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 15, n° 1, p. 1-21.
- COCHLAUS, Johannes (1514). *Tetrachordum musices*, Nuremberg, Friedrich Peypus. 4 livres en un, 2^e édition (éd. orig. Nuremberg, Hans Stuchs, 1512). Réimpression, Hildesheim, Georg Olms, 1971.
- COUSSEMAKER, Edmond de (1869). *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, vol. 3, Paris, Durand. Réimpression, Hildesheim, Georg Olms, 1963.
- DAHLHAUS, Carl (1993). *La tonalité harmonique: Étude des origines*, Liège, Mardaga. Traduit de l'allemand par Anne-Emmanuelle Ceulemans (éd. orig. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, 1967).
- DAHLHAUS, Carl et al. (2001). «Harmony», dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818>, consulté le 28 octobre 2012.
- DENIS, Pierre (1773). *Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux*, Paris, s.n.
- DIRUTA, Girolamo (1622). *Seconda parte del transilvano*, Venise, Alessandro Vincenti. 4 livres en un, 2^e édition (éd. orig. Venise, Giacomo Vincenti, 1609). Réimpression, Buren, Fritz Knuf, 1983.
- D'ORTIGUE, Joseph (1833). «De la guerre des dilettanti», *Le balcon de l'Opéra*, Paris, Renduel, p. 1-80.
- DUBOIS, Théodore (1901). *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris, Heugel.
- ELDERS, Willem (2003). «Masses based on Gregorian chants 1», *New Josquin Edition*, vol. 3, Utrecht, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- ELWART, Antoine (1840). *Le contrepoint et la fugue appliqués à la composition idéale*, Paris, Lemoine.
- FAYOLLE, Coralie (1999). «Les traités de contrepoint en France aux XIX^e et XX^e siècles: Permanence et renouvellement», dans Anne-Marie Bongrain et Alain Poirier (dir.), *Le Conservatoire de Paris : Deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, vol. 2, p. 269-284.
- FÉTIS, François-Joseph (1846). *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris, Troupenas. 2 parties en un volume, 2^e édition revue, corrigée et augmentée (éd. orig. Paris, Ozu, 1824).
- FÉTIS, François-Joseph (1849). *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, Brandus. 4^e édition revue, corrigée et augmentée (éd. orig. Paris, Schlesinger, [1844]).
- FULLER, Sarah (1992). «Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in "Ars Nova" Music», *Journal of Music Theory*, vol. 36, n° 2, p. 229-258.
- FUX, Johann Joseph (1725). *Gradus ad Parnassum*, Vienne, Johann Peter van Ghelen.
- GAFFURIUS, Franchinus (1496). *Practica musice*, Milan, Joannes Petrus de Lomatio. Réimpression, New York, Broude Brothers, 1979.
- HERLINGER, Jan (1984). *Prosdocimo de' Beldomandi: Contrapunctus*, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. «Greek and Latin Music Theory», n° 1.
- HUTCHINGS, Arthur (1944). «The Teaching of Counterpoint», *The Musical Times*, vol. 85, n° 1220, p. 301-303.
- KOECHLIN, Charles (1926). *Précis des règles du contrepoint*, Paris, Heugel.
- LANFRANCO, Giovanni Maria (1533). *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico.
- LA VOYE-MIGNOT, Sieur de (1656). *Traité de musique*, Paris, Robert Ballard.
- LEACH, Elizabeth Eva (2000). «Counterpoint and Analysis in Fourteenth-Century Song», *Journal of Music Theory*, vol. 44, n° 1, p. 45-79.
- LE ROY, Adrian (1583). *Traicté de musique*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard.
- Liber Usualis* (1961). Bénédictins de Solesmes (dir.), Tournai et New York, Desclée.
- LUSITANO, Vicente (1558). *Introduttione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice...*, Venise, Francesco Marcollini. 2^e édition (éd. orig. Rome, A. Bado, 1553).

- MELIN, William (1976). *Johannes Tinctoris, Opera omnia*, Rome, American Institute of Musicology, coll. «Corpus mensurabilis musicae», vol. 18, p. 55-73.
- MENEHOU, Michel de (1558). *Nouvelle instruction familiere...*, Paris, Nicolas du Chemin. Réimpression, Genève, Minkoff, 1981.
- MERSENNE, Marin (1636). *Harmonie Universelle contenant la theorie et la pratique de la musique*, Paris, Sebastien Cramoisy, 3 vol. Réimpression, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1965.
- MEYER, Christian (1997). *Anonymi Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c. 1430-1520)*, s.l., American Institute of Musicology, coll. «Corpus scriptorum de musica», vol. 41, p. 90-96.
- NAVARRE, Jean-Philippe (2000). *Johann Joseph Fux : Gradus ad Parnassum (1725)*, Sprimont, Mardaga.
- NICOLAS, Patrice (2011). «L'œuvre latine attribuée à Jacotin dans les sources des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles : Transcription critique et analyse», thèse de doctorat, Université de Montréal, 2 vol.
- NISSARD, M. (1865). *Quintilien : De l'institution oratoire*, Paris, Firmin Didot.
- RAMEAU, Jean-Philippe (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
- REANEY, Gilbert (1996). *Anonymus, Traité de Deschant (Ms. Paris, Bibl. Nat., lat. 14741)*, s.l., American Institute of Musicology, coll. «Corpus scriptorum de musica», vol. 36.
- REANEY, Gilbert (1997). *Anonymus, Tractatus de contrapuncto (Ms. Venice, lat. VIII.82, coll. 3047)*, s.l., American Institute of Musicology, coll. «Corpus scriptorum de musica», vol. 39.
- REICHA, Antoine (1824). *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zetter.
- RIEMANN, Hugo (1898). *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig, Max Hesse. 3 livres en un.
- SACHS, Klaus-Jürgen (1974). *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert : Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden, Steiner, coll. «Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft», vol. 13.
- SACHS, Klaus-Jürgen et Carl DAHLHAUS (2001). «Counterpoint», dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690>, consulté le 28 octobre 2012.
- SCHUBERT, Peter (1999). *Modal Counterpoint : Renaissance Style*, New York, Oxford University Press.
- SCHUBERT, Peter (2002). «Counterpoint pedagogy in the Renaissance», dans Thomas Christensen (éd.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 503-533.
- SCHUBERT, Peter et Christoph NEIDHÖFER (2006). *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River, Pearson-Prentice Hall.
- SIMON, Léon (1835). *Leçons de médecine homœopathique*, Paris, J.-B. Baillière.
- TINCTORIS, Johannes (1477). «Liber de arte contrapuncti», dans Albert Seay (éd.), *Johannis Tinctoris : Opera theoretica*, s.l., American Institute of Musicology, 1975-1978, 3 vol., coll. «Corpus scriptorum de musica», vol. 22.
- VANNEO, Stephano (1533). *Recanetum de musica aurea*, Rome, Valerius Doricus. 2 livres en un. Réimpression, Bologne, Forni, 1969.
- WOLF, Johannes (1913-1914). «Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 15, p. 505-534.
- YSSANDON, Jean (1582). *Traité de la Musique Pratique*, Paris, Adrian le Roy et Robert Ballard. Réimpression, Genève, Minkoff, 1972.
- ZACCONI, Lodovico (1622). *Prattica di musica seconda parte*, Venise, Vincenti. 4 livres en un. Réimpression, Bologne, Forni, 1967.
- ZARLINO, Gioseffo (1558). *Le istitutioni harmoniche*, Venise, s.n. 4 parties en un volume. Réimpression, New York, Broude Brothers, 1965.
- ZIMMERMAN, Pierre-Joseph (v. 1843), *Traité d'harmonie, du contrepoint et de la fugue*, Paris, s.n.

La musique vocale à la cathédrale anglicane de Québec de 1832 à 1959 : Origine et impact des décisions du conseil de fabrique et du conseil paroissial

Louis Brouillette
(Cégep de Sherbrooke)

Du point de vue de l'histoire de la musique, la cathédrale Holy Trinity de Québec¹ est surtout connue comme le premier temple anglican canadien à posséder un chœur vêtu de surplis² (Bryant et Gallienne 2006). Ce chœur était en fait une maîtrise formée de jeunes garçons et de quelques hommes. Fondée en 1802 par John Bentley, le premier organiste et maître de chapelle de la cathédrale, cette maîtrise – avec son répertoire savant et son décorum – répondait aux convictions liturgiques de Jacob Mountain³, le premier évêque du diocèse anglican de Québec. Celui-ci était en effet un tenant du courant doctrinal appelé Haute Église (*High Church*) – ou anglo-catholicisme –, lequel s'inspire de l'Église catholique romaine par sa liturgie, ses rites ostentatoires et ses dogmes. Ce courant s'oppose à la Basse Église (*Low Church*), dite évangélique, qui vise une plus grande libéralisation de la structure de l'Église et qui, sous l'influence des calvinistes et des réformés, considère la Bible comme la seule source faisant autorité en matière de foi⁴.

En 1845, la maîtrise de la cathédrale Holy Trinity, dont les membres sont rémunérés et vêtus de surplis, est dissoute pour des raisons – selon le conseil de fabrique – purement économiques, mais en réalité, cette décision s'appuie aussi sur des considérations Basse Église, comme il sera démontré plus loin. L'analyse de certains événements survenus à la cathédrale anglicane durant les XIX^e et XX^e siècles, comme la suppression de la maîtrise, démontrera que la vie musicale à Holy Trinity est influencée à la fois par les ecclésiastiques⁵ et par les paroissiens⁶ qui réussissent à imposer leurs convictions, Haute Église pour certains, Basse Église pour d'autres.

À Holy Trinity, les discussions sur la musique – qui prennent parfois la forme de véritables débats – et les décisions qui en découlent surviennent lors des réunions du conseil paroissial (*vestry*) et du conseil de fabrique (*select vestry*). Le conseil paroissial, qui rassemble les paroissiens possédant un droit de vote, se réunit généralement une fois par année⁷ pour approuver les états financiers et les rapports, élire les membres du conseil de fabrique et le marguillier

¹ La cathédrale Holy Trinity, siège du diocèse anglican de Québec, est située au 31, rue des Jardins, dans le Vieux-Québec. Environ 170 mètres la séparent de la cathédrale catholique de Québec. Elle a été érigée de 1800 à 1804 sur le site de l'ancien monastère des Récollets, incendié en 1796.

² Le surplis est un vêtement liturgique à manches amples, descendant à mi-jambe et porté par-dessus les vêtements ou la soutane (voir la figure 1).

³ Jacob Mountain (1749-1825) était un amoureux de la musique (Kallmann 1960, 82). Il a été nommé évêque du diocèse de Québec en 1793 grâce à l'influence de son ami George Pretyman, évêque de Lincoln et conseiller en matière ecclésiastique du premier ministre britannique William Pitt (Vaudry 2003, 13). Mountain a tenté de transplanter dans le Bas et le Haut-Canada les traditions ecclésiastiques de l'Angleterre et voulait que la religion anglicane devienne l'Église établie de la colonie (Millman 1987).

⁴ Les termes *Haute* et *Basse Église* tirent leur origine des débats politico-religieux entourant la Glorieuse Révolution d'Angleterre, en 1688-1690 (pour de plus amples détails, voir Vaudry 2003, 100). Une branche radicale de la Haute Église est apparue vers 1833, sous le nom de Mouvement d'Oxford (il a été lancé par des membres de l'Université d'Oxford) ou de tractarianisme (en référence aux publications de ses partisans distribuées entre 1833 et 1841 et rassemblées sous le titre *Tracts for the Times*). Selon le compositeur Clifford Ford, ce mouvement s'est traduit en musique par le « retour aux offices entièrement chantés et un renouveau d'intérêt pour le plain-chant et la musique de la Renaissance » (Ford 1988, xx).

⁵ Le clergé de la cathédrale Holy Trinity est formé de l'évêque, du recteur (le pasteur en charge de la paroisse) et des vicaires (les pasteurs qui collaborent aux tâches du recteur). Les recteurs de la cathédrale Holy Trinity remplissent également la fonction de doyen (*dean*), c'est-à-dire de prêtre en charge de la cathédrale, étant donné que l'évêque, durant certaines périodes de son mandat, ne peut assurer cette tâche à cause notamment de ses absences prolongées lors de ses visites aux diverses communautés situées dans le vaste territoire du diocèse anglican de Québec.

⁶ Inaugurée en 1804, la cathédrale Holy Trinity, chef-lieu du diocèse anglican de Québec, devient également l'église de la paroisse de Québec en 1821. Comme il sera démontré plus loin, ce double statut – de cathédrale et d'église paroissiale – provoquera des tensions au sujet de la place de la musique à Holy Trinity.

⁷ La réunion annuelle du conseil paroissial est appelée « réunion des dirigeants de la congrégation » (*meeting of the heads of the congregation*) en 1832, « réunion des paroissiens » (*meeting of the parishioners*) jusqu'en 1862, « réunion des propriétaires de bancs et de chaises de la cathédrale » (*meeting of the pew and sitting holders of the cathedral*) de 1863 à 1899, « réunion annuelle du conseil paroissial » (*annual vestry meeting*) de 1900 à 1932, puis « réunion annuelle de la congrégation » (*annual meeting of the congregation*) à partir de 1933. Jusqu'en 1920, elle se tient le lundi de Pâques, puis à partir de 1921, elle se déroule le troisième lundi de janvier.

responsable du fonds des pauvres, discuter des principaux enjeux et adopter, amender ou rejeter des propositions relatives à la cathédrale ou à la vie paroissiale⁸. Le conseil de fabrique assure pour sa part des tâches quotidiennes surtout reliées à l'administration de la cathédrale⁹; il est formé du recteur (*rector*), de deux marguilliers¹⁰ (*church wardens*) et de quelques paroissiens élus par le conseil paroissial.

Alors que les ecclésiastiques et les paroissiens laissent à l'organiste le choix de la musique instrumentale, ils se mêlent volontiers de la sélection du répertoire vocal et de la façon dont il doit être exécuté. Dans la présente étude, certaines décisions des instances démocratiques de la cathédrale Holy Trinity (c'est-à-dire le conseil de fabrique et le conseil paroissial) seront analysées en vue de déterminer, et d'expliquer, le degré d'influence de ces deux conseils sur le choix et l'interprétation de la musique vocale; les motifs à la base de ces décisions seront examinés et les conséquences intra et extra-musicales seront évaluées. Afin de mieux comprendre les causes et les effets des décisions concernant successivement la fondation et la suppression de la première maîtrise, l'implantation d'un chœur bénévole, le recours à une nouvelle maîtrise, l'obligation ou l'interdiction du port du surplis, le choix du livre de chants et enfin le renvoi d'un maître de chapelle, un bref examen de l'administration de la cathédrale Holy Trinity et de ses principales sources de revenu apparaît nécessaire.

La période couverte par cette étude est délimitée, d'une part, par l'année de la formation du premier conseil de fabrique (1832) et, d'autre part, par l'année du bicentenaire de la Conquête¹¹ (1959). Cette recherche s'appuie avant tout sur le fonds de la cathédrale Holy Trinity¹² conservé aux archives du diocèse anglican de Québec, à l'Université Bishop's (Sherbrooke), plus précisément sur les procès-verbaux du conseil de fabrique¹³ (1832 à 1959) et du conseil paroissial¹⁴ (1832 à 1959), les livres de comptes des marguilliers¹⁵ (1865 à 1933) et quelques autres documents, notamment des lettres¹⁶.

L'organisation administrative de la paroisse anglicane de Québec

Inaugurée en 1804, Holy Trinity est la première cathédrale anglicane construite en dehors du Royaume-Uni. Gérée à cette époque par l'évêque, elle doit, par ordre du roi George IV en 1821, héberger la paroisse anglicane de Québec. Cette cohabitation qui se voulait temporaire, en attendant l'érection d'une église paroissiale, est toutefois devenue permanente. Or, cette double identité – cathédrale et église paroissiale – est à l'origine de plusieurs divergences entre deux groupes que je nomme les «pro-cathédrale» et les «pro-paroisse». Le clan des «pro-cathédrale» regroupe notamment les ecclésiastiques et les musiciens, tandis que le groupe des «pro-paroisse» est représenté par la plupart des paroissiens.

⁸ Les discussions portent *notamment* sur les réparations de la cathédrale, le système d'éclairage, les dons aux pauvres, le salaire des organistes et le choix du livre de chants.

⁹ Le procès-verbal de la réunion du 18 janvier 1926 du conseil paroissial signale certaines tâches associées aux membres du conseil de fabrique : assurer la fonction de sacristain, agir en tant que placiers pour les visiteurs durant les offices, s'impliquer au besoin dans des sous-comités, donner des conseils et fournir de l'aide au recteur et aux marguilliers quant à l'administration et à l'intégrité physique de la cathédrale. Il est précisé que le conseil de fabrique se réunit au moins à trois reprises durant l'année, soit en janvier, en avril et en octobre. Malgré cette recommandation, le recteur ne convoquera pas de réunion en 1934. À l'opposé, les membres des premiers conseils de fabrique se réunissaient à plusieurs reprises au cours de l'année, parfois à chaque semaine.

¹⁰ Un des deux marguilliers est désigné sous l'appellation «marguillier responsable de la location des bancs» (*church warden in charge of pew rents*). Lorsque les bancs deviennent gratuits, en 1900, le titre de ce marguillier se change en «marguillier du recteur», étant donné qu'il est nommé par ce dernier. Dans certaines paroisses anglicanes, ce marguillier est toutefois élu par les paroissiens (voir de Franqueville 1864, 503). L'autre marguillier est connu sous le nom de «marguillier responsable du fonds pour les pauvres» (*church warden in charge of the poor fund*) ou «marguillier du peuple» (*people's warden*). Il est élu par les paroissiens pendant l'assemblée annuelle et, comme son titre le sous-entend, il s'occupe principalement de l'administration du fonds pour les pauvres.

¹¹ C'est également en 1959 que survient la dernière restauration de l'orgue de tribune de la cathédrale. Construit à Londres en 1847 par Bevington, il est refait en 1882 par S. R. Warren and Son de Toronto. En 1909, l'orgue bénéficie de travaux majeurs effectués par Casavant Frères, puis il est restauré par Hill, Norman and Beard en 1959.

¹² Il n'existe pas d'inventaire ni de répertoire numérique pour ce fonds qui contient plus de 1 385 centimètres de documentation textuelle (*Guide to Archives of the Ecclesiastical Province of Canada* 1995, 318). Je remercie l'archiviste James Sweeny pour l'accès aux documents de ce fonds.

¹³ Les procès-verbaux des réunions du conseil de fabrique se trouvent dans les cinq livres suivants : «[Vestry] Minutes from April 1826 [to April 1844]», «Vestry Minute Book, 1844-1871», «Vestry Book [1871-1925]», «Minute Book [of the Select Vestry, 1896-1946]» et «A.G.M. 1947-71 & S. Vestry [19]47-1956».

¹⁴ Les procès-verbaux des réunions régulières et extraordinaires du conseil paroissial de 1832 à 1868 se trouvent à l'état de manuscrits dans les deux premiers livres signalés dans la note précédente, tandis que les rapports des marguilliers et les états financiers de 1846 à 1868 sont disponibles sous forme imprimée. Les procès-verbaux des réunions régulières du conseil paroissial de 1869 à 1959, ainsi que les différents rapports annuels (des marguilliers, du recteur et des organismes de la cathédrale) et les états financiers de cette période, sont également disponibles sous forme imprimée, mais les procès-verbaux des réunions extraordinaires de cette époque n'ont pas été publiés (on les retrouve de façon manuscrite dans les quatre derniers documents mentionnés dans la note précédente).

¹⁵ Parmi les trois livres de comptes qui ont pu être consultés, seul le plus récent porte un titre : «Cash Book». Les trois documents montrent respectivement les dépenses et les revenus détaillés de 1856 à 1883, 1911 à 1926 et 1926 à 1933.

¹⁶ Certaines lettres sont annexées aux procès-verbaux du conseil de fabrique tandis que les autres sont conservées dans huit boîtes portant le titre «Cathedral Archives» et dans trois boîtes nommées «Erection of the Cathedral».

Les divergences de vision concernant la musique vocale entre les «pro-cathédrale» et les «pro-paroisse» sont souvent dues aux traditions musicales distinctes des cathédrales anglicanes et des églises paroissiales. Alors que dans les cathédrales, une maîtrise accompagnée d'un organiste professionnel chante des *anthems* et des chants polyphoniques de l'ordinaire de la messe (*services*) – en plus des psaumes en plain-chant anglican¹⁷, des hymnes et des répons –, dans les églises paroissiales, c'est généralement la foule, parfois soutenue par un chœur amateur, qui entonne les chants. Ainsi, le répertoire polyphonique savant, notamment les *anthems*, n'est habituellement pas entendu dans les églises paroissiales. Comme je tenterai de le montrer plus loin, la cathédrale Holy Trinity est parfois demeurée, grâce aux efforts du clergé et de l'organiste, un lieu dont la vie musicale prenait comme modèle les cathédrales d'Angleterre, tandis qu'à d'autres moments, en raison de l'influence de certains paroissiens impliqués dans le conseil de fabrique ou le conseil paroissial, c'est plutôt l'aspect *paroissial* qui primera.

Le 6 juillet 1832, le conseil paroissial décide de former un conseil de fabrique pour aider le recteur et les deux marguilliers dans les tâches reliées à l'administration temporelle de la paroisse. En conformité avec l'article 23 de l'acte promulgué en 1831 par le roi William IV sur les conseils paroissiaux (*A Compendious Abstract of the Public General Acts* 1831, 110), le premier conseil de fabrique incluait les deux marguilliers et le recteur – qui font, de droit, partie de cette instance – ainsi que 12 hommes élus par les paroissiens¹⁸. L'établissement de cette instance décisionnelle supplémentaire, regroupant en majorité des représentants des paroissiens, a permis aux «pro-paroisse» de renforcer leur influence, et les divisions idéologiques autour de la musique vocale se sont par le fait même intensifiées.

Les principales sources de revenu

Étant donné que certaines décisions du conseil de fabrique concernant la musique vocale s'appuient sur des considérations économiques, un bref aperçu des principales

retrées monétaires de la cathédrale semble nécessaire. Jusqu'en 1899, Holy Trinity tirait principalement ses revenus de la location des bancs. En 1845, les bancs coûtent d'une à 16,5 livres sterling¹⁹. Certains bancs demeuraient toutefois gratuits, dont ceux qui étaient occupés par les militaires. Tout au long du XIX^e siècle, l'oubli, le refus et surtout le retard de paiement des bancs ont engendré des problèmes financiers et c'est pourquoi, le 21 novembre 1843, le conseil de fabrique, devant la menace d'un déficit de 165 livres sterling, envisage même d'entreprendre des procédures légales pour obtenir les paiements.

La gratuité des bancs est finalement votée à la réunion annuelle du conseil paroissial de 1899²⁰. Cette mesure, chère au révérend Lennox Williams, était en fait l'une des quatre conditions posées par ce dernier pour qu'il accepte la fonction de recteur. Dans le but de remplacer la perte du revenu principal de la cathédrale, un système de dons par enveloppe est instauré en 1900. Bien que les marguilliers annoncent fièrement en 1901 que le système d'enveloppe a engendré des revenus plus élevés que prévus, dès 1904, l'enthousiasme disparaît²¹. Comme à l'époque de la location des bancs, les collectes durant certains offices sont demeurées au XX^e siècle la deuxième source importante de revenus.

La maîtrise : un enjeu économique ou doctrinal ?

À la cathédrale Holy Trinity, les divergences musicales entre les tenants de la Haute et de la Basse Église se rapportent entre autres à la présence – ou l'absence – d'une maîtrise de jeunes garçons. Tandis que certains paroissiens luttent pour la formation et le maintien d'une maîtrise, d'autres se questionnent sur son utilité. C'est en 1800, dès le début de la construction de la cathédrale, qu'il est question de fonder une maîtrise. Le 4 octobre 1800, le claveciniste et organiste John Bentley écrit une lettre à Jonathan Sewell, commissaire pour la construction de la cathédrale, lui rappelant sa proposition de former un chœur de 12 à 16 garçons et d'assumer l'enseignement musical et les répétitions le dimanche ou trois fois par

¹⁷ Le plain-chant anglican est une formule d'harmonisation qui comprend deux sections dans son format de base. La première partie est formée d'un accord de récitation suivi de trois à cinq accords, le tout réparti sur trois mesures ; la deuxième partie, qui comprend quatre mesures, est introduite par un autre accord de récitation et est suivi d'un enchaînement de cinq à neuf accords (Brouillette 2009, 123).

¹⁸ Près d'un siècle plus tard, soit le 18 janvier 1926, le conseil paroissial décidera d'augmenter le nombre de membres du conseil paroissial à 24, croyant que cette hausse de personnes impliquées engendra un accroissement des activités et un élargissement du champ d'influence du conseil.

¹⁹ La liste complète des prix de location des bancs en 1845 se trouve en appendice du «Report of the Church Warden in Charge of the Pew Rents» du 11 avril 1846. À titre de comparaison, le salaire de l'organiste Stephen Codman s'élève à 100 livres sterling en 1846 et celui du recteur se chiffre à 200 livres sterling.

²⁰ Une baisse du taux de location avait d'abord été annoncée à la réunion annuelle du conseil paroissial de 1870 suite aux plaintes des paroissiens depuis plusieurs années au sujet des prix trop élevés des bancs. Le coût de location des bancs avait ensuite été standardisé à un dollar lors de la réunion du conseil paroissial du 26 mars 1894 et ce, malgré le désaccord de plusieurs paroissiens.

²¹ Les marguilliers invitent alors les paroissiens qui n'utilisent pas encore le système d'enveloppes de le faire car la hausse des dons apparaît essentielle pour couvrir l'augmentation des dépenses.

²² Cette lettre inédite est conservée dans la boîte «Erection of the Cathedral, 1800-02» du fonds de la cathédrale anglicane de Québec (archives du diocèse anglican de Québec).

semaine²². Engagé comme organiste en 1801, Bentley fait publier, dans le supplément de l'édition du 4 février 1802 de la *Quebec Gazette*, une annonce pour recruter «douze garçons de parents respectables et huit jeunes hommes de bonne moralité²³» («Wanted» 1802) dans le but de former le chœur de la cathédrale anglicane²⁴. Une liste de noms de personnes, conservée dans la boîte «Erection of the Cathedral, 1804-1806» du fonds de la cathédrale anglicane, montre que treize garçons de huit à quatorze ans et quatre hommes – un contreténor, deux ténors et une basse – ont réussi avec succès l'audition²⁵.

Jacob Moutain, le premier évêque anglican de Québec, s'est enorgueilli de cette maîtrise, car elle lui permettait «d'offrir aux Canadiens [des offices] qui concurrencerai[en]t les messes spectaculaires de la cathédrale catholique romaine, juste à côté de la sienne.» (Morriset et Noppen 1995, 142). La construction de la cathédrale entre 1800 et 1804²⁶, l'achat d'un orgue en 1801 et la fondation d'une maîtrise vêtue de surplis sont autant d'événements qui ont permis à Mountain de célébrer avec grandes pompes des offices Haute Église. Les honoraires des choristes étaient assurés en grande partie par les revenus provenant de la location des bancs. Or, dans les années 1830 et 1840, les oublis, les refus et les retards de paiement ont eu une influence directe sur le sort réservé à la maîtrise. Face à une situation économique difficile, le conseil de fabrique décide le 12 décembre 1834 de remplacer les jeunes choristes – qui recevaient des allocations – par des garçons non rémunérés qui seraient recrutés dans deux établissements rattachés à la cathédrale anglicane: l'École nationale (*National School*) et l'Asile Finlay (*Orphan Asylum*). Il est aussi résolu que le salaire des hommes soit réduit du tiers, c'est-à-dire de 15 à 10 livres sterling par année, et que les places vacantes soient comblées par des membres bénévoles. Malgré la missive du conseil de fabrique du 3 juillet 1835 envoyée aux locataires de bancs pour leur expliquer que les retards de paiement entraînent des difficultés financières sans précédent, la situation financière ne s'améliore guère. L'arrêt complet des honoraires des choristes est même proposé le 11 décembre 1835 par le conseil de fabrique et une semaine plus tard, ce même conseil proposait la création d'une chorale formée uniquement de bénévoles à l'exception d'un chef payé annuellement 15 livres sterling.

Un seul homme semble s'être insurgé contre la disparition imminente de la maîtrise: Robert Symes, qui avait été marguillier jusqu'au printemps 1835. Le 18 décembre 1835, ayant entendu dire que le conseil de fabrique s'apprêtait à voter le jour même des coupures draconiennes dans le budget de la maîtrise, il écrit au président du conseil qu'une église ne peut être appelée cathédrale si elle ne possède pas de chœur. Pour le «pro-cathédrale» Symes, les idéaux Haute Église doivent primer sur les arguments économiques. L'intervention de ce respectable paroissien semble avoir été déterminante dans la décision du conseil de fabrique de ne pas supprimer la maîtrise cette année-là. Durant les dix années suivantes, le conseil de fabrique a néanmoins élargi son emprise sur la maîtrise en instituant une série de mesures de validation d'assiduité des choristes et a maintenu, voire renforcé, les restrictions budgétaires. Le conseil demande ainsi, le 18 mars 1837, qu'un livre de présences des membres rémunérés soit tenu et, le 12 juillet 1841, il est exigé que l'organiste émette tous les six mois des certificats aux hommes et aux garçons rémunérés de la maîtrise. C'est à l'hiver 1845 que la maîtrise est finalement remplacée par une chorale bénévole. Il semble que les dirigeants de la cathédrale aient profité du congé de maladie de l'organiste Stephen Codman²⁷ pour dissoudre la maîtrise et fonder la chorale bénévole²⁸.

Bien que les raisons officielles de la disparition de la maîtrise soient de nature économique, des arguments doctrinaux (non écrits dans les procès-verbaux) sous-tendent également les décisions du conseil de fabrique. La suppression de la maîtrise coïncide d'ailleurs avec la fondation en 1843 de l'Église épiscopale réformée des États-Unis qui s'insurgeait contre le ritualisme et les tendances romanisantes (voir Peake 2013). De tendance Basse Église, cette Église épiscopale réformée se rapprochait du courant évangélique défendu par plusieurs membres du conseil de fabrique de Holy Trinity qui préféraient une assemblée où tous chantent plutôt qu'une maîtrise de type Haute Église interprétant de la musique savante. Le 18 décembre 1835, le conseil de fabrique avait d'ailleurs demandé à l'organiste Codman d'enseigner le chant sacré à la congrégation.

²³ «twelve boys of respectable parents and eight young men of good characters». C'est moi qui traduis.

²⁴ Pour le célèbre organiste et compositeur anglais Samuel Sebastian Wesley, un nombre minimal de 12 chanteurs est nécessaire pour former une maîtrise de cathédrale (Wesley 1849, 7).

²⁵ Wurtele (1890, 24) se base sûrement sur cette liste lorsqu'il affirme que le chœur vêtu de surplis de Bentley comprenait treize garçons et quatre hommes.

²⁶ Avant la construction de la cathédrale, les offices anglicans à Québec se déroulaient à la chapelle des Récollets jusqu'à l'incendie de 1796, puis à la chapelle des Jésuites.

²⁷ L'organiste et compositeur d'origine anglaise Stephen Codman (v. 1796-1852) a occupé le poste d'organiste titulaire de la cathédrale anglicane de Québec durant 36 ans: de 1816 jusqu'à son décès.

²⁸ Dans le procès-verbal de la réunion du 5 avril 1845 du conseil de fabrique, il est écrit que James Burrage a remplacé à l'orgue Codman durant sa maladie et qu'une dénommée Andrews de l'École nationale a assuré la direction musicale à plusieurs occasions. Des remerciements sont aussi adressés aux femmes et aux hommes de la chorale bénévole et à son directeur, le notaire et seigneur Archibald Campbell; il s'agit de la première mention, dans les procès-verbaux, de la chorale bénévole depuis sa fondation.

Les deux évêques qui ont succédé à Jacob Mountain, soit Charles John Stewart, en poste de 1826 à 1837 et George Jehoshaphat Mountain, évêque de 1837 à 1863, avaient des convictions Haute Église beaucoup plus modérées que leur prédécesseur, c'est pourquoi ils n'ont pas pris part à la défense de la maîtrise. Le délaissement progressif des idéaux Haute Église s'étaient auparavant traduit, dans le domaine architectural, par la commande d'une nouvelle chaire en 1833 (installée en 1837), « moins imposante que sa monumentale prédécesseure [sic], et plus près, sans doute, de cet idéal évangélique, notamment étasunien, qui substituait à la prédication en chaire une plate-forme exposant le charisme des prédicateurs » (Noppen 1995, 143).

Le retour de la maîtrise et de la Haute Église

Au milieu des années 1860, la vie musicale de la cathédrale se modifie radicalement : un livre de chants pour l'usage général de la congrégation est adopté, des militaires (appelés *soldiers* ou *bandmen*) sont engagés pour renforcer la chorale bénévole et une nouvelle maîtrise de garçons est fondée. La situation financière de la cathédrale a d'ailleurs changé depuis la création en 1832 du conseil de fabrique. En effet, les finances de la cathédrale semblent prospères puisque le vicaire (*assistant minister*) voit son salaire passer de 235 dollars en 1865 à 719,48 dollars l'année suivante, puis à 1 050 dollars en 1867.

À l'automne 1865, soit exactement vingt ans après la suppression définitive de la première maîtrise, le conseil de fabrique discute de la fondation d'une nouvelle maîtrise de garçons²⁹. Le 22 février 1866, le conseil de fabrique autorise sa formation. Un comité ad hoc destiné à la maîtrise est créé sur-le-champ : il comprend le recteur George Vernon Housman, les deux marguilliers ainsi que William Darling Campbell, membre du conseil de fabrique et fils d'Archibald Campbell, lequel avait dirigé la chorale bénévole à sa fondation. Une allocation de 25 livres sterling est accordée à l'organiste « pro-cathédrale » Frederick W. Mills pour enseigner aux garçons ; elle s'ajoute à son salaire annuel de 400 dollars³⁰. Le conseil de fabrique accorde aussi des honoraires de 20 livres sterling par année, non pas pour chaque choriste, mais pour la maîtrise au complet. Le livre de comptes des marguilliers indique que la maîtrise de 12 garçons commence ses activités en avril 1866. Les honoraires des jeunes choristes apparaissent pour une dernière fois en décembre 1866. Après cette date, les garçons ne semblent

plus recevoir d'allocation, mais ils continuent de chanter jusqu'en 1869³¹. À la réunion du conseil paroissial du 18 avril 1870, un paroissien proposera qu'une maîtrise de jeunes garçons soit à nouveau mise sur pied, mais la motion sera rejetée par une majorité de membres de l'assemblée, guidés par des préceptes Basse Église.

Une nouvelle tentative d'implantation d'une maîtrise semble avoir réussi momentanément en 1890 ou 1891 car le rapport des marguilliers du 20 mars 1891 indique que la présence d'un chœur supplémentaire de garçons a aidé la congrégation à chanter. Une autre maîtrise, cette fois-ci durable, sera fondée en 1928. À cette époque, les jeunes choristes devaient participer à trois répétitions par semaine. Cette maîtrise aurait perduré au-delà de la période étudiée ici. La figure 1 montre ses membres, vêtus de surplis (le vêtement blanc sur les soutanes noires), en mars 1946. La fondation et la pérennité de cette maîtrise démontrent la ténacité et l'ardeur des musiciens, des ecclésiastiques et de certains paroissiens « pro-cathédrale » (plus particulièrement les paroissiens impliqués dans le conseil de fabrique) qui ont réussi à intégrer de nouveau aux offices des éléments musicaux Haute Église.

Le surplis, symbole de la Haute Église

La Haute Église ne prône pas seulement la présence d'une maîtrise dans la cathédrale, mais suggère que ses membres soient vêtus de surplis. En accord avec les allégeances Haute Église de l'évêque Jacob Mountain, les choristes de la première maîtrise de la cathédrale Holy Trinity ont porté des surplis jusqu'à la dissolution de l'ensemble. La maîtrise active de 1866 à 1869 ne revêtait toutefois pas ce vêtement liturgique au cours de ses deux premières années d'existence. Il aura fallu attendre jusqu'au 9 septembre 1868 pour que le conseil de fabrique autorise le retour des surplis dans l'habillement des jeunes garçons de la maîtrise. Il semble que la chorale bénévole adopte aussi le port du surplis en 1869 car la majorité des paroissiens présents à la réunion paroissiale du 18 avril 1870 se montrent choqués de ne pas avoir été consultés au sujet de l'introduction des surplis et désapprouvent son utilisation. Ces mêmes personnes, aux convictions Basse Église, se sont opposées la même journée au retour d'une maîtrise.

La résistance face à l'utilisation du surplis s'est poursuivie jusqu'à la fin du XIX^e siècle et ce, malgré les efforts d'Andrew

²⁹ La proposition de former une nouvelle maîtrise est relatée dans le procès-verbal de la réunion du conseil de fabrique du 31 octobre 1865. C'est également dans ce procès-verbal qu'est annoncé l'engagement de l'organiste Frederick W. Mills.

³⁰ La livre sterling a été utilisée au Canada jusqu'au milieu du XIX^e siècle (Powell 2005, 20). À la cathédrale anglicane de Québec, la transition entre la livre sterling et le dollar s'est surtout effectuée de 1860 à 1862, mais les deux systèmes monétaires ont été employés de façon concomitante jusqu'en 1866.

³¹ Le livre de comptes des marguilliers confirme l'existence de la maîtrise jusqu'en 1869 car des dépenses de lavage (sûrement pour nettoyer les surplis des choristes) sont remboursées à l'organiste Mills le 14 septembre 1869. La maîtrise portait des surplis depuis l'automne 1868 (voir plus loin dans le texte).

Figure 1 : La maîtrise de la cathédrale anglicane de Québec en mars 1946. Courtoisie des archives du diocèse anglican de Québec³².



Hunter Dunn, le cinquième évêque du diocèse anglican de Québec. Parti de l'Angleterre en 1892 pour être sacré évêque à Québec, Dunn, un fervent des pratiques Haute Église (Reisner 2010), a été surpris de trouver des fidèles peu enclins au ritualisme. Un an après son intronisation, il suggère au conseil de fabrique une liste de modifications au culte. Il voulait, entre autres, que les choristes portent des surplis. Sachant sans doute que les Anglicans fréquentant la cathédrale ne seraient pas d'accord avec ses aspirations Haute Église, il soumet au conseil de fabrique un compromis : les offices de la semaine et celui du dimanche soir seraient présentés selon la tradition des cathédrales, c'est-à-dire avec une maîtrise de garçons et d'hommes vêtus de surplis et un chœur auxiliaire de femmes, tandis qu'à l'office du dimanche matin, les choristes, sans surplis, seraient placés dans le sanctuaire pour soutenir le chant de la congrégation.

Alors qu'à sa réunion du 9 novembre 1893, le conseil de fabrique décide de laisser le choix aux paroissiens d'accepter ou de refuser les recommandations concernant le port du surplis. Le conseil paroissial rassemblé le 4 décembre suivant se montre catégorique : il ne veut aucunement de choristes vêtus de surplis. Le livre de comptes des marguilliers indique toutefois que ce vêtement liturgique

sera à nouveau utilisé par la chorale bénévole à partir de 1902. Cette tradition Haute Église perdurera au-delà de la période à l'étude.

La chorale bénévole... qui coûte de plus en plus cher

La chorale bénévole, fondée en 1845, a également poursuivi ses activités au-delà de 1959. Comme je l'ai mentionné précédemment, le remplacement de la maîtrise par une chorale bénévole avait pour but de diminuer les dépenses de la cathédrale. Pendant une vingtaine d'années, l'objectif est atteint, des économies étant enregistrées. En 1847, par exemple, le budget de la chorale bénévole est de 16 livres sterling tandis qu'en 1835 – avant l'adoption des coupures financières – les coûts relatifs à la maîtrise de garçons et d'hommes s'élevaient à 62 livres sterling ; entre 1835 et 1847, on remarque ainsi une réduction des dépenses de 74 pour cent. En 1850, la cathédrale ne consacra qu'un maigre cinq livres sterling à la chorale bénévole.

À partir de 1865, les objectifs initiaux d'économie du conseil de fabrique sont minés par l'engagement de surnuméraires pour pallier les faiblesses des chanteurs amateurs bénévoles. Cette pratique devient même courante

³² Cette photographie est conservée dans la boîte «Cathedral Archives, vol. 7» du fonds de la cathédrale anglicane de Québec (Archives du diocèse anglican de Québec, Sherbrooke).

au fil des décennies. Le livre de comptes des marguilliers indique que des soldats, au nombre de trois à six, ont été rémunérés mensuellement pour chanter dans la chorale de 1865 à 1868. Le 12 février 1873, le conseil de fabrique promettait de nouveau de défrayer les services de quatre soldats chanteurs. Le livre de comptes des marguilliers révèle que les honoraires des militaires Brooks et Jarboltow ont été payés de juillet 1873 à juillet 1874. En mars 1875, le nouvel organiste Edward Arthur Bishop demande à son tour d'embaucher des voix d'hommes pour soutenir la chorale, mais le conseil de fabrique ne donne pas son accord sur-le-champ. Le livre de comptes des marguilliers indique toutefois que le capitaine et chanteur Chamberlin est engagé de novembre 1875 à juillet 1878.

Durant le xx^e siècle, même si la chorale est qualifiée de *benévole* (*voluntary choir*), il en coûte de plus en plus cher pour la préserver, notamment à cause de l'engagement de surnuméraires. Voulant maintenir une certaine qualité, les organistes – tous « pro-cathédrale » – engagent des chanteurs qui renforcent les pupitres. De 1909 à 1914, les dépenses de la chorale passent de 226 à 662,16 dollars, ce qui inquiète les paroissiens. En 1916, les coûts augmentent à 722,86 dollars. Les marguilliers recommandent alors d'entreprendre des démarches rigoureuses afin que la chorale soit composée exclusivement de bénévoles et qu'aucun autre membre payé ne soit retenu. En attendant – en vain – que la chorale soit uniquement formée de bénévoles, un système d'amendes sera imposé pour les membres payés qui ne participent pas régulièrement aux offices et aux répétitions.

Croyant qu'un nombre plus élevé de choristes bénévoles atténuerait la nécessité d'engager des surnuméraires, les membres du conseil paroissial et du conseil de fabrique essaient de recruter le plus possible de gens désireux de chanter bénévolement. Malgré leurs efforts, les surnuméraires sont encore présents en 1935. Cette année-là, l'organiste William Rains indique dans son rapport annuel que la chorale contient 35 membres – 13 sopranos, 3 altos, 4 ténors, 5 basses et 10 garçons – et chaque pupitre est appuyé par des surnuméraires.

Dans les années 1940, les méthodes de financement des surnuméraires se diversifient. En 1944, par exemple, un

système de souscription est établi temporairement. Deux membres de la chorale siégeant aussi au conseil de fabrique, C. G. Dunn et le docteur Johnstone, acceptent de payer deux dollars à chaque répétition, en plus de leur cotisation régulière, pour qu'une basse et un ténor expérimentés puissent chanter avec eux. L'année suivante, c'est le président du comité de la chorale qui est chargé de collecter les fonds nécessaires pour la hausse salariale d'une certaine Wilson, qui menace de ne plus se présenter à la chorale si ses honoraires ne sont pas augmentés.

Ainsi, la chorale bénévole de Holy Trinity, dont la fondation s'appuyait sur des raisons économiques et doctrinales, tend à devenir au cours des années une sorte d'hybride, croisement d'un chœur professionnel et d'une chorale amateur. Cet aboutissement semble être le résultat des luttes entre les tenants de la Haute Église, qui privilégient des offices ostentatoires comportant un volet musical interprété par une maîtrise ou un chœur professionnel³³, et les partisans de la Basse Église, qui souhaitent une participation active des fidèles dans l'exécution du répertoire chanté, la chorale étant considérée pour eux comme un accessoire pour soutenir le chant de la foule.

Le choix des premiers livres de chants : désaccords entre le conseil paroissial et le conseil de fabrique

Durant les offices anglicans, les fidèles sont invités à chanter les cantiques d'hymnes³⁴ (*hymn tunes*). Cette tradition, à l'origine Basse Église, a également été adoptée par les tenants de la Haute Église. Pour encourager les fidèles à chanter, des livres de chants sont généralement mis à la disposition de l'assemblée³⁵. Le choix d'un recueil d'hymnes et de cantiques³⁶ revêt donc une signification particulière pour les membres de n'importe quelle congrégation anglicane. À la cathédrale Holy Trinity, c'est en 1865 que le conseil de fabrique recommande l'adoption d'un recueil d'hymnes et de cantiques qui sera utilisé par l'ensemble de la congrégation. Le choix de ce livre de chants commun s'effectue non sans peine, « après d'intenses discussions³⁷ ». Un recueil de psaumes et d'hymnes avec leurs cantiques publié par la Society for the Promotion of Christian Knowledge³⁸ (SPCK) est alors adopté. Il s'agit probablement de la troisième

³³ Les fidèles sont tout de même invités à chanter avec la maîtrise ou le chœur professionnel pour certains chants des offices Haute Église, dont les cantiques d'hymnes (*hymn tunes*).

³⁴ Une hymne est un texte liturgique ne provenant pas de la Bible, contrairement au psaume qui, lui, se trouve dans l'Ancien Testament. Le mot *hymne* (*hymn*) désigne essentiellement le texte tandis que le terme *cantique* (*hymn-tune*) renvoie à la musique – voire à la totalité de la musique, c'est-à-dire la mélodie, les autres voix et, le cas échéant, l'accompagnement (Beckwith 1986, xxix).

³⁵ À la cathédrale Holy Trinity, les exemplaires étaient défrayés à même le budget de la cathédrale avant que la Guilde de la cathédrale (*Cathedral Guild*) s'occupe des frais d'acquisition, de remplacement ou de réparation des livres d'hymnes et de cantiques (voir le procès-verbal de la réunion du conseil paroissial du 16 janvier 1939).

³⁶ Un recueil d'hymnes et de cantiques, aussi appelé livre de chants, contient des textes et de la musique.

³⁷ « after considerable discussion » (procès-verbal de la réunion extraordinaire du conseil paroissial du 16 octobre 1865). C'est moi qui traduis.

³⁸ Cette société avait des visées Haute Église, car elle prônait l'utilisation de chandelles, de surplis, d'encens et de croix durant les offices (Heideman 2001, 75).

édition du recueil *Psalms and Hymns for Public Worship: With Appropriate Tunes*, publiée en 1865.

À chaque fois que le conseil de fabrique proposera un autre livre de chants, les discussions seront longues et, le plus souvent, le conseil paroissial ne retiendra pas les suggestions du conseil de fabrique. En fait, l'adoption d'un nouveau recueil d'hymnes et de cantiques suppose l'apprentissage de nouveaux chants, ce qui semble déplaire à plusieurs fidèles qui préfèrent se limiter au répertoire connu. Une réunion extraordinaire du conseil paroissial a, par exemple, été convoquée le 1^{er} décembre 1873 pour discuter exclusivement de l'adoption éventuelle d'un nouveau livre de chants de la SPCK. Au terme d'une longue séance, la décision finale est reportée à la prochaine réunion annuelle, fixée au 6 avril 1874. Le conseil paroissial décide alors de rejeter la proposition du conseil de fabrique; l'usage de l'ancien livre de chants de la SPCK et de son appendice est donc maintenu.

En 1886, le conseil de fabrique et le conseil paroissial s'affrontent à nouveau sur ce sujet. Le 26 avril, le conseil de fabrique suggère au conseil paroissial l'emploi du recueil *Church Hymns* de la SPCK, en remplacement de l'ouvrage *Psalms and Hymns for Public Worship*, également publié par la SPCK. Bien que les hymnes des deux publications soient ordonnées selon les temps de l'année durant lesquels elles doivent être interprétées, le recueil *Church Hymns* se distingue de celui qui était utilisé en ce qu'il contient plusieurs nouvelles hymnes et n'inclut pas de cantiques de psaumes mesurés. Quant aux hymnes qui se trouvent dans les deux recueils, elles ne sont pas nécessairement mises en musique sur les mêmes cantiques. Comme le montrent les figures 2 et 3, l'hymne «Hark ! The Glad Sound !» est chantée sur le cantique *Cloisters* dans *Psalms and Hymns for Public Worship* tandis que l'éditeur de *Church Hymns* l'a associée au cantique *Oriel*. Lors de la réunion extraordinaire du conseil paroissial du 17 mai 1886, la recommandation du conseil de fabrique est refusée: il est décidé, une fois de plus, de conserver le livre de chants alors en usage.

Le conseil de fabrique attendra trois ans avant de formuler une nouvelle proposition. Lors de la réunion du conseil paroissial du 22 avril 1889, les paroissiens acceptent finalement d'adopter *Hymns Ancient and Modern*. Tandis que le recueil *Church Hymns* de la SPCK – qui avait été recommandé par le conseil de fabrique en 1886 – se rattache à l'idéologie de la Basse Église, l'ouvrage *Hymns Ancient and Modern* défend plutôt les préceptes de la Haute Église dans sa première édition, en 1861. Toutefois, les éditions subséquentes – c'est-à-dire le supplément de 1868, la deuxième édition en 1875, puis le second supplément

Figure 2: James Turle, «Hark ! The Glad Sound !» (*Psalms and Hymns for Public Worship* 1862, 1).

ADVENT.

CLOISTERS. C. M. JAMES TURLE, 1862.
Composed for this Work.



1.

HARK! the glad sound ! the Saviour comes,
The Saviour promised long !
Let every heart prepare a throne,
And every voice a song.

He comes, the prisoners to release,
In Satan's bondage held ;
The gates of brass before Him burst,
The iron fetters yield.

He comes, the broken heart to bind,
The bleeding soul to cure ;
And with the riches of His grace
To bless the humble poor.

Our glad hosannas, Prince of Peace,
Thy welcome shall proclaim ;
And heaven's eternal arches ring
With Thy beloved Name.

en 1889 – confirment l'association du recueil à la Haute Église mais de façon plus modérée car elles contiennent plusieurs œuvres connues et appréciées, ce qui leur a permis d'être acceptées par la plupart des Anglicans d'Angleterre (Temperley 1983, 298-302). En adoptant ce nouveau livre de chants, la cathédrale Holy Trinity ne faisait pas figure d'exception mais suivait une tendance britannique: en 1895, environ 75 pour cent des églises anglicanes d'Angleterre utilisaient cette publication plutôt que d'autres recueils, comme *Church Hymns* – son principal rival – publié par l'influente SPCK (Anderson et al. s.d., 32-33). En acceptant de changer de livre de chants pour la première fois, après avoir utilisé pendant 24 ans³⁹ le recueil *Psalms and Hymns for Public Worship* de la SPCK, les fidèles fréquentant la cathédrale Holy Trinity ont dû apprendre de nouvelles pièces, car les deux ouvrages ne contiennent pas les mêmes hymnes.

³⁹ Selon le compositeur John Beckwith, la vie moyenne d'un recueil de cantiques est d'ailleurs de 25 ans (Beckwith 1986, xxxii).

Figure 3: James Turle, «Hark ! The Glad Sound !» (*Church Hymns* 1885, 50).

"To the poor the Gospel is preached."—St. Luke vii. 22.

F 1 HARK, the glad sound! The Saviour comes, The Saviour promised long! Let every heart prepare a throne, And every voice a song. 2 He comes, the prisoners to release, In Satan's bondage held; The gates of brass before Him burst, The iron fetters yield. 3 He comes, from thickest films of vice To clear the mental ray,	And on the eyeballs of the blind To pour celestial day. 4 He comes, the broken heart to bind, The bleeding soul to cure; And with the treasures of His grace To enrich the humble poor. 5 Our glad hosannas, Prince of Peace, Thy welcome shall proclaim; And heaven's eternal arches ring With Thy beloved Name. Amen.
--	--

ORIEL. 8.7.8.7.8.7.

Les stratégies de persuasion pour le changement de livre de chants et l'intégration de nouveaux cantiques

Au ^{xx}^e siècle, plusieurs critiques seront formulées au sujet des cantiques. Ces remarques, voire ces plaintes, ont surtout été émises durant la période d'emploi de l'organiste Maitland Farmer, soit de 1929 à 1932. De nombreux reproches lui ont été adressés car il demandait au chœur de chanter des hymnes sur des cantiques qui, d'après les choristes, ne leur étaient pas habituellement associées. En fait, bien qu'une hymne puisse être chantée sur différents cantiques (comme l'ont démontré les figures 2 et 3) et qu'un même cantique puisse être utilisé pour différentes hymnes, plusieurs hymnes sont associées à un cantique spécifique. Or, quand Farmer choisissait un cantique non familier pour des hymnes connues, plusieurs membres de la congrégation n'hésitaient pas à condamner l'initiative.

Le recteur Alfred H. Crowfoot précisera, lors de la réunion du conseil de fabrique du 27 janvier 1932, que la sélection des hymnes revient au recteur tandis que l'organiste s'occupe du choix des cantiques. Dans son plaidoyer diplomatique pour défendre Farmer (et non les choix de ce dernier), le recteur Crowfoot mentionne qu'il est naturel que les hymnes les plus populaires soient chantées sur la musique qui leur est généralement associée, mais que cette même musique peut aussi servir à une hymne pour laquelle elle n'est pas destinée au départ. Il ajoute qu'il ne faut pas que la congrégation s'astreigne à chanter un nombre limité de

textes et de mélodies familières; elle doit plutôt accepter d'élargir son répertoire. Le recteur avait d'ailleurs proposé lors de la réunion annuelle du conseil paroissial de 1930 d'instaurer de courtes répétitions après certains offices du dimanche soir (*evening service*) afin d'enseigner de nouveaux cantiques aux paroissiens. Dans un esprit aigu de persuasion, il avait ajouté que l'initiative s'était concrétisée dans d'autres églises et qu'elle avait connu un réel succès.

En 1939, Crowfoot utilise une argumentation similaire pour convaincre les paroissiens de choisir le nouveau recueil de chants publiés par le synode canadien. Il mentionne que plusieurs cathédrales et églises, dont St. Matthew's et St. Michael's (deux églises anglicanes à Québec), l'avaient adopté. Il ajoute que le recueil contient de nouvelles hymnes

fort jolies et de magnifiques cantiques dont certains sont publiés pour la première fois. Il semble que la stratégie ait fonctionné⁴⁰ car l'année suivante, à la réunion du conseil paroissial du 15 janvier 1940, Crowfoot précise que les exemplaires du nouveau livre de chants ont été reçus et payés. Dans un but constant de valorisation du nouveau répertoire, il ajoute que les nouvelles hymnes et mélodies ont graduellement été introduites et ont gagné la faveur populaire sans pour autant que l'ancien répertoire soit délaissé.

Ce plaidoyer du recteur Crowfoot pour le renouvellement du répertoire vocal n'est toutefois pas réitéré en 1955 par son successeur, le révérend Robert Lowder Seaborn. En effet, à la réunion du conseil de fabrique du 2 mars 1955, l'administrateur Owen Carter se fait le porte-parole de la congrégation en suggérant que les hymnes les plus connues soient chantées aux offices du dimanche. Il propose ensuite que les paroissiens soient invités à faire part de leurs hymnes préférées. Le recteur Seaborn ne prend donc pas la défense du nouveau répertoire. Il offre plutôt sa coopération dans le dossier et se dit prêt à accueillir toute suggestion de la part de l'assemblée.

L'affaire Henry Carter: les causes et les conséquences du congédiement d'un organiste

Le pouvoir décisionnel du conseil de fabrique s'est aussi manifesté de façon éloquente en 1860 dans l'affaire Henry Carter. L'origine de la polémique autour des choix musicaux

⁴⁰ C'est la première fois que les procès-verbaux des instances démocratiques de la cathédrale Holy Trinity font mention d'une stratégie claire pour convaincre les fidèles d'adopter un nouveau livre d'hymnes et de cantiques.

de ce maître de chapelle et organiste remonte à la réunion du conseil paroissial du 9 avril 1860, alors que C. N. Montzambert, appuyé par Archibald Campbell (qui, comme mentionné précédemment, a été le premier chef de la chorale bénévole), propose une motion – aux tendances Basse Église – condamnant le répertoire chanté à la cathédrale. Montzambert qualifie de répugnants les cantiques de l'ordinaire de la messe (jadis en plain-chant anglican) et la mise en musique des répons aux commandements. Il ajoute que la congrégation est maintenant cantonnée à un rôle de simple observatrice et non de participante⁴¹. Le conseil de fabrique et les marguilliers reçoivent alors l'autorisation du conseil paroissial de prendre les mesures nécessaires pour s'assurer que des changements soient apportés.

Ce type de récriminations n'apparaît pas exclusif à la cathédrale anglicane de Québec. La même année, l'assemblée des évêques épiscopaux des États-Unis décriait la musique sacrée complexe, arguant qu'elle nuisait à l'idéal de simplicité du culte (*Journal of the Proceedings of the Bishops, Clergy and Laity of the Protestant Episcopal Church in the United States of America* 1860, 210-211). Par la même occasion, les évêques américains rappelaient que le but de la musique d'église n'est pas de gratifier le goût musical, mais plutôt de soutenir la piété de toutes les classes de paroissiens grâce à des musiques simples et appropriées. Ces évêques aux idéaux Basse Église ont entre autres recommandé aux pasteurs de promouvoir une participation générale de leurs fidèles lors des parties chantées des offices.

À l'image des évêques américains et du conseil de fabrique de la paroisse de Québec, l'évêque George Jehoshaphat Mountain condamne à son tour la musique savante complexe dans une lettre du 9 mai 1860 adressée au recteur George Vernon Housman, le président du conseil de fabrique⁴². Dans sa dépêche, il explique néanmoins que l'organiste Carter n'avait fait que répondre aux souhaits de certains paroissiens musicalement instruits lorsque, durant les offices de Pâques, il avait exceptionnellement dérogé à la règle de la simplicité dans ses performances musicales. Mountain assure le conseil de fabrique que cette irrégularité ne se reproduira pas et ajoute que des œuvres musicales récemment importées ont été judicieusement sélectionnées et approuvées.

Un an plus tard, plus précisément le 6 avril 1861, le conseil paroissial adopte les propositions de l'évêque concernant les changements à apporter dans la musique d'église. Le recteur Housman écrit à Carter pour l'informer de la résolution qui vient d'être adoptée. Dès la réception de la missive, Carter déchire la copie de la résolution et la renvoie en morceaux au recteur tout en lui annonçant que le conseil de fabrique a commis une erreur en lui envoyant ce document. Il remet ensuite sa démission qui sera effective le 1^{er} septembre 1861. Lors de la réunion du 13 avril 1861, les membres du conseil de fabrique, offensés par les comportements de Carter, décident qu'ils dispensent l'organiste de ses tâches dès le 15 avril 1861, soit quatre mois et demi avant la date prévue de son départ. Le 4 mai, le conseil de fabrique revient toutefois sur sa décision et permet à Carter de quitter ses fonctions à la date prévue, soit le 1^{er} septembre.

Carter fait à son tour volte-face le 3 juin et réclame par écrit au recteur Housman l'annulation de sa demande de démission. Il ajoute qu'il sent un appui de la part de l'évêque, des paroissiens et des membres du chœur. Il profite de l'occasion pour s'excuser de son comportement. Le conseil de fabrique décide toutefois de poursuivre les démarches amorcées le 13 avril pour trouver un nouvel organiste. Suite à une nouvelle requête de Carter, le conseil de fabrique, en date du 31 juillet 1861, proclame qu'aucune coopération future n'est envisageable entre Carter et la congrégation.

Une pétition de 26 noms datée du 31 juillet est finalement remise par Carter au marguillier William Darling Campbell. Les signataires désirent que Carter demeure en poste. La pétition n'aura cependant pas l'effet escompté et le conseil de fabrique décide le 2 août d'envoyer à chacun des signataires une lettre leur expliquant qu'un successeur à Carter a déjà été engagé. Le procès-verbal de la réunion du 2 août 1861 indique toutefois qu'aucun organiste titulaire n'a encore été embauché à cette date. Une offre d'engagement a plutôt été offerte à un dénommé Hitchens, mais il semble qu'elle ait été refusée car un contrat avec l'organiste James Pearce est signé le 8 novembre 1861⁴³. Avant son départ définitif, fixé au 1^{er} septembre 1861, le colérique Henry Carter aurait volé des tuyaux de l'orgue. En effet, dans une lettre du 8 août 1862 adressée aux membres du conseil de fabrique⁴⁴, le nouvel organiste James Pearce, à l'emploi de la cathédrale

⁴¹ «The “services” used instead of chants to the different canticles at Divine service in the cathedral, as well as the singing of the responses to the commandments, are distasteful to the majority of the congregation, and are calculated to nurture lifeless formality, and make the congregation passive listeners.» En plus de paraître de façon manuscrite dans le procès-verbal de la réunion du conseil paroissial du 9 avril 1860, la motion a été retranscrite à la fin du rapport annuel imprimé (*Annual Report*) de 1860.

⁴² Cette lettre a été recopiée dans le procès-verbal de la réunion du conseil de fabrique du 18 mai 1860.

⁴³ Le contrat d'engagement de l'organiste James Pearce est reproduit dans le procès-verbal de la réunion du conseil de fabrique du 1^{er} mars 1862.

⁴⁴ Cette lettre a été retranscrite dans le procès-verbal de la réunion du conseil de fabrique du 9 août 1862.

⁴⁵ Contrairement à ce qu'indique Vivianne Émond dans son mémoire de maîtrise (1986, 106), Pearce commence son mandat en janvier 1862, tandis que son prédécesseur Henry Carter a occupé le poste d'organiste titulaire jusqu'au 1^{er} septembre 1861. De septembre 1861 à décembre 1862, c'est le paroissien Wentworth Grey Petry qui assume bénévolement les fonctions d'organiste et de maître de chapelle.

depuis le 1^{er} janvier 1862⁴⁵, accuse son prédécesseur d'avoir retiré certains tuyaux et de ne pas les avoir retournés.

L'affaire Carter, avec ses multiples rebondissements, apparaît comme un exemple éloquent des luttes entre les partisans de la Haute et de la Basse Église. Tirant ses origines dans les demandes de certains paroissiens de chanter du répertoire savant, cette affaire a également montré le pouvoir – voire l'impact majeur – du conseil paroissial qui, dans ce cas-ci, a été influencé par des paroissiens qui s'insurgeaient contre la musique vocale savante.

Conclusion

Après avoir examiné les causes et les conséquences des décisions du conseil de fabrique et du conseil paroissial au sujet de la musique vocale interprétée à la cathédrale Holy Trinity entre 1832 et 1959, trois constats s'imposent : 1) ces deux instances démocratiques ne sont pas formées de groupes homogènes, c'est-à-dire que des dissensions apparaissent entre les deux et au sein de chacune d'elles ; 2) les décisions des deux conseils concernant directement ou indirectement la musique vocale se fondent souvent sur des préceptes doctrinaux de la Haute ou de la Basse Église ; 3) les deux conseils ont eu un impact très marquant sur le choix et la manière d'interpréter la musique vocale à la cathédrale Holy Trinity aux XIX^e et XX^e siècles.

Le premier constat, concernant l'hétérogénéité des membres des deux instances démocratiques de la cathédrale, a été établi suite à l'analyse de la division des votes dans certains dossiers, du refus par le conseil paroissial de recommandations faites par le conseil de fabrique et des condamnations par le conseil paroissial de quelques décisions du conseil de fabrique. En avril 1870, par exemple, le conseil paroissial adopte une motion désapprouvant une décision du conseil de fabrique datée de septembre 1868, qui permettait le port du surplis par les choristes. L'assemblée formant ce conseil paroissial était toutefois divisée car 29 personnes ont voté en faveur de la motion et 12 contre. Le clivage entre les deux conseils apparaît également dans le dossier du choix du livre de chants : après que le conseil paroissial ait refusé par deux fois les recommandations du conseil de fabrique, en 1873 et en 1886, quant au remplacement du livre d'hymnes et de cantiques en usage, il finira par accepter sa proposition en 1889. L'hétérogénéité du conseil paroissial se perçoit pour sa part de manière flagrante en 1893 : 26 paroissiens appuient une motion voulant que soient rejetées les propositions de l'évêque Andrew Hunter

Dunn concernant notamment le retour d'une maîtrise vêtue de surplis, tandis que 13 personnes votent contre.

Le deuxième constat, à propos des causes souvent doctrinaires des décisions sur la musique vocale, se fonde sur le nombre élevé de prises de position qui ne sont pas basées sur des considérations exclusivement musicales ou économiques. En fait, les décisions concernant la fondation d'une maîtrise en 1865, 1890 ou 1891, puis à nouveau en 1928, et l'acceptation du retour du port du surplis par les choristes en 1868 et 1902 sont motivées par des enjeux Haute Église. Quant aux décisions concernant la suppression graduelle de la maîtrise et la fondation d'une chorale bénévole entre 1834 et 1845, la condamnation du répertoire vocal savant en 1860, la simplification de la musique en 1861 (cette résolution étant à l'origine de l'affaire Carter), le rejet du projet de fondation d'une maîtrise en 1870 et 1893, la désapprobation du port du surplis en 1870 et le refus du port du surplis en 1893, elles relèvent toutes des aspirations Basse Église.

L'analyse des décisions des deux conseils montre d'ailleurs que la cathédrale a été confrontée aux diverses allégeances doctrinales contradictoires de ses fidèles tout au long de la période étudiée, et particulièrement au XIX^e siècle. Déjà en 1825, le juge en chef Jonathan Sewell, qui avait jadis été nommé commissaire pour la fondation de la cathédrale, s'éloignait de Holy Trinity et de ses pratiques Haute Église en fondant sa chapelle privée, nommée Trinity Church, à la liturgie se rapprochant davantage du courant évangélique. À partir des années 1830, alors que plusieurs temples anglicans en Angleterre adhèrent au Mouvement d'Oxford, les fidèles de la cathédrale Holy Trinity adoptent de plus en plus des visées Basse Église, comme plusieurs de leurs homologues américains. Les pratiques à tendance Basse Église des paroissiens ont souvent provoqué des conflits avec les ecclésiastiques et les organistes émigrés d'Angleterre et d'allégeance Haute Église⁴⁶. Au XX^e siècle, les désaccords doctrinaux, bien qu'encore présents, perdent de l'importance au fur et à mesure que la cathédrale retourne à des traditions Haute Église.

Le troisième et dernier constat, concernant l'impact marquant des deux conseils sur le choix et la manière d'interpréter la musique vocale à Holy Trinity, s'appuie sur une analyse qualitative de la répartition du pouvoir entre les musiciens, les ecclésiastiques et les deux conseils. En fait, à partir de la formation du conseil de fabrique en 1832, les organistes ont un pouvoir limité en ce qui concerne la musique vocale. Alors qu'ils peuvent théoriquement choisir les chants, ils doivent respecter plusieurs balises. Il faut, par

⁴⁶ Les propositions Haute Église de l'évêque Andrew Hunter Dunn en 1893 ont d'ailleurs, aux dires de certains paroissiens (voir le procès-verbal du conseil paroissial du 4 décembre 1893), semé la division au sein de la communauté et ont détruit la paix et l'harmonie qui régnaient depuis (supposément) plusieurs années.

exemple, qu'ils privilégient la simplicité, et les cantiques d'hymnes (*hymn tunes*) doivent être sélectionnés dans le livre de chants adopté par le conseil paroissial. C'est également le conseil de fabrique et le conseil paroissial qui décident du type d'interprète : chanteurs amateurs, musiciens professionnels ou maîtrise de jeunes garçons. Le pouvoir des ecclésiastiques est aussi limité, car leurs suggestions doivent être entérinées par les conseils. Ainsi, entre 1832 et 1959, le conseil de fabrique et le conseil paroissial ont joué un rôle majeur dans tout ce qui était rattaché de près ou de loin à la musique vocale exécutée à la cathédrale Holy Trinity de Québec.

RÉFÉRENCES

Sources premières

Fonds de la cathédrale anglicane de Québec, Archives du diocèse anglican de Québec, Sherbrooke.

Sources secondaires

ANDERSON, Warren et al. (s.d.). «Hymn», dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.res.banq.qc.ca/subscriber/article/grove/music/13648>, consulté le 29 janvier 2013.

BECKWITH, John, dir. (1986). *Le patrimoine musical canadien*, Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, vol. 5 «Cantiques».

BOYDELL, Barra (2004). *A History of Music at Christ Church Cathedral, Dublin*, Woodbridge, Angleterre, Boydell Press.

BROUILLETTE, Louis (2009). «Le “Manuscrit d’orgue de la cathédrale anglicane de Québec : Description, analyse et mise en contexte”, thèse de doctorat, Université de Montréal.

BRYANT, Giles et John GALLIENNE (2006). «Musique religieuse anglicane», dans *L'Encyclopédie canadienne*. *Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/anglican-church-music-emc/>, consulté le 4 janvier 2014.

Church Hymns with Tunes (1885). Londres, Society for Promoting Christian Knowledge. 2 livres en un, édition préparée par Arthur Sullivan.

A Compendious Abstract of the Public General Acts of the United Kingdom of Great Britain and Ireland : 1 & 2 William IV – 1831, Being the First Session of the Tenth Parliament of such United Kingdom from The Law Journal, vol. 9, part II (1831). Londres, J. W. Paget.

DE FRANQUEVILLE, Charles Franquet (1864). *Institutions politiques, judiciaires et administratives de l'Angleterre*, Paris, L. Hachette et cie. 2^e éd. revue et augmentée.

ÉMOND, Vivianne (1986). «“Musique et musiciens à Québec : souvenirs d’un amateur” de Nazaire Levasseur (1848-1927) : Étude critique», mémoire de maîtrise, Université Laval.

FORD, Clifford, dir. (1988). *Le patrimoine musical canadien*, Ottawa, Société pour le patrimoine musical canadien, vol. 9 «Chœurs religieux et liturgiques II».

Guide to Archives of the Ecclesiastical Province of Canada (1995). Toronto, Anglican Church of Canada General Synod Archives, coll. «Records of the Anglican Church of Canada», n° 4.

HAYES, Alan L. (2004). *Anglicans in Canada : Controversies and Identity in Historical Perspective*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press.

- HEIDEMAN, Eugene P. (2001). *From Mission to Church : The Reformed Church in America Mission to India*, Grand Rapids, Michigan, Eerdmans, coll. «The Historical Series of the Reformed Church in America», n° 38. Préface de Charles Van Engen.
- Journal of the Proceedings of the Bishops, Clergy and Laity of the Protestant Episcopal Church in the United States of America Assembled in General Convention Held in St. Paul's Church, in the City of Richmond, from October 5th to October 22d, Inclusive, in the Year of Our Lord 1959 with an Appendix Containing the Constitution, Digest of the Canons, a List of the Clergy, etc.* (1860). Philadelphie, King and Baird.
- KALLMANN, Helmut (1960). *A History of Music in Canada, 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press.
- LONG, Kenneth R (1972). *The Music of the English Church*, Londres, Hodder and Stoughton.
- MILLMAN, Thomas R. (1987). «Mountain, Jacob», dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 6 «1821-1835», http://www.biographi.ca/fr/bio/mountain_jacob_6F.html, consulté le 5 janvier 2014.
- NOPPEN, Luc et Lucie K. MORISSET (1995). *La présence anglicane à Québec : Holy Trinity Cathedral 1796-1996*, Sillery, Septentrion.
- PEAK, F. A. (2010). «Anglicanisme», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/anglicanism/>, consulté le 5 janvier 2014.
- POWELL, James (2005). *Le dollar canadien : Une perspective historique*, s.l., Banque du Canada, http://www.banqueducanada.ca/wp-content/uploads/2010/07/dollar_livre.pdf, consulté le 6 février 2014.
- Psalms and Hymns for Public Worship : With Appropriate Tunes* (1862). Londres, Society for Promoting Christian Knowledge. 3^e édition, révisée et éditée par James Turle.
- REISNER, Mary E. (1995). *Strangers and Pilgrims : A History of the Anglican Diocese of Quebec, 1793-1993*, Toronto, Anglican Book Centre.
- REISNER, Mary E. (2010). «Nuggets from the Past», *Quebec Diocesan Gazette*, April, p. 3.
- TEMPERLEY, Nicholas (1983). *The Music of the English Parish Church*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press.
- VAUDRY, Richard V. (2003). *Anglicans and the Atlantic World : High Churchmen, Evangelicals and the Quebec Connection*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, coll. «McGill Queen's Studies in the History of Religion», série 2, n° 25.
- WESLEY, Samuel Sebastian (1849). *A Few Words on Cathedral Music and the Musical System of the Church with a Plan of Reform*, Londres/Leeds, F. and J. Rivington/Richard Slocombe. Réimpression, New York, Hinrichsen Edition, 1961.
- «Wanted» (1802). *Quebec Gazette*, 4 février. Annonce parue dans le supplément.
- WÜRTELE, Fred C. (1890). «The English Cathedral of Quebec», *Transactions of the Literary and Historical Society of Quebec*, n° 20. Réimpression avec additions sous le titre *The Cathedral of the Holy Trinity, Quebec*, Québec, Le Soleil, 1927.

Du théâtre en chanson ? : La transfolklorisation chez les collaborateurs du Carillon canadien de Charles Marchand

Luc Bellemare
(Université du Québec à Montréal)

Au lendemain de la première de Félix Leclerc au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts¹, Claude Gingras écrivait dans *La Presse* qu'après la Bolduc, et avant Gilles Vigneault, l'auteur de « Moi, mes souliers » a été « l'une des trois grandes figures de la chanson au Canada français² ». C'est vrai, en grande partie. Mais mon confrère oublie la quatrième, qui fut vraisemblablement la première de toutes : *Charles Marchand* qui, sous les auspices du Canadien Pacifique, fit connaître à Paris la chanson comme on l'entendait au Canada du temps où notre bon Félix faisait innocemment pipi dans sa culotte (Danis 1967, 78).

L'histoire de la chanson avant Madame Bolduc³ se réduit souvent à quelques airs chantés comme « À la claire fontaine » et à des *reels* de violoneux. Pour quiconque ne pourrait se satisfaire de cet état des choses, il existe heureusement des discographies et de courts articles de dictionnaire relatifs à quelques dizaines d'artistes actifs dans la première moitié du xx^e siècle. C'est précisément de

cette façon que j'ai découvert, il y a une dizaine d'années, le nom du folkloriste Charles Marchand. L'essentiel de ce que l'on savait alors de ce pionnier de la chanson tenait en quelques brèves notices rédigées par Sœur Marie Valentine (1935, 196-198), Gabriel Labbé (1977, 161-163), Robert Thérien (2000), Denis Lessard (2001), Jean-Nicolas De Surmont (2001, 58-61 ; 2005) et Gilles Potvin (2007⁴). Le personnage étant peu connu, voici un aperçu.

Charles Marchand (1890-1930) est un chanteur folkloriste arborant fréquemment une tenue de scène munie à la taille d'une *ceinture fléchée*⁵ typiquement canadienne-française. Il connaît le sommet de sa carrière artistique durant les années 1920. Inspiré par l'œuvre de Théodore Botrel⁶, il joue un rôle clé dans l'organisation des *Festivals de la chanson, des danses et des métiers du terroir* du Canadien Pacifique — ci-après, les festivals du CP. Marchand forme aussi avec le poète-parolier Maurice Morisset⁷ et le compositeur-

¹ Le chansonnier Félix Leclerc (1914-1988) se produit pour la première fois au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts de Montréal du 1^{er} au 10 novembre 1967, sauf pour une relâche le 6 novembre. L'artiste française Cora Vaucaire (1918-2011) assure la première partie de ce tour de chant (*Le Petit journal*, semaine du 5 novembre 1967, 54 ; *La Presse*, 1^{er} novembre 1967, 100).

² Le texte critique de Claude Gingras paraît dans *La Presse*, 2 novembre 1967, 30.

³ Mary Travers (1894-1941), dite La Bolduc ou Madame Bolduc, est généralement reconnue comme la première auteure-compositrice-interprète de l'histoire de la chanson au Québec. Musicienne autodidacte, elle est révélée au grand public en 1928 à l'occasion des Veillées du bon vieux temps de Conrad Gauthier, sur la scène du Monument national de Montréal. Elle mène une carrière de chanssonnière durant 13 ans, au cours de laquelle elle effectue 102 enregistrements sur disque, dont 18 collaborations. À compter de 1931, elle sillonne le Québec, le Canada français et le nord-est des États-Unis au sein d'une troupe de variétés. Son style de chansons se caractérise par des paroles en langue vernaculaire qui relatent la misère de la classe ouvrière durant la crise économique de 1929. Dans ses prestations, elle se fait accompagner au piano et joue de l'harmonica tout en s'appropriant le répertoire des *reels* de violoneux selon une technique vocale onomatopéique appelée « turlutage » (Doyon 1969 ; Lonergan 1992 ; *Site Mary Travers* 2010).

⁴ L'article original de Gilles Potvin sur Charles Marchand a paru dans la première édition de l'*Encyclopédie de la musique au Canada* (1983, 613). Je fais ici référence à la réédition numérique de l'article en 2007.

⁵ La ceinture fléchée consiste en une large bande de laine tissée que les coureurs des bois portaient à la taille dès le xvii^e siècle. Elle était alors répandue chez les employés des compagnies du Nord-Ouest et de la Baie d'Hudson. Au xix^e siècle, la fabrication de la ceinture fléchée se standardise. Les principaux modèles à motifs en forme de flèches ou de flammes de couleurs proviennent de la région de L'Assomption, où Charles Marchand fera une partie de ses études. Les plus grands spécimens de l'époque mesurent jusqu'à quatre mètres et demi de longueur. La ceinture fléchée est alors fort prisée des marchands, des avocats et des bourgeois. En 1919, à l'occasion des Veillées du bon vieux temps de la Bibliothèque Saint-Sulpice organisées par l'ethnologue Marius Barbeau, l'intérêt pour la ceinture fléchée de L'Assomption renaît de plus belle. Vincent-Ferrier de Repentigny, un informateur de Barbeau, l'arbore fièrement au moment d'interpréter la chanson « Envoyons d'l'avant, nos gens » (Barbeau 1920, 3 ; Barbeau 1946, 30-31, 51-54).

⁶ Théodore Botrel (1868-1925) est un chanteur qui se produit dans les cabarets montmartrois depuis la fin du xix^e siècle. Régionaliste convaincu, ce barde breton œuvre à préserver et à faire connaître le folklore de son coin de pays. Il dirige aussi en France la revue *La bonne chanson* de 1907 à 1925. En 1903, il effectue une première visite au Canada dans le but de financer l'érection d'un monument à Jacques Cartier dans la ville de Saint-Malo, en Bretagne. Son second voyage, de janvier à mai 1922, donne un élan à l'organisation du Carillon canadien de Marchand (De Surmont 2001 ; Hellégouarch 2009).

⁷ Maurice Morisset (1884-1939) est un journaliste, un traducteur au gouvernement fédéral, un poète et un chansonnier, au sens d'un parolier, comme on l'entendait à l'époque. Il collabore aux quotidiens *La Patrie*, *La Presse* et *Le Canada*, puis devient en 1912 copropriétaire et rédacteur en chef du journal *La Justice*. Membre fondateur du Carillon canadien, il demeurera tout au long des années 1920 un proche collaborateur de Marchand, notamment à l'occasion du centenaire de la ville d'Ottawa (Francoeur 1924, 1, 39 ; Centre de recherche en civilisation canadienne s.d.).

arrangeur Oscar O'Brien⁸ un organe de diffusion du folklore appelé «le Carillon canadien». Ensemble, ils créent des chansons en concert et publient la revue *Le Carillon*. Leur legs est précurseur des cahiers *La bonne chanson* de l'abbé Charles-Émile Gadbois⁹. En effet, le Carillon canadien de Marchand défend déjà l'idée que la chanson doit préserver les mœurs de la jeunesse des ravages occasionnés par des propos contraires à la moralité. Dès le lancement de la revue, l'éditorial de Morisset donne le ton :

Le Carillon aura pour mission et pour but de répandre la chanson honnête, celle que l'on peut chanter en famille, au coin du feu, celle que l'on peut joyeusement fredonner à l'atelier, celle qui peut pénétrer sans crainte dans nos pensionnats de jeunes filles et de jeunes gens (Morisset 1926, 3).

Vingt ans plus tard, la réimpression de la chanson «Envoyons d'avant, nos gens» sera dédiée par l'abbé Gadbois au «célèbre interprète du folklore canadien», c'est-à-dire Charles Marchand (Gadbois 1945, 46).

Le portrait de Marchand décrit par Sœur Marie Valentine Labbé, Thérien, Lessard, De Surmont et Potvin est juste, mais pour le moins incomplet. L'apport de Marchand à l'histoire de la chanson au Québec mérite aujourd'hui une réévaluation. Son Carillon canadien s'ancre certes dans une certaine tradition orale d'interprétation du folklore chanté, mais j'entends démontrer dans cet article qu'il emprunte également aux pratiques du café-concert montmartrois et à un certain théâtre moderne français. Le concept de transfolklorisation, que j'expliquerai plus loin, servira à décrire le métissage des pratiques artistiques. Avant d'aborder de front le répertoire, une description détaillée du parcours artistique de Marchand et de son réseau de collaborateurs s'impose¹⁰.

Mise à jour des données sur Charles Marchand et le Carillon canadien

Résident de Hull à partir de 1910, Marchand devient géographe au ministère de l'Intérieur du gouvernement fédéral à Ottawa avant de se tourner en 1919 vers l'interprétation et la diffusion du folklore canadien-français (Labbé 1977, 161; De Surmont 2001, 58-59). Le chanteur aurait fait ses débuts artistiques sur une scène d'Ottawa en interprétant «Fleur d'ajonc» de Botrel. Que ce soit en solo ou avec ses collaborateurs du Carillon canadien, il semble que l'interprète donne voix au répertoire du barde breton lors de ses premiers récitals¹¹. Avant de s'installer à Montréal, en 1920, Marchand et Morisset assurent la production de représentations de théâtre français à Ottawa¹².

Le baptême artistique de Marchand dans la métropole aurait eu lieu le 12 mars 1919 (Labbé 1977, 161), soit une semaine avant l'organisation par Marius Barbeau¹³ de la première Veillée du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice. Dans le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Sœur Marie Valentine donne plus de détails sur l'arrivée du nouveau folkloriste à Montréal :

Le Dr Elzéar Hurtubise, actif propagandiste de la Société des Artisans canadiens-français, projetant d'éliminer de la scène les chansons burlesques et les mauvais acteurs, imagina de faire venir Marchand à Montréal et de le garder définitivement, s'il réussissait à le présenter dans une soirée au Monument national. Marchand répondit à l'invitation, et ce fut un succès complet. Une salle débordante fit un triomphe au nouvel artiste qui, à partir de ce moment, décide de laisser sa position à Ottawa et de se consacrer tout entier au folklore. Il aura des amis puissants chez les Artisans canadiens-français de Montréal. En toute occasion, ces messieurs ne manqueront pas d'utiliser Marchand et de l'aider dans sa

⁸ Oscar O'Brien (1892-1958) étudie le piano avec Amédée Tremblay avant de devenir organiste suppléant à la Basilique Notre-Dame. Il poursuit des études à l'Académie de La Salle et à l'Université d'Ottawa. Il se fixe à Montréal en 1917 pour enseigner l'harmonie et œuvrer à titre de pianiste accompagnateur. Membre fondateur du Carillon canadien, il collabore étroitement avec Marchand à diverses activités de diffusion du folklore. De 1930 à 1945, il dirige les activités du Quatuor Alouette. En 1945, il se fait moine à Saint-Benoît-du-Lac. O'Brien a composé quelques opérettes, des messes et des œuvres classiques instrumentales, en plus de près de 400 harmonisations de chansons de folklore (Francoeur 1924, 1, 39; Potvin 2006a).

⁹ Charles-Émile Gadbois (1906-1981) est un prêtre établi à Saint-Hyacinthe. En 1937, à l'occasion du Deuxième Congrès de la langue française, l'appel lancé par Camille Roy lui inspire l'idée de fonder les cahiers *La bonne chanson*. La publication prendra la forme d'une dizaine de recueils contenant des mélodies destinées à propager des valeurs clérico-nationalistes comme le culte de l'agriculture, la famille traditionnelle, la foi catholique, le respect de l'histoire et de la langue française. Jusqu'en 1955, l'entreprise donne notamment lieu à l'enregistrement de disques, à des festivals et à l'émission de radio *Le quart d'heure de la bonne chanson* (De Surmont 2001).

¹⁰ Le présent article se concentre sur les activités artistiques de Marchand dans les années 1920. Le lecteur à la recherche d'informations biographiques plus précises peut se référer à la notice nécrologique de l'artiste («Charles Marchand, le chansonnier canadien, est décédé» 1930, 8).

¹¹ Entre 1920 et 1922, Marchand interprète des chansons de folklore à la salle Lafontaine de Montréal («Charles Marchand» 1920, 5), au Monument national de Montréal («Soirée récréative» 1922, 9), de même qu'à l'Auditorium de Québec («Concert Charles Marchand le 18 novembre» 1921, 8). Mes remerciements à Lucie Robert pour l'accès à des notes de recherche inédites et à des extraits de presse cités dans cette partie du présent article.

¹² À Hull, plus précisément à la salle Notre-Dame, Marchand offre une soirée d'adieu avant de s'installer à Montréal. Au programme, du chant folklorique, la comédie *Beaudruchet devient célèbre* d'André Mérané et la chorale de la basilique d'Ottawa. La presse note que «M. Marchand peut être fier du succès remporté hier soir, qui est de bon augure pour la soirée qu'il donnera demain à Ottawa» («Un franc succès, la soirée de M. Chs Marchand» 1920, 6).

¹³ Marius Barbeau (1883-1969) est un ethnologue québécois spécialisé dans la collecte de contes et de chansons du Canada français et du patrimoine des Premières nations. Après des études en anthropologie à l'Université d'Oxford, en Angleterre, et à la Sorbonne de Paris, il entreprend ses premières collectes de terrain, qui donnent lieu à des publications dans le *Journal of American Folklore* à compter de 1916. Il a recueilli des centaines de contes et des milliers de chansons sur cylindre de cire. Parmi ses ouvrages majeurs, on compte *Veillées du bon vieux temps à la Bibliothèque Saint-Sulpice* (1920) et *Romancero du Canada* (1937). Marius Barbeau a en outre publié sur l'histoire de l'art et le patrimoine artisanal du Québec (Barbeau 1920; Barbeau 1937; Lefebvre 2005; Jessup, Nurse et Smith 2008).

nouvelle carrière. Il sera maintenant l'interprète de la bonne chanson française et folkloriste (Valentine 1935, 197).

Selon Gilles Potvin (2007), Marchand aurait assisté à l'une des deux représentations de ces soirées folkloriques à la Bibliothèque Saint-Sulpice et en serait ressorti marqué par les interprétations de la chanteuse new-yorkaise Loraine Wyman¹⁴. Si l'on se fie aux programmes des Veillées du bon vieux temps publiés par Barbeau (1920, 8-11), Wyman ne participe pas à la soirée du 19 mars 1919, mais elle chante à celle du 24 avril suivant. En revanche, Vincent-Ferrier de Repentigny¹⁵ interprète lors de chacune de ces deux Veillées la chanson folklorique « Envoyons d'l'avant, nos gens », un air que Marchand intégrera aussi à son répertoire.

À l'automne 1921, le Carillon canadien voit le jour en tant qu'« organe de la bonne chanson » au Canada¹⁶. Rappelons que le trio à la base de cette association est formé de Marchand, Morisset et O'Brien (figure 1). Dans l'ensemble de leurs activités artistiques, Marchand et son Carillon canadien priorisent le seul folklore chanté du Canada français, au détriment de toute musique de danse instrumentale produite par les violoneux, les accordéonistes ou les joueurs de musique à bouche comme Madame Bolduc. Certaines chansons du Carillon canadien de Marchand paraissent dans *La Lyre*. On en retrouve encore presque quinze ans plus tard dans *La bonne chanson* de l'abbé Gadbois.

Une exception à ce principe du tout-au-chant s'avère cependant digne de mention. En mars 1926, à l'occasion d'un concours international de violoneux dont les qualifications canadiennes se déroulent au Théâtre Saint-Denis de Montréal, les violoneux Johnny Boivin et Joseph

Figure 1 : Le Carillon canadien en page titre de *La Lyre*, juin 1924 (n° 20). Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Domaine public.



Allard se démarquent parmi les concurrents. La presse indique que le jury est composé de Charles Marchand, Albéric Bourgeois et Eugène Belley¹⁷.

¹⁴ Loraine Wyman (1885-1937) est une chanteuse et une collectionneuse de folklore originaire de France. Émigrée à New York, elle a notamment collaboré avec Yvette Guilbert et Marius Barbeau. Son répertoire comprend des chansons de France, des airs en anglais du Kentucky et des mélodies folkloriques canadiennes-françaises recueillies à Percé, en Gaspésie. Wyman est membre de l'American Folklore Society (« Le folklore canadien et les traditions nationales » 1919; Barbeau 1920, 99-100; Wyman 1920).

¹⁵ Le chanteur de folklore Vincent-Ferrier de Repentigny (1858-1932) est l'un des informateurs privilégiés de Marius Barbeau et d'Édouard-Zotique Massicotte. Il leur a fourni de mémoire plus de 300 chansons, en plus de prendre part aux Veillées du bon vieux temps de mars-avril 1919, à la Bibliothèque Saint-Sulpice de Montréal (« Le folklore canadien et les traditions nationales » 1919; Barbeau 1920, 99).

¹⁶ Dans *La Lyre* de novembre 1924, on affirme que le Carillon canadien de Marchand débute ses activités de diffusion du folklore lors d'un concert de la veille de Noël 1921, au restaurant Kerhulu et Odiau du centre-ville de Montréal (Francoeur 1924, 1, 39). Gabriel Labbé (1977, 162) donne pour sa part le 31 janvier 1922 comme date officielle de fondation de l'association. Après vérification dans *La Presse* du 31 janvier 1922, il est effectivement écrit qu'un spectacle chansonnier au restaurant Kerhulu et Odiau a été donné trois jours plus tôt par le Carillon canadien. On mentionne la participation de Marchand, de Morisset et du pianiste O'Brien. Ce spectacle n'exclut cependant pas un acte de fondation scellé plus tôt. Ainsi, une partition de la chanson « Le Credo du pêcheur » retrouvée à la Collection nationale de musique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) porte l'inscription *La bonne chanson canadienne, Collection Charles Marchand, MCMXX*. La page titre de cette feuille de musique suggère donc que Marchand et Morisset étaient déjà réunis pour la diffusion du folklore en 1920, mais sans nécessairement porter l'appellation « Carillon canadien ».

¹⁷ Albéric Bourgeois (1876-1962) est un caricaturiste, un chroniqueur et un revuiste québécois. Pionnier de la bande dessinée au Québec, il est caricaturiste attiré à *La Presse* de 1905 à 1957. Il tient aussi dans ce journal les chroniques ludiques « En roulant ma boule », mettant en vedette Baptiste et Catherine Ladébauche, deux personnages archétypes du Canadien français moyen. Bourgeois collabore avec Marchand à la rédaction de la revue *Le Carillon* en 1926-1927 et à l'écriture du sketch *Une noce canadienne* pour le festival du CP de 1930. Eugène Belley est quant à lui chef du Bureau des sociétés commerciales au Palais de justice de Montréal, baryton soliste de l'Harmonie de Montréal et maître de chapelle de la paroisse Saint-Victor (« Records Starr-Gennett : Radio et phonographe » 1926, 24; *La Presse*, 15 novembre 1924, 38; *La Presse*, 20 mars 1926, 42; *La Presse*, 30 mars 1926, 11; Labbé 1977, 29-30; Bellemare 2012, 103, 141-142, 147-149).

Bien au-delà du Carillon canadien, le réseau élargi des collaborations de Marchand passe par les périodiques, les journaux, la musique en feuille, le disque 78 tours, les concerts et, en quelques rares occasions, la radiodiffusion. Tout au long des années 1920, ce réseau comprend les ethnologues Édouard-Zotique Massicotte et Marius Barbeau¹⁸, les éditeurs J.-E. Turcot et Henri Miro de la revue *La Lyre*, le publiciste du Canadien Pacifique John Murray Gibbon, l'auteur dramatique et caricaturiste de *La Presse* Albéric Bourgeois, l'actrice et chanteuse lyrique Camille Bernard, le pianiste accompagnateur Ernest Patience, le groupe vocal des Troubadours de Bytown, les poètes Jean Narrache (Émile Coderre), Robert Choquette et Alphonse Désilets, des compositeurs-arrangeurs qui collaborent aux festivals du CP ou à la revue culturelle *La Lyre* — Amédée Tremblay, Achille Fortier, Alfred Laliberté, Claude Champagne, Ernest MacMillan, Geoffrey O'Hara, Healey Willan, Louis Bédard, Pierre Gauthier, Hector Latour et Roméo-Clément Larivière —, et des interprètes de la Société canadienne d'opérette — notamment Jeanne Maubourg, Albert Roberval, Lionel Daunais, Joseph Fournier de Belleval, Gaston Saint-Jacques et Charles-Émile Brodeur. Voyons plus attentivement ce que nous révèlent ces collaborations dans chacun des domaines d'activités.

Périodiques et musique en feuilles

Une première série de chansons de folklore choisies et interprétées par le Carillon canadien de Marchand paraît vers 1924 sous forme de musique en feuilles aux éditions La Lyre, en vente dans les locaux voisins du magasin de musique de J.-E. Turcot, près de la rue Saint-Laurent, à Montréal (figure 2¹⁹).

En 1926 et 1927, l'équipe du Carillon canadien publie deux numéros de l'éphémère revue *Le Carillon*. Dans l'éditorial de lancement du premier numéro, en mai-juin 1926, Morisset explique en quoi le périodique est un prolongement de l'éventail d'activités déjà poursuivies par l'équipe :

Marchand s'est maintes fois entendu dire : « Vous accomplissez une œuvre admirable en sortant de l'oubli les chansons de nos pères et en propageant les plus saines et les plus gracieuses de nos chansons modernes » [...] À ces premiers facteurs de succès, si l'on ajoute les cinq années de travail ardu que Marchand vient de consacrer à La bonne chanson et si l'on tient compte de l'accueil éminemment

Figure 2 : Page titre de la partition en feuille de « La radiomanie », une chanson du Carillon canadien de Marchand (Éditions La Lyre, 1925 ; réimpression Le Carillon, 1926). Collection numérique de BanQ. Domaine public.



sympathique réservé à notre chanteur, il nous semble que *Le Carillon* est né viable (Morisset 1926, 3).

Le deuxième et dernier numéro de la revue *Le Carillon*, en janvier 1927, met en vedette John Murray Gibbon, le publiciste du Canadien Pacifique. Cette collaboration aide à comprendre comment Marchand et Gibbon se sont associés pour l'organisation des festivals du CP. La revue *La Lyre* absorbe *Le Carillon* à compter d'avril 1927 (n° 51). La nouvelle entité renferme « Les pages du Carillon », qui incluent des partitions, des paroles de chansons et de la poésie.

¹⁸ Dès décembre 1920, au moment du concert qui précède le départ de Marchand pour Montréal, on peut lire dans la presse que « [c]e qui fut le clou [du spectacle], pour employer un mot populaire, ce fut indiscutablement les chansons du vieux fonds canadien : "Envoyons d'avant !", "La prison du gourmand" avec harmonisation de M. Marius Barbeau » (« Un franc succès, la soirée de M. Chs Marchand » 1920, 6). En mai 1930, la notice nécrologique de Marchand souligne encore la collaboration étroite avec Barbeau, cette fois-ci dans le contexte des festivals du CP : « [Charles Marchand] trouva en Marius Barbeau, en É.-Z. Massicotte, en Oscar O'Brien et en J. Murray Gibbon et chez les dirigeants du Canadien Pacifique un appui et une documentation qui lui facilitèrent la tâche. » (« Charles Marchand, le chansonnier canadien, est décédé » 1930, 8).

¹⁹ La datation vient d'une liste de titres qui paraît dans la revue *La Lyre* de novembre 1924 (Francoeur 1924, 1, 39). Les chansons du Carillon canadien de Marchand qui y figurent ont pour noms « Les chauves... sourient », « Le vert et le rouge », « Le credo du pêcheur », « La chanson des bas », « Le recensement », « La géographie », « Les pharisiens », « La fermière canadienne », « La Marseillaise de l'habitant », « Tiens bon Raymond », « La course à la mort », « L'avalanche des Blokes », « La grand' demande », « Les lauréats », « Les cloches canadiennes » et « La radiomanie ».

Figure 3 : Publicité des disques Starr parue suite au décès de Marchand (*La Presse*, 17 mai 1930, 48).

Le
REPertoire
CHARLES MARCHAND



est exclusif
à
STARR
Phonographe

10 pcs **65c**

15119 Entrez-vous d'Attant.
J'ai vu l'ange qui
m'embrasse.
On voit s'écouler du
Plaisir.

15116 Dans les prisons de
Santos.
Mon Père a bâti sa
Maison.
Et Moi je m'enfante.

15115 Dans le p'tit bois de l'ail
Dans tous les cantons.

15108 Le Chignon de ma Soeur.
Déclaration d'amour.

15104 Le Petit Chapeau Rouge.
Le Meurtre de Polich-
nelle.

15101 Les Noms Canadiens.
La Grand Demande.

15100 Le Bal Chez Boule.
Je l'attendrai.

15104 Tenanatche Tenega
Oulehka.
Ah! Qui Marierons-Vous?
Dans Paris Y-a-t-on
Bonne.

15201 La Course à La Mort
La Marcellaine de
l'Habitant.

15201 Ah! Si Mon Meier
Voulait Danser.
Bonne, Badbonne, Badbon.

15210 Au Bois Du Rossignol.
Le Tremblement de Terre.
J'ai Tant Danse.

15209 La Radionnale.
J'ai Fait Une Malresse.

15215 Les Huit-Mus.
Vieille du Jour de l'An.

15445 La Pille à la Fontaine.
C'est l'Aviron Qui Nous
Mène En Haut.

Les marchands de la pro-
vince peuvent s'adresser
pour le gros à
Starr Phonograph Co.
1207 AMHERST
MONTREAL

Disques et concerts

Si des enregistrements sur disque 78 tours des chansons du Carillon canadien de Marchand paraissent chez Edison, Victor et Columbia, la majorité est pressée pour le compte de la maison de disques canadienne-française Compo (étiquettes Starr et Apex). Deux publicités mettant en vedette les disques Starr de Marchand sont respectivement publiées dans *La Presse* du 20 mars 1926 et du 17 mai 1930 (figure 3). Si l'on s'en tient aux collections numériques d'*Enregistrements sonores* de BAnQ et du *Gramophone virtuel* de Bibliothèque et Archives Canada, Marchand a enregistré une cinquantaine de chansons, soit avec accompagnement de piano, soit en quatuor a cappella. Il semble toutefois que certaines chansons publiées par les éditions La Lyre n'apparaissent pas dans les deux banques virtuelles d'archives discographiques.

En 1927, Marchand saisit l'occasion des célébrations des 60 ans de la Confédération canadienne et du centenaire de la ville d'Ottawa pour mettre sur pied le quatuor vocal des Troubadours de Bytown, accompagné au piano par O'Brien. Ce nouvel engagement mobilise une part significative du temps des artistes, qui aurait pu autrement être imparti à l'édition.

Dans le deuxième et dernier numéro de la revue *Le Carillon*, en janvier 1927, Marchand et Morisset réservent un encart spécial à l'explication des raisons pour lesquelles la livraison a nécessité six mois de travail. Il faut savoir ici que le projet initial était de faire paraître

une revue tous les deux mois. Marchand et Morisset invoquent non seulement le repos pris pendant la saison chaude, mais également le temps investi dans les activités reliées au centenaire de la ville d'Ottawa et leur nouveau partenariat avec Gibbon. Cette collaboration mène, en cette même année 1927, à l'édition d'un recueil de folklore canadien bilingue (Gibbon 1927) et à l'organisation du premier des festivals du CP, au Château Frontenac de Québec du 20 au 22 mai. L'année suivante, en 1928, Marchand et les Troubadours de Bytown prennent part à Montréal à la procession des Fêtes de la Saint-Jean-Baptiste à bord du char allégorique du «foulon²⁰», fourni par le Canadien Pacifique. Selon la presse, ce défilé a été conçu par le dramaturge Elzéar Roy, le folkloriste archiviste Édouard-Zotique Massicotte et le peintre décorateur Jean-Baptiste Lagacé («Troubadours de Bytown à cette parade» 1928, 46). Un programme souvenir a ensuite paru aux éditions de la Brasserie Dow (*Chanson d'autrefois* 1928).

Marchand demeure proche de l'organisation des trois éditions successives au Québec des festivals du CP, en mai 1927, en mai 1928 et en octobre 1930. Chacun de ces festivals à saveur touristique est généreusement couvert dans la revue *La Lyre*²¹, mais aussi par les quotidiens *La Presse* et *La Patrie*, de même que dans les périodiques *Le Passe-temps*, *La Revue moderne*, *Le Samedi*, *La Revue populaire*, *Entre nous* et *Le Terroir*.

Dans certains cas, la relation entre Marchand et ces médias est très étroite. Par exemple, Albéric Bourgeois, le caricaturiste bien établi à *La Presse*, collabore à la revue *Le Carillon*. Morisset est critique à *La Lyre*, tel que mentionné précédemment. Les auteurs Jean Riddez, Émile Coderre et Robert Choquette publient tous des poésies dans *Le Carillon* et «Les pages du Carillon canadien» de *La Lyre*. Or, Riddez a enseigné le chant classique à Marchand. Choquette, qui aurait fait quelques voyages de collecte de folklore avec Barbeau (Legris 1977, 40), devient le directeur littéraire de *La Revue moderne*. C'est lui qui signe pour cette publication la couverture du deuxième festival du CP, en juin 1928. Ajoutons qu'O'Brien est un élève d'Amédée Tremblay tandis qu'Ernest Patience a étudié le piano auprès d'Alfred Laliberté.

²⁰ L'Anse au Foulon de Sillery serait le chemin emprunté par les troupes anglaises de James Wolfe lors de la célèbre bataille des Plaines d'Abraham de Québec, à l'aube du 13 septembre 1759. À partir des années 1930, le secteur de l'Anse au Foulon devient le port d'exportation de nombreuses marchandises reliées à l'industrie des pâtes et papiers (Port de Québec s.d.).

²¹ *La Lyre* couvre le premier festival du CP par une publicité en mars 1927 (n° 50), puis avec des comptes rendus de Morisset aux mois d'avril et de mai suivants (nos 51 et 52). Voir la livraison de septembre 1928 (n° 58) pour le deuxième festival et celle d'août-septembre 1930 (n° 73) pour le troisième. Tirant profit d'une certaine notoriété publique, Marchand publie dans ces mêmes numéros de *La Lyre* des annonces pour offrir ses services de chanteur dans des banquets, des noces et des soirées paroissiales. Son répertoire folklorique, «bilingue si on le désire», est composé de «chansons de circonstance et d'une parfaite honnêteté». O'Brien annonce quant à lui des cours d'harmonie avec le traité de Rimski-Korsakov. La publicité vante ses mérites en faisant valoir qu'il a enseigné à Lionel Daunais, Prix d'Europe de 1926.

Radiodiffusion

Bien que l'expression d'une convergence médiatique s'applique différemment au Montréal des années 1920, le hasard ne suffit pas à expliquer les relations étroites entre Marchand et son réseau, la revue *La Lyre*, les disques Starr et le journal *La Presse*, auxquels s'ajoute ici le poste de radio CKAC²². De 1924 à 1927, les artisans de *La Lyre* présentent quatre concerts de promotion à cette station nouvelle²³. Sans surprise, la revue publicise ces rendez-vous en ondes²⁴. Les principaux participants aux récitals présentés à l'antenne sont des folkloristes — Marchand, O'Brien et le pianiste Ernest Patience — et des voix lyriques actives à la Société canadienne d'opérette — notamment Jeanne Maubourg, Albert Roberval, Joseph Fournier de Belleval et Gaston Saint-Jacques. Lors du troisième concert est proposée la création officielle de l'œuvre lyrique *Luxor ou la vallée des rois* d'Henri Miro, l'un des trois propriétaires de *La Lyre*. À la demande générale, le dernier de ces concerts radiophoniques est consacré à une reprise de la même œuvre. Des extraits de cette partition en réduction pour piano sont publiés dans les numéros 45 et 46 de *La Lyre* (Miro 1926).

En 1925, deux autres concerts radiophoniques présentés par des artistes de la maison de disques canadienne-française Compo mettent en vedette les mêmes folkloristes et chanteurs lyriques proches de la Société canadienne d'opérette: Charles Marchand, Ernest Patience, Jeanne Maubourg, Albert Roberval, Charles-Émile Brodeur, J.-Hervé Germain, Alexandre Desmarteaux, Hercule Lavoie, Gaston Saint-Jacques et Juliette Béliveau²⁵. Dans son mémoire de maîtrise, Elizabeth McNaughton fait valoir que c'est Jacques-Narcisse Cartier, le premier directeur artistique de CKAC, qui a conseillé à John Murray Gibbon de recruter Marchand — «the best [French Canadian] folk singer he knew» (McNaughton 1982, 53) — pour le premier des festivals du CP. On retrouve aussi Marchand à CKAC en octobre 1925, lors de la première soirée électorale fédérale couverte en direct par les ondes²⁶. La source journalistique rapporte que les résultats étaient projetés sur l'écran

lumineux de l'immeuble du Crédit foncier franco-canadien. En novembre 1927, Marchand et ses Troubadours de Bytown font une apparition remarquée à l'émission de la Brasserie Frontenac (figure 4). Deux ans plus tard, en novembre 1929, Marchand et O'Brien donnent un récital de folklore au poste radiophonique montréalais du chemin de fer Canadien National (CNRN), une station qui diffuse ses émissions sur la même longueur d'ondes que le poste CKAC²⁷.

Quelques données supplémentaires sur les rares apparitions radiophoniques de Marchand m'amènent à remettre en question l'image unidimensionnelle que l'on a pu retenir, à savoir celle d'un folkloriste canadien-français. En décembre 1924, l'interprète livre au poste CKAC, avec la complicité d'Albéric Bourgeois, Camille Bernard et Ernest Patience, un programme de chansons du Chat Noir²⁸, présenté comme un genre tout à fait nouveau à Montréal (figure 5). Le journal *La Presse* rapporte deux jours plus tard que les mêmes artistes se produisent en concert à la Salle des Artisans de Montréal pour une nouvelle représentation chatnoiresque placée sous le thème Étoffe du pays — une allusion à peine voilée à la ceinture fléchée canadienne-française²⁹. L'événement marquerait une volonté d'établir à Montréal une tradition de café-concert d'inspiration montmartroise. Ce n'est pas là l'unique exemple d'un récital radio de ce type. En mars 1926, Marchand, Patience et quelques artistes européens de passage à Montréal offrent à CKAC un autre programme mettant à l'honneur le répertoire de Mistinguett, de Maurice Chevalier, des Folies Bergères et des Bouffes parisiennes («Un récital de piano, M. Marchand» 1926, 10).

Fin janvier 1926, le Théâtre Saint-Denis accueille la comédie musicale *En roulant ma boule* d'Albéric Bourgeois, Henri Miro, Roméo Poirier et Corinne Dupuis-Maillet³⁰. Cette œuvre porte le même titre folklorique que la rubrique ludique que Bourgeois tient durant plusieurs années comme caricaturiste à *La Presse*. Miro est compositeur d'opérettes radiodiffusées et éditeur de *La Lyre*. Poirier assurera la direction artistique de la boîte d'inspiration montmartroise

²² Le sigle CKAC, pour Canadian Kylocycle America Canada, fut attribué lors d'une conférence à Londres, le 5 juillet 1912, plus de dix ans avant l'entrée en ondes officielle. Ce poste qui appartient au journal *La Presse* se positionne dès les années 1920 comme le plus puissant pour les auditeurs de langue française en Amérique du Nord et aussi comme l'un des plus modernes de son époque. La musique occupe alors de 50 à 70 pour cent du temps d'antenne (Vipond 1992, 86; Bellemare 2012, 40).

²³ Ces concerts de *La Lyre* au poste CKAC ont respectivement lieu les 25 octobre 1924, 12 juin 1926, 4 décembre 1926 et 11 février 1927.

²⁴ *La Lyre*, juin 1926 (n° 41), novembre 1926 (n° 46) et décembre 1926 (n° 47).

²⁵ *La Presse*, 16 janvier 1925, 14; *La Presse*, 20 mars 1925, 22.

²⁶ *La Presse*, 30 octobre 1925, 15.

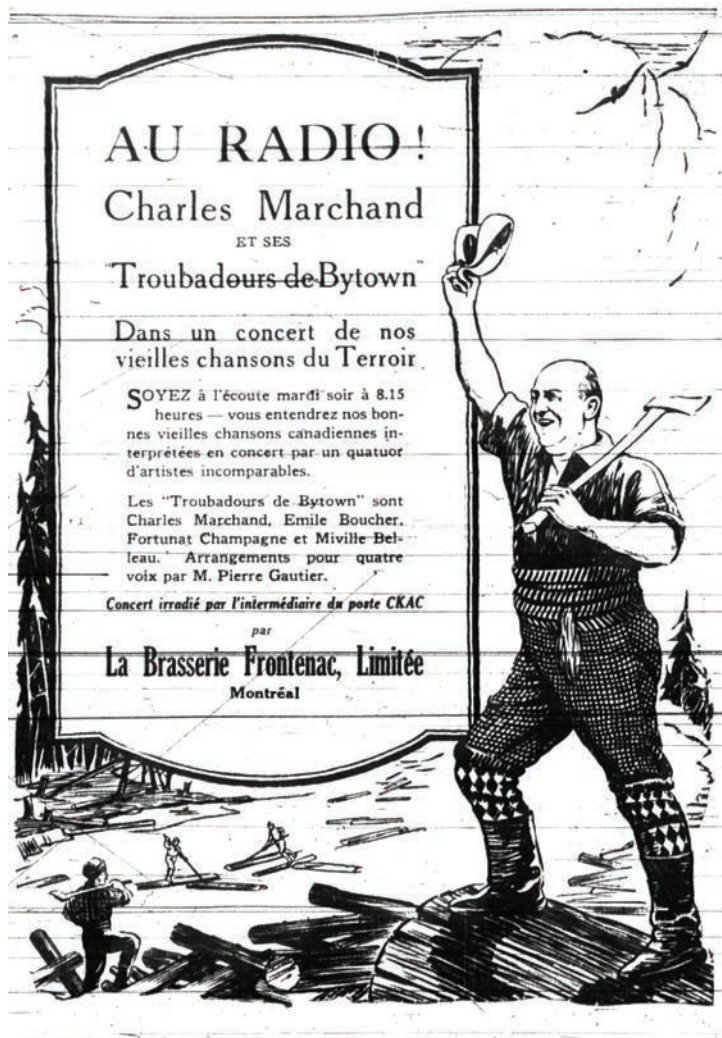
²⁷ *La Presse*, 12 novembre 1929, 22.

²⁸ Le Chat Noir est un célèbre cabaret de Montmartre fondé le 18 novembre 1881 par Rodolphe Salis (1851-1897). Rendez-vous prisé des peintres, poètes, compositeurs et interprètes du Tout-Paris, le lieu compte parmi ses têtes d'affiche les Yvette Guilbert et Aristide Bruant. Outre l'éphémère Eldorado de Montréal, fondé le 15 mars 1899, aucun café-concert d'inspiration montmartroise n'aurait vu le jour au Québec avant l'initiative de Marchand et de Bourgeois en décembre 1924 (O'Connor et Wachsmann s.d.; *La Patrie*, 11 mars 1899, 11; *La Patrie*, 16 mars 1899, 5; *La Presse*, 15 novembre 1924, 38; *La Presse*, 6 décembre 1924, 30, 52-53).

²⁹ *La Presse*, 15 novembre 1924, 38; *La Presse*, 6 décembre 1924, 53; *La Presse*, 9 décembre 1924, 8.

³⁰ Le fac-similé de l'affiche de cette comédie musicale a été récemment publié dans Falardeau et Aird (2009, 92). Le dessin avait auparavant paru dans les journaux (*La Patrie*, 30 janvier 1926, 37). L'original se trouve dans le fonds Albéric-Bourgeois (MSS346) du Centre d'archives de Montréal.

Figure 4: Charles Marchand costumé en draveur à ceinture fléchée pour une émission spéciale de la Brasserie Frontenac à CKAC (*La Presse*, 28 novembre 1927, 10).



Moins d'un mois après l'ouverture de l'établissement, le 16 décembre 1929, le journal *La Patrie* nous informe que Marchand a chanté une fois dans cette boîte, à l'occasion d'un «thé-dansant» [*sic*] du samedi soir («Le chant, la danse et l'humour, “Au Matou botté”» 1929, 8). Quant à Dupuis-Maillet, une mécène et dilettante des arts, elle s'intéresse tout autant à la littérature qu'à la musique et à la peinture. Elle sera en 1947 la directrice de la revue littéraire *Amérique française*, dans laquelle publient Jacques Ferron et le jeune Gaston Miron.

Marchand meurt prématurément à l'âge de 39 ans, le 1^{er} mai 1930. Sa disparition inattendue bouleverse la programmation initiale du troisième festival du CP, qui devient une forme d'hommage posthume. Émile Coderre fait paraître dans *La Lyre* d'octobre 1930 (n° 74) un poème «À la mémoire de Charles Marchand». Lionel Daunais le remplace au sein de l'ensemble vocal des Troubadours de Bytown avant de fonder en 1932 le Trio lyrique³². De son côté, O'Brien met sur pied le Quatuor Alouette. Le premier dimanche de novembre 1938, le poste CKAC diffuse à 19 h 15 l'émission de chansons politiques [*Voyage autour du monde de*] *Joson et Josette* d'Albéric Bourgeois, commanditée par le tabac Alouette et la compagnie B. Houde³³. Cette émission est immédiatement suivie, à 19 h 30, d'un autre programme intitulé *À l'auberge de la bonne histoire*, où quatre chanteurs interprètent des chansons «à la façon du regretté Charles Marchand³⁴». Enfin, on publie en 1940 un recueil de *Folklore et bonne chanson canadienne-française* avec les paroles du répertoire de Marchand enregistré sur l'étiquette Apex de la maison de disques Compo. Ce survol biographique complété, attardons-nous maintenant à développer notre compréhension de la spécificité des chansons telles que pratiquées par le Carillon canadien.

Au matou botté, fondée à Montréal en novembre 1929³¹.

³¹ Le cabaret Au Matou botté était une scène aménagée à la Salle des Châteaux du restaurant Kerhulu et Odiau, situé dans le Quartier latin de Montréal, au 1284, rue Saint-Denis, coin Sainte-Catherine. Ses spectacles ont duré relativement peu de temps, approximativement du 26 novembre 1929 jusqu'à juin 1931. Le cabaret Au matou botté offrait des soirées de gala «lyriques» le dimanche après-midi et des spectacles humoristiques à caractère politique sous forme de «revues» le mercredi soir, en plus de tours de chant et de numéros de danse. Il est à noter que durant la semaine de décembre 1929 où Marchand prend part à un «thé-dansant», Henri Letondal signe Au matou botté la revue *Chez Rubin*, 1939 *Craig Ouest*, sa seule création originale recensée durant la courte existence des lieux. On trouve encore la publicité du cabaret Au matou botté dans *La Revue moderne* de septembre 1931 («Les premières: “Au Matou botté”, Cabaret chantant», 1929, 7; «Le chant, la danse et l'humour, “Au Matou botté”» 1929, 8; *La Lyre*, décembre 1929 et janvier 1930, n° 70).

³² Le Trio lyrique est un ensemble vocal fondé en 1932 par les chanteurs Lionel Daunais, Anna Malenfant et Ludovic Huot, accompagnés au piano par Allan McIver. Le répertoire du Trio lyrique comprend du folklore et plusieurs chansons originales de Daunais, dont «Le petit chien de laine», «La tourtière» et «Aglâ». L'ensemble bénéficie dès 1932 d'une présence radiophonique régulière. En 1933, on retrouve le groupe vocal à l'émission *Une heure près de vous* de la Commission canadienne de radiodiffusion (CRCM). En 1936, des récitals du Trio lyrique sont retransmis à CKAC via le réseau américain CBS. En 1939, Radio-Canada offre à l'ensemble la série *Le Trio lyrique*. Charles Goulet remplace bientôt Ludovic Huot comme chanteur. En 1954, une première série de douze chansons de Daunais interprétées avec le Trio lyrique est publiée aux éditions Archambault (Potvin 2006b; Bellemare 2012, 52, 106-109).

³³ *Voyage autour du monde de Joson et Josette* (1936-1942) fait l'objet d'un recueil de paroles de chansons de Bourgeois qui est conservé à la Collection nationale de BAnQ. Le titre du livre est en soi un clin d'œil aux personnages de Baptiste et Catherine Ladébauche, dessinés par Bourgeois (Falardeau et Aird 2009, p. 95). Ce caricaturiste est par ailleurs l'auteur du livre posthume *Les voyages de Ladébauche autour du monde*, édité chez VLB en 1982. Mes sincères remerciements à Louis Brouillette pour m'avoir amené à tirer au clair toutes ces informations.

³⁴ *La Presse*, 5 novembre 1938, 42.

Le concept de la transfolklorisation des chansons

Le traitement du chant folklorique dans les activités de création conjointes des collaborateurs proches du Carillon canadien permet le développement de pratiques de la chanson qui, selon l'état de connaissance actuel du répertoire historique, auraient été jusqu'ici inédites au Québec³⁵. En plus des airs de folklore connus et des mélodies de timbre répandues depuis le début du XIX^e siècle³⁶, on voit s'affirmer avec Marchand une manière nouvelle de créer et d'interpréter les chansons. Une critique de Morisset dans *La Lyre* (n° 52) le montre sans équivoque :

Dans la *manière ancienne*, à [l'informateur Philéas] Bédard, de Saint-Rémi-de-Napierville [avec] ses gestes cauteleux, sa voix puissante, en voilà un vrai *chanteux* du terroir ! [...] Dans la *manière nouvelle* d'interpréter nos chansons d'autrefois, je n'ai pas besoin de prendre de grands détours pour signaler le champion. Dans ce genre, chacun le sait, Marchand est l'artiste incomparable³⁷ (Morisset 1927).

L'analyse des pratiques de la chanson porte à conclure que cette manière nouvelle est le résultat du métissage d'un répertoire de chant folklorique canadien-français, d'une voix formée à l'école lyrique, de pratiques du café-concert montmartrois et d'un certain théâtre moderne français. Le reste de cet article sera consacré à cette démonstration.

Dans l'immédiat, le mélange de ces genres pose en soi une difficulté théorique. Des auteurs ont déjà proposé de décrire ce type de métissage en termes de folklorisation ou de transphonographie, mais aucune des deux options ne paraît ici pleinement satisfaisante. L'ethnologue français Patrice Coirault utilisait le terme folklorisation sans en donner de définition stricte. L'ensemble des occurrences de l'expression dans son ouvrage laisse néanmoins entendre qu'il s'agirait d'un appauvrissement du folklore « accéléré par les ignorants de la musique, plus nombreux que les analphabètes » (Coirault 1941, 448). Mettons de côté le jugement de valeur que cet auteur pose sur le répertoire sujet à folklorisation. On retiendra plutôt que les mélanges et les interventions que le terme recoupe peuvent s'exercer à partir d'un timbre, de cantiques ou de couplets de théâtre. En revanche, si l'idée d'une mise à distance du folklore

Figure 5³⁸ : Caricature d'Albéric Bourgeois à l'occasion du concert vocal du « Chat Noir » à CKAC. L'article qui accompagne le dessin mentionne : « Albéric Bourgeois est en effet un caricaturiste et un auteur dont les satires sont universellement connues, mais on savait moins qu'il était chansonnier. » (*La Presse*, 6 décembre 1924, 52-53).



est importante, le principal problème de cette acception provient du fait que la perspective serait essentiellement limitée à l'enjeu du texte écrit, c'est-à-dire la mélodie notée ou les paroles imprimées, sans trop d'égard aux paramètres de l'interprétation vivante.

Plus récemment, le linguiste Jean-Nicolas De Surmont a donné du concept de folklorisation une autre définition, à savoir le « processus qui consiste en la pénétration d'un thème normalement véhiculé par la tradition orale dans un autre objet-chanson d'une manière volontaire ou non » (2010, 126). Ici, l'ambiguïté vient d'abord du mot « thème », qui a plusieurs connotations tout à fait distinctes en littérature et en musicologie. Par ailleurs, l'adéquation suggérée entre le *folklore* et l'*oral* est également un terrain glissant sur lequel on devrait généralement éviter de s'aventurer (Zumthor 2008 [1989/1994], 177). Qu'il suffise

³⁵ Ce noyau d'artistes présente, dans la répartition des fonctions de création, une parenté avec le modèle européen formé d'un compositeur et d'un librettiste : Lorenzo Da Ponte et Mozart, Eugène Scribe et Meyerbeer, Bertold Brecht et Kurt Weill, ou Gilbert et Sullivan, par exemple. Ce type de tandem n'existe pas seulement dans le milieu du théâtre lyrique. On le retrouve aussi dans les comédies musicales de Broadway, où des collaborations entre un parolier et un compositeur obtiennent de grands succès : George et Ira Gershwin, Lieber et Stoller, ou Rodgers et Hammerstein, notamment.

³⁶ Le timbre est le terme aujourd'hui en usage chez les spécialistes du folklore pour désigner les chansons, les airs de vaudeville et les airs parodiques qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, circulent oralement par leur seule mélodie et auxquels on accole de nouvelles paroles originales, choisies selon les besoins du spectacle ou en fonction de l'inspiration des amateurs. De nombreux recueils chansonniers de paroles parurent ainsi au cours du XIX^e siècle. L'unique repère musical accompagnant les textes publiés était généralement l'indication « chanson sur le chant : », ou tout simplement « air : », avec les premiers mots de la chanson en question pour faciliter l'identification de la mélodie appropriée. L'un des recueils européens de timbres les plus connus est *La clé du caveau* (1811) de Pierre Capelle (Emerson 2013).

³⁷ C'est Morisset qui souligne.

³⁸ L'original de ce dessin se trouve dans le fonds Albéric-Bourgeois (MSS346) du Centre d'archives de Montréal. Mes remerciements à l'historien de l'art Dominic Hardy pour les détails concernant les archives de Bourgeois.

d'évoquer ici le répertoire de plain-chant liturgique, dont la transmission fut orale en France et en Nouvelle-France depuis le XVII^e siècle, mais sans nécessairement entretenir de filiation attestée avec un répertoire que l'on nomme *folklore* au Canada français. Dans un autre ordre d'idées, De Surmont laisse aussi planer une ambiguïté à savoir si l'on s'en tient ou non au registre de ce qui est notable, sans trop d'égard à l'interprétation dans sa dimension musico-théâtrale, pour le cas qui nous occupe.

Dans ses travaux d'analyse de la chanson enregistrée, le musicologue Serge Lacasse (2006, 69-70) propose le concept de transphonographie pour traiter des relations unissant plusieurs enregistrements sonores. Il paraphrase en cela le sens de la transtextualité telle que décrite par le théoricien littéraire Gérard Genette, soit tous les types de relations — citation, parodie, etc. — entre un texte A, nommé hypotexte, et un texte B, nommé hypertexte (Genette 1982, 7, 12-13). Le mot transphonographie ne couvre pas exactement l'aire théorique recherchée ici, car il est principalement pensé en fonction des seuls supports phonographiques, ou sonores. Par contre, le musicologue souligne un élément capital pour la discussion des pratiques musico-théâtrales de la chanson au sein du Carillon canadien de Marchand :

[L']avènement du disque plat de Berliner (en opposition aux cylindres d'Edison) allait pouvoir mener très tôt à la prise de conscience d'une esthétique phonographique distincte de la simple reproduction d'une performance donnée [...]. Par conséquent, la phonographie donne lieu à un nouveau type d'archéologie de la chanson : non plus celle d'une oralité aux variantes locales et diffuses, mais plutôt celle d'une oralité (ou « auralité ») désormais fixée et mécaniquement reproductible (Lacasse 2009, 54-55).

Cette idée de recourir à un terme au-delà des frontières disciplinaires — musique, théâtre, littérature — et des différents supports — partition, disque, performance — renvoie indirectement aux travaux sur les genres de la chanson du musicologue Franco Fabbri, eux-mêmes inspirés par le concept de type cognitif de la sémiologie d'Umberto Eco (Fabbri 2012, 19). Pour Fabbri, il est implicite que les codes qui structurent les frontières d'un genre musical dans une communauté donnée déterminent l'orientation rhétorique du discours sur les pratiques. Synchroniquement, l'implication politique qui en découle favorise une compréhension éclairée des lignes de partage entre les différents genres musicaux en un lieu géographique particulier — par exemple, une ville, une région, un pays. Et diachroniquement, les frontières mouvantes des genres permettent de comprendre les pratiques émergentes dans leur dimension historique (Fabbri 2012, 13, 24-25). Pour en revenir au cas de Marchand, on verra en quoi l'idée simple de *dire* des chansons avec une voix dramatisée invite à une réflexion approfondie au sujet des pratiques de création sur divers supports et au-delà des frontières disciplinaires.

Afin de conserver les meilleurs éléments des définitions citées de folklorisation et de transphonographie, je propose de recourir ci-après au concept original de *transfolklorisation*. Ce terme permet d'aborder le texte et la musique, mais aussi une forme d'interprétation théâtralisée de la chanson dont les écrits, l'iconographie et les supports phonographiques d'époque portent des traces. Tel que je l'envisage, le mot transfolklorisation offre aussi une possibilité d'analyser les relations entre des chansons folklorisées, peu importe qu'elles nous soient parvenues sous une forme imprimée (partition), par le disque, par la radio, par la publicité ou par la scène, dans le cas d'une critique. Avant d'arriver à l'analyse que je propose de trois types précis de transfolklorisation des chansons au sein du Carillon canadien de Marchand, je souhaite m'arrêter à deux pistes de métissage des pratiques de la chanson qui justifient une approche musico-théâtrale.

La diseuse Yvette Guilbert, de Paris au Canada français

La lecture des deux autobiographies d'Yvette Guilbert (1927 [1995] ; 1929) permet de diviser la carrière de la chanteuse française en deux périodes. On retient d'abord la Belle époque des cabarets comme le Moulin rouge et l'Eldorado de Paris, immortalisée en peinture par Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), et durant laquelle prédomine un répertoire de chansonnettes propres à s'encanailler (1890-1900). Vient ensuite la réorientation vers le grand répertoire historique de chansons françaises du XI^e au XIX^e siècle, englobant les sept années consacrées à l'enseignement de l'art de *dire* les chansons dans une école aux États-Unis (1900-1930). Tout au long de ce parcours artistique, Guilbert aurait effectué au moins trois séjours au Québec. Le premier, les 17 et 18 janvier 1897 (Guilbert 1929, 22-23), n'est qu'une escale à Montréal, le temps d'un récital. La deuxième visite a lieu le 2 avril 1906 — le programme est préservé dans une collection numérique de BAnQ. Guilbert offre en costume d'époque des chansons du XVII^e au XIX^e siècle dans la salle attenante au Théâtre His Majesty's. Enfin, la troisième visite a lieu le 27 mai 1919, pendant le long séjour américain de la chanteuse, entre 1915 et 1922 (Lefebvre 2005, 91, 96). Ce concert de Guilbert se produit seulement quelques semaines après le premier concert de Marchand à Montréal et la Veillée du bon vieux temps inaugurale, organisée par Marius Barbeau en mars 1919 à la Bibliothèque Saint-Sulpice.

Un an auparavant, le 29 mai 1918, Lorraine Wyman donne, à l'invitation de la Société historique de Montréal, une « interprétation réaliste » (Barbeau 1920, 1) de chansons anglaises du Kentucky. Cette prestation accompagne la conférence de Barbeau qui a justement servi de coup d'envoi aux Veillées du bon vieux temps. On peut raisonnablement croire que c'est aussi à l'initiative de Barbeau qu'un article

de collecte de terrain intitulé «Songs From Percé» paraît dans le *Journal of American Folklore*³⁹ (Wyman 1920, 321-335). L'expression «interprétation réaliste» qui caractérise le chant de Wyman renvoie précisément à la *chanson réaliste* de France, cet art des diseuses de chansons que l'on trouvait dans les cabarets parisiens dès les années 1890, au temps de Guilbert. Barbeau explique d'ailleurs clairement le lien entre Wyman et Guilbert :

Pour ce qui est de la chanson, Miss Loraine Wyman nous fera saisir jusqu'à quel point l'art peut métamorphoser une mélodie rustique tout en conservant son contour original. Bien qu'Américaine de naissance, Miss Wyman représente ici le style et le goût français. La distinction, la finesse et la sincérité de son interprétation tiennent surtout de la tradition fondée par Gaston Paris et Julien Tiersot, et élargie par Yvette Guilbert, dont elle fut l'élève (Barbeau 1920, 50).

J'ai retracé au moins un concert conjoint de Marchand et de Wyman, qui a eu lieu le 22 mai 1923 à l'Auditorium de Québec (Potvin 1928, 168) — l'actuel Théâtre Capitole de la place d'Youville, face au Palais Montcalm. L'actrice et soprano Camille Bernard, une proche collaboratrice de Marchand lors des concerts «chanoiresques» de décembre 1924, est elle aussi une émule de Guilbert («Les choses dont il faut parler» 1928, 6). On sait par ailleurs que le livre *L'art de chanter une chanson* de Guilbert a circulé à Montréal, car une recension paraît dans *La Lyre* de septembre 1928 (n° 58).

Voici comment l'auteure décrit elle-même son approche d'interprétation des chansons, façon diseuse, avec une voix chantée dramatisée :

Pour la comédienne, comme pour la diseuse de chansons, la technique est la même. La science du bien dire, du beau parler demande les mêmes soins, les mêmes études. À l'articulation, et surtout à la pure prononciation, ce qui est loin de se ressembler... il faut ajouter l'art, d'allumer et d'éteindre les mots — de les plonger dans l'ombre et la lumière — selon leur sens, de les amoindrir ou de les amplifier — de les caresser ou de les mordre — de les sortir ou de les rentrer — de les envelopper ou de les dénuder — de les allonger ou de les réduire, etc. etc., il faut ajouter, en un mot, tout ce qui fait vivre un texte, ou le fait mourir, ou palpiter avec force, couleur, style, élégance ou vulgarité, et y joindre alors : *la Diction!* — c'est-à-dire la mise en action du verbe, l'analyse du texte, enrichie de sa composition expressive, de son sens extériorisé, «visible», peint, sculpté, rendu vivant. L'art du comédien au service d'une chanteuse sans voix, qui demande à l'orchestre, ou au piano de *chanter* pour elle, voilà qui est mon art — à vous de le continuer, et surtout de le parfaire (Guilbert 1928, 11-12).

C'est cette manière moderne d'interpréter les chansons que Marchand exploitera dans sa propre pratique du

chant folklorique canadien-français. À la lumière de ces informations, le fait que le folkloriste à *ceinture fléchée* se dise marqué par l'interprétation de Wyman aux Veillées du bon vieux temps de 1919 prend un sens concret. Le style dramatisé de la chanson réaliste fin-de-siècle se transmet de Guilbert à Wyman et Bernard, qui influencent à leur tour Marchand.

L'influence de Guilbert toucherait non seulement le style d'interprétation des chansons pratiquées par le Carillon canadien de Marchand, mais elle pourrait aussi être à rapprocher du répertoire médiéval embrassé par les artistes du réseau élargi lors des festivals du CP. La musicologue Marie-Thérèse Lefebvre (2005, 91, 95) insiste à juste titre sur la collaboration à New York entre Marius Barbeau et le médiéviste Jean Beck, mais restons prudent dans l'interprétation des faits. On chercherait en vain un lien concret entre les pratiques musicales du Moyen Âge et les *Troubadours* de Bytown, nom donné en 1927 au quatuor vocal de folkloristes fondé par Marchand. Ce dernier n'est ni un médiéviste, ni un poète courtois qui s'adresserait à la noblesse ou à la bourgeoisie, selon la définition stricte d'un *troubadour*. Il aurait simplement choisi cette appellation pour son groupe vocal dans le sens large d'un *chanteur itinérant*, question de colorer la mise en scène de son personnage public. En 1958, le réalisateur Claude Jutra de l'Office national du film (ONF) aurait intitulé le film documentaire *Félix Leclerc, troubadour* un peu selon le même esprit.

Les responsables de l'organisation des programmes des festivals du CP de 1927 et 1928 — Marius Barbeau, Édouard-Zotique Massicotte, Edward Sapir, Jean-Baptiste Weckerlin et Louis-Albert Bourgault-Ducoudray — sont néanmoins des ethnologues sérieux, sinon des universitaires. Leur intérêt à donner une représentation du drame musical *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle au festival du CP de 1928, en plus d'œuvres vocales de Bernard de Ventadour, Thibault de Champagne, Guillaume Costeley, Clément Janequin, Roland de Lassus, Claude Le Jeune et Palestrina témoigne de l'influence de Jean Beck, voire plus largement de l'ethnologie française. À l'issue du festival du CP de 1927, le recueil de folklore publié sous la direction de John Murray Gibbon contient un bref texte didactique de Marchand (1927, 100-102) auquel nous allons maintenant porter attention.

L'allusion au metteur en scène Firmin Gémier

Ce texte de trois pages a pour titre «L'interprétation des chansons canadiennes». Marchand le commence en citant

³⁹ Marius Barbeau publie ses recherches sur les contes et les chansons folkloriques canadiennes-françaises dans le *Journal of American Folklore* à partir de 1916.

des propos du metteur en scène Firmin Gémier⁴⁰, qu'il décrit d'emblée comme «le plus grand artiste dramatique français des temps modernes» (Marchand 1927, 100). L'extrait cité porte sur la sincérité qui devrait être à la base d'une interprétation dramatique authentique, idée que Marchand applique au chant. Or, il se trouve que Firmin Gémier et sa troupe du Théâtre National de l'Odéon sont de passage à Montréal en décembre 1924, le temps de quelques soirées de représentations au Théâtre His Majesty's⁴¹. Cette tournée se produit précisément au moment des rares «soirées chatnoiresques» de Marchand et Bourgeois, d'abord présentées au poste radio CKAC, puis à la Salle des artisans de Montréal⁴². Gémier est d'ailleurs présent en ondes à CKAC le 6 décembre 1924, aux côtés de Charles Marchand et d'Albéric Bourgeois, pour offrir une courte allocution avant sa représentation au Théâtre His Majesty's. Il est frappant de constater à quel point le journal présente Gémier au grand public en des termes identiques à ceux qui seront employés en 1927 dans le bref texte didactique de Marchand: «M. Gémier est une des plus grandes figures du théâtre français et le plus moderne des metteurs en scène de France» («M. F. Gémier au studio» 1924, 52). Essayons de mieux comprendre comment on peut cultiver cette authenticité de l'interprétation des chansons par l'étude du théâtre.

Dans un texte intitulé «De l'interprétation des grands rôles classiques: La mise en scène au théâtre», Gémier donne la définition suivante:

La mise en scène est l'art d'extérioriser les sentiments, les caractères et les milieux d'une œuvre dramatique. La mise en scène se compose de deux parties: 1) la mise en scène picturale, celle des décors, des costumes, qui relève de l'art du peintre; 2) la mise en scène psychologique, celle des caractères, des sentiments, qui règle l'entrée, l'attitude, le geste, la diction, le silence, la marche et la sortie des protagonistes et des foules, celle qui fait apparaître le rythme général et qui matérialise l'âme de l'œuvre. Cette dernière est la vraie mise en scène, celle qui importe au salut de l'ouvrage (Gémier 2009, 26).

Le premier indice d'une mise en scène picturale appliquée à la chanson s'affirme par les tenues de draveurs canadiens qu'arborent Marchand et ses Troubadours de Bytown: chemise à carreaux, ceinture fléchée, chapeau et hache. Tel qu'établi plus haut, cette image est largement relayée par les médias, que ce soit dans les revues *Le Carillon* et *La*

Lyre, dans les programmes imprimés des festivals du CP, à l'émission de la Brasserie Frontenac du poste CKAC, dans le journal *La Presse*, dans les publicités des disques Starr et dans les recueils de chansons de Marchand, pour ne citer que les principales sources. Cette perception est si efficace qu'elle avait jusqu'ici limité la perspective des auteurs de notices biographiques consacrées à Marchand à la seule image d'un folkloriste canadien-français.

À un autre niveau, Marchand et ses acolytes du Carillon canadien exploitent volontiers la symbolique canadienne. Les allusions à la région de la capitale fédérale dans l'œuvre du chanteur sont récurrentes. Qu'il suffise ici de signaler que le nom même du Carillon canadien renvoie aux cloches de la Tour de la paix sur la Colline du Parlement, ou encore, que le groupe vocal des Troubadours de Bytown est fondé à l'occasion des fêtes entourant le centenaire d'Ottawa, en 1927. Le nom Bytown a été choisi en l'honneur du lieutenant-colonel britannique John By (1779-1836), fondateur d'Ottawa et superviseur de la construction du Canal Rideau.

L'intention de mise en scène psychologique relève d'un degré plus subtil d'interprétation, et ce, au théâtre comme en chanson. Quelques pages après l'extrait cité précédemment, Gémier précise sa pensée: «Certes, il faut savoir dire, mais il ne faut pas montrer qu'on sait dire; il ne faut pas raconter son émotion, il faut la ressentir, l'éprouver sous les yeux du public. Il faut la vivre et non la réciter.» (Gémier 2009, 31). Cette pratique de *ressentir* l'émotion au moment précis de la jouer ou de la chanter sur scène présente une parenté forte avec la méthode développée par l'homme de théâtre russe Constantin Stanislavski (1863-1938), collaborateur d'Anton Tchekhov et auteur reconnu des essais d'interprétation théâtrale *La formation de l'acteur* (1984a) et *La construction du personnage* (1984b). La définition de la mise en scène donnée par Gémier fait aussi écho au travail sur l'extérieur (décor, costume) et l'intérieur (psychologie) du personnage, tel que développé dans les deux livres de Stanislavski.

L'analyse comparée des approches théâtrales de Gémier et Stanislavski pourrait être développée en détail, mais quelques éléments suffiront ici à étayer l'incidence des emprunts de Marchand au travail de l'acteur. Tel que le décrit Gémier (1925, 42-43, 75-80), il s'agit chez l'interprète de comprendre la ligne directrice du texte et la psychologie

⁴⁰ Firmin Gémier (1865-1933) commence sa carrière d'acteur à Paris dans les années 1890. Il joue des dizaines de rôles, autant dans des pièces de théâtre français contemporain que dans des classiques de Molière et de Shakespeare. En 1896, il est le créateur du rôle principal dans la pièce *Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Vers 1900, il choisit d'œuvrer en tant que metteur en scène. En 1925, alors qu'il est toujours actif à la scène, il publie un essai qui résume ses idées sur l'art théâtral. Enfin, l'homme de théâtre compte au nombre de ses collaborateurs Émile Jaques-Dalcroze, le fondateur d'une importante méthode pédagogique appelée «rythmique» (Gémier 1925; 2009).

⁴¹ Les pièces présentées à Montréal par la troupe de Gémier sont *Le procureur Hallers* de Louis Forest et Henry de Gorsse, *La mégère apprivoisée* et *Le marchand de Venise* de Shakespeare, de même que *Le bourgeois gentilhomme* de Molière. Après son passage à Montréal, la troupe fait un arrêt de deux soirs à Québec («La mégère apprivoisée» 1924, 29; «Retour de Gémier» 1924, 8; *La Lyre*, décembre 1924 (n° 26), 29-30).

⁴² «La soirée de "l'étoffe du pays" en est une que l'on aime à revoir deux fois, surtout quand on sait qu'il n'en est malheureusement donné qu'une par décennie.» («L'étoffe du pays» 1924, 8).

des personnages sans apprendre par cœur les répliques, sans s'attacher obstinément à une formule mémorisée du scénario. Au moment de rendre le texte, l'acteur doit s'appliquer à faire du corps une statue animée — ce que Guilbert (1928, 54-55) appelle la plastique du corps. Il veut éprouver en temps réel les sentiments exprimés par le texte afin de susciter une physionomie expressive et des gestes conséquents. L'acteur peut chercher à exagérer le jeu, mais uniquement si cela est nécessaire pour donner l'illusion du naturel aux spectateurs les plus éloignés dans la scène.

Dans le bref texte du recueil de Gibbon, Marchand se montre bien conscient de la distance entre sa *mise en scène* modernisée des chansons folkloriques et celle de ses aïeux, qui n'avaient aucune formation particulière :

Le temps est déjà loin où l'on chantait debout derrière sa chaise, en rythmant nos vieilles mélodies avec des cuillères ou avec des os en guise de castagnettes. En parcourant le présent florilège — que l'on peut considérer comme l'expression de l'âme canadienne —, on découvrira facilement, par le caractère et la distinction des harmonisations comme par l'exactitude des versions anglaises [de John Murray Gibbon], tout ce qu'il faut pour perpétuer la saine et robuste gaîté que nous ont léguée les ancêtres. [Les] chansons contenues dans le présent recueil offrent un tel mérite qu'elles fourniront à l'artiste une véritable mise en scène. Encore faudrait-il ajouter que c'est cette mise en scène qui permettra au chanteur de donner à la pensée du poète et du musicien l'expression la plus vive et la plus fidèle (Marchand 1927, 100).

Au plan méthodologique, Marchand insiste sur l'importance pour le chanteur de folklore de bien lire le texte, d'identifier les sentiments exprimés, d'appuyer la ponctuation et de souligner des phrases clés. Il lui faut encore se familiariser avec la mélodie, suivre strictement la mesure, assimiler le rythme de diction comme l'âme de la chanson et étudier l'harmonisation. Le maître d'œuvre du Carillon canadien conclut en abordant l'interprétation dramatisée, qui met en valeur le naturel et la simplicité du chant, sans exagération et sans abuser du geste :

Après avoir franchi ces diverses étapes, l'interprète parviendra — en joignant les images suggérées par le texte musical et le texte littéraire —, à sortir de sa peau, comme on dit en langage de théâtre, pour entrer dans celle du personnage qui doit être représenté dans la chanson (Marchand 1927, 101).

Cette lecture circulaire du répertoire de Marchand bénéficierait certes d'un approfondissement de la méthode Stanislavski et des textes de Gémier. Dans l'état actuel de la recherche, l'analyse de quelques chansons permet néanmoins de saisir un peu mieux le caractère inédit des pratiques musico-théâtrales adoptées par le Carillon canadien.

Trois types de transfolklorisation chez le Carillon canadien de Charles Marchand

Tel que le suggérait l'introduction à cet article, l'histoire de la chanson au Québec considère traditionnellement que Madame Bolduc devient vers 1930 la toute première d'une lignée d'auteurs-compositeurs-interprètes dont feront partie les chansonniers comme Félix Leclerc (L'Herbier 1974; Roy 1991). Il est vrai que la célèbre turluteuse de *reels* rompt d'une certaine manière avec les pratiques dérivées des chansons folkloriques, peu importe que celles-ci relèvent de l'interprétation de variantes d'airs connus comme «Alouette», de timbres folkloriques comme «Vive la Canadienne» ou de chansons patriotiques comme «Un Canadien errant».

Selon mes recherches, Madame Bolduc aurait fait ses débuts officiels aux Veillées du bon vieux temps de Conrad Gauthier le 19 février 1928, sur la scène du Monument national, à Montréal (Bellemare 2012, 92-93). Elle connaît son premier grand succès sur disque en décembre 1929 avec les chansons «La cuisinière» et «Johnny Monfarleau». Suit une première apparition radio, à l'émission *Living Room Furniture* du poste CKAC, à l'avant-veille du Jour de l'An 1930.

Avant les années 1920, les principales chansons interprétées au Québec seraient soit anonymes, soit d'un auteur et d'un compositeur distincts⁴³. Il faudra bien un jour étudier plus attentivement l'ensemble du répertoire des précurseurs de cette période. Il serait par exemple opportun de déterminer les dates d'écriture des chansons originales de Daunais, publiées pour la première fois en recueil chez Archambault en 1954, mais interprétées bien des années auparavant en solo ou avec le Trio lyrique. De même, il semble assez fondamental de savoir si des artistes aussi connus qu'Ovila Légaré et Conrad Gauthier furent des auteurs-compositeurs-interprètes.

Tout récemment, la thèse de doctorat de ma collègue musicologue Sandria P. Bouliane contribuait à réévaluer l'apport considérable de Roméo Beaudry (1882-1932), le réalisateur des disques Starr chez Compo qui a fait enregistrer les premières chansons de Madame Bolduc. Il appert que pour les années 1920, Beaudry a fait enregistrer sur disque plus de 375 titres, en majorité des traductions françaises de succès américains, mais dont la richesse des pratiques est pour le moins étonnante (Bouliane 2013, 31). On savait encore moins qu'entre 1925 et 1931, le même Beaudry se révèle l'auteur-compositeur d'une cinquantaine de chansons originales, pour la plupart publiées sous forme

⁴³ Les chansons «Sol canadien, terre chérie», «O Canada, mon pays, mes amours», «Un Canadien errant», «Le drapeau de Carillon», «La mère canadienne», «O Canada», «Restons français» et le «Chant du bloc populaire», sont, par exemple, chacune l'œuvre d'un auteur et d'un compositeur distincts (Bellemare 2012, 130-136, 152).

de feuilles de musique aux Éditions Radio/Radio Music Publishing Registered (Bouliane 2013, 69).

Et que penser du répertoire de chansons francophones des Rémi Tremblay (1847-1926), Joseph-Hormidas Malo (1857-1918), Henry Herbert Godfrey (1858-1908), Achille Fortier (1864-1939), Adèle Bourgeois-Lacerte (1870-1935), Joséphine Doherty-Codère (1875-1954), Albéric Bourgeois (1876-1962), Henri Miro (1879-1950), Angelo Fassio (1888-1956), Roméo Poirier (1893-?) et Gilles-René Amiot (1893-?) du cabaret Au matou botté, Maurice Zbriger (1896-1981), Raoul Léry (1896-?) de la revue *Le Canada qui chante*, Léo Le Sieur (1897-1903), Jean Grimaldi (1898-1996), Henri Letondal (1901-1955), Henry Deyglun (1903-1971), Rose Ouellette, dite La Poutine (1903-1996), Oscar Thiffault (1912-1998), Fred (Alfred) Carbonneau (?-?) des éditions Popular Music Publishers, de même que des chefs d'orchestre de danse Millard G. Thomas (?-?), Giuseppe Agostini (1890-1971) et son fils Lucio Agostini (1913-1996), ces trois derniers ayant fait paraître des chansons originales dans l'hebdomadaire *Le Samedi*?

La connaissance de cette période historique mérite certainement d'être approfondie, mais les pratiques de transfolklorisation de la chanson qui ont cours au sein du Carillon canadien de Marchand sont historiquement significatives avant l'émergence des premiers auteurs-compositeurs-interprètes québécois. Mon analyse du répertoire me conduit à en identifier trois types.

Transfolklorisation 1: les timbres d'actualité à la manière classique

Le premier type de chansons identifié est sans doute celui qui, dans sa multiplicité de variantes, préserve le mieux, du moins sur le plan formel, la tradition des chansons politiques sur un air connu, si répandue depuis le XIX^e siècle⁴⁴. Le traitement offert au timbre d'actualité par le Carillon canadien se distingue cependant des pratiques de la chanson des générations précédentes, car le travail de collaboration des musiciens classiques (Oscar O'Brien, Amédée Tremblay ou Alfred Laliberté) et des paroliers (Maurice Morisset ou Albéric Bourgeois) permet d'aborder le jeune art phonographique d'une façon originale. Les disques de Marchand, des Troubadours de Bytown ou du Quatuor Alouette qui nous sont parvenus étonnent par la prononciation des paroles dans une langue châtiée, le lyrisme des voix, la partie de piano d'accompagnement rigoureusement composée et mesurée, ou alternativement,

une orchestration pour ensemble à cordes et vents. Ces pratiques singulières s'appliquent uniquement aux airs chantés du folklore canadien-français. Selon l'esthétique prônée par le Carillon canadien, on exclut tout recours aux *reels* et aux giges de violoneux, d'accordéonistes et de joueurs de musique à bouche.

Les quelques versions retracées de la chanson folklorique «Youpe, youpe sur la rivière» illustrent bien la pratique du timbre d'actualité à la manière classique. Marchand interprète d'abord cette chanson en solo sous le titre «Dans la concession du p'tit bois de l'ail» en 1924. Il semble que cette version de la chanson ait été puisée dans le recueil bien connu des *Chansons populaires du Canada* d'Ernest Gagnon, paru en 1865⁴⁵. Marchand en donne une autre version solo en 1925 et une autre encore avec ses Troubadours de Bytown en 1928. À la fin des années 1930, les paroles et la mélodie se retrouvent intégralement dans les cahiers *La bonne chanson* de l'abbé Gadbois.

Les paroles de cette version enregistrée par Marchand seraient un peu plus chastes que celles chantées dans les mêmes années par Conrad Gauthier. En témoignerait surtout une phrase du troisième couplet: «Tu es trop infidèle pour me parler d'amour» chez Marchand et «Tu m'es trop infidèle pour v'nir me faire l'amour» chez Gauthier⁴⁶.

L'harmonisation au piano de la chanson «Youpe, youpe sur la rivière» que l'on entend sur disque est celle d'O'Brien. La version solo de 1925 présente un accompagnement pour orchestre qui suit de près la partie de piano conçue par ce dernier. Celle de 1928, par les Troubadours de Bytown, est a cappella. Si l'on se rapporte à une partition manuscrite et inédite de la Collection nationale de musique à BANQ, on peut croire que c'est Pierre Gauthier qui signe le nouvel arrangement vocal. Une autre harmonisation pour piano, plus étoffée et signée par Henri Miro, paraît dans *La Lyre* en décembre 1928 (n° 61), mais Marchand n'y recourt pas.

C'est ici qu'intervient le timbre d'actualité à la manière classique. Une autre version enregistrée en 1927 de la mélodie «Youpe, youpe sur la rivière» existe dans le répertoire du Carillon canadien sous le titre «Le pont d'Longueuil». Les paroles de cette version sont de Bourgeois. La partie de piano est encore celle écrite par O'Brien et la voix, celle de Marchand. Le nouveau texte fait état du débat politique qui a entouré la construction dudit pont, en 1924, tout en versant volontiers dans l'humour et dans l'exagération:

⁴⁴ Voir les nombreux exemples répertoriés dans l'ensemble des deux ouvrages de Carrier et Vachon (1977).

⁴⁵ La chanson «Dans la concession du p'tit bois de l'ail» est une copie intégrale de «Youpe, youpe sur la rivière», hormis son titre, emprunté à une chanson notée par Ernest Gagnon et qui désigne la paroisse de Cap-Santé. La partition arrangée pour voix et piano par O'Brien paraît aux éditions La Lyre en 1924. Elle est reprise dans la revue *La Lyre* de juin 1924 (n° 20) et dans le recueil de Gibbon (1927, 86-87).

⁴⁶ Dans sa version grivoise, le sujet de la chanson «Youpe, youpe sur la rivière» rappelle beaucoup celui de la chanson folklorique «Le rapide blanc», un timbre grivois popularisé par Oscar Thiffault.

Chacun sans qu'on l'demande/Y alla d'son projet
 Ce fut une avalanche/Tellement il en pleuvait
 Il fut même suggéré/De l'faire à Mont-Laurier
 D'autres voulaient l'faire passer/Au-d'ssus d'chez l'Frère
 André
 Youpe, youpe sur c'te rivière/Paraît qu'on s'lance en guerre
 Youpe, youpe sur c'te rivière/Paraît qu'on s'lance en bas
 (« Le pont d'Longueuil » 1924)

Un autre éloquent exemple de timbre d'actualité du Carillon canadien paraît en 1926, dans le premier numéro de la revue *Le Carillon*, sous le titre « Barbe Blue de Toronto ». Les paroles originales, à nouveau de la plume de Bourgeois, évoquent ici l'ère de la prohibition. Aucune notation musicale n'accompagne la chanson, mais le texte porte la mention « Air: En chantant la digue, digue, digue » pour indiquer la mélodie d'usage. L'originalité de l'approche du Carillon canadien se manifeste toutefois dans une intrigante note de bas de page stipulant que: « cette chanson doit être interprétée avec l'accent anglais » (Bourgeois 1926, 8). Cette allusion à l'incarnation d'un personnage anglophone pour interpréter la chanson ouvre la voie à une discussion sur l'art de dramatiser la voix chantée à la façon de Guilbert, une pratique que Marchand s'approprie.

Transfolklorisation 2 : les chansons interprétées à la façon d'une diseuse fin-de-siècle

La chanson du Carillon canadien la plus représentative du folklore interprété à la façon des diseuses est sans contredit « Envoyons d'l'avant, nos gens ». Cette mélodie est transcrite dans l'ouvrage *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice* (Barbeau 1920, 3, 20-21). Vincent-Ferrier de Repentigny, l'informateur de Barbeau, l'avait apprise en 1878 d'un dénommé Joseph Dorais, à Saint-Timothée, dans la région de Beauharnois. Une autre version fut recueillie par Édouard-Zotique Massicotte d'un certain Roméo Jetté. Si l'on compare les paroles, on se rend compte que la version de Marchand demeure proche de celle de ces deux informateurs. Rappelons que la chanson « Envoyons d'l'avant, nos gens » est celle qui sera dédiée au chanteur à ceinture fléchée dans les cahiers *La bonne chanson* de l'abbé Gadbois (« Envoyons d'l'avant, nos gens » 1945, 46). Encore très récemment, cette même mélodie a été utilisée par Les Cowboys fringants pour servir la question politique de l'identité nationale du Québec (Bellemare 2008, 52-55).

Marchand enregistre d'abord « Envoyons d'l'avant, nos gens » en 1924 sur étiquette Starr avec un accompagnement de piano, puis en 1926 chez Columbia, avec un orchestre à

cordes. L'harmonisation pour piano de la chanson, signée par Amédée Tremblay, a été publiée par Gibbon (1927, 66-69). La version d'orchestre n'a jamais été imprimée à ma connaissance, mais à l'oreille, elle semble suivre de près les contours mélodico-harmoniques esquissés par l'arrangement pour piano. Un peu à la manière d'un lied romantique, l'écriture de cet accompagnement impose un interlude de quatre mesures caractérisé par un motif mélodique rythmé, entendu d'abord dans l'introduction et récurrent entre chaque couplet. De même, une mesure instrumentale qui rappelle le motif mélodique rythmé sert à chaque fois de pont entre le couplet et le refrain. Ces transitions étaient absentes dans la mélodie transcrite par Barbeau en 1920. Ce n'est pas là le seul point de comparaison qui nous éclaire quant aux pratiques du Carillon canadien. Une autre version d'« Envoyons d'l'avant, nos gens », colligée dans le recueil de la Brasserie Dow (*Chanson d'autrefois* 1928, 40), présente un accompagnement de piano anonyme, mais aucune transition instrumentale entre les couplets et le refrain. L'accordéoniste Pat Marrazza inclut pour sa part le même air dans un pot-pourri de mélodies de folklore, sans aucune transition instrumentale là non plus (Marrazza 1928).

Alors qu'il transforme sa voix de baryton lyrique, Marchand donne sur les disques qu'il a enregistrés (« Envoyons d'l'avant, nos gens » 1924 et 1926) des indices clairs d'appropriation des pratiques de diction des chansons issues du café-concert montmartrois. Le chanteur incarne ici un personnage de jeune canadien, canotier, rameur ou draveur dans la fleur de l'âge. L'interprétation est colorée d'un fort accent canadien français, d'expressions très enthousiastes — par exemple, le « Yee ! » ajouté après « Nous irons voir nos *compagnées* » —, de passages carrément parlés — les mots « C'est Jos Blanchet » au dernier couplet. À cela s'ajoutent les contours d'une mise en scène phonographique dans le paratexte de la chanson. Juste avant de commencer à chanter, Marchand précise que « les invités des auditeurs sont priés de se joindre à [lui] dans le refrain ». Dans le même ordre d'idées, l'expression pittoresque « Excusez-là » clôt l'enregistrement. Enfin, la chanson « Envoyons d'l'avant, nos gens » compte plus de quatre passages de personnification féminine, très caractéristiques du style vocal de Marchand — deux fois sur les paroles « Voilà mon amant, j'ai le cœur content », deux fois sur « As-tu fréquenté des amants ? ». Le choix d'imiter une voix de femme confirme à mon sens l'intégration sans équivoque du style d'une diseuse fin-de-siècle⁴⁷.

⁴⁷ Avant de quitter la région d'Ottawa pour s'établir à Montréal, Marchand donne un concert d'adieu qui suscite dans la presse le commentaire suivant: « M. Marchand [qui] prenait tour à tour la voix grave du marin de France et celle de la petite fille [cavalière] “qui l'attendra”, a fait rire autant que se peut. » (« Un franc succès, la soirée de M. Chs Marchand » 1920, 6).

Transfolklorisation 3: les chansons originales avec citation détournée d'une mélodie de tradition orale

Le troisième modèle de chansons associé aux pratiques du Carillon canadien consiste en une citation de mélodie de tradition orale dont le sens est transformé. Les titres «La grand' demande» et «La radiomanie» retrouvés dans le répertoire du Carillon canadien représentent très bien cette approche moderne⁴⁸. Dans le premier cas, le Carillon canadien propose des paroles et une musique originales uniquement pour les couplets. Le refrain accole pour sa part de nouvelles paroles à la chanson «Alouette», un peu à la façon d'un timbre. L'idée maîtresse, voire moralisatrice, est d'inviter de façon humoristique tous les jeunes gens à conclure rapidement un mariage: «Alouette, gentille alouette, faut qu'tu penses bientôt à t'marier». Les paroles originales sont de Morisset. L'harmonisation pour piano d'O'Brien paraît aux éditions de *La Lyre* en 1924. Trois versions sur disques sont successivement enregistrées par Marchand, en 1924, 1925 et 1929. Des passages parlés et l'imitation d'une voix de femme caractérisent encore ici l'interprétation vocale de Marchand. L'analyse détaillée des versions enregistrées au xx^e siècle de la chanson «Alouette» par Serge Lacasse (2009, 68-70) fait valoir avec raison la continuité entre Marchand et *La bonne chanson* de l'abbé Gadbois, mais l'auteur a omis — peut-être volontairement — de recenser la «La grand' demande».

La chanson «La radiomanie» (revoir figure 2) est quant à elle publiée dans la revue *La Lyre* en mars 1925 (n° 29). Elle est similaire dans sa filiation au chant de tradition orale, mais paraît plus audacieuse dans ses thèmes. Sur un texte de Morisset et une musique d'Hector Latour, elle utilise les paroles «Savez-vous planter des choux?» pour s'exprimer au sujet des bienfaits, mais également des problèmes relatifs à l'émergence du nouveau média radiophonique. Il n'en existerait qu'une seule version enregistrée en 1925, avec Marchand à la voix et Ernest Patience au piano d'accompagnement. Tout en trouvant certaines vertus à ce moyen de communication qu'est la radio, le texte suggère, par l'intermédiaire d'un jeu de mots, un refuge vers la religion et l'agriculture. Outre la modernité du sujet radiophonique traité, ce cas de chanson est particulier en ce que la mélodie folklorique qui est associée au refrain n'est utilisée nulle part, marquant de ce fait un pas de plus vers la création de chansons originales par un seul auteur-compositeur-interprète.

Conclusion

Cet essai visait au départ une réévaluation de la place de Marchand dans l'histoire de la chanson au Québec, quelques années avant les débuts officiels de Madame Bolduc. À mesure que la recherche progressait, il m'est apparu que le Carillon canadien jouait en quelque sorte un rôle de trait d'union entre le folklore chanté et le métier naissant d'auteur-compositeur-interprète. J'ai voulu donner corps à cette lecture en proposant le concept de transfolklorisation, qui m'a aidé à articuler les enjeux de l'interaction musico-théâtrale à l'œuvre. L'originalité des pratiques de la chanson du Carillon canadien de Marchand se fonde d'abord sur la collaboration d'un parolier, d'un compositeur et d'un interprète. On a vu que les musiciens du réseau ont une formation classique, qui se manifeste par une technique de chant lyrique pour les interprètes et le recours à une harmonie savante pour les pianistes arrangeurs, et ce, tant dans la partie de piano que dans celle du quatuor vocal ou de l'orchestre. Marchand se distingue ensuite par la mise en scène de son image médiatique, caractérisée par une grande visibilité promotionnelle dans la presse, les revues, le disque, la radio, la scène et les festivals, en un mot, par une convergence de tous les moyens dont on dispose à l'époque. La voix du chanteur à ceinture fléchée puise sciemment au registre du café-concert montmartrois lorsqu'il imite un accent (canadien-français ou anglophone), intègre des passages parlés ou, très singulièrement, recourt à la personnification féminine. À n'en point douter, la fabrication d'une interprétation *authentique* des chansons, considérées comme de véritables textes de théâtre par le Carillon canadien de Marchand, ressort comme un élément clé de l'analyse qu'il sera souhaitable, sinon nécessaire, d'approfondir dans d'autres travaux.

⁴⁸ Le recueil chansonnier de François-Xavier Burque paru en 1907 constituait un précédent à cette démarche, mais son effet paraît surtout tangible lorsque l'abbé Gadbois se l'approprie. Par exemple, l'abbé Gadbois conserve le titre et le refrain de «Vive la Canadienne», mais reprend des couplets de Burque afin de modeler les valeurs véhiculées dans les paroles à son idéologie cléricale conservatrice. Parmi les voix critiques qui ont décrié cette pratique, mentionnons Benjamin Sulte, Germain Beaulieu, Marius Barbeau et Conrad Laforte (Bellemare 2008, 41-48).

RÉFÉRENCES

Sources archivistiques et/ou inédites

Album d'arrangements de chansons folkloriques pour le quatuor Marchand [Répertoire des Troubadours de Bytown] (v. 1927). Manuscrit, 16 partitions chant et piano, arrangements vocaux par Pierre Gauthier, harmonisations au piano par Oscar O'Brien. Collection nationale de musique, BAnQ.

Compilation du répertoire des Festivals de la chanson, des danses et des métiers du terroir du Canadien Pacifique au Château Frontenac de Québec en 1927 et 1928, fichier Excel préparé par Olivier Lapointe.

Fonds Albéric-Bourgeois (MSS346), Centre d'archives de Montréal.

Liste de concerts donnés par Charles Marchand, archives personnelles de Lucie Robert.

Programmes des Festivals de la chanson, des danses et des métiers du terroir du Canadien Pacifique, au Château Frontenac, les 20-22 mai 1927, 24-28 mai 1928 et 16-18 octobre 1930. Réserve de la Collection nationale, BAnQ.

Sources publiées

«Au radio: Charles Marchand et ses troubadours de Bytown» (1928). *La Presse*, 28 novembre, 10. Publicité illustrée pour l'émission de radio de la Brasserie Frontenac, à CKAC.

BARBEAU, Marius (1916). «Contes populaires canadiens», *Journal of American Folklore*, vol. 29, n° 111, janvier-mars, p. 1-136, 153-154.

BARBEAU, Marius (1920). *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*, Montréal, G. Ducharme.

BARBEAU, Marius (1932). «Les chants populaires du Canada», *La Revue moderne*, vol. 13, n° 3, février, p. 5.

BARBEAU, Marius (1937). *Romancero du Canada*, Ottawa, Beauchemin.

BARBEAU, Marius (1942). «Envoyons d'l'avant», *La Revue moderne*, vol. 24, n° 5, septembre, p. 12.

BARBEAU, Marius (1946). *Ceinture fléchée*, Montréal, Éditions Paysana.

BELLEMARE, Luc (2007). «Le style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc: Une analyse des relations texte-guitare», mémoire de maîtrise, Université Laval.

BELLEMARE, Luc (2008). «Le folklore, arme de persuasion dans la musique populaire québécoise avant et après l'âge d'or des chansonniers», dans Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas (dir.), *La Chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, p. 39-64.

BELLEMARE, Luc (2012). «Les réseaux des "Lyriques" et des "Veillées": Une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939)», thèse de doctorat, Université Laval.

BOUCHARD, Josée (1983). «La tradition de la veillée théâtrale: Un témoin, Ovila Légaré», mémoire de maîtrise, Université Laval.

BOUCHARD, Josée (1989). «Transitions culturelles et sauvegarde du patrimoine au Québec vues à travers le cheminement artistique d'Ovila Légaré», *Canadian Folklore Canadien*, vol. 11, n° 1-2, p. 13-28.

BOULIANE, Sandria P. (2013). «"Good-bye Broadway, Hello Montréal": Traduction, appropriation et création de chansons populaires canadiennes-françaises dans les années 1920», thèse de doctorat, Université Laval.

BOURGEOIS, Albéric (1924). «Au studio du poste CKAC», *La Presse*, 6 décembre, p. 53. Caricature à l'occasion du concert vocal du «Chat noir».

BOURGEOIS, Albéric (1926). «Barbe Blue de Toronto», dans *Le Carillon*, vol. 1, n° 1, mai-juin, p. 8. Paroles et indication de timbre.

Le Carillon (1926), n° 1, mai-juin.

Le Carillon (1927), n° 2, janvier.

CARRIER, Maurice et Monique VACHON (1977). *Chansons politiques du Québec*, Montréal, Leméac, 2 volumes.

CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANÇAISE (s.d.). «Fonds Maurice-Morisset (P31)», dans Site du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, <http://www.crcf.uottawa.ca/fonds/P31.html>, consulté le 6 décembre 2013.

«C'est mardi prochain que la Société canadienne d'opérette honorerait Charles Marchand» (1930). *La Patrie*, 1^{er} octobre, p. 5.

Chansons d'autrefois (1928). Montréal, Brasserie Dow.

«Le chant, la danse et l'humour, "Au Matou botté"» (1929). *La Patrie*, 16 décembre, p. 8.

«Charles Marchand» (1920). *La Presse*, 25 septembre, p. 5.

«Charles Marchand» (1921). *Le Passe-temps*, vol. 27, n° 692, 8 octobre, p. 358.

«Charles Marchand, le chansonnier canadien, est décédé» (1930). *La Patrie*, 2 mai, p. 8.

«Les choses dont il faut parler... : Nouveau festival de la chanson à Québec, du 24 au 28 mai» (1928). *La Revue moderne*, vol. 9, n° 7, mai, p. 6-7.

CODERRE, Émile [Jean Narrache] (1930). «À la mémoire de Charles Marchand», *La Lyre*, vol. 8, n° 74, octobre, p. 5.

- COIRAULT, Patrice (1941). *Notre chanson folklorique, étude d'information générale : L'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion*, Paris, Auguste Picard.
- «Concert Charles Marchand le 18 novembre» (1921). *Le Soleil*, 12 novembre, p. 8.
- DANIS, Gérald (1967). «De bouche à oreille» (chronique), *Le Petit journal*, semaine du 12 novembre, p. 78.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas (2001). *La bonne chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du xx^e siècle*, Montréal, Triptyque.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas (2005). «Marchand, Charles», dans *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 15 «1921-1930», http://www.biographi.ca/fr/bio/marchand_charles_15F.html, consulté le 10 janvier 2013.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas (2010). *Lapoésie vocale et la chanson québécoise*, Montréal, L'Instant même.
- «La distribution complète de «L'ordre du bon vieux temps»» (1930). *La Patrie*, 2 octobre, p. 5.
- DOYON, Marie-Blanche (1969). «Madame Bolduc et ses chansons», mémoire de maîtrise, Université Laval.
- DRAPEAU, Renée-Berthe (1987). «Chant, chanson et chansonnette au Québec (1920-1950)», dans Robert Giroux (dir.), *La Chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, p. 163-186.
- DUBERGER, Jean, Jacques MATHIEU et Martine ROBERGE (1997). *La Radio à Québec : 1920-1960*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- EMERSON, John A. (2013). «Timbre (ii)», dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27974>, consulté le 6 décembre 2013.
- «En présence d'une foule, hommage a été rendu à C. Marchand» (1930), *La Presse*, 21 août, p. 12.
- «Envoyons d'l'avant, nos gens» (1924). Charles Marchand, baryton, Starr, 15142, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «Envoyons d'l'avant, nos gens» (1926). Charles Marchand, baryton, Columbia, 4049F, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «Envoyons d'l'avant, nos gens» (1945). *La bonne chanson : Album des chants populaires*, Saint-Hyacinthe, Éditions de La bonne chanson, p. 46. Partition, paroles et mélodie. Recueil de chansons préparé par Charles-Émile Gadbois.
- «L'étoffe du pays» (1924). *La Presse*, 9 décembre, p. 8.
- FABBRI, Franco (2012). «Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: A Commentary On My Publications», essai complémentaire à l'obtention du diplôme doctoral par publications, Université de Huddersfield.
- FALARDEAU, Mira et Robert AIRD (2009). *Histoire de la caricature au Québec*, Montréal, VLB.
- «Le folklore canadien et les traditions nationales» (1919). *La Patrie*, 31 mai, supplément illustré. Mosaïque de photographies avec vignette.
- FORTIN, Édouard (1930). «Les Disparus», *Mon magazine Montréal*, vol. 5, n° 2, mai, p. 5.
- FRANCOEUR, Jules (1924). «Le Carillon canadien de Charles Marchand», *La Lyre*, vol. 3, n° 25, novembre, p. 1, 39.
- GÉMIER, Firmin (1925). *Le théâtre*, Paris, Bernard Grasset.
- GÉMIER, FIRMIN (2009). *Firmin Gémier*, Arles, Actes Sud, coll. «Papiers». Introduction, choix de textes et notes par Catherine Faivre-Zellner.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais».
- GIBBON, John Murray (1927). *Canadian Folk Songs (Old and New)*, Londres et Toronto, J. M. Dent. Harmonisations de Geoffrey O'Hara et Oscar O'Brien.
- GINGRAS, Claude (1967). «Cora Vaucaire, révélation du spectacle de Félix Leclerc», *La Presse*, 2 novembre, p. 30.
- «La grand' demande» (1924). Charles Marchand, baryton, Ernest Patience, piano, Starr, 15184, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «La grand' demande» (1925). Charles Marchand, baryton, Columbia, 4035F, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «La grand' demande» (1929). Charles Marchand, baryton, His Master's Voice/Victor, 263572, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.

- GUILBERT, Yvette ([1927] 1995). *La chanson de ma vie : Mes mémoires*, Paris, Bernard Grasset, coll. «Les Cahiers rouges».
- GUILBERT, Yvette (1928). *L'art de chanter une chanson*, Paris, Bernard Grasset.
- GUILBERT, Yvette (1929). *La passante émerveillée*, Paris, Bernard Grasset.
- I. S. (1967). «Félix Leclerc restera en France aussi longtemps qu'on y voudra de lui», *Le Petit journal*, semaine du 5 novembre, p. 54.
- JESSUP, Linda, Andrew NURSE et Gordon E. SMITH, dir. (2008). *Around and About Marius Barbeau: Modelling Twentieth-Century Culture*, Gatineau, Canadian Museum of Civilization.
- LABBÉ, Gabriel (1977). *Les pionniers du disque folklorique québécois, 1920-1950*, Montréal, L'Aurore.
- LACASSE, Serge (2008). «La musique pop incestueuse : Une introduction à la transphonographie», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 18, n° 2, p. 11-26.
- LACASSE, Serge (2009). «Itinéraire transphonographique d'une chanson : Le cas "Alouette"», dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Montréal, Fides, p. 53-86, coll. «Archives des lettres canadiennes», n° 14.
- LAPOINTE, Olivier (2009). «Le discours de patrimonialisation de la chanson canadienne-française, identité, légitimité, valorisation : L'exemple des Festivals de la chanson et des métiers du terroir de Québec (1927, 1928 et 1930)», mémoire de maîtrise, Université Laval.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2005). «Marius Barbeau, une éminence grise dans le milieu musical canadien-français», *Les Cahiers des Dix*, n° 59, p. 89-125.
- LEGRIS, Renée (1977). *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, Montréal, Fides, coll. «Archives québécoises de la radio et de la télévision», n° 2.
- LESSARD, Denis (2001). «Charles Marchand, troubadour de la Gatineau», dans *Bulletin Mnémo*, vol. 6, n° 1, été, <http://www.mnemo.qc.ca/spip/bulletin-mnemo/article/charles-marchand-troubadour-de-la>, consulté le 14 octobre 2003.
- LETONDAL, Henri (1929). «Yvette Guilbert», *La Patrie*, 23 décembre, p. 7.
- L'HERBIER, Benoît (1974). *La chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- LONERGAN, David (1992). *La Bolduc : Lavie de Mary Travers*, Québec, Isaac-Dion et Musée de la Gaspésie.
- MARCHAND, Alfred (1930). «Charles Marchand», *Le Passe-temps*, vol. 36, n° 825, mai, p. 67.
- MARCHAND, Charles (1927). «L'interprétation des chansons canadiennes», dans John Murray Gibbon, *Canadian Folk Songs (Old and New)*, Londres et Toronto, J. M. Dent, p. 100-102.
- MARCHAND, Charles (1940). *Folklore et bonne chanson canadienne-française*, Montréal, s.n., coll. «Chansons du carillon canadien», 1^{ère} série. Édition conservée à la section des Livres rares de la Bibliothèque des sciences humaines, Université Laval.
- «Marchand, Charles» (1946). *La bonne chanson*, Saint-Hyacinthe, Éditions de La bonne chanson, vol. 5, p. 215. Recueil de chansons préparé par Charles-Émile Gadbois.
- MARRAZZA, Pat (1928). «Airs canadiens, 1^{ère} partie, pot-pourri», Pat Marrazza, accordéon, Victor, 263519, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores du Gramophone virtuel de Bibliothèque et archives Canada*, http://amicus.collectionscanada.ca/gramophone-bin/Main/ItemDisplay?l=1&l_ef_l=-1&id=479391.413081&v=1&lvl=1&coll=24&rt=1&rsn=S_WWWqbahAmLEj&all=1&dt=MC+lmarrazzal&spi=-&rp=1&vo=1, consulté le 8 janvier 2014.
- MCNAUGHTON, Janet Elizabeth (1982). «A Study of the CPR-Sponsored Quebec Folk Song and Handicraft Festivals, 1927-1930», mémoire de maîtrise, Memorial University of Newfoundland.
- «La mégère apprivoisée» (1924). *La Presse*, 5 décembre, p. 29.
- «M. Firmin Gémier au studio» (1924). *La Presse*, 6 décembre, p. 52.
- MIRO, Henri (1926). *Luxor ou la vallée des rois : Suite égyptienne en trois parties*. Extraits de la partition en réduction pour piano. Reproduction dans *La Lyre*, n° 45, octobre, p. 16-22 ; n° 46, novembre, p. 16-22.
- MORISSET, Maurice (1926). «Notre but», *Le Carillon*, vol. 1, n° 1, mai-juin, p. 3.
- MORISSET, Maurice (1927). «Après le triomphe», *La Lyre*, n° 52, mai, p. 7.
- MORISSET, Maurice et Gustave GOUBLIER (1920). «Le credo du pêcheur», s.l., s.n., coll. «Charles Marchand». Partition chant et piano. Récupéré dans *Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, <http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/1968786/1/0000268519.pdf>, consulté le 7 janvier 2014.
- MORISSET, Maurice et Hector LATOUR (1925). «La radiomanie : Chanson d'actualité», Montréal, Le Carillon. Partition chant et piano, chanson du «Carillon canadien» créée par Charles Marchand. Récupéré dans *Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, <http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/1968842/1/0000276857.pdf>, consulté le 7 janvier 2014.

- «Nouveau festival à Québec» (1928). *Mon magazine Montréal*, vol. 3, n° 2, mai, p. 24-29.
- O'BRIEN, Oscar (1929). «Là-bas sur ces montagnes» (partition et paroles) et «Les raftmen» (paroles), *La Revue populaire*, février, p. 31-32. Extraits de John Murray GIBBON (1927), *Canadian Folk Songs (Old and New)*, reproduction autorisée par J. M. Dent et le Canadien Pacifique.
- O'BRIEN, Oscar (1938). «L'esthétique de la chanson populaire», *Le Mauricien*, janvier, p. 7, 31.
- O'CONNOR, Patrick et Klaus WACHSMANN (s.d.). «Cabaret», dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04505>, consulté le 6 décembre 2013.
- PELLETIER, Frédéric (1930). «Charles Marchand», *Entre nous*, vol. 1, n° 6, mai, p. 56-57.
- «Le pont d'Longueuil» (1924). *Nos bonnes chansons : L'chignon d'ma sœur et Le pont d'Longueuil par Albéric Bourgeois, créées par Charles Marchand au Théâtre Saint-Denis, Montréal*, Montréal, Le Carillon. Paroles et indication de timbre, chansons du «Carillon canadien». Récupéré dans *Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, <http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/2267602/1/4335962.pdf>, consulté le 7 janvier 2014.
- «Le pont d'Longueuil» (1927). Charles Marchand, baryton, Oscar O'Brien, piano, Starr, 15334, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- PORT DE QUÉBEC (s.d.). «Secteur de l'Anse au Foulon», dans *Port de Québec*, <http://www.portquebec.ca>, consulté le 6 décembre 2013.
- POTVIN, Damase (1928). «La Genèse d'une société et l'histoire d'une décade», *Le Terroir*, vol. 8, n° 10, février, p. 166-169.
- POTVIN, Gilles (2006a). «O'Brien, Oscar», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/oscar-obrien-emc/>, consulté le 6 décembre 2013.
- POTVIN, Gilles (2006b). «Le Trio lyrique», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/trio-lyrique-emc/>, consulté le 6 décembre 2013.
- POTVIN, Gilles (2007). «Marchand, Charles», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/charles-marchand-emc/>, consulté le 27 novembre 2013.
- «Les premières: "Au Matou botté", Cabaret chantant» (1929). *La Patrie*, novembre, 7.
- «La radiomanie» (1925). Charles Marchand, baryton, Starr, 15209, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.
- «Le radio de La Presse» (1925). *La Presse*, 20 mars, p. 22.
- «Records Starr-Gennett: Radio et phonographe» (1926). *La Presse*, 20 mars, p. 24. Incluant la publicité de disques de Charles Marchand, le folkloriste populaire.
- «Retour de Gémier» (1924). *La Presse*, 9 décembre, p. 8.
- ROY, Bruno (1991). *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB.
- SELINE, Janice et al. (1980). *L'illustration de la chanson folklorique au Québec des origines à La bonne chanson*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- Site Mary Travers dite «La Bolduc» (2010). <http://www.labolduc.qc.ca>, consulté le 27 novembre 2013.
- «Soirée récréative» (1922). *La Presse*, 13 mai, p. 9.
- STANISLAVSKI, Constantin (1984a). *La formation de l'acteur*, Paris, Payot. Introduction de Jean Vilar.
- STANISLAVSKI, Constantin (1984b). *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, G. Watelet. Traduction de Charles Antonetti, préface de Bernard Dort.
- THÉRIEN, Robert (2000). «Charles Marchand», dans *Québec info musique*, <http://qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=358>, consulté le 7 janvier 2014.
- «Troubadours de Bytown à cette parade: Charles Marchand promet son concours à notre fête nationale, les "chanteux"» (1928). *La Presse*, 23 juin, p. 46.
- «Une noce canadienne-française en 1830» (1930). *La Patrie*, 7 octobre, p. 4.
- «Un franc succès, la soirée de M. Chs Marchand» (1920). *Le Droit*, 1^{er} décembre, p. 6.
- «Un récital de piano, M. Marchand, chanteur, Ernest Patience, compositeur» (1926). *La Presse*, 18 mars, p. 10.
- VALENTINE, Sœur Marie [Sœurs de Sainte-Anne] (1935). «Marchand, Charles», *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, Mont-Sainte-Anne, p. 196-198. 2^e édition revue et augmentée, préface de Frédéric Pelletier.
- VIPOND, Mary (1992). *Listening In: The First Decade of Canadian Broadcasting, 1922-1932*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- WYMAN, Loraine (1920). «Songs From Percé», *Journal of American Folklore*, vol. 33, n° 130, octobre-décembre, p. 321-335.

«Youpe youpe sur la rivière» (1925). Charles Marchand, baryton, Columbia, 4035F, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.

«Youpe youpe sur la rivière» (1928). Charles Marchand et les Troubadours de Bytown, His Master's Voice/Victor, 263559, 1 disque 78 tours. Récupéré dans *Collection numérique d'enregistrements sonores de Bibliothèque et archives nationales du Québec*, http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/accueil.htm, consulté le 7 janvier 2014.

ZUMTHOR, Paul (2008 [1989/1994]). «Oralité», *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, p. 169-202.

Les applaudissements comme source de tension : Étude de la réception des 24 *Préludes* de François Dompierre lors de leur création au Festival de Lanaudière¹

Danick Trottier
(Université du Québec à Montréal)

La coutume en musique classique veut que lorsqu'une performance prend fin, les mélomanes applaudissent pour exprimer leur satisfaction et remercier les artistes ; de même, lorsque les musiciens entrent en scène, les auditeurs applaudissent pour les accueillir. Le monde de la musique classique est structuré de telle façon que les applaudissements, qui permettent au public de communiquer son appréciation, constituent un geste normalisé dans la pratique du concert.

En ce sens, le fait d'applaudir à la fin d'une prestation correspond en tout point à ce que Howard S. Becker (1988, 64-88) entend par *convention* dans le fonctionnement des mondes de l'art². Si Becker porte d'abord son attention aux conventions qui régissent la production des œuvres d'art, en l'occurrence les pratiques adoptées par les différents membres d'un monde de l'art et qui rendent ce monde efficace dans la division des tâches qui incombent à chacun, le sociologue américain fait aussi allusion au pôle de la réception, à la façon dont les spectateurs acquièrent une expérience en fréquentant les institutions culturelles. Le jeune auditeur qui assiste pour la première fois de sa vie à un spectacle imite ainsi ses voisins lorsqu'ils applaudissent à la fin d'une œuvre : le geste lui devient familier et il le reproduit à son tour.

Rien n'est plus normalisé qu'un concert de musique classique, alors que le concert rock apparaît comme l'expression la plus libre des réactions spontanées et sans inhibition. D'ailleurs, cette situation qui oppose les concerts

classique et rock a conduit Antoine Hennion (1993, 324-326 et 335-339) à parler d'« empire de la musique » pour décrire le premier et de « scène primitive » pour décrire le second : les scènes de musique classique imposent une distance en plaçant l'auditeur dans une forme d'introspection pour maximiser l'écoute, tandis que les scènes de musique rock offrent une relation directe entre l'artiste et le public. Autrement dit, alors que la scène classique s'évertue à recréer un modèle de société fortement normalisé, où les désirs ne s'expriment qu'à des moments précis, fixés dans une pratique qui a subi l'épreuve du temps, la scène rock donne lieu à toutes sortes de réactions en déployant un modèle de société totalement relâché où s'expriment les désirs les plus variés. Le monde de la musique classique en situation de concert est à ce point normalisé que cette convention se vit sous forme d'autorité : applaudir au mauvais moment (par exemple entre les mouvements d'une symphonie) peut être perçu comme un écart de conduite.

Mais qu'arrive-t-il quand une convention n'est pas respectée ? Dans la présente étude de nature sociomusicologique³, une institution culturelle et un concert en particulier retiendront mon attention alors que j'analyserai les enjeux à la fois sociaux, esthétiques et historiques derrière la convention des applaudissements (et par extension la convention du silence en situation de concert). Il s'agit de la création des 24 *Préludes*, en forme de *boogie* et de bien d'autres choses encore... (dorénavant appelés 24 *Préludes*) de François Dompierre⁴ par le pianiste

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Claudine Caron et Jean Boivin pour leurs commentaires critiques et leurs suggestions de correction.

² Becker définit ainsi ce qu'il entend par monde de l'art : « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. » (1988, 58).

³ La sociomusicologie en tant que façon particulière d'étudier l'objet musical se faufile dans les écrits musicologiques depuis un certain temps, mais sans avoir été systématisée. À titre d'exemple, dans la version française des conférences d'Adorno rapportées sous le titre d'*Introduction à la sociologie de la musique* (1994), ce dernier emploie à de nombreuses reprises le concept de « musico-sociologie » (ce qui est une variante de la sociomusicologie), tandis que John Shepherd (1982) titre un article paru dans le second volume de la revue *Popular Music* : « A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics ». Simplement définie, la sociomusicologie est pratiquée par des musicologues qui ont recours à la fois aux outils de la musicologie et des sciences sociales pour étudier la musique à travers ses dimensions sociales, économiques et politiques.

⁴ François Dompierre est connu au Québec comme directeur musical, compositeur et orchestrateur, entre autres à travers ses collaborations avec des interprètes du milieu de la chanson, tels Pauline Julien et Félix Leclerc, ou des cinéastes, tels Denys Arcand et Michel Brault. Il a aussi écrit plusieurs œuvres dans un style néoclassique et postromantique, dont des concertos pour violon, piano et trombone ou *Les Glorieux* créés par l'Orchestre symphonique de Montréal et Kent Nagano en 2008.

Alain Lefèvre⁵ le 14 juillet 2012 à l'amphithéâtre Fernand-Lindsay, dans le cadre de la 35^e édition du Festival de Lanaudière. Le récital entier était consacré à cette nouvelle œuvre (dont l'audition a été interrompue par une pause). Dans la première partie du concert, la création des *Préludes* a failli tourner au vinaigre en raison des applaudissements qui survenaient entre chaque prélude, certains mélomanes choisissant d'ignorer la consigne émise par Alex Benjamin, le directeur artistique du festival, au début du concert; celui-ci a en effet demandé d'applaudir uniquement entre les *parties*. Que se passe-t-il lorsqu'une convention faisant normalement autorité est malmenée, et ce, au point où le concert devient la manifestation d'une tension sociale et que l'attention des mélomanes en est affectée? Avant de décrire l'événement, quelques précisions s'imposent pour situer la présente étude et l'institution qu'est le Festival de Lanaudière.

Les résultats de recherche présentés ici découlent des travaux réalisés à l'été 2012 par l'équipe de sociomusicologie (équipe que je codirigeais avec Michel Duchesneau) de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Lors de cette édition du Festival de Lanaudière, j'ai réalisé un travail de terrain sous forme d'une première cueillette d'informations pour le projet intitulé «Développement de public en musique au Québec⁶». Il réunit des chercheurs (des musicologues mais aussi des universitaires rattachés à des disciplines connexes) dans le but notamment d'étudier le public mélomane au Québec et d'en décrire l'évolution au fil des décennies. Le projet vise des partenariats avec certaines institutions culturelles qui veulent bien se lancer dans l'aventure, ce qui est le cas du Festival de Lanaudière. La méthodologie s'appuyait essentiellement sur deux types d'observation : l'observation directe et l'observation participante – par moments, j'étais en retrait et j'observais les comportements du public, tandis qu'à d'autres moments je prenais place au sein du public. Dans le contexte du rituel de concert, il est à noter que l'observation en temps réel est la méthode d'investigation

la plus appropriée lorsqu'il s'agit de jauger les impressions d'après-concert⁷.

Comme les prochaines lignes tenteront de le montrer, la réception d'un concert dépend du contexte particulier dans lequel celui-ci se déploie. Les conventions de concert, en Occident, nous ont été transmises par une tradition musicale fortement normalisée quant aux comportements à adopter en situation d'écoute. Dans ce contexte, il appert aussi nécessaire d'interroger la finalité de ces conventions.

La musique classique en contexte festivalier

Le Festival de Lanaudière se déroule en période estivale et offre une programmation qui s'étend de la première semaine de juillet à la première semaine d'août⁸. Des lieux différents accueillent les concerts. En semaine, le festival propose des concerts de musique de chambre ou des récitals dans les différentes églises de la région. Mais ce qui le distingue et contribue largement à sa réputation est l'Amphithéâtre Fernand-Lindsay (nommé ainsi suite au décès du père fondateur du festival en 2009⁹) situé à Joliette, où le festival s'est enraciné à compter de 1989 : les festivaliers y sont conviés les vendredis (en soirée), samedis (en soirée) et dimanches (en après-midi) pour des concerts en plein air, présentés majoritairement par des orchestres, mais parfois par des ensembles de musique du monde (surtout le dimanche après-midi).

Le site est particulier en ce qu'il offre deux situations d'écoute distinctes¹⁰. Devant la scène se trouve le parterre, qui compte 2000 places et qui est entièrement recouvert (comme la scène d'ailleurs) mais non fermé sur les côtés ni à l'arrière. Derrière les places assises, la pelouse monte en pente et les festivaliers peuvent s'asseoir directement sur le sol ou sur une chaise s'ils en apportent une. La pelouse, qui peut accueillir 4000 personnes, est un espace social fascinant dans le cadre d'une situation de concert : dès l'ouverture des portes à 18 heures les vendredis et samedis (donc deux heures avant le concert), certains festivaliers

⁵ Alain Lefèvre poursuit une carrière de pianiste virtuose depuis les années 1990. Il se produit avec les orchestres du monde entier en présentant des concertos pour piano issus du *long* XIX^e siècle, surtout postromantiques, à quoi s'ajoute sa défense de l'œuvre d'André Mathieu (1929-1968) qu'il a remis à l'honneur en interprétant ses concertos. Il cumule de nombreux prix depuis quelques années, par exemple celui de « Personnalité de l'année 2009 » lors du Gala Excellence organisé par La Presse et Radio-Canada.

⁶ Ce projet s'appuie sur un désir de renouveler, rajeunir et accroître le public qui fréquente les institutions musicales du Québec. Dans cette perspective, un espace plus expérimental est mis en place pour tester de nouveaux dispositifs et repenser la grammaire du concert.

⁷ Étant donné les réalités temporelles du concert, des méthodes comme le questionnaire ou l'entretien sont plus difficiles à appliquer dans une situation comme celle décrite ici, et cela pour deux raisons. Premièrement, on ne peut prédire à l'avance ce qui va survenir, rendant ainsi impossible la préparation d'un questionnaire; deuxièmement, à la fin d'un concert, le public se disperse rapidement, l'entretien devenant ainsi une course à obstacle avec un échantillon restreint.

⁸ Pour la petite histoire, le Festival de Lanaudière a pris forme en 1977 à l'initiative de son fondateur, le père Fernand Lindsay, et n'a cessé de croître en devenant l'un des festivals les plus importants au Québec (autant pour son rayonnement que pour sa notoriété), le tout se déroulant dans la région de Lanaudière (non loin de la métropole montréalaise).

⁹ Le clerc de Saint-Viateur Fernand Lindsay (1978-2009) a été à la fois homme de foi, directeur musical, chef d'orchestre, organiste et professeur. Il a fait carrière principalement à Joliette où il a développé le Festival de Lanaudière ainsi que le Camp Musical de Lanaudière.

¹⁰ Le lecteur peut avoir une idée de l'Amphithéâtre Fernand-Lindsay en visionnant un extrait de l'émission *Sur les routes des Festivals* consacrée au Festival de Lanaudière (Production Présence inc. 2012). Le site Internet du festival propose aussi une galerie de photographies renouvelée année après année (voir Festival de Lanaudière s.d.).

prennent place sur la pelouse, généralement en famille ou entre amis, autour d'un repas.

C'est dire que dans ce lieu qu'est l'Amphithéâtre Fernand-Lindsay, la musique classique se transmet dans un cadre bucolique. L'harmonie est parfois parfaite, comme au moment où les oiseaux chantent leur refrain du soir, et parfois imparfaite, par exemple quand la météo n'est pas clémente. L'expérience du concert y est en soi particulière, suffisamment pour que le Festival de Lanaudière perdure depuis plus de 35 ans et soit reconnu comme le plus grand festival de musique classique au Canada¹¹. En moyenne, de 2000 à 6000 personnes se réunissent pour y écouter un concert classique, ce qui montre l'ampleur de l'événement. Parmi les nombreux artistes et ensembles de calibre international qui s'y sont produits au cours des dernières années, on peut mentionner le Deutsche Kammerphilharmonie Bremen dirigé par Paavo Järvi et le Pittsburgh Symphony Orchestra et son chef Manfred Honeck.

Il importe à ce stade d'insister sur la démarcation relationnelle que créent, dans l'amphithéâtre, les deux espaces physiques quant à l'attention portée durant le concert. L'auditeur n'écoute pas avec la même attention s'il se trouve au parterre ou sur la pelouse : il suffit en tant que mélomane d'en faire l'expérience. Au parterre, la proximité de la scène rend l'expérience plus vivante, tandis que la pelouse, plus distante, place l'auditeur dans une position de détachement plus grande, même si cela ne gêne guère, normalement, une écoute attentive. Dans la partie gazonnée, il est plus facile de se lever pour avoir accès aux toilettes et on court davantage le risque d'être dérangés par les moustiques et les bruits provenant de la forêt environnante (c'est-à-dire les hurlements de chiens, les hydravions, etc.).

C'est dans ce cadre précis que se vit, concert après concert, une situation qui semble vouloir se généraliser à l'Amphithéâtre Fernand-Lindsay : les applaudissements surviennent après le premier mouvement d'une symphonie ou entre les différentes sections d'une œuvre, bref, dès que les musiciens arrêtent de jouer. Deux exemples survenus à l'été 2012 seront brièvement décrits avant d'en arriver à l'objet de la présente étude. La saison 2012 s'est ouverte le samedi 7 juillet par la prestation d'un orchestre et d'un chœur formés de musiciens rassemblés par le festival sous la direction du chef d'orchestre Jean-Marie Zeitouni¹².

L'œuvre à l'honneur, précédée de deux ouvertures (la *Fanfare for the Common Man* de Copland et la *Fanfare for the Uncommon Woman* de Tower), était le *Requiem* de Berlioz. Ce dernier se composant de dix mouvements et le concert étant donné sans pause, une partie du public (plus de la moitié) a applaudi entre les différents mouvements (l'autre partie du public se contentant d'applaudir à la fin).

Le samedi 21 juillet, les invités étaient cette fois le Pittsburgh Symphony Orchestra, son chef Manfred Honeck et le violoncelliste Johannes Moser. Après une ouverture de Glinka, figurait au programme le *Concerto pour violoncelle* de Dvořák : si les applaudissements se sont fait entendre à la fin du premier mouvement (c'est-à-dire l'« Allegro »), le chef a choisi d'enchaîner le deuxième mouvement (« Adagio ma non troppo ») au troisième (« Allegro moderato ») pour respecter la convention en jeu. C'est d'ailleurs un procédé qu'adoptent plusieurs chefs, par exemple Kent Nagano lorsqu'il dirige l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM). Pour éviter que des applaudissements surviennent entre les mouvements d'une symphonie, le chef garde les mains tendues avec la baguette vers le haut, comme si la musique n'était pas encore terminée, ce qui lui permet d'enchaîner les mouvements. La deuxième partie du programme de l'orchestre de Pittsburgh était réservée à la *Cinquième symphonie* de Tchaïkovski. Fait assez étonnant, les festivaliers ont encore une fois applaudi après le premier mouvement (« Adagio – Allegro con anima »), mais guère après les autres mouvements, d'où la nécessité de tenir compte des attentes des auditeurs selon le discours musical déployé – j'y reviendrai plus loin. Quant aux festivaliers qui respectaient la convention selon laquelle on n'applaudit pas entre les mouvements ou les parties d'une œuvre, certains (quoique peu nombreux) ont alors cherché à faire régner le silence par des « chuts » et autres gestes d'impatience.

La création des 24 Préludes de François Dompierre par Alain Lefèvre

L'événement à la base de la présente étude est cependant d'un autre ordre et montre qu'une situation peut dégénérer lorsqu'une convention bien établie n'est pas respectée. Le concert a eu lieu le samedi 14 juillet 2012 à 20 heures, toujours à l'Amphithéâtre Fernand-Lindsay de Joliette. Fait exceptionnel, les festivaliers étaient conviés à un récital de piano (ce sont plutôt des orchestres qui se produisent dans

¹¹ Le Festival de Lanaudière, bien qu'original dans le contexte canadien, n'est pas unique en son genre. Il s'inscrit plutôt dans les festivals de musique classique qui ont vu le jour au cours des années 1970, où se manifeste une situation propice à la consommation, au marché de la musique et au tourisme culturel (Vlasselaer 2003, 1009-1031). En ce sens, le Festival de Lanaudière est typiquement nord-américain : il est né du désir de valoriser un lieu bucolique en contexte régional, ce qui explique en partie son succès. Aux États-Unis, la prolongation de la saison d'un orchestre symphonique tient lieu de festival, selon le modèle établi par l'Orchestre de Boston à Tanglewood. La situation est différente à Lanaudière puisqu'aucun orchestre symphonique n'y est directement rattaché. En ce sens, avec l'ouverture de son parterre, le Festival de Lanaudière partage beaucoup de similitudes avec le festival de Santa Fe au Nouveau-Mexique, fondé en 1957 par le chef d'orchestre John Crosby.

¹² Il s'agit du jeune chef d'orchestre qui a succédé à Yuli Turovsky à la direction musicale et artistique de l'orchestre de chambre I Musici de Montréal.

ce cadre), donné par un musicien bien connu au Québec : le pianiste Alain Lefèvre. Sa carrière très médiatisée¹³ et sa popularité auprès du grand public se sont construits notamment autour de la monumentalisation du compositeur et pianiste québécois André Mathieu¹⁴ (1929-1968), qu'il a permis par ailleurs de redécouvrir (Trottier 2010). Il faut dire qu'Alain Lefèvre jouit en outre d'un statut particulier au festival, puisqu'il en est l'ambassadeur artistique depuis 2011. Ainsi, lors du lancement médiatique de cette édition au début du mois de juillet, il a fait la promotion de son propre concert sur plusieurs tribunes en compagnie du directeur artistique Alex Benjamin.

L'événement était attendu depuis un certain temps puisque la création de l'œuvre de Dompierre était initialement prévue à l'été 2011. Elle a finalement été reportée en raison des différentes modifications demandées par Lefèvre, insatisfait de certains passages quant à l'écriture pianistique. Il faut préciser que les deux hommes sont amis et que les *24 Préludes* ont été écrits spécifiquement pour le pianiste¹⁵. Le directeur artistique du festival, Alex Benjamin, a mené une entrevue avec Alain Lefèvre où ce dernier explique la genèse de l'œuvre et parle des difficultés qu'elle présente sur le plan technique¹⁶.

Ce qui ressort de cette vidéo et des autres entrevues accordées par Lefèvre dans les médias (voir par exemple Gingras 2012a), c'est la fébrilité du pianiste et une certaine inquiétude : si la virtuosité des différents préludes est un facteur non négligeable d'appréhension – le pianiste évoque le « million de notes à travailler » dans l'entrevue vidéo –, on doit aussi tenir compte des enjeux associés à cette création et de la réputation de l'artiste. Car l'idée de vendre le génie musical québécois reposait sur le succès de l'entreprise et donc, par extension, sur les épaules de Lefèvre.

Comme ce fut le cas à plusieurs reprises durant la période où il s'est consacré aux œuvres d'André Mathieu (voir Trottier 2011), le discours de Lefèvre a versé dans une certaine enflure verbale et une forme de nationalisme culturel. Le 6 juillet 2012, à l'émission *Maintenant vous le savez!* de la station de radio 98,5 où il était interviewé par le journaliste Benoît Dutrizac (voir Huss 2012), Lefèvre a affirmé que les *24 Préludes* de Dompierre doivent être considérés comme « un chef-d'œuvre de la musique classique » et que ceux

qui s'opposent à de tels projets artistiques s'adonnent à une forme de « Québec bashing », cela avant même que l'œuvre ait été créée ! Nous sommes ici en présence d'un artiste qui cherche à influencer en amont la réception d'un événement, en opposant deux camps : ceux qui le suivront et ceux qui le critiqueront. Cette entrevue témoigne-t-elle de l'insécurité qu'a vécue le pianiste à la veille de la création des *24 Préludes* ? Le lendemain du récital (c'est-à-dire le dimanche 15 juillet 2012), en entrevue à l'émission matinale de Franco Nuovo, *Dessine-moi un dimanche*, de la Première Chaîne de Radio-Canada (Nuovo 2012), il a avoué qu'il était de plus en plus nerveux le jour du concert.

Cette nervosité a pu avoir une incidence sur la suite des événements. Le concert était ainsi organisé : les préludes numéros 1 à 13 ont été entendus dans la première partie du concert, puis les préludes numéros 14 à 24 après la pause. Juste avant que François Dompierre ne prenne la parole pour présenter brièvement son œuvre, en insistant notamment sur l'influence des musiques nord-américaines, dont le jazz, le directeur artistique du festival, Alex Benjamin, s'est lui aussi adressé au public. Après avoir insisté sur le fait que le festival était heureux d'accueillir cet événement et qu'il se faisait un devoir de mettre les compositeurs québécois à l'honneur, Benjamin a demandé, comme je l'ai mentionné plus haut, qu'on applaudisse « entre les parties¹⁷ ». La foule avait donc été prévenue de la marche à suivre, à ceci près que la notion de *parties* a pu porter à confusion. Pour tout mélomane averti, la fin des *parties* est délimitée par l'intermission et la fin du concert, mais on peut penser qu'il n'en va pas nécessairement de même pour les mélomanes plus néophytes, d'autant que le programme de concert ne regroupait pas les préludes en *parties*, d'où la possibilité d'un malentendu. Dans ce contexte, il aurait été préférable de demander clairement au public d'applaudir avant la pause et à la fin du concert.

Ce qui devait se produire s'est produit : après le premier prélude, intitulé « Frénétique », le public a chaudement applaudi l'interprète, et ce public était présent autant à la pelouse qu'au parterre. La musique et le jeu du pianiste favorisaient incontestablement cet élan de spontanéité en faveur des applaudissements. Sans entrer dans une description détaillée de chacune des pièces, quelques

¹³ La médiatisation de sa carrière l'a transformé en véritable vedette du *show business* québécois. Il est invité à diverses tribunes médiatiques, comme ce fut le cas en mai 2010 lors de son passage à l'émission *Tout le monde en parle* dans la foulée de la sortie du film de Luc Dionne *L'enfant prodige*. À cette réalité s'ajoute sa participation à Espace Musique de la Société Radio-Canada à titre d'animateur, soit à la barre de l'émission *Dans les carnets d'Alain Lefèvre* le dimanche matin.

¹⁴ Après un semblant de pause dans la défense de l'œuvre de Mathieu, puisqu'il avait ralenti le nombre de pièces jouées tout en étant plus discret dans ce dossier, Lefèvre semble avoir repris le bâton du pèlerin au cours de l'année 2013. À titre d'exemple, le 9 décembre, il a interprété au mythique Carnegie Hall de New York le *Concertino* et le *Concerto n° 4* sous la baguette de JoAnn Falletta avec l'Orchestra of St Luke's. Nathalie Petrowski (2013) a rapporté dans le quotidien *La Presse* la justification historique derrière l'événement et la fébrilité de Lefèvre.

¹⁵ L'œuvre a été enregistrée en juillet 2012 à l'église Saint-Benoît de Mirabel (Dompierre 2012c).

¹⁶ L'entrevue a été mise en ligne (Festival de Lanaudière 2012).

¹⁷ Alex Benjamin, après avoir apporté cette précision, a ajouté que Lefèvre accorderait une séance de signature à la fin du concert.

éléments musicaux doivent être pris en compte. D'une part, les rythmes serrés et rapides, les formules arpégées en accélération et la profusion de notes exigeaient une grande virtuosité, ce qui a conduit le critique du *Devoir* Christophe Huss (2012) à écrire que l'œuvre «était inutilement complexifiée [*sic*] dans les moyens». D'autre part, le discours musical (phrasé, harmonie et rythme) était assez familier à tout auditeur de musique classique et de jazz. L'auditeur doté d'une certaine culture musicale n'était jamais complètement décontenancé et pouvait se retrouver à tout moment dans le continuum musical¹⁸. Dans les notes de programme, François Dompierre a décrit ainsi sa démarche :

L'auditeur attentif remarquera que ces préludes, pourtant conçus avec une notation et des matériaux traditionnels, font référence à la vie d'aujourd'hui. Leur construction, leur déroulement, les idées rythmiques qu'on y découvre, les modulations qu'on y rencontre, la manière dont elles sont amenées, n'ont la plupart du temps qu'un rapport lointain avec ce qu'on trouve dans la musique du temps passé. La mienne s'inspire quelquefois du jazz, des musiques populaires, du grand répertoire pianistique français. Elle est à la fois tout et rien de cela (Dompierre 2012b).

Enfin, les rythmes populaires et les formules mélodico-rythmiques en ostinato étaient fortement exploités¹⁹, donnant aux différents préludes une fin souvent prévisible.

Cette prévisibilité apparaît fondamentale pour expliquer les applaudissements qui ont suivi les premiers préludes, d'autant que l'auditeur était confronté à des fonctions cadentielles fortement établies – le plus souvent des cadences parfaites ou des demi-cadences. Dans la mesure où, comme le décrit Leonard B. Meyer dans son livre phare *Emotion and Meaning in Music* (1956; 2011 pour la traduction française), «sur un plan très général, l'attente est toujours en avance sur la musique, et crée un fond de tension diffus par rapport auquel les retards et autres "accidents" articulent la courbe des affects et créent du sens» (2011, 106), l'auditeur était non seulement en terrain connu quant à la forme et au langage de ces préludes, mais pouvait aussi anticiper les moments de clôture (au sens de *closure* en anglais). Le moment d'excitation propre à l'anticipation favorisait ainsi les applaudissements. En fait, le virtuose Alain Lefèvre a joué les premières pièces à une vitesse époustouflante et il n'est pas étonnant que le public ait réagi spontanément. Il s'agissait d'une réponse émotionnelle suscitée par l'émerveillement. L'expérience fortement

acquise des styles musicaux, comme le propose Meyer (2011, 107), induit en outre une forme d'anticipation. À cet effet, il fallait voir le pianiste à l'œuvre pour rendre tangible cette dimension de la partition : chaque prélude se concluait par des gestes d'éclats comme s'il s'agissait de la fin d'un concerto pour piano. En ce sens, il était à prévoir qu'à cette virtuosité et cette profusion de notes et d'effets musicaux familiers le public allait répondre par des applaudissements. Les attentes lors de la création d'une nouvelle œuvre s'appuient nécessairement sur des références connues, plus précisément sur les «réactions d'habitude des auditeurs» (Meyer 2011, 107) issues de l'apprentissage. Ici, l'œuvre renvoyait directement aux effusions techniques du répertoire pianistique des XVIII^e et XIX^e siècles.

Les applaudissements sont ainsi survenus à la fin de chacun des premiers préludes, et on pouvait voir le visage de Lefèvre exprimer une certaine impatience. Il faut ajouter que le contexte de création n'était pas clément puisque l'artiste, en habit de concert, affrontait ce soir-là une température accablante d'environ 32 degrés Celsius en tenant compte du facteur humidex ; le pianiste devait s'éponger le front entre chacun des morceaux. Toujours est-il qu'après le troisième prélude, le pianiste a mis son index devant sa bouche pour tenter d'imposer le silence. La tension devenait de plus en plus palpable : si une partie importante du public continuait d'applaudir après chaque prélude, une autre partie ripostait par des «chuts» et autres signes d'impatience.

Clairement, le public était alors fractionné en trois camps : ceux qui applaudissaient, en forte majorité ; ceux qui imploraient les autres de se taire, en quantité moins importante ; et ceux enfin qui étaient en mesure de sentir la tension. Après la cinquième pièce, les efforts des partisans pour le respect des conventions ont commencé à porter fruit puisque le public qui applaudissait Lefèvre diminuait en importance. Mais à la fin du sixième prélude, il restait toujours une masse critique voulant applaudir, et cela malgré la fronde des partisans du silence. C'est dire qu'un certain public croyait dur comme fer qu'il était non seulement acceptable, mais même respectueux d'applaudir après chacun des préludes. Il y avait donc méconnaissance de la convention ou un désir plus grand encore d'exprimer sa satisfaction.

¹⁸ L'écriture musicale de Dompierre se situe généralement dans une lignée néoclassique, voire postromantique ; le langage contient des références tonales et puise dans les conventions stylistiques des XVIII^e et XIX^e siècles. L'attrait du compositeur pour la forme traditionnelle du concerto (divisé en mouvements) témoigne de cette réalité. Ce qui ressort le plus clairement de son style, c'est l'importance qu'il accorde au travail mélodique. Dans le texte «Musique et séduction» qu'il a écrit pour la revue *Transposition* (2012a), il résume quatre *trucs* pour susciter l'émotion chez l'auditeur-spectateur : la répétition, la mélodie accrocheuse, la naïveté de l'inspiration et l'artifice descriptif. Ces quatre traits stylistiques ressortent de manière évidente à l'écoute des *24 Préludes*.

¹⁹ Comme l'ont noté plusieurs observateurs dont Gingras (2012b) et Huss (2012), les influences de Maurice Ravel, George Gershwin, George Antheil et Conlon Nancarrow sont perceptibles à l'écoute des différents préludes.

Le recours à l'autorité ou comment faire régner le silence

La tension sociale a atteint un paroxysme après le septième prélude alors que le camp du silence et celui des applaudissements se sont à nouveau affrontés. Une auditrice assise au parterre a crié, de manière très autoritaire : « Vous applaudirez À LA FIN²⁰ ». Une partie du public s'est mise à rire, montrant ainsi, à mon avis, son incompréhension et son inconfort. L'apostrophe de l'auditrice, qui se faisait ainsi la porte-parole du camp du silence, a atteint son objectif : le silence s'est mis à régner entre les préludes, et cela jusqu'à la fin du concert, les auditeurs réservant dès lors leurs applaudissements pour la fin de la première partie du récital, le retour de l'artiste sur scène et la fin du concert.

Ce moment a marqué une rupture au cœur du concert, l'attention de tout l'auditoire ayant été perturbée par un événement sans lien avec la prestation artistique. À compter de cet instant, on pouvait sentir que l'intérêt pour l'œuvre avait diminué, ou qu'à tout le moins le public manquait de concentration. Plusieurs conversations durant l'intermission évoquaient ce moment précis : il y était notamment question du « culot de la dame », du « manque de respect » pour l'artiste. Chacun faisait valoir son opinion sur ce qui venait de se passer. Sans aller jusqu'à parler de gâchis, il reste que cette rupture dans le déroulement normal du concert a fait réagir de nombreux auditeurs. Tant et si bien que le critique de *La Presse*, Claude Gingras, a senti le besoin (contrairement à son homologue du *Devoir*) de relater ce qui s'était passé et de s'en féliciter, cautionnant ainsi l'attitude d'une partie du public :

On avait demandé aux spectateurs de ne pas applaudir après chaque pièce. Bien sûr, ils applaudirent quand même... jusqu'à la septième. Bravo à la dame qui s'écria alors : « Vous applaudirez à la fin !! » À partir de la huitième, ce fut, enfin, le plus beau silence... Cette dame devrait se voir offrir une admission à vie à la Maison symphonique ! (2012b).

Il faut dire que Gingras fait des applaudissements un enjeu important²¹. Se donnant un rôle de chien de garde de la tradition classique, il n'a de cesse d'insister sur le fait qu'il faut applaudir à la fin des œuvres, suppliant même les institutions de prendre les mesures nécessaires pour faire respecter cette convention.

S'il se dégage de cet événement une forme de controverse sociale, c'est bien dans les propos de Gingras : le camp des auditeurs fidèles à la convention des applaudissements réservés au moment opportun s'efforce de la faire respecter

en tant que droit fondamental de l'écoute en situation de concert. Toutefois, la controverse s'est exprimée à sens unique : le camp des auditeurs plus néophytes n'a pas été secondé par une prise de parole publique de la part de leaders pouvant défendre cette position. Reste qu'une forme de désaccord s'est produite ce soir-là, dimension essentielle de toute controverse sociale (voir Lilti 2007) : se sont affrontés des applaudissements et des interventions parlées (c'est-à-dire les « chuts ! ») au moment où d'ordinaire règne le silence dans la continuité de la prestation de l'artiste.

Ainsi les auditeurs ont-ils vécu trois phases bien distinctes durant ce concert, lesquels peuvent être résumés comme suit : 1) une période de tension progressive ; 2) un moment de désaccord dont la résultante fut un certain inconfort ; et 3) une forme de controverse se manifestant par un certain relâchement de la concentration dans la suite du concert, prolongé par un bref écho de la controverse dans les jours qui ont suivi (c'est-à-dire la critique de Gingras). Si le concert n'a pas été interrompu par cet incident, il a été néanmoins perturbé, assez pour que l'attention du public ait été détournée, au moins temporairement, de l'œuvre elle-même, même si Lefèvre – on s'en doute ! – fut ovationné après les *parties* (moments d'un parfait accord social !).

Le concert comme lieu de contrôle

Une convention comme celle des applaudissements montre que le concert de musique classique fait intervenir un modèle de société fortement contrôlée. Le concert est un « champ de bataille » perpétuel, pour reprendre l'expression de Peter Szendy (2000, 96). Il s'agit d'un lieu où « les stratégies conflictuelles de l'écoute » (Szendy 2000, 96) se donnent à voir. Écouter une œuvre classique en concert exige une disposition particulière pour s'assurer d'un environnement sonore optimal. Car le geste d'applaudir au moment opportun s'appuie aussi sur une autre convention, qui en est d'une certaine manière l'extension : le silence comme moment d'une écoute attentive, vouée exclusivement à l'œuvre. S'il ne faut pas manifester bruyamment son enthousiasme à tout moment, c'est aussi parce qu'il faut éviter de perturber le silence, lequel doit régner jusqu'à la fin de l'œuvre.

En ce sens, le rituel du concert classique s'appuie sur une recherche d'unité dans sa dimension collective. L'enjeu qui se dessine en filigrane est celui des relations entre les individus qui prennent part au rituel, le groupe entrant dans une forme de cohésion sociale eu égard à la temporalité qu'implique la situation d'écoute dans une

²⁰ Je mets le « À LA FIN » en majuscule puisque la dame a appuyé et détaché chacun des trois mots.

²¹ Gingras revient souvent sur cette question dans ses critiques de concert. À titre d'exemple, lors du passage de l'Orchestre du Festival de Budapest et de son chef Ivan Fisher à la Maison symphonique le mardi 22 janvier 2013, Gingras précise que « ce concert très long [...] avait attiré une salle comble dont il faut, à la fois, admirer l'écoute parfaitement silencieuse et regretter les applaudissements qui surgirent automatiquement entre les mouvements des trois œuvres au programme » (2013).

salle. Christopher Small justifie ainsi le concept de rituel appliqué au rassemblement musical : « La manière dont les personnes doivent être reliées les unes aux autres définit une communauté, de sorte que les rituels sont utilisés à la fois comme un acte d'affirmation de la communauté, comme un acte d'exploration et comme un acte de célébration²². » L'affirmation d'une communauté s'impose ici comme une idée maîtresse, et, en ce soir du 14 juillet 2012, l'enjeu principal était, à mon avis, l'affirmation de la communauté des auditeurs aguerris de musique classique cherchant à faire respecter les conventions qui la régissent.

Si, comme le propose toujours Small (1998, 96), le rituel met en scène des gestes en dehors de la prise de parole, qu'il implique les sujets de manière émotionnelle et qu'il est un facteur de stabilité et de cohésion sociale, alors on peut mieux comprendre pourquoi les réactions ont été aussi vives et opposées au moment de la création des *24 Préludes* de François Dompierre par Alain Lefèvre. Là où une partie du public s'est sentie menacée dans ce qui la définit comme auditoire de musique classique, l'autre partie cherchait à célébrer l'artiste, non pas tant en redéfinissant les paramètres du concert classique qu'en laissant libre cours à ses émotions face à la virtuosité de Lefèvre. L'identité de ceux qui ont l'habitude du concert classique, qui ont intégré les conventions et qui se font un devoir de les respecter, a été perturbée, d'où le besoin de rétablir une forme de cohésion sociale. Il y avait clairement pour ces habitués le camp des justes, soit ceux qui savent de quoi il retourne, et le camp de ceux qui ne savent pas.

Rappelons que le concert à l'Amphithéâtre Fernand-Lindsay était caractérisé par une forte ambiguïté quant à ses finalités esthétiques. D'abord, un pianiste vedette allait créer une œuvre d'un compositeur connu dans un lieu normalement consacré à la musique orchestrale. Or, François Dompierre n'évolue pas dans les cercles de musique contemporaine et jouit d'une réputation où se croisent plusieurs genres musicaux, au premier rang desquels on retrouve la musique pop et la musique de film²³. Que venaient donc voir et entendre les auditeurs en cette soirée du 14 juillet 2012 ? Quel était le principal centre d'intérêt du concert ? L'interprète ou l'œuvre ? Plus l'interprète d'un récital est connu, plus l'unité se crée autour de sa personne, comme c'est le cas avec des pianistes tels Maurizio Pollini, Alfred Brendel ou Martha Argerich (voir Escale 2000, 233-

234). Mais en ce soir du 14 juillet 2012, la justification du concert reposait officiellement sur l'œuvre de Dompierre présentée en création ; l'évènement était donc placé sous le signe de la nouveauté. Cette ambiguïté, que l'on pourrait qualifier d'identitaire, explique aussi l'origine de la tension sociale. Et elle est aussi importante que le malentendu sémantique qui a pris forme à la suite de la demande initiale d'Alex Benjamin (c'est-à-dire les applaudissements après les parties).

Pour ceux à qui on avait vendu le concert en mettant plutôt de l'avant le charisme d'Alain Lefèvre, célébrer le pianiste à tout moment allait de soi. Mais pour ceux qui venaient assister au concert pour entendre la création d'une œuvre nouvelle, respecter les conventions allait aussi de soi. Alain Lefèvre jouit d'une place de choix dans le *show business* québécois, comme son rayonnement médiatique en atteste : il attire un public de masse²⁴, dans lequel se trouvent forcément des néophytes prêts à applaudir ses exploits pianistiques. D'ailleurs, les « ho ! » et autres signes d'étonnement ont jailli autant de la pelouse que du parterre à mesure qu'il enchaînait les notes en véritable virtuose. Les attentes esthétiques de l'auditeur n'étaient pas les mêmes selon que l'interprète ou la création – voire les deux – justifiait sa présence au concert.

La musique comme grandeur culturelle

Un bref détour historique est nécessaire pour comprendre dans quelle mesure le rituel propre au concert classique a été normalisé par plus de deux cent ans d'histoire. Cette situation pointe en direction de la grandeur culturelle assignée à la musique classique par l'entremise d'une écoute attentive. Avant le XIX^e siècle, en ce qui a trait à la performance musicale, l'amusement étant la catégorie qui définissait le plus souvent l'attitude à privilégier, ce que William Weber décrit ainsi : « Le puissant rôle de la musique comme amusement plaçait l'autorité quant aux questions de goût entre les mains du grand public, et non des connaisseurs ou d'une académie²⁵. » En concomitance avec le développement de la musique instrumentale et la forte autonomisation que connaissent les pratiques artistiques à la fin du XVIII^e siècle, petit à petit prend forme l'idéologie de la musique sérieuse, qui vient redéfinir les formes d'écoute et l'attitude générale à l'égard de la musique qu'on qualifie aujourd'hui de *classique*. Cette idéologie de la musique sérieuse s'est sédimentée en partie

²² « How people ought to relate to one another, of course, define a community, so rituals are used both as an act of affirmation of community ("This is who we are"), as an act of exploration (to try on identities to see who we think we are), and as act of celebration (to rejoice in the knowledge of an identity not only possessed but also shared with others). » (Small 1998, 95). C'est moi qui traduis.

²³ Lui aussi rejoint un large public par l'animation radiophonique, soit à la barre de l'émission *Les détours de Dompierre* le dimanche à Espace Musique de Radio-Canada.

²⁴ C'est un fait souligné par plusieurs critiques et qu'on observe année après année lors des concerts donnés par Lefèvre dans les institutions musicales québécoises. Dans le cadre du Festival de Lanaudière, un concert avec Lefèvre génère automatiquement plus de 4000 entrées au guichet.

²⁵ « The powerful role of music as amusement put authority over taste into the hands of the general public, not connoisseurs or an academy. » (Weber 2008, 194). C'est moi qui traduis.

autour de la figure de Beethoven dans la Vienne des années 1790, comme l'a montré Tia DeNora dans son livre consacré à la construction de la grandeur culturelle de ce compositeur (1998). Sans réécrire ici une histoire largement documentée, par exemple par Carl Dahlhaus (1989), je préciserai que le modèle beethovénien reconfigure les valeurs musicales de telle sorte que l'écoute attentive de l'œuvre devient une manière d'en saisir le sens. L'œuvre, en jouissant d'un nouveau statut (c'est-à-dire l'idéal de la *Werktreue*²⁶), est placée au centre de l'attention quant au déchiffrement des intentions du compositeur.

C'est la raison pour laquelle chaque membre de l'auditoire doit désormais se réfugier dans le silence le plus complet eu égard au contenu de l'œuvre, favorisant ainsi une sorte de confrontation à la fois spirituelle et herméneutique quant au message qu'elle porte. Par exemple, dans l'Allemagne des années 1770 à 1848 s'impose, comme l'a montré David Gramit (2002), un nouveau paradigme culturel et politique : par le truchement de la musique on éduque le peuple à la culture. Mais dans la mesure où la culture se confond désormais avec la musique (celle-ci étant l'art placé au sommet des valeurs sociales et culturelles), être cultivé signifie posséder des connaissances musicales. La musique acquiert alors un prestige social sans précédent, lequel découle de l'idéologie de la musique sérieuse qui s'impose à Berlin, à Vienne, puis dans l'Europe du XIX^e siècle, et dont l'ascension viennoise de Beethoven est l'exemple par excellence dans les années 1790. En d'autres termes, les élites et les acteurs du milieu musical cherchent à imposer un goût particulier, celui pour la musique sérieuse où priment les formes de profondeur que mettent en scène les musiciens. Le baron Van Swieten (1733-1803), fidèle supporteur de Beethoven et que l'on surnomme à l'époque le « patriarche de la musique » (voir DeNora 1998, 56-58), œuvre farouchement pour l'établissement des nouvelles conventions propres à cette musique en imposant auprès du public le silence et un *ethos* de la gravité par lequel jaillit l'autorité culturelle tant recherchée.

Mais pourquoi a-t-on voulu éduquer les mélomanes du XIX^e siècle ? Dans la mesure où le concert se démocratise dans une économie de marché et s'ouvre alors à un nouveau public, il faut répandre la nouvelle identité de la musique classique. Cette identité s'appuie sur des rituels dont l'efficacité permettra une meilleure cohésion de la communauté des mélomanes et une meilleure préservation des valeurs de prestige que suppose l'idéologie de la musique sérieuse. La réception musicale étant définie de manière verticale en partant de l'autorité du compositeur, la performance de l'œuvre doit être sécurisée en tant que moment singulier

et significatif. Par exemple, Eduard Krüger (1807-1885), critique musical allemand, affirme en 1839 qu'un certain public pose problème dans les centres urbains et identifie même un « cancer du dilettantisme » (voir Gramit, 2002, 148). Tout comme le fait de nos jours Claude Gingras, des critiques influents du XIX^e siècle comme A.B. Marx (1795-1866) insistent sur le fait qu'un public dilettante nuit au rituel de concert.

C'est dans ce contexte que deux catégories d'auditeurs vont être identifiées par les commentateurs du XIX^e siècle, soit d'un côté les auditeurs cultivés, de l'autre une catégorie plus fourre-tout incluant les dilettantes et les incultes, bref tous ceux qui ne *comprennent* pas la musique classique. Autrement dit, une catégorie d'auditeurs se définit par rapport au savoir qu'elle possède et, à coup d'autorité, circonscrit une autre catégorie d'auditeurs en lui imposant les conventions à la base de son identité d'auditeur. Cette situation montre comment le concert de musique classique fonctionne sur la base d'une idéologie qui s'est imposée comme tradition et qui vise à créer de l'unité sociale derrière des considérations culturelles fortement prescriptives.

Cette pratique de l'autorité verticale perdure depuis la mise en place de l'idéologie de la musique sérieuse et définit en partie, sinon en totalité, l'identité de la communauté des auditeurs de musique classique, d'où les réactions très vives lorsque ses fondements sont ébranlés par un public qui ne voit pas en quoi le fait d'applaudir à chaque fois que l'artiste arrête de jouer constitue un méfait. Pourtant, les prouesses techniques encouragées par la musique classique à travers l'étalage de la virtuosité ont incité de tout temps l'auditeur à répondre de manière émotionnelle à l'émerveillement (voir Deaville 2003).

Conclusion

L'idée de « malentendu culturel », qu'Emmanuel Pedler (2004) a théorisée pour analyser le fossé qui peut se creuser entre l'offre culturelle et les attentes du public au sein des institutions, est la face cachée de la tension sociale qui s'est manifestée en cette soirée du 14 juillet 2012. De fait, une partie du public, non négligeable, était simplement venue écouter Alain Lefèvre, et les *24 Préludes* ne constituaient pas pour elle une entité globale ; une autre partie du public, habituée au concert classique, venait découvrir une œuvre nouvelle *et* écouter Alain Lefèvre, et pour elle la structure du concert (c'est-à-dire l'œuvre formant un tout) avait un sens. C'est la raison pour laquelle le concert de musique classique reste le lieu par excellence pour faire respecter la tradition et les conventions rattachées à cette musique.

²⁶ Lydia Goehr (2007, 205-242) utilise le concept de « Beethoven Paradigm » pour théoriser la nouvelle autorité culturelle qu'assument les compositeurs, ainsi que les nouvelles valeurs culturelles et herméneutiques assignées à l'œuvre en tant que dévoilement d'une vérité qui la dépasse.

À cela s'ajoute l'enjeu du lieu où le concert a pris place. Comme le précise à nouveau Emmanuel Pedler dans son étude sur la salle de concert :

Au plus général, c'est l'identité singulière des institutions musicales étudiées qu'il est important d'évaluer. Si les prémisses de notre raisonnement sont valides, on doit s'attendre à la fois à de grandes variations d'un espace à un autre et à des tensions et des dissensions entre les valeurs qui sont mobilisées par les acteurs en présence (2004, 141).

L'Amphithéâtre Fernand-Lindsay n'est pas un lieu de concert comme les autres puisqu'il peut accueillir jusqu'à 6000 festivaliers, qui se répartissent entre deux espaces d'écoute distincts, comme je l'ai souligné plus haut. La musique classique s'y transmet dans un cadre bucolique désenclavé : il s'agit d'une perspective ouverte qui offre une forme d'écoute tout aussi ouverte. Dans ce contexte, il y a bel et bien « dissensions entre les valeurs qui sont mobilisées par les acteurs » (Pedler 2004, 141), une partie d'entre eux étant selon toute probabilité des mélomanes assidus qui cherchent à retrouver le cadre conventionnel de la salle classique, alors qu'une autre cherche à maximiser son expérience d'écoute dans un cadre acoustique qui déroge des habitudes. Il n'est pas étonnant que dans ce contexte puissent sourdre des tensions sociales.

En terminant, il est à se demander si l'autorité culturelle du concert classique et la rigidité de certaines conventions ne doivent pas faire l'objet d'une remise en question. À cet effet, le pianiste Emmanuel Ax rappelle que les applaudissements sont une réponse émotionnelle à la musique et invite la communauté des mélomanes à faire preuve d'une plus grande tolérance quant aux conventions en vigueur²⁷ (Ax 2008).

En général, loin de cet arrêt sur image qui donne à voir un désaccord social, le concert classique montre aussi le public, qu'il soit assidu ou occasionnel, capable de s'adapter à la situation. C'est dire que le concert est aussi un espace de cheminement réflexif alimenté par une situation fortement relationnelle. D'ordinaire, à moins de vouloir jouer le rôle de chahuteur, l'auditeur cherche à se fondre dans la dimension collective de l'événement en laissant toute la place à la transmission de l'œuvre. Le mélomane est alors appelé à faire des compromis en acceptant les rituels propres au concert de musique classique. Cette situation relationnelle, où chacun doit tenir compte des autres, explique en partie la capacité des auditeurs à s'adapter à la situation et le fait qu'en définitive, le concert classique, au Québec comme ailleurs, se déroule généralement sans heurt jusqu'à la manifestation de l'appréciation esthétique située, faut-il le rappeler ?, à la fin de l'œuvre.

RÉFÉRENCES

- ADORNO, Theodor (1994). *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps. Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi.
- AX, Emmanuel (2008). «When to Applaud», dans *Emmanuel Ax's Official Blog*, 14 novembre, <http://emanuelax.wordpress.com/>, consulté le 25 octobre 2013.
- AX, Emmanuel (2009). «A Few More Thoughts on Applause: Why Can We Interrupt at the Met», dans *Emmanuel Ax's Official Blog*, 3 mars, <http://emanuelax.wordpress.com/>, consulté le 25 octobre 2013.
- BECKER, Howard S. (1988). *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- DAHLAUS, Carl (1989). *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press.
- DEAVILLE, James (2006). «L'image du virtuose aux XVIII^e et XIX^e siècles : De Tartini à Paganini, et de Bach à Liszt», dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 4 «Histoires des musiques européennes», p. 759-780.
- DE NORA, Tia (1998). *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard.
- DOMPIERRE, François (2012a). «Musique et séduction», *Transposition : Musique et sciences sociales*, n° 2, mai, <http://transposition-revue.org/Musique-et-seduction>, consulté le 25 octobre 2013.
- DOMPIERRE, François (2012b). «Notes de programme», Festival de Lanaudière, 14 juillet.
- DOMPIERRE, François (2012c). *24 préludes, en forme de boogie et de bien d'autres choses encore...* Alain Lefèvre, piano, Analekta, AN 2 9292-3, 2 disques compacts (*Dompierre : 24 Préludes*).
- ESCAL, Françoise (2000). «Le concert : Approche esthétique», dans Françoise Escal et François Nicolas, *Le concert : Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, p. 219-253.
- FESTIVAL DE LANAUDIÈRE (s.d.). *Le Festival de Lanaudière*, <http://lanaudiere.org/>, consulté le 25 octobre 2013.
- FESTIVAL DE LANAUDIÈRE (2012). «Alain Lefèvre au sujet des Préludes de Dompierre», dans *YouTube.ca*, <http://www.youtube.com/watch?v=e-NjaoPO6IM>, consulté le 25 octobre 2013.

²⁷ L'enjeu des applaudissements est discuté de manière fréquente sur les blogues des musiciens et des critiques musicaux. Le court texte d'Emmanuel Ax, intitulé «When to Applaud» (Ax 2008), a été suivi par un second intitulé «A Few More Thoughts on Applause: Why Can We Interrupt at the Met» (Ax 2009).

- GINGRAS, Claude (2012a). «Alain Lefèvre s'attaque à l'œuvre "monstrueuse" de Dompierre», dans *LaPresse.ca*, 14 juillet, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201207/13/01-4543481-alain-lefevre-sattaque-a-loeuvre-monstrueuse-de-dompierre.php>, consulté le 25 octobre 2013.
- GINGRAS, Claude (2012b). «Dompierre et Lefèvre: Le triomphe», dans *LaPresse.ca*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201207/15/01-4543761-dompierre-et-lefevre-le-triomphe.php>, consulté le 25 octobre 2013.
- GINGRAS, Claude (2013). «Budapest: Pour Rachmaninov», dans *LaPresse.ca*, 23 janvier, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201301/23/01-4614233-budapest-pour-rachmaninov.php>, consulté le 25 octobre 2013.
- GOEHR, Lydia (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press. Édition révisée.
- GRAMIT, David (2002). *Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley, University of California Press.
- HENNION, Antoine (1993). *La passion musicale: Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- HUSS, Christophe (2012). «Festival de Lanaudière – Profus!», *Le Devoir*, 16 juillet.
- LILTI, Antoine (2007). «Querelles et controverses: Les formes du désaccord intellectuel à l'époque moderne», *Mil neuf cent: Revue d'histoire intellectuelle*, n° 25, p. 13-28.
- MEYER, Leonard B. (2011). *Émotion et signification en musique*, Paris, Actes Sud, 2011. Traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle.
- NUOVO, Franco, animateur (2012). «François Dompierre au bout des doigts d'Alain Lefèvre» dans *Dessine-moi un dimanche*, 15 juillet, http://ici.radio-canada.ca/emissions/dessine_moi_un_dimanche/2013-2014/chronique.asp?idChronique=232871, consulté le 25 octobre 2013. Entrevue avec Alain Lefèvre réalisée sur les ondes de la Première Chaîne de Radio-Canada.
- PEDLER, Emmanuel (2004). «Entendement musical et malentendu culturel: Le concert comme lieu de confrontation symbolique», *Sociologie et Sociétés*, vol. 26, n° 1, printemps, p. 127-144.
- PETROWSKI, Nathalie (2013). «Faire revivre André Mathieu à Carnegie Hall», dans *LaPresse.ca*, 10 décembre, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201312/11/01-4719835-lefevre-et-mathieu-font-vibrer-carnegie-hall.php>, consulté le 10 décembre 2013.
- PRODUCTION PRÉSENCE INC. (2012). «Festival de musique classique de Lanaudière Québec», dans *YouTube.ca*, <http://www.youtube.com/watch?v=yDv3D7vvy8Y>, consulté le 25 octobre 2013. Extrait de l'émission *Sur la route des Festivals au Festival de Lanaudière, Joliette, Québec* présentée par TV5.
- SHEPHERD, John (1982). «A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics», *Popular Music*, vol. 2, p. 145-177.
- SMALL, Christopher (1998). *Musiking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press.
- SZENDY, Peter (2000). «L'art de la claque, ou: s'écouter écouter au concert» dans Françoise Escal et François Nicolas (dir.), *Le concert: Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, p. 93-110.
- TROTTIER, Danick (2010). «Monumentaliser la culture québécoise: Qu'aurait pensé Nietzsche de la canonisation d'André Mathieu?», dans *Le Devoir*, 29 mai, <http://www.ledevoir.com/culture/musique/289826/monumentaliser-la-culture-quebecoise>, consulté le 25 octobre 2013.
- TROTTIER, Danick (2011). «André Mathieu: Encore bien des questions... Georges Nicholson. André Mathieu: Biographie, précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 12, n° 1, p. 121-132. Essai recension.
- VLASSELAER, Jean-Jacques Van (2003). «Les festivals de musique classique et d'opéra», dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 1 «Musiques du XX^e siècle», p. 1009-1031.
- WEBER, William (2008). *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press.

Détournements savants du jazz en France et en Allemagne (1919-1922) : *Adieu New-York!* de Georges Auric et le « Ragtime » de la *Suite 1922* de Paul Hindemith

Martin Guerpin
(Université Paris-Sorbonne/
Université de Montréal)

Les emprunts jazz dans la musique savante européenne à la charnière des années 1920 ne constituent pas un sujet nouveau pour les musicologues (voir Hodeir 1954, Budds 2002, Perret 2003 et Mawer 2010¹). Fondateurs, ces travaux se caractérisent par une même approche qui consiste à mesurer la fidélité de ces emprunts aux modèles qui s'offraient alors aux compositeurs et à juger de la valeur des œuvres en fonction de cette fidélité. À propos du « Ragtime » de l'*Histoire du soldat* (1917) d'Igor Stravinski (1882-1971), le musicologue et compositeur français André Hodeir évoque ainsi un « contre-sens stupéfiant » :

Pour ne l'avoir *pas compris*, nos auteurs n'ont tiré du jazz qu'une infime partie de sa substance. Sur le plan esthétique comme sur le plan technique, les œuvres (ou fragments d'œuvres) que nous avons citées dans cette étude ne peuvent être regardées que comme de *graves échecs*² (Hodeir 1954, 236).

Ces lignes appellent deux remarques. Premièrement, le jazz qui sert de pierre de touche à la comparaison et au jugement de Hodeir est celui que l'historiographie traditionnelle de cette musique considère aujourd'hui comme *le* jazz des années 1920 : celui de Louis Armstrong, de Duke Ellington ou encore de Fletcher Henderson, pour ne prendre que quelques exemples connus³. Or, une étude des catalogues de partitions et de disques distribués en Europe au début des années 1920 permet de constater que le jazz entendu par les compositeurs français ou allemands au début des années 1920 était bien différent. Deuxièmement, plutôt que d'évaluer la fidélité des emprunts au jazz, en relevant des points communs et des différences, il apparaît plus productif

de partir de l'hypothèse selon laquelle les *incompréhensions* dont fait mention Hodeir, loin de relever de l'« échec », sont en réalité volontaires. Les déformations que les compositeurs font subir au jazz possèdent elles-mêmes un sens et peuvent par conséquent être analysées puis interprétées comme autant de prises de positions esthétiques ou, pour le dire autrement, comme des *détournements savants* du jazz.

Il s'agira donc de faire apparaître les différentes manières dont les compositeurs opèrent ces détournements, mais aussi, et c'est là le point nodal de cet article, de montrer en quoi ces différences trouvent leur origine dans les préoccupations esthétiques propres à chaque compositeur. Une telle question en appelle une dernière : en quoi ces préoccupations sont-elles elles-mêmes en partie conditionnées, d'une part, par des tendances musicales à l'œuvre dans les différents pays où le jazz a été utilisé dans la musique savante et, d'autre part, par les représentations qu'il véhiculait dans ces pays ?

Afin de mettre en évidence les *spécificités nationales* des détournements du jazz dans la musique savante, une étude comparative de pièces recourant à cette musique en France et en Allemagne sera menée à partir de deux exemples : *Adieu New-York!* de Georges Auric (1899-1983), composé à Paris en 1919, et le « Ragtime » de la *Suite 1922*, du compositeur allemand Paul Hindemith (1895-1963). Le choix de ces deux œuvres réside à la fois dans leur caractère représentatif des détournements du jazz en France et en Allemagne au début des années 1920, et sur le fait que les études qui leur sont consacrées restent rares⁴.

¹ D'autres travaux évoquent de manière plus générale la réception du jazz dans la musique savante française de l'entre-deux-guerres. Voir, entre autres, Gendron 2002, Ross 2007 et Guerpin dans Cerchari, Cugny et Kerschbaumer 2012.

² C'est moi qui souligne. Les autres œuvres citées par André Hodeir sont la *Création du Monde* (1923) de Darius Milhaud (1892-1974) et le *Concerto en sol* (1929-1930) pour piano de Maurice Ravel (1875-1937).

³ Ébauchée dans les ouvrages du musicographe français Hugues Panassié dès les années 1930, cette historiographie *traditionnelle* s'institutionnalisa à partir de 1968 avec la parution de *Early Jazz, Its Roots and Musical Development* de Gunther Schuller.

⁴ Évoquées dans quelques ouvrages traitant des rapports entre le jazz et la musique savante dans l'entre-deux-guerres (notamment Perloff 1991 et Budds 2002), ces deux œuvres n'ont jamais, à ma connaissance, fait l'objet d'analyses ou d'études qui leur soient exclusivement consacrées.

1. *Adieu New-York!* de Georges Auric ou *Le Coq et l'Arlequin* en musique

Dégager la portée esthétique d'*Adieu New-York!* nécessite en premier lieu d'identifier le type de jazz dont Auric s'est inspiré, puis la manière dont il l'exploite.

Un fox-trot déformé par une esthétique de la fausse note

En 1918, au moment où Auric entreprend la composition d'*Adieu New-York!*⁵, le jazz peut être principalement entendu à Paris dans le cadre de revues données dans des music-halls⁶ et désigne un ensemble de genres musicaux plutôt qu'un type d'orchestration et une série de procédés musicaux. On identifie en effet le jazz au fox-trot, au blues ou au ragtime, plus ancien.

Outre ces revues, c'est par le biais de partitions que les compositeurs de la fin des années 1910 eurent accès au jazz⁷. Si Auric, dans sa correspondance et dans ses écrits, ne cite pas de source précise, il est un fait avéré qu'Érik Satie (1866-1925), dans le « Ragtime du Paquebot » de *Parade* (1917), fait référence à un ragtime intitulé *That Mysterious Rag*⁸ alors édité en France, et dont il a pu consulter la partition.

Le compositeur Jean Wiener (1896-1982), alors proche d'Auric, indique par ailleurs dans son autobiographie, *Allegro Appassionato* (1978, 92), que le jazz qu'il connaissait à la charnière des années 1920 était celui de la Tin Pan Alley⁹, disponible en France sous la forme de partitions de Ray Henderson (1896-1970), de Jerome Kern (1885-1945), ou encore d'Irving Berlin (1888-1989).

They Didn't Believe Me (figure 1), un fox-trot de Kern qui figure dans le catalogue de l'éditeur Salabert en 1914, constitue un parfait exemple de ce jazz sur partition auquel les compositeurs français ont pu avoir accès.

Ce fox-trot se caractérise par la « pompe » jouée par la main gauche du piano, qui fait alterner la basse sur la partie forte du temps et les notes principales de l'accord sur la partie faible; par un langage tonal fonctionnel dont le vocabulaire harmonique correspond à celui utilisé par les compositeurs de la première École de Vienne; par une

Figure 1: Jerome Kern, *They Didn't Believe Me*, mes. 1-10.

They Didn't Believe Me.

Words by
HERBERT REYNOLDS

Music by
JEROME KERN.

Andante moderato.

Voice.

(He) Got the cut - est lit - tle
(She) Don't know how it happened

Piano.

ppp

way, Like to watch you all the day.
quite, May have been the sum - mer night,

— And it cer - tain - ly seems fine. — Just to think that you'll be -
— May have been, well who can say? — Things just hap - pen an - y

Copyright MCMXIV by T. B. Harms & Francis, Day & Hunter, N.Y.
5050 - 4 All stage rights reserved by the Composer. International Copyright Secured.

structure simple, aisément perceptible, qui fait se succéder de manière régulière, voire systématique, des carrures de quatre mesures, et par le rythme pointé de la mélodie, qui distinguait alors le fox-trot des autres genres musicaux associés au jazz.

Ces quatre caractéristiques se retrouvent dans *Adieu New-York!* d'Auric. Ce dernier semble donc avoir fait en sorte que sa musique puisse être identifiée clairement à un fox-trot. Mais en même temps, tout se passe comme si le genre auquel la pièce fait référence était malicieusement perverti

⁵ Il ressort de la correspondance entre Auric et Cocteau (son mentor à la fin des années 1910) que le projet de cette pièce, d'abord conçu comme un ballet de plus grande envergure, remontait au mois de janvier 1918 (Caizergues 1999).

⁶ Pour ne prendre qu'un exemple de l'irruption du jazz sur la scène parisienne, à la fin de la Première Guerre mondiale, sa présence dans la revue *Laissez-les tomber*, créée le 12 décembre 1917 au Casino de Paris, fait grand bruit dans la capitale à tel point que Cocteau en livre une description savoureuse dans *Le Coq et l'Arlequin* (Cocteau 1918, 29).

⁷ Les disques et les musiciens américains ont également joué un rôle important dans la diffusion du jazz en France. Il n'en reste pas moins vrai qu'en 1919 et en 1920, les partitions de fox-trot, de blues et de ragtime distribuées, entre autres par les éditions Salabert et Max Eschig, sont les principales sources citées par les compositeurs français.

⁸ Composé par Irving Berlin sur des paroles de Ted Synder en 1911, *That Mysterious Rag* fut publié la même année et exporté au Canada et en Europe.

⁹ La Tin Pan Alley était située à New York, au niveau de la 28^e rue, entre les 5^e et 6^e avenues. Elle rassemble jusque dans les années 1930 des maisons d'édition musicale qui fournissaient aux États-Unis un vaste répertoire de chansons populaires.

Figure 2 : Georges Auric, *Adieu New-York!*, mes. 1 à 21.

à Jean COCTEAU

Adieu, New-York !
FOX-TROT

Georges AURIC

par l'adjonction de dissonances¹⁰. À travers cette *esthétique de la fausse note*¹¹, tout porte à croire en effet qu'Auric s'est amusé à introduire au sein d'un langage tonal fonctionnel des erreurs volontaires.

Ainsi, dans la seule mesure 7 d'*Adieu New-York!* (figure 2), Auric accumule une dissonance créée par l'attaque d'un *fa* à la main droite, qui se heurte à la résonnance du *mi* de la mesure précédente (mes. 7¹), une fausse relation entre le *si* bécarré et le *si* bémol à la main gauche (mes. 7¹⁻²), puis un

échange volontairement dissonant entre le *sol* dièse et le *la* à la main gauche (mes. 7²⁻³).

Une telle déformation volontaire du langage tonal du fox-trot fait de la pièce d'Auric une page légère et farceuse. Cette déformation permet de mieux comprendre la portée esthétique d'une telle pièce en 1919. Encore faut-il pour cela la resituer dans le champ de la création musicale savante française de l'époque.

Adieu New-York! : une illustration musicale du Coq et l'Arlequin de Jean Cocteau

En composant *Adieu New-York!*, Auric rompt avec les sources d'inspirations privilégiées et avec certaines conventions musicales en vigueur dans la France de la fin des années 1910. L'œuvre renvoie notamment dos à dos deux courants esthétiques alors majeurs dans la musique française : le wagnérisme et le debussysme¹². À l'univers légendaire et sublime des œuvres wagnériennes et aux aspirations hautement poétiques et symbolistes du debussysme, *Adieu New-York!* oppose ainsi une musique dont la source d'inspiration, bien moins élevée, relève de l'univers du quotidien et du divertissement : celui du jazz de music-hall.

Plus généralement, *Adieu New-York!* prend à revers la conception romantique de la musique *populaire* : celle d'une musique issue d'un univers rural non encore perverti par la civilisation et considérée comme anhistorique car incarnant l'essence d'un peuple¹³. Le caractère *populaire* du fox-trot est en effet tout autre : il fait référence à une musique destinée au plus grand nombre, issue d'un univers urbain, celui des théâtres et des *ballrooms*, et enfin à une musique non plus anhistorique mais clairement datée¹⁴ puisque les premiers fox-trots furent composés et publiés au début des années 1910.

Adieu New-York! peut donc être considéré comme une pièce rompant avec les référents esthétiques du debussysme, du wagnérisme et plus généralement d'un romantisme

¹⁰ Dès 1923, Milhaud fait remarquer qu'Auric ne cherchait pas à composer un fox-trot en bonne et due forme. Il affirme que « dans *Parade* de M. Erik Satie, ou *Adieu New-York* de M. Georges Auric (...), nous avons le *portrait* d'un rag-time ou d'un fox-trot » (Milhaud 1923, 163 ; c'est moi qui souligne).

¹¹ J'emploie cette expression car le procédé d'Auric est utilisé de manière systématique et volontaire dans cette pièce. D'autre part, on le retrouve dans d'autres œuvres et chez d'autres compositeurs : la troisième et la cinquième des *Cinq pièces faciles* de Stravinski (1917), ou encore *Pulcinella* du même compositeur (1919).

¹² Témoin de l'évolution du monde musical français après la Grande Guerre, l'historiographe René Dumesnil cite par exemple ces deux courants (« debussysme » étant remplacé par « impressionnisme ») dès le premier chapitre, « Courants et tendances avant et après 1914 », de *La Musique en France entre les deux guerres* (Dumesnil 1946, 13). Le 20 mai 1902, le critique musical du *Temps*, Pierre Lalo, évoque un « wagnérisme obligatoire » (Lalo 1902, 3). Quand à l'esthétique de Claude Debussy, celle plus précisément de *Pelléas et Mélisande*, elle marqua si fortement la musique française que le musicographe Paul Landormy plaça son histoire de la musique dans l'entre-deux-guerres sous son patronage en l'intitulant *La musique française après Debussy* (1943). Toutefois, Debussy s'amusa lui-même à désacraliser le Sublime wagnérien dans « *Golliwog's Cakewalk* » (1908), où il traite le *leitmotiv* de *Tristan und Isolde* à la manière d'un ragtime.

¹³ Cette conception romantique de la musique populaire a notamment été analysée par l'historienne Anne-Marie Thiesse dans *La création des identités nationales* (1999).

¹⁴ En cela, le fox-trot correspond aux caractéristiques de la musique de masse telle que les identifie l'historien Ludovic Tournès dans *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui* (Tournès dans Sirinelli 2002, 220-258).

musical au sens large qu'incarnent encore, en 1920, un Richard Strauss ou, en France, un Vincent d'Indy¹⁵.

La même prise de distance peut également être observée dans les caractéristiques musicales d'*Adieu New-York!*. À la subtilité formelle des œuvres majeures de Debussy, à la souplesse de ses phrases et à celle de leur harmonie, Auric répond par une pièce nettement segmentée et caractérisée par une carrure parfaitement régulière dans un contexte tonal fonctionnel. De même, à la tonalité poussée dans ses derniers retranchements par le *Tristan und Isolde* (1865) de Wagner, à la modalité sensuelle du *Pelléas et Mélisande* (1902) et de la « Cathédrale engloutie » (1910) de Debussy, Auric oppose une tonalité fonctionnelle relativement simple. Quant à la profondeur de la musique wagnérienne et à l'univers mystérieux de la musique debussyste, Auric leur oppose une musique franchement joviale, espiègle et farceuse au point de mettre en scène ses propres fausses notes. Au vu des caractéristiques d'*Adieu New-York!* et de la date de la composition de cette pièce étonnante, celle-ci peut donc être considérée comme une traduction musicale des positions esthétiques affirmées dans *Le Coq et l'Arlequin* de Cocteau (1918).

Dans ce bref pamphlet dédié, de manière significative, à Auric, le futur promoteur du Groupe des Six définit de manière polémique la nécessité de renvoyer dos à dos debussysme et wagnérisme pour refonder une esthétique à la fois moderne et française :

Le music-hall, le cirque, les orchestres américains de nègres, tout cela féconde un artiste au même titre que la vie [...]. On se demande pourquoi Satie affuble ses plus belles œuvres de titres drôles [...]. Outre que ces titres protègent son œuvre des personnes en proie au « sublime », ils s'expliquent par l'abus debussyste des titres précieux [...]. Satie nous enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple [...]. Il déblaie, il dégage, il dépouille le rythme (Cocteau 1918, 56, 60, 63).

La communauté d'idées esthétiques qui unissait alors l'écrivain et le jeune compositeur apparaît parfaitement dans un article d'Auric paru dans l'éphémère revue *Le Coq*, dirigée par Cocteau lui-même¹⁶ :

Aimant voir clair, nous répugnons au mensonge du « sublime », à l'engourdissement fakirique des « temples qui furent ». Jean Cocteau a raison : « toute affirmation profonde nécessite une négation profonde » [...]. Ayant grandi au milieu de la débâcle wagnérienne et commencé d'écrire parmi les ruines du debussysme, imiter Debussy me paraît aujourd'hui

la pire forme de la nécrophagie [...]. Depuis nous avons eu le cirque, le music-hall et les orchestres américains. Tout cela nous a réveillés. Mais, Adieu New-York !... (1920, 1).

Trois remarques peuvent être formulées à propos de ces deux extraits. Les attaques contre le « sublime » et les « titres précieux » révèlent tout d'abord une volonté exprimée de manière explicite de sortir la musique française de l'influence de Wagner et de Debussy. Deuxièmement, de nouvelles sources d'inspirations sont proposées afin de se dégager de cette influence : le « cirque », le « music-hall », les « orchestres américains de nègres », soit celles exactement dont Auric tire son fox-trot. Enfin, Auric et Cocteau, à travers les références à Satie, mettent à distance le romantisme en situant leur esthétique iconoclaste dans une mouvance néo-classique alors en vogue¹⁷, dont on retrouve les caractéristiques dans la simplicité de la forme et du langage ainsi que dans le caractère léger et farceur d'*Adieu New-York!*. Ce n'est donc pas par hasard si Satie, le compositeur cité comme une référence contemporaine pour Cocteau, figure également, avec Stravinski, au panthéon d'Auric à la fin des années 1910 (Auric 1979, 47, 50).

La place d'Adieu New-York! dans le monde musical français

Le fox-trot du jeune compositeur français montre donc que le jazz avec lequel il a pu être en contact dans la France de la fin des années 1910 a bel et bien été *détourné* en ce qu'il n'est pas convoqué sans arrière-pensées. Volontairement déformé, il permet à Auric de produire une œuvre dont les caractéristiques musicales et les connotations extra-musicales se distinguent radicalement, et de manière provocatrice, du wagnérisme et du debussysme. Ce faisant, comme le résume le schéma suivant (figure 3¹⁸), Auric rejoint les positions et le goût de l'avant-garde musicale française de l'époque.

Indépendamment de la référence au jazz, le caractère et les traits stylistiques d'*Adieu New-York!* placent effectivement Auric dans le sillage de Satie (plus particulièrement d'une de ses œuvres majeures, *Parade*) et dans celui du Stravinski néo-classique de la fin des années 1910, qui utilise la même *esthétique de la fausse note* dans plusieurs de ses œuvres de cette période¹⁹.

C'est donc la signification même du jazz qui fait l'objet d'un détournement dans *Adieu New-York!* : musique de

¹⁵ La manière dont ce dernier utilise le folklore musical français dans des œuvres comme les *Chants du terroir* (1918) correspond parfaitement avec les éléments relevés par Anne-Marie Thiesse. Au début des années 1920, d'autres compositeurs s'inscrivent dans cette veine folkloriste, comme Joseph Canteloube et ses *Chants d'Auvergne* (1924).

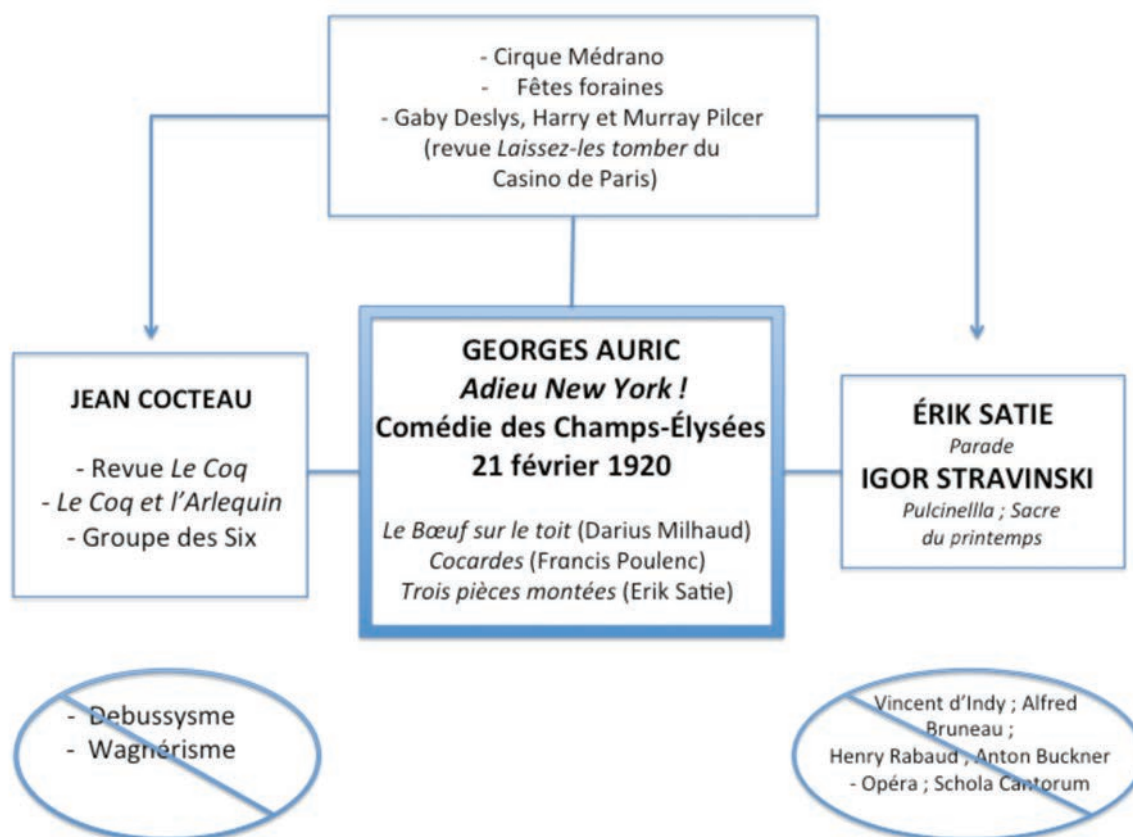
¹⁶ Comme l'indique le titre de cette revue, son orientation éditoriale se situe dans la droite ligne du plaidoyer pour un renouveau de la musique française formulé deux ans plus tôt par Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*.

¹⁷ Voir à ce sujet Messing 1988 et 1991.

¹⁸ Les ovales barrés comprennent le nom des institutions, des courants ou des compositeurs auxquels s'opposait explicitement Auric.

¹⁹ Voir la note 11.

Figure 3 : Le contexte artistique de la création d'*Adieu New York !*



divertissement à la mode et jouée sur les scènes de music-hall parisien, le jazz sert à Auric de marchepied pour apparaître comme un jeune compositeur savant à la pointe de la modernité dans les débats autour du debussysme et du wagnérisme qui agitent alors la France depuis les années 1900²⁰. Une fois importés dans le domaine de la musique savante, le jazz et les représentations sulfureuses qu'il véhicule alors permettent en outre à Auric de faire scandale et, par là, de se faire connaître du public.

Un tel détournement du jazz ne peut donc se comprendre qu'en tenant compte du jazz qu'Auric a pu entendre, mais aussi, et surtout, des différents courants esthétiques à l'œuvre dans le monde musical français, auxquels sa pièce s'adosse ou s'oppose. La manière de traiter le jazz dans *Adieu New-York !* semble donc dépendre en partie des problématiques à l'œuvre dans l'univers musical au sein duquel Auric composa cette pièce. Afin de valider cette hypothèse, il reste à se pencher sur une œuvre savante recourant elle aussi au jazz, mais produite dans un tout autre contexte musical : le « Ragtime » de la *Suite 1922* de Paul Hindemith.

2. Paul Hindemith et la parodie expressionniste du ragtime

De même qu'en France, le jazz fut diffusé en Allemagne, au début des années 1920, par quatre vecteurs principaux : la circulation des musiciens dès 1919 (Wipplinger 2007 et Lotz 2006), l'édition de partitions, l'édition de disques (Lotz 2006) et la radiodiffusion (Lotz 2008). Dès les années 1910, Paul Hindemith a pu se familiariser avec un répertoire de musique alors largement constitué de ragtimes, lorsqu'il jouait dans des cafés de Francfort pour soutenir financièrement sa famille après le décès de son père²¹. Parmi les plus célèbres de ces partitions figurait *Original Rags* de Scott Joplin²².

Outre la pompe de la main gauche²³, le langage tonal fonctionnel et la régularité parfaite des phrases, constituées de groupes de quatre ou de huit mesures, deux caractéristiques saillantes du ragtime peuvent être identifiées dès les premières mesures de cette pièce. D'une part, le rythme des syncopettes et des groupes de quatre doubles croches liées

²⁰ Le jazz fut en effet, dès les années 1920, le signe de ralliement des avant-gardes musicales, comme le montre la figure 3, mais également littéraire puisqu'il attira l'attention du groupe Surréaliste.

²¹ Celui-ci fut tué pendant la Première Guerre mondiale.

²² Pionnier de ce genre musical dès le début des années 1890, Scott Joplin (1867-1917) vit sa musique rapidement diffusée en Europe (y compris en Allemagne).

²³ Voir l'exemple encadré de la figure 4 (mes. 12-13).

Figure 4: Scott, Joplin, *Original Rags*, mes. 1 à 25.



l'un à l'autre²⁴ est d'autant plus efficace qu'il contraste avec la régularité presque mécanique de la pompe. D'autre part, comme dans la plupart des ragtimes, *Original Rags* s'ouvre sur une introduction en homorythmie qui s'achève sur une harmonie de dominante²⁵.

À ces éléments s'en ajoute un autre, caractéristique, quant à lui, du *blues*: Joplin joue dès le début d'*Original Rags* sur l'ambiguïté, dans la tonalité de *sol*, de la tierce, tantôt mineure (*si* bémol, ou *la* dièse par enharmonie), tantôt majeure (*si* bécarré). Il s'agit ici de la *blue note* que les compositeurs savants de l'époque ne manquèrent pas de remarquer²⁶.

²⁴ Voir dans la figure 4, la portée supérieure des mesures 1-4 et 9-10.

²⁵ Aux mesures 1-8 (figure 4).

²⁶ Voir l'exemple entouré de la figure 4 (mes. 1).

²⁷ Voir les mesures 4-5 et 9-10 de la figure 5.

²⁸ Voir dans la figure 5, la portée inférieure des systèmes à partir de la mesure 9.

²⁹ Voir les mesures 1-3¹ de la figure 5.

³⁰ Soit *do-ré-mi-fa-sol-la-si* contre *do* dièse-*ré* dièse-*fa* dièse-*sol* dièse-*la* dièse. Voir la mesure 8 de la figure 5.

³¹ Voir par exemple, aux mesures 1 et 2, les superpositions de quarts frappées sur les temps et les contretemps.

³² Voir, aux mêmes mesures, les septièmes frappées en alternance avec les empilements de quarts. Hindemith va même jusqu'à combiner les deux procédés qui viennent d'être mentionnés: à la mesure 6², par exemple, deux quarts, *mi* bémol-*la* bémol et *sol* bémol-*do* bémol, sont attaquées simultanément à distance d'une septième mineure.

Pas plus qu'Auric, Hindemith ne cherche à imiter le ragtime, ni à en composer un pastiche: une fois encore la musique de jazz est déformée. Mais cette déformation n'est pas, dans la *Suite 1922*, de même nature que celle que fait subir Auric au fox-trot; tout se passe ici comme si Hindemith brossait le portrait d'un ragtime rendu sauvage, difforme et, en somme, quasiment inhumain.

Mais pour que ce portrait puisse être reconnaissable par le public allemand de l'époque, encore faut-il maintenir assez de références musicales au ragtime usuel. C'est ainsi que Hindemith maintient la plupart de ses caractéristiques: le rythme syncopé de la main droite²⁷ (qui est le même, par ailleurs, que celui employé dans *Original Rags*); la pompe de la main gauche²⁸ et l'introduction en homorythmie qui s'achève sur un accord remplissant une fonction de dominante²⁹. Ce sont donc principalement les caractéristiques *rythmiques* du ragtime (celles que les commentateurs allemands de l'époque identifiaient comme les plus caractéristiques de ce genre (Cohen-Avenel 2011, 123-175)) que reprend à son compte Hindemith. En revanche, le langage tonal fonctionnel du ragtime se voit profondément déformé.

La dissonance comme dissolvant de la tonalité

Hindemith substitue en effet au langage tonal fonctionnel une tonalité ouverte, organisée autour d'un pôle: le *do* dièse. Celui-ci est affirmé de manière forte à la fin de l'introduction, où il sonne comme une résolution (mes. 4¹), au retour du premier thème (mes. 9¹) ou encore à la fin de la pièce. À partir de cette polarité, Hindemith déploie un langage extrêmement dissonant grâce à trois procédés: la superposition des échelles formées par les touches noires et par les touches blanches (échelle de *do* contre le mode pentatonique sur *do* dièse³⁰); l'usage d'empilements de quarts qui donnent une sonorité assez farouche à cette page³¹; et par des secondes ou des septièmes frappées simultanément³².

Quant au jeu sur les tierces majeures et mineures signalé dans *Original Rags*, Hindemith le reprend à son compte mais en détourne la fonction: au lieu de sonner comme une coloration évoquant une *blue note*, l'ambiguïté entre *mi* dièse et *mi* bécarré (tierces majeure et mineure de *do*

Figure 5 : Paul Hindemith, *Suite 1922*, « Ragtime », mes. 1 à 18.

V
Ragtime

Mode d'emploi — Direction for Use!

Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast. Überlege nicht lange, ob Du *Dis* mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt. Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug u. handle dementsprechend.

dièse) contribue au caractère violemment dissonant de la pièce. Ainsi, quand la logique mélodique de la première phrase (qui commence à la mesure 4¹, à la portée supérieure) présage une résolution sur un *sol* dièse ou un *mi* bécarré (mes. 4², dernière double croche³³), Hindemith écrit plutôt un *fa* bécarré (ou un *mi* dièse, par enharmonie) d'autant plus surprenant qu'il est frappé à l'octave par les deux mains, accentué et marqué par un *sforzando* (mes. 4², dernière double croche).

De la violence sonore

La déformation des traits du ragtime ne se limite cependant pas à une transformation de l'aimable tonalité fonctionnelle du ragtime traditionnel en un langage sombre, aux violentes

dissonances. Au moyen de dynamiques exacerbées qui, d'un bout à l'autre du morceau, ne descendent jamais sous le *fortissimo*, et grâce à une doublure systématique à l'octave des basses de la main gauche, Hindemith fait de son ragtime un véritable coup de poing sonore. Le « mode d'emploi³⁴ » qu'il fait figurer en tête du morceau confirme cette intention de faire du ragtime une page musicale violente :

Oublie tout ce que tu as appris lors de tes cours de piano. Ne te soucie pas de savoir si tu dois jouer le *ré* dièse avec le quatrième ou le sixième doigt. Joue cette pièce avec férocité, mais strictement en rythme, comme une machine. Considère le piano comme un instrument à percussion intéressant, et traite-le en conséquence³⁵ (Hindemith 1922, 19).

L'utilisation de l'expression « mode d'emploi » est assez insolite pour que l'on s'y arrête. Ce petit texte, qui témoigne sans doute du regard espiègle que jette Hindemith sur sa pièce, remplace les indications d'ordre expressif traditionnellement placées en tête d'un morceau³⁶. Le « Ragtime » apparaît donc moins comme une pièce musicale à interpréter que comme un objet sonore à produire. Tout se passe comme si Hindemith mettait en scène une musique qui aurait troqué l'homme pour la machine.

À travers cette page exacerbée, Hindemith annonce, au second degré certes, une position récurrente dans les débats suscités par l'arrivée et la vogue du jazz en Allemagne dès le début des années 1920. Cette position est notamment développée par Siegfried Kracauer dans deux essais, « Die Revuen » (1925) et « Das Ornament der Masse » (1927). Le jazz y est considéré comme un symptôme de la mécanisation de la société allemande dans laquelle l'homme disparaîtrait au profit de la machine, la sensualité au profit du sexe, et le sentiment humain au profit de l'argent³⁷.

Pour une « esthétique du laid » : Un ragtime expressionniste

Le « Ragtime » de Hindemith part donc des caractéristiques de son modèle pour le détourner et en faire une page de musique monstrueuse et déshumanisée (au sens où elle met en scène la disparition de tout sentiment humain). Si l'on retrouve dans cette pièce l'esprit farceur et iconoclaste d'*Adieu New-York!*, les deux pièces diffèrent en revanche sur le plan stylistique : à l'« esthétique de la fausse note » d'Auric, Hindemith répond par une « esthétique du laid ». Ce choix prend tout son sens si l'on tient compte de sa

³³ Une oreille formée au langage tonal fonctionnel attendrait en effet une résolution sur la tierce ou la quinte de *do* dièse.

³⁴ Voir la figure 5.

³⁵ « Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast. Überlege nicht lange, ob Du *Dis* mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt. Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug u. handle dementsprechend ». Traduction personnelle.

³⁶ Une fois encore, Hindemith travaille à déjouer les attentes des mélomanes.

³⁷ Plus généralement, Kracauer décrivait en effet le jazz comme un « exutoire ou un défolement provisoire après la guerre » (Cohen-Avenel 2011, 153). « Lorsque Kracauer décrit les jambes des girls comme des machines, il ne s'agit pas d'une comparaison, ni même d'une métaphore : elles sont bel et bien un produit industriel de série fabriqué à la chaîne » (Cohen-Avenel 2011, 163).

Figure 6 : Otto Dix, *Metropolis* (1928).



proximité, en 1919, avec les cercles expressionnistes allemands. Au moment où il compose la *Suite 1922*, Hindemith a mis en musique (ou s'apprête à le faire) des livrets d'opéras écrits par des écrivains phares de ce milieu comme Oscar Kokoschka, August Stramm, Franz Blei et Georg Trakl³⁸.

Le « Ragtime » de Hindemith peut ainsi être rapproché, tant sur le plan du contenu expressif que sur celui de la démarche artistique³⁹, de *Metropolis* (figure 6), chef-d'œuvre de l'un des peintres phares de l'expressionnisme pictural : Otto Dix.

Dans ce tableau, comme dans « Ragtime », la musique de jazz fait partie d'une vision sombre : celle de la déliquescence de la société allemande que la Première Guerre mondiale, symbolisée dans le volet gauche du triptyque par un soldat mutilé, aurait rendue sauvage et vulgaire. Ainsi juxtaposé avec la Grande Guerre, le jazz se voit en effet associé avec la déshumanisation. L'amour, sentiment humain par excellence, a cédé la place, dans les trois volets du triptyque, au commerce du sexe symbolisé par la présence de prostituées et de demi-mondaines dans les bas-fonds où se produisent les musiciens de jazz, et dont la vulgarité est soulignée par la teinte rouge criarde qui domine le panneau central⁴⁰.

Au terme de ces deux études de cas, il semble bel et bien possible de dégager des *spécificités nationales* de la réception du jazz. La singularité d'*Adieu New-York!* et du « Ragtime » de la *Suite 1922* résulte en effet des courants esthétiques à l'œuvre, respectivement en France et en Allemagne à la fin des années 1910 et au début des années 1920.

Alors qu'Auric détourne certaines caractéristiques du fox-trot afin de s'inscrire dans le sillage de Cocteau et de prendre position dans les débats concernant la redéfinition de l'identité française de la musique⁴¹, les caractéristiques du ragtime sont détournées par Hindemith pour donner une image sonore ironique de la crise de l'identité et de la civilisation allemandes au lendemain de la Première Guerre mondiale.

En dernière analyse, l'étude de ces deux compositions, qui met en résonnance des éléments purement musicaux avec des éléments tirés de leur contexte esthétique culturel, permet de comprendre comment la réception d'une expression culturelle étrangère (en l'occurrence, le jazz), bien loin d'être passive, est productrice de significations originales qui proviennent en partie du contexte d'accueil de ces expressions. En d'autres termes, le type d'analyse qui vient d'être proposé contribue à démontrer que notre manière de percevoir et de nous approprier ce qui se présente comme une *altérité* est tributaire de ce qui constitue notre propre identité et des débats autour de sa définition. Et une part de cette identité semble bel et bien relever de l'appartenance nationale.

³⁸ Librettistes respectifs de *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Sancta Susanna* (1921), *Das Nusch-Nuschi* (1920) et *Die Junge Magd* (1922).

³⁹ Celle consistant à exacerber certains traits caractéristiques du modèle auquel une pièce ou une toile fait référence.

⁴⁰ Il n'est pas question ici d'analyser plus à fond cette toile. Il convient au demeurant d'ajouter que le recours au triptyque, objet initialement destiné à orner les autels des Églises, n'a rien d'anodin : le sacré se voit ici remplacé par le divertissement profane, la foi par l'argent.

⁴¹ Une identité débarrassée de l'influence allemande incarnée par Richard Wagner, et le l'influence russe qu'aurait reprise à son compte l'impressionnisme musical de Debussy (Cocteau 1918).

RÉFÉRENCES

- AURIC, Georges (1919). *Adieu New-York !*, Paris, Éditions de la Sirène. Partition de piano.
- AURIC, Georges (1920). «Bonjour Paris!», *Le Coq*, n° 1, avril, p. 1.
- BUDDS, Michael J. (2002). *Jazz and the Germans: Essays on the Influence of «hot» American Idioms on the 20th-Century German Music*, Hillsdale, Pendragon Press.
- CAIZERGUES, Pierre (1999). *Jean Cocteau, Georges Auric: Correspondance*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée.
- COCTEAU, Jean (1918). *Le Coq et l'Arlequin: Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène.
- COHEN-AVENEL, Pascale (2011). *Si on a du jazz, pas besoin de schnaps: Jazz, négritude et démocratie sous la République de Weimar*, Francfort, Peter Lang.
- DUMESNIL, René (1946). *La musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, Paris, Éditions du Milieu du Monde.
- GENDRON, Bernard (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago, University of Chicago Press.
- GUERPIN, Martin (2012). «Why Did Art Music Composers Pay Attention to Jazz? The Impact of Jazz on the French musical Field (1908-1927) », dans Luca Cerchiari, Laurent Cugny et Franz Kerbschbaumer (dir.), *Eurojazzland, Jazz and European Sources, Dynamics and Context*, Boston, Northeastern University Press, p. 47-80.
- HINDEMITH, Paul (1922). *Suite 1922*, Mayence, Schott. Partition de piano.
- HODEIR, André (1954). *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses.
- JOPLIN, Scott (1899). *Original Rags*, Kansas City, Carl Hoffman. Partition de piano.
- KERN, Jerome (1914). *They didn't Believe Me*, New York, Harms and Francis Day. Partition chant et piano.
- KRACAUER, Siegfried (1925/1971). «Die Revuen», dans Siegfried Kracauer, *Schriften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, vol. 5, tome 1, p. 338-342.
- KRACAUER, Siegfried (1927/1971). «Das Ornament der Masse», dans Siegfried Kracauer, *Schriften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, vol. 5, tome 2, p. 57-68.
- LALO, Pierre (1902). «La Musique», *Le Temps*, 20 mai, p. 3.
- LANDORMY, Paul (1943). *La musique française après Debussy*, Paris, Gallimard.
- LOTZ, Rainer (2006). *Deutsche Hot-Discographie: Cake-Walk, Ragtime, Hot Dance und Jazz – Ein Handbuch*, Bonn, Birgit Lotz Verlag.
- LOTZ, Rainer (2008). *Der Jazz im Deutschland: Von Cake Walk zum Jazz*, Boston-Quartett et al., Bear Family Records, BCD 16909, 3 disques compacts.
- MAWER, Deborah (2010). «Crossing Borders II: Ravel's Theory and Practice of Jazz», dans Deborah Mawer (dir.), *Ravel Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 114-137.
- MESSING, Scott (1988). *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester, University of Rochester Press.
- MESSING, Scott (1991). «Polemic as History: The Case of Neoclassicism», *The Journal of Musicology*, vol. 9, n° 4, p. 481-497.
- MILHAUD, Darius (1923). «L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord», *Courrier Musical*, vol. 25, n° 9, p. 163-164. Repris dans Darius MILHAUD (1982), *Notes sur la musique: Essais et chroniques*, Paris, Flammarion, coll. «Harmoniques», p. 102.
- PERLOFF, Nancy (1991). *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, New York, Oxford University Press.
- PERRET, Carine (2003). «L'adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel: L'esprit plus que la lettre», *Revue de musicologie*, vol. 89, p. 311-347.
- ROSS, Alex (2007). *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*, New York, Picador.
- SCHULLER, Gunther (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York, Oxford University Press.
- THIESSE, Anne-Marie (1999). *La création des identités nationales*, Paris, Éditions du Seuil.
- TOURNÈS, Ludovic (2002). «Reproduire l'œuvre: La nouvelle économie musicale», dans Jean-Pierre Roux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France, de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, p. 220-258.
- WIENER, Jean (1978). *Allegro Appassionato*, Paris, Belfond.
- WIPLINGER, Jonathan (2007). «The Aural Shock of Modernity: Weimar's Experience of Jazz», *The Germanic Review*, vol. 82, n° 4, p. 299-320.

De Coke La Rock à Run-DMC : Les phases poétiques du hip-hop *Old School*

Jason Savard
(Université Laval)

Cet article porte sur l'évolution de l'acte de parole dans la culture hip-hop¹, de 1973 à 1985. Il s'agira d'en observer l'éclosion, en 1973-1974, et le passage vers la première grande fracture, en 1985, qui verra le texte évoluer autant dans sa forme que dans son contenu. L'impact immédiat de ce changement dans la pratique sera ensuite analysé. L'époque originelle de l'histoire du hip-hop, qu'on appelle l'*Old School*², est particulièrement dynamique. Chaque transformation, chaque nouveau rapport entre les artistes et leur pratique, constitue en soi un événement qui aura des répercussions presque immédiates ; par exemple, les innovations des techniques de *scratch* des disques-jockeys (D.J.) Grandmaster Flash et Grandwizard Theodore dès le début de leur carrière, ou encore les créations poétiques des Three MCs, considérés par plusieurs comme les instigateurs du *party style* (Kulkarni 2004, 64). Ces moments importants

le sont généralement parce qu'ils éveillent les acteurs à une nouvelle possibilité dans leur pratique. L'évolution que nous observerons se caractérisera par une accumulation de possibles, étendue sur une période très courte d'un point de vue historique, soit environ douze ans. De son éclosion lors d'une fête en 1973 dans le South Bronx, alors que Kool DJ Herc utilisait pour la première fois sa technique de *sampling*, en passant par l'entrée dans les clubs new-yorkais et les premiers enregistrements, cette période se poursuit jusqu'à la première grande fracture, ce moment où Run-DMC³ prononcera le célèbre « *it's all brand new, never ever old school*⁴ » en 1985 dans sa chanson « King of Rock », marquant l'avènement de ce que certains ont nommé le *New School* et d'autres le *Golden Age*⁵. Cette rupture mènera aussi à un élargissement des possibles du texte, la différence se situant dans la relation entre le maître de cérémonie⁶ (MC)

¹ Le hip-hop définit une culture dont les quatre éléments principaux sont le *break dance* (danse), le graffiti, le *djing* (instrumentalisation du tourne-disque) et le *mc'ing* (animation en rappant, voir la note 7). La musique rap, qui regroupe deux de ces quatre éléments (*djing* et *mc'ing*) et motive un troisième (*break dance*) est considéré comme son moteur. Le hip-hop est associé aux quartiers pauvres des États-Unis, où il a vu le jour, bien qu'aujourd'hui il soit présent à travers le monde. Il se caractérise par une esthétique, un langage et des manières propres aux ghettos et aux milieux carcéraux. Bien que nous soyons conscients de l'ampleur de la culture hip-hop, nous limiterons l'objet de notre analyse à la parole. Il n'en reste pas moins que l'observation de l'évolution des autres éléments est pertinente. À ce sujet, certains textes de l'anthologie *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader* (George 2012, 43-56) sont éloquentes, en particulier ceux figurants dans la première section intitulée « Hip-Hop Ya Don't Stop: Hip-Hop History and Historiography ».

² Nous ne traduirons pas l'appellation *Old School* pour des raisons de référencement. Bien que le terme soit facilement traduisible par « vieille école », la tendance dans les études savantes (l'édition de l'œuvre de Jeff Chang que nous citons en est un exemple) est de conserver ce type d'appellation dans la langue d'origine ou d'employer un terme de l'argot des cités françaises. Il y a d'ailleurs une certaine inclination à la vulgarisation des termes dans les études sur le hip-hop, comme en font foi les travaux d'Olivier Cachin, dans une optique de rapprocher la recherche de sa matière. Ce penchant pose problème dans une étude comme la nôtre, et bien que nous ne nous employions pas à la suivre à la lettre, nous en conserverons les appellations anglophones de ce type pour permettre au lecteur de pousser plus loin ses recherches avec plus de facilité.

³ Run-DMC est un groupe phare des années 1980, l'un des plus influents encore à ce jour. Composé des rappeurs Rev. Run (Joseph Simmons) et D.M.C. (Darryl McDaniels), et du disque-jockey Jam Master Jay (Jason Mizell), sa musique se caractérise entre autres par un mariage entre le hip-hop et le rock.

⁴ « C'est tout nouveau, jamais, au grand jamais, de la vieille école ». Nous avons traduit librement toutes les citations présentes dans le texte.

⁵ L'appellation *Golden Age* est employée dans l'ouvrage collectif *The Anthology of Rap* (2010), de même que par James Peterson (2012, 607) lorsqu'il propose sa délimitation des ères du hip-hop. Elle est généralement préférée à *New School*, en particulier parce qu'elle identifie clairement cette époque d'éclosion artistique. La nouveauté que propose l'expression *New School* fait en sorte qu'elle peut servir à délimiter la production actuelle pour la comparer à des prédécesseurs (à ce sujet, voir la série documentaire en quatre épisodes *Old vs New School Hip Hop Series* du site Internet *Deadendhiphop.com*). *New School* demeure néanmoins utilisée par certains pour identifier l'époque qui nous intéresse (par l'Université Princeton, aux États-Unis, entre autres) et nous la préférons pour deux raisons : la principale est que l'appellation *New School* renvoie à la citation de la chanson « King Of Rock », et la seconde est que l'appellation *Golden Age* renferme un jugement de valeur qui, bien qu'il soit tout à fait justifiable, n'intéresse pas notre propos et pourrait détourner l'attention du lecteur.

⁶ Comme l'explique le site Internet de l'Université de l'Illinois à Chicago (<http://www.uic.edu/orgs/kbc/hiphop/mc.htm>), le terme est presque toujours désigné par l'abréviation MC, c'est pourquoi nous le préférons à *maître de cérémonie*. À l'origine de la culture hip-hop, un maître de cérémonie était l'hôte d'une soirée festive et dansante. Cependant, les artistes de l'époque employaient déjà l'acronyme comme une façon originale de nommer ce qu'ils faisaient. L'acronyme s'est éventuellement figé et a supplanté l'expression, à la fois dans l'usage populaire et savant, à tel point qu'il est devenu un terme à part entière qui peut également être prononcé « emcee ». La raison en est que MC permet de marier l'usage initial de la voix, c'est-à-dire l'hôte d'une fête, et le nouvel emploi qui est apparu avec l'enregistrement, détourné de son contexte festif. MC est alors devenu une sorte de synonyme de rappeur, et *mc'ing* du verbe *rapper*. Les distinctions entre MC et rappeur sont sujettes à interprétation (voir la note 7).

et son action, désormais volontairement poétique plutôt qu'essentiellement performative. Il sera donc question de retracer ce parcours d'un point de vue historique, de ses débuts jusqu'à sa première grande maturation qui le mènera vers une spécialisation des rôles. Nous identifierons les phases par lesquelles le *mc*⁷ est passé pour s'y rendre, dans l'optique de cerner le moment où le hip-hop s'est muni d'une poésie écrite, consciente d'elle-même, c'est-à-dire de sa forme et des messages qu'elle envoie. Le mot *message* est révélateur, en ce sens que l'événement que nous avons identifié comme le point tournant de ce passage est la chanson «The Message» de Grandmaster Flash and The Furious Five parue en 1982 chez Sugarhill Records. Nous concentrerons notre regard sur le texte, plus précisément sur les diverses formes que prendra cet acte de parole, plutôt que sur la nature de ses messages et leurs impacts sociaux. Nous observerons finalement ses tiraillements, en particulier la relation liant le MC au disques-jockeys, car elle est au cœur de chaque variation relevée.

Les termes *MC* et *mc*ing seront préférés à *rappeur* et *rapper* dans les sections précédant le *New School*, car ils sont les plus utilisés dans les témoignages et les analyses concernant les premières années du hip-hop. La raison peut être que la définition de «maître de cérémonie» correspond mieux au rôle initial de la voix. L'action de rapper en tant que récitation rapide et rythmée existe depuis un bon moment dans la tradition afro-américaine – le verbe *to rap* est employé dans le *signifying*⁸ – et, bien qu'il soit aussi approprié, n'est pas assez spécifique pour décrire avec rigueur la pratique orale du hip-hop précédant l'arrivée du groupe Run-DMC. Le nom *rap* apparaîtra avec plus d'insistance avec les premiers enregistrements pour désigner ce nouveau genre musical qui tente de percer hors de son Bronx natal. Pourtant, on dénote qu'à ce moment les artistes tentent plutôt de fixer leur pratique de *mc*ing que de réfléchir à leur action de rapper. Le passage de la fixation à la réflexion se cristallisera avec le *New School* après avoir été mis en branle par «The Message», et c'est alors que la pratique se peaufinera pour donner l'appellation que l'on connaît aujourd'hui.

Nous débiterons notre étude en abordant la première phase du hip-hop, qui sera appelée *l'invité* (1973 à 1976). Nous poursuivrons avec la seconde phase (1976 à 1979), celle où le MC devient l'animateur d'une soirée payante organisée dans un club. Nous traiterons ensuite du premier enregistrement studio du hip-hop, «Rapper's Delight» du groupe Sugarhill Gang (1979), puis de la troisième phase du *mc*ing, celle de la fixation et de la redéfinition (1979 à 1982). Il sera ensuite question de la sortie de la chanson «The Message» de Grandmaster Flash and The Furious Five, en 1982. Nous conclurons notre analyse par la démonstration de l'impact de «The Message» en mettant en valeur l'éclosion du *New School Hip-Hop*.

Première phase : l'invité (1973-1976)

Nous sommes en août 1973. Clive Campbell, alias Kool DJ Herc, organise une fête avec sa sœur Cindy au 1520, Sedgwick Avenue, dans le South Bronx de New York. À cette occasion, il met à l'essai une technique de disques-jockey qu'il a lui-même concoctée, inspirée des *dancehalls* jamaïcains⁹ et qui changera le monde musical. En effet, Herc a l'idée d'isoler les sections dansantes, appelées *breaks*, des chansons disco et funk alors à la mode et de les faire jouer à répétition pour encourager les gens à danser sans arrêt. D'où l'usage de l'expression *naissance* du hip-hop, bien que le phénomène culturel¹⁰ se soit développé graduellement pour aboutir à une certaine cohésion vers le milieu des années 1980. Cette cohésion s'est développée autour de l'utilisation constante du tourne-disque en tant qu'instrument de musique.

Toujours à l'image des soirées jamaïcaines, Herc a aussi l'idée d'inclure de la parole dans l'animation de sa soirée. Au départ, il le fait lui-même, puis il invite un ami, Coke La Rock, le premier MC. Le rôle de la parole à ce moment est d'interpeller des gens dans la foule (*shout-out*), d'encourager les danseurs, d'intervenir si une bataille éclate, ou encore de remplir les silences, par exemple lorsque le disques-jockey change de disque, comme le rappelle l'ethnomusicologue Cheryl Linette Keyes : «Tandis que Herc transitait des tables tournantes au microphone, son MC, Coke La Rock,

⁷ Le terme *mc*ing est difficile à traduire, car à l'origine, il ne se résumait pas seulement à rapper, mais à animer une soirée festive en rappant. Cette distinction était importante pour les artistes, bien que sa définition ait subi les conflits internes du hip-hop entre l'authentique (le *real*) et la copie (le *fake*). Le *mc*ing s'est alors confondu avec l'art de rapper. Dans ce contexte, il représente l'authenticité, le respect de la culture et une appartenance aux racines, alors que le rap représente l'instrumentalisation individuelle de la forme d'art à des fins mercantiles, souvent reproché à ceux qui exploitent l'imaginaire gangster. Cette redéfinition n'est cependant pas exacte et témoigne plutôt d'un souci très marqué chez les artistes à la fois de répondre aux nombreuses critiques auxquelles ils font face, et de situer, ou de rappeler, l'impact social que peut avoir leur pratique.

⁸ Le *signifying* définit un ensemble rhétorique vernaculaire afro-américain. Il implique principalement des figures de répétition, d'opposition et de la fanfaronnade. Il comprend certaines formes dont le *toast*, qui consiste à réciter de longs poèmes narratifs détaillant les exploits de héros hors-la-loi (Bradley 2009, 181).

⁹ Le *dancehall* jamaïcain est un rassemblement festif pendant lequel un disques-jockey forme de nouvelles chansons à partir de divers morceaux de chansons reggae populaires.

¹⁰ Afrika Bambaataa (né en 1957), fondateur de la Zulu Nation, est reconnu comme étant celui qui a développé et théorisé le hip-hop comme culture, en y intégrant entre autres l'idée des quatre éléments de base : le *djing*, le *mc*ing, le *breakdance* et le graffiti. Il a aussi défini une date d'anniversaire officielle du hip-hop, le 12 novembre 1974, et instauré novembre comme le mois du hip-hop. Cette date se veut un moment de célébration officielle et non l'indication de la *naissance* du hip-hop. Pour plus de renseignements, voir le site Internet de la Zulu Nation : <http://www.zulunation.com>.

continuait à saluer les différents membres de l'équipe de Herc¹¹.» (Keyes 2002, 57). Le disque-jockey aussi se sert du micro, le MC étant là principalement pour compléter un travail que le disque-jockey fait lui-même. Il n'y a pas encore de forme poétique concrète et l'on ne peut pas encore qualifier les interventions parlées de *texte* ; il s'agit plutôt d'improvisations. La présence du MC, tout comme la rime, n'est pas obligatoire. C'est donc au disque-jockey que le MC doit son existence. Malheureusement, il n'existe aucun enregistrement de cette période, mais les témoins nous fournissent cependant des exemples de ce type, des sortes d'appels de reconnaissance à des amis présents à la soirée : «Voilà mon tendre Coca La Roc dans la place/Voilà mon tendre Clark Kent dans la place/Voilà mon tendre Timmy Tim dans la place¹²» (Davey D, s.d.).

La première phase du *mcing* se caractérise ainsi par une poésie de la performance essentiellement éphémère, composées de phrases courtes, répétitives, facilement perceptibles et non écrites ni même préparées, comme l'explique Herc lui-même : «Des expressions et des termes provenant du quartier et qu'on utilisait dans la rue, voilà ce que nous disions au micro. Comme si nous parlions à l'un de nos amis présents dans la foule¹³.» (George 2012, 51). C'est la phase de l'invité, car le MC ne doit sa présence sur scène qu'à une invitation du disque-jockey. Comme le démontre Keyes, cette phase est à l'image de l'organisation même de ces fêtes, qui sont d'ailleurs gratuites : «Des gens jouaient de la musique dans les cours d'école et sur les terrains de handball. Quelqu'un apportait deux tourne-disques et les branchait dans un lampadaire, c'est comme ça qu'ils avaient du courant. Les gens écoutaient la musique et dansaient dans la rue¹⁴.» (Keyes 2002, 55).

Deuxième phase : l'animateur (1976-1979)

Grandmaster Flash fait partie des premiers disque-jockey de l'histoire du hip-hop. Avec Herc et Afrika Bambaataa, il complète le trio des pères fondateurs (George 2012, 44). On lui confère ce statut parce que, dès ses débuts, Flash s'est

affairé à perfectionner la technique de Herc. Neil Kulkarni explique l'apport technique de Flash, de même que la contrainte que son innovation a provoquée :

Bien que Herc ait inventé la technique du *break* et du *sampling*, Flash l'a élevée au niveau d'un art, une technique qui était aussi visuelle que sonore. Il a aussi fait la découverte cruciale que, aussi éclatantes que pouvaient l'être ses habiletés, elles n'étaient pas suffisantes pour tenir une foule en haleine. [...] Il a alors décidé d'inviter un chanteur pour partager la scène avec lui¹⁵ (Kulkarni 2004, 64).

Aux environs de 1976, la maîtrise grandissante de ce nouvel instrument qu'est le tourne-disque force les disques-jockeys à recourir à des MCs de façon presque systématique, car ils ne sont plus en mesure de remplir ce rôle eux-mêmes. Cette année-là, Sal Abbatello prend possession du bar Disco Fever qu'il transformera en *dance club*. C'est le premier endroit à présenter du hip-hop tous les soirs, un fait extrêmement important dans l'évolution du style, car ce bar procure aux artistes une plateforme *quotidienne* pour poursuivre les expérimentations et le perfectionnement, en plus de lancer une nouvelle tendance parmi les propriétaires de boîtes du Bronx qui, jusque là, n'accordaient que quelques soirs par semaine au hip-hop. C'est à Ray Chandler, un ancien policier et désormais agent d'artistes, que reviendrait l'idée d'amener cette musique dans les bars en la proposant tout d'abord à Grandmaster Flash. La seule idée de faire payer les spectateurs pour assister à ces soirées semble inconcevable pour les artistes, y compris pour Flash lui-même, mais ceux-ci acceptent néanmoins (Kulkarni 2004, 64).

Étant désormais appelés à remplir une tâche non seulement plus lourde, mais surtout plus spécifique, les MCs peaufinent graduellement leur art. Cette distanciation du disque-jockey de la pratique verbale, qui l'amène à la confier à un agent spécifiquement employé pour la cause, sera l'élément déclencheur du perfectionnement du *mcing*, sa piste de lancement vers un exercice oral poétique. C'est donc grâce à l'évolution du *deejaying*¹⁶ que le *mcing* a dû opérer sa première transformation. Évidemment, certains disques-jockeys s'essaieront au micro, comme DJ

¹¹ «[A]s Herc went back and forth between breaks and the microphone, his MC, Coke La Rock, continued giving props to various members of Herc's crew.»

¹² «There goes my mellow Coca La Roc in the house/There goes my mellow Clark Kent in the house/There goes my mellow Timmy Tim in the house». Témoignage de Kool DJ Herc sur le site Internet de Davey D.

¹³ «Little phrases and words from the neighborhood that we used on the corner is what we would use on the mic. Like we talkin' to a friend of ours out there in the crowd.»

¹⁴ «People used to do jams outside in the schoolyard or handball court. Someone used to bring their two turntables out and plug it into the lamp post outside and that's how they got power. People would listen and dance to the music out in the streets.»

¹⁵ «Though Herc had pioneered breaks, and sampling, Flash turned those into an art, a skill that looked as visual as it sounded. He also made the crucial discovery that "flash" though his deck abilities were, they weren't enough to hold a crowd in performance. [...] He decided to invite a vocalist to share the stage with him.»

¹⁶ Le *deejaying* (ou *djing*) représente la forme d'art dérivée de l'instrumentalisation du tourne-disque, où l'artiste manipule d'une main le disque sur l'une de ses deux tables pendant qu'il joue, en maîtrisant sa rotation selon des mouvements de va-et-vient qui produisent une dissonance, et de l'autre main contrôle le mixeur qui permet de faire passer le son d'une table à l'autre. La traduction du terme pose problème, car celui qui désigne le pratiquant reste le même en français : disque-jockey (D.J.). Il est intéressant de noter que vers 1995, l'Américain DJ Babu a répondu à un besoin que lui et certains de ses pairs ressentaient, en créant un néologisme, le *turntabalism*, pour cerner avec plus de précision leur pratique, et surtout pour se distinguer de ceux qui ne font que mettre de la musique. Encore une fois, la traduction est délicate et les disques-jockeys français utilisent le terme anglais.

Hollywood ou Charlie Chase, mais ce sera surtout pour ajouter au spectacle. Ils s'entoureront néanmoins de MCs – dans le cas de Chase, ce sont les Cold Crush Brothers – non seulement pour leur permettre une liberté manuelle, mais aussi pour créer un effet communautaire plus rassembleur.

Ces nouvelles responsabilités poussent les MCs à faire ce qu'ils n'avaient pas encore fait : écrire leurs textes. En effet, puisqu'ils ont désormais un engagement rémunéré et de longue durée, ils doivent s'assurer non seulement de donner un bon spectacle, mais surtout d'avoir assez de matériel pour être en mesure d'animer une soirée complète. Néanmoins, les MCs restent plus engagés envers la foule qu'envers leur texte. Il ne s'agit pas encore de chansons à proprement parler, mais plutôt d'une écriture de fils directeurs, c'est-à-dire qu'ils jettent sur papier des vers accrocheurs (drôles, percutants, salaces, selon le style du MC) et des phrases clés qui orientent la fête et font réagir la foule. Cette poésie est encore strictement axée sur la performance. L'appellation *maîtres de cérémonie* prend alors tout son sens, car ces derniers deviennent réellement les animateurs d'une soirée festive, non plus seulement des options d'accompagnement, comme l'explique Greg Dimitriadis :

Faire participer la foule [...] était plus important que d'offrir un récit comportant un « message » clair. [...] [É]changer des fanfaronnades, des vantardises et des chants alors que des membres entraient et quittaient le flot verbal selon leur bon vouloir. [...] L'événement en soi était plus important que n'importe quel discours pour les adeptes des premières heures. Le hip-hop des débuts reflétait ce sens de la pratique directe dans son son, dans ses rythmiques dansantes spacieuses, dans ses accentuations sur les particularités du temps et du lieu, dans ses jeux de mots flexibles¹⁷ (Dimitriadis 2004, 426).

Pour encourager l'interaction avec la foule, des routines vocales sont fréquemment utilisées. Elles seront répétées à plusieurs reprises au courant de la soirée. Bien que certains MCs affirment avoir été les premiers à avoir utilisées certaines d'entre elles, personne ne revendique de droit d'auteur. Parmi les routines les plus populaires, on retrouve les « ouais ouais à tous », « tous sur le tempo », « et ça n'arrête pas », « on bouge on bouge tous », « allez sans arrêt jusqu'au lever du jour » ou « faites sauter la place¹⁸ ». On note la simplicité volontaire de l'appel, l'intention de ralliement – des danseurs entre eux et de ceux-ci avec le

groupe musical – et surtout une détermination à maintenir le rythme de la soirée.

C'est l'éclosion de ce qui caractérisera profondément cette époque et contre quoi les groupes comme Run-DMC prendront position : le *party style*, qui « est caractérisé par des phrases rimées, des chants rythmés et une synchronisation avec le disque-jockey, permettant de catégoriser le rap en tant que genre musical à part entière¹⁹ » (Keyes 2002, 62). Sa popularité est immédiate et tous les artistes s'y adonnent presque immédiatement.

Les MCs se mettent aussi à insérer des sections où ils vanteront leurs propres mérites et ceux de leur disque-jockey, tout en ridiculisant des adversaires nommés ou non. C'est l'arrivée du *battle rap*, hérité de la pratique afro-américaine traditionnelle du *dozen*²⁰. Ce combat verbal s'insère cependant dans une ambiance très festive et est intégré au *party style*. Pour remporter le combat, les MCs doivent parvenir à faire danser la foule tout en l'impressionnant avec leur technique, comme le démontre cet extrait d'un concert donné par les Cold Crush Brothers :

Un mot à la compétition, vous êtes mieux d'être authentique/
Nous animons la fête jusqu'au lever du jour/Et voilà comment
ça sonne quand on joue/Nous sommes les quatre MCs avec le
plus de succès/Et si vous voulez *Cold Crush* vous êtes mieux
d'être prêt/Nous devons peut-être sortir et donner une leçon
à votre groupe/Parce que CC4 est le numéro un/Et tu dois
marcher avant de courir²¹ (Cold Crush Brothers 1998).

La caractéristique principale du *party style* est l'ajout de la rime. Il s'agit presque invariablement d'une rime suivie, parfois croisée, cherchant principalement à s'imbriquer dans le flot musical (Bradley, 2010, xxxiii). La rime devient ainsi une façon de reconnaître la force du MC, une démonstration de sa valeur. Alors qu'auparavant elle était accessoire, elle est devenue essentielle ; un MC est jugé faible s'il ne l'intègre pas systématiquement à sa pratique. La rime sert également à mettre en valeur la connivence entre les membres du groupe.

Les MCs valorisent particulièrement l'échange verbal nommé le *trading phrases*, qui consiste à se renvoyer la balle de vers en vers, ou à l'intérieur des vers, tout en conservant la structure des rimes, comme dans cet exemple de Grandmaster Flash and The Furious Five :

¹⁷ « Engaging crowds [...] was more important than delivering clearly composed narrative “message”. [...] trade boasts, brags and chants throughout the night, as members enter and exit the verbal flow often and seemingly at will. [...] The event itself was more important than any particular separable discourse to its earlier devotees. Early hip hop reflected this sense of live practice in its sound, in its spacious dance groove, in its stress on the particularities of time and place, in its flexible word play. »

¹⁸ « yes yes y'all », « to the beat y'all », « it don't stop », « rock rock y'all », « keep on to the break of dawn », « rock the house ».

¹⁹ « This style features phrases in rhyme, rhythmic chanting, and synchronous timing with the disc jockey, all of which provided the underpinnings of rap as a distinct music genre. »

²⁰ Le *dozen* est une forme de *signifying* qui consiste en un échange d'insultes où le vainqueur est celui qui parvient à maintenir son sang-froid tout en brisant celui de son adversaire. C'est autour de cette pratique que s'est développé l'imaginaire des *yo mama jokes* (blagues sur les mères).

²¹ « Message to the competition, better be for real/We rock the party to the break of day/And this is how it sounds when we play/We are the four MCs with the most success/And if you wanna cold crush you better come correct/We might have to take you out and put your crew in check/Because the CC4's number one/And you got to walk before you run ».

[Mel] So to prove to you all we're second to none/[Tous] We're gonna make five MCs sound like one/[Mel] You gotta dip-dip-dive, [Ness] so-so-socialize/[Rahiem] Clean out your ears [Cowboy] and then open your eyes/[Creole] And then pay at the door as a donation/[Tous] To hear the best sounds in creation²² (Grandmaster Flash and The Furious Five 1979).

Le groupe de Grandmaster Flash, déjà pionnier à l'époque, avance l'idée selon laquelle chaque membre doit remplir un rôle spécifique. Cette tendance à la spécialisation fait en sorte que les rôles se développent en parallèle et de façon plus prononcée. Ce phénomène entraîne également une plus grande diversité dans l'animation de la soirée et dans le rôle même qu'y joue la voix. Le MC peut être, par exemple, le meneur de foule, le charmeur ou bien le farceur. Et différents MCs peuvent s'amuser à se lancer la balle de façon dynamique et variée. Avec le temps, ces rôles deviendront des caractéristiques formelles qui définiront le genre préconisé par un artiste donné. Cette tendance sera particulièrement observable dans le *New School*, bien qu'elle le soit déjà avant l'année 1979.

Le premier enregistrement studio, «Rapper's Delight» (1979)

La chanson «Rapper's Delight» du groupe Sugarhill Gang, lancée le 16 septembre 1979, est généralement présentée comme le premier enregistrement de l'histoire du hip-hop. Bien que des enregistrements pirates sur cassettes audio se vendaient déjà depuis quelque temps dans les boîtes et les rues du Bronx, «Rapper's Delight» est considérée comme le premier enregistrement *studio* offert au grand public. Cette tirade festive d'une quinzaine de minutes est le premier pas que franchit le hip-hop vers la renommée internationale qu'on lui connaît aujourd'hui. Ce n'est pourtant pas l'événement qui, selon nous, ait permis le passage d'une poésie strictement performative à une poésie écrite, car, bien que cette chanson représente un changement majeur, il n'en reste pas moins que l'innovation est absente dans le texte. La diffusion de «Rapper's Delight» par le disque marque un point tournant dans l'histoire du hip-hop car elle propose un nouveau rapport entre les artistes et leurs créations. Comme l'explique Chuck D, jusque-là, il était inconcevable d'imaginer du hip-hop enregistré :

Je me suis dit «quoi, un disque? Merde, comment tu vas foutre du hip-hop sur un disque?» Parce que c'était un concert entier, tu vois le truc? Comment tu vas mettre *trois heures* sur un disque?[...] Et paf! Ils ont fait «Rapper's

Delight». Et l'ironie du truc, ce n'était pas la longueur de ce disque, mais sa brièveté. J'ai pensé : «La vache, ils arrivent à réduire ce truc à quinze minutes?» C'était un miracle (Chang 2006, 169, traduit de l'anglais par Héloïse Esquié).

Le groupe Sugarhill Gang innove donc en réussissant à synthétiser une soirée hip-hop en quelques minutes. Cette synthétisation est représentative des autres chansons qui seront par la suite enregistrées. Par contre, les formes poétiques de la seconde phase sont reprises, c'est-à-dire les rimes suivies («I got a little face and a pair of brown eyes/ All I'm here to do, ladies, is hypnotize²³»), les appels à la participation («Éveillez-vous tous, et donnez-moi ce que vous avez²⁴»), les routines vocales («Di bi di bi, pop the pop pop you don't dare stop²⁵») et la mise en valeur de chaque membre du groupe par leur introduction respective suivie du déploiement de leurs talents («J'ai dit que je porte le nom inoubliable/De celui qu'ils appellent Master Gee – eh bien/Mon nom est connu à travers le monde/Par toutes les femmes sexys et les jolies filles²⁶») (Sugarhill Gang, 1979).

Il n'y a donc pas d'innovation réelle au niveau du texte. Le groupe s'est contenté de faire comme s'il donnait un spectacle. Cette simulation est d'ailleurs intéressante, entre autres parce qu'elle se situe du point de vue de l'amateur. En effet, à la suite du refus systématique des grands noms de l'époque d'aller en studio – Grandmaster Flash aurait refusé en 1977 (Dimitriadis 2004, 421) –, les promoteurs Sylvia et Joe Robinson de Sugarhill Records ont dû créer leur propre groupe. Ils ont embauché trois jeunes hommes du New Jersey qui non seulement n'étaient pas musiciens et n'avaient donc jamais donné de concert, mais n'étaient pas non plus particulièrement impliqués dans la communauté hip-hop. «Rapper's Delight» n'est donc pas le témoignage d'une culture qui tente de se faire connaître, mais plutôt celui de trois *aficionados* qui accomplissent une tâche que personne d'autre ne voulait faire.

C'est d'ailleurs avec moquerie que les premiers animateurs de radio hip-hop accueillent la chanson. Voyant que la réponse des auditeurs est massive, ils la font rejouer pour finalement se rendre à l'évidence : le succès est gigantesque. Le maxi 45 tours devient «le plus vendu de tous les temps» (Chang 2006, 170). Cet incroyable et improbable succès commercial incitera presque tous les autres artistes à enregistrer (Bradley 2010, 96).

²² «[Mel] Donc pour vous prouver à tous que nous n'avons pas d'égal/[Tous] Nous ferons sonner cinq MCs comme un seul/[Mel] Tu dois saucer-saucer-plonger/[Ness] so-so-socialiser/[Rahiem] Nettoyer tes oreilles/[Cowboy] et puis ouvrir tes yeux/[Creole] Et ensuite payer à la porte en guise de don/[Tous] Pour entendre le meilleur son de la création.»

²³ «J'ai un petit visage et une paire de yeux bruns/Tout ce que je suis venu faire ici, les filles, c'est hypnotiser».

²⁴ «Come alive y'all, and give me what you got.»

²⁵ «Di bi di bi, pop le pop pop, tu n'as pas le cran de t'arrêter.»

²⁶ «I said I go by the unforgettable name/Of the man they call Master Gee – well/My name is known all over the world/By all the foxy ladies and the pretty girls».

Troisième phase : fixation et redéfinition (1979-1982)

En l'espace de quelques mois, les enregistrements se multiplient. Toutes les vedettes des premières heures ne parviendront pas cependant à faire le saut. Des incontournables comme DJ Hollywood ou même Kool DJ Herc sont du nombre.

La particularité principale de cette nouvelle phase est la fixation. Il semble qu'on ait cherché principalement à isoler ce phénomène, cette contre-culture issue du Bronx, tout en la présentant à un nouveau public. On va même jusqu'à imiter une foule en faisant venir des gens en studio ou encore à l'aide d'effets sonores (Keyes 2002, 70). C'est entre autres pourquoi il n'y a pas encore de refrains, ou même de couplets comptés selon la mesure. Évidemment, certains MCs sortiront de ce carcan, en particulier Kurtis Blow, avec «Hard Times» (1980), et Soul Sonic Force, avec «Planet Rock» (1982). Cependant, dans tous les cas, le tempo de la musique reste très rapide – pour «Planet Rock», il atteint 130 battements par minute – et dansant, ce qui détourne en quelque sorte l'attention de la parole au profit du rythme. D'ailleurs, les textes de ces deux chansons ne seront pas ce qui captera l'attention du public, des autres artistes et des commentateurs (Mo Dee 2003, 135).

C'est à ce moment que le terme *rap* fait son apparition pour désigner spécifiquement le *genre musical*. Le terme existait avant mais n'était pas beaucoup utilisé dans la communauté, où la musique s'imbriquait dans cette totalité hip-hop que représentait la soirée. La musique ne se concevait pas hors de son contexte, de sa culture d'origine, qui inclut aussi la danse (*break dance*) et le graffiti. C'est avec l'enregistrement qu'apparaît l'appellation *musique rap*, et ce, pour isoler ce genre musical, de même que les rôles tenus par le disque-jockey et les MCs dans la soirée.

Le terme, dont l'origine est difficilement identifiable, mais qui appartenait déjà au folklore américain depuis l'époque de l'esclavage, sert à introduire la pratique vocale au public et est abondamment employé, en particulier dans les titres des chansons («Superappin'», «Love Rap», «New Rap Language», etc.).

Cette appellation est intéressante dans la mesure où elle fait seulement référence à ce qu'accomplit le MC. Elle définit l'action d'un poète récitant des vers de façon très rythmée, entre le chant et le dire. Quant au disque-jockey, bien qu'il reste constamment salué dans les textes, son apport est de moins en moins reconnu, jusqu'à ne plus être considéré dans le nom du genre. Il s'agit donc d'une redéfinition des rôles par le biais de la dénomination. Ce transfert est représentatif de ce qui se passe alors dans les studios. Les disques-jockeys sont remplacés par des musiciens de studio et leur rôle se limite à celui de spectateur. Même en concert, ils ne sont plus indispensables puisqu'on dispose désormais d'enregistrements audio des chansons, alors qu'avant ils choisissaient en direct la musique sur laquelle les MCs allaient s'exécuter. Comme l'explique Adam Bradley, le cas de Grandmaster Flash and The Furious Five est représentatif de la tension causée par ce revirement : «Pour la durée de “Superappin'” [...] la tension entre ce qu'était le rap – une performance *live* dominée par le disque-jockey – et ce qu'il deviendrait – un média enregistré dominé par les rappeurs – est suspendue²⁷.» (Bradley 2010, 65). À la lecture du tableau 1, on constate que les Furious Five reprennent en effet certaines des parties qu'ils avaient utilisées en concert au Audubon Ballroom en 1978.

L'enregistrement de 1978 comporte aussi un moment où Flash fait la démonstration de son scratch. Dans «Superappin'», les Furious Five introduisent leur disque-

Tableau 1 : Exemples de similitudes entre le concert donné au Audubon Ballroom (1978) et «Superappin'» (1979).

(<i>Live at the Audubon Ballroom 12/12/78</i> ²⁸ , 1978)	(«Superappin'», 1979)
And then you dip dip dive, so-socialize	[Mel] You gotta dip-dip-dive, [Ness] so-so-socialize
You clean out your ears, you open your eyes	[Raheim] Clean out your ears [Cowboy] and then open your eyes
You pay at the door as a donation	[Creole] And then pay at the door as a donation
To hear the best sounds in creation.	[Tous] To hear the best sounds in creation.

²⁷ «For the length of “ Superappin' ” [...] the tension between what rap was – a live performance medium dominated by the DJ – and what it would become – a recorded medium dominated by the rappers – is suspended.»

²⁸ Ces paroles proviennent de la transcription d'extraits d'un enregistrement très rare qui n'a jamais été mis sur disque et qui est rendu disponible dans *The Anthology of Rap* (2010, 65-68).

jockey dès le début du morceau, mais cette fois, plutôt que de l'entendre jouer sur les platines, on insère des extraits de «Five Minutes of Funk» de la Whole Darn Family: «Et ça ne sera pas long avant que tous sache que/Flash s'exécute sur la boîte à musique, que/Flash s'exécute sur la boîte à musique, que/Flash s'exécute sur la boîte à musique/ Et... [extrait de «Five Minutes of Funk»]/Et... [extrait]/Et... [extrait]/Et... Sha-na-na²⁹» (Grandmaster Flash and The Furious Five 1979). Cette sorte de mise en retrait du disque-jockey créera de fortes tensions qui mèneront à la séparation de plusieurs groupes, dont Grandmaster Flash and The Furious Five en 1983.

Malgré ces tentatives de la part des artistes de rester très près de la formule du concert, on observe un revirement dans la relation d'écoute. Jusque-là, le hip-hop était conçu pour une écoute participative en groupe, en plus d'être éphémère. L'auditeur ne pouvait revenir sur ce qu'il venait d'entendre, son attention n'était donc pas particulièrement dirigée vers le contenu. Cela permettait entre autres aux MCs de reprendre d'une pièce à l'autre certaines parties. L'enregistrement studio modifie complètement cette relation. Désormais, non seulement le rap peut être écouté individuellement, mais surtout, l'écoute de l'auditeur est plus précise: il a dorénavant des attentes particulières autant au niveau de la performance que du choix musical. Ceci modifie radicalement l'ambiance des concerts, qui deviennent plutôt centrés sur le rendement des artistes que sur la fête qu'ils engendrent. Ce faisant, les spectateurs sont moins portés à la danse qu'à suivre ce qui se passe sur scène. Considérant que l'essence de la musique hip-hop était au départ la fête qu'elle générait, le remplacement de cette fête par un concert plus traditionnel a mené le réalisateur et producteur de films Charlie Ahearn, et d'autres avec lui, au constat que «le hip-hop est mort en 1980» (Chang 2006, 172).

«“The Message” (1982): «le rap le plus sinistre et le plus pessimiste qu'on eût jamais entendu» (Chang 2006, 228)

Le 1^{er} juillet 1982 paraît la chanson «The Message» de Grand Master Flash and The Furious Five. Le texte, interprété par le MC Melle Mel, se démarque fortement de «Hard Times» que Kurtis Blow avait lancé sur son album éponyme de 1980. Bien que dans les deux cas soit abordé le thème de la difficulté de vivre dans le ghetto américain de l'époque, la perspective est différente, tout comme l'objectif visé. Alors que Blow, dans «Hard Times», ne cherche pas vraiment à définir ce que sont ces moments difficiles (*hard times*), mais plutôt à les surmonter – «Je vais utiliser ma forte mentalité/

Comme la crème de la crème/Vaincre les temps durs, voilà mon rêve³⁰» (Blow, 1980) –, Mel, dans «The Message», les met en scène: «Du verre cassé partout/Des gens pissent sur les escaliers/Tu sais qu'ils s'en foutent³¹» (Grandmaster Flash and The Furious Five 1982).

Ainsi, Blow s'inscrit dans la philosophie du hip-hop qui a cours à cette époque, consistant à miser sur le positif, à chercher à se changer les idées plutôt qu'à dénoncer quelque chose. «The Message» innove dans sa façon d'exploiter ce thème, déjà marginal en soi. En fait, la chanson est la création de Sylvia Robinson, Ed Fletcher, Clifton «Jiggs» Chase et Duke Bootee de Sugarhill Records. Lorsque ceux-ci la proposent au groupe, tous sauf l'un des rappers, Melle Mel, la rejettent. Ils jugent que la musique n'est pas assez rythmée et le sujet est déprimant. Ils croient qu'ils se feront huer en concert, car leurs admirateurs sont là pour s'amuser et se divertir. La matière du texte n'est pas seule en cause mais aussi, et il s'agit d'une autre particularité capitale de ce morceau, la place importante qu'elle prend dans la chanson. Le ralentissement du tempo a pour effet de centrer l'attention de l'auditeur sur ce que dit la voix. Cette nouvelle écoute réflexive deviendra l'une des caractéristiques les plus fondamentales du rap à partir de ce moment. Malheureusement pour Flash et les autres membres du groupe, ils ne le comprendront pas à temps.

Les producteurs Sylvia Robinson et Duke Bootee prennent donc Mel à part afin d'enregistrer «The Message». Bien que la chanson soit créditée au groupe, seul Mel y a participé. Cet incident en apparence anecdotique confirme un point important qui s'intensifie à cette époque: la forte tension entre le disque-jockey et le MC, générée par leur rôle respectif dans la création musicale. «The Message» a non seulement été créée sans l'apport de Flash, mais même sans son aval. Lui qui n'est pas encore producteur ne voit évidemment pas l'intérêt d'une chanson trop lente pour être efficace en concert. Ce revirement majeur mènera dès l'année suivante à l'éclosion des disques-jockeys producteurs, comme Jam Master Jay du groupe Run-DMC, qui ne pourront plus se contenter de sélectionner et de *scratcher* des *breaks* pour faire danser, mais devront créer leurs propres morceaux.

La chanson «The Message» connaît un très grand succès, autant commercial qu'à l'intérieur du milieu hip-hop, ce qui la différencie considérablement de «Rapper's Delight» du groupe Sugarhill Gang. Lorsqu'elle apparaît, le ton plutôt sobre ainsi que l'humeur à la fois résignée et enragée qui s'en dégage semblent répondre à un besoin de la communauté afro-américaine de l'époque, désespérée de son sort en

²⁹ «And it won't be long 'til everybody knowin' that/Flash was on the beat box goin', that/Flash was on the beat box goin', that/Flash was on the beat box goin'/And... [extrait de «Five Minutes of Funk»]/And... [extrait]/And... [extrait]/And... Sha-na-na».

³⁰ «I'm gonna use my strong mentality/Like the cream of the crop and the crop of the cream/Beating hard times, that is my dream».

³¹ «Broken glass everywhere/People pissing on the stairs/You know they just don't care».

plein régime reaganien (Chang 2006, 228). Un vidéoclip est tourné, le premier de l'histoire du hip-hop. Il sera le premier d'une très longue lignée de clips tournés dans les rues du ghetto³². Bien que Blow ait eu l'idée en premier de rapper sur ce thème, «The Message» réussit mieux, grâce au ton adopté, à le propager parmi la communauté hip-hop et à toucher les auditeurs.

Plusieurs autres artistes essaieront la même année de suivre les traces de Mel, mais ne parviendront pas à égaler son succès, notamment, selon Adam Badley (2010, 122), en raison d'un ton fade et sans entrain. Ces MCs tentent plutôt de profiter de la vague – comme ils l'ont fait avec «Rapper's Delight» – mais ils semblent trop loin de leur zone de confort. Les premiers à y parvenir seront les MCs Rev. Run et D.M.C. du groupe Run-DMC (Bradley 2010, 122).

New School: la maturation

Dès le 12 mars 1983, Run-DMC concrétise l'évolution proposée par Mel avec «The Message» en lançant son premier *single* «It's Like That». La chanson propose une musique très minimaliste et des paroles engagées à la manière de Mel neuf mois plus tôt, mais emploie un ton plus terre-à-terre: «Chômage à un taux record/Des gens viennent, des gens partent, des gens nés pour mourir/Ne me pose pas la question, parce que je n'en sais rien/Mais c'est comme ça et ainsi vont les choses³³» (Run-DMC 1983a).

En 1985, le groupe lance son deuxième album, *King of Rock*. Dans la chanson-titre, il se distingue définitivement de ses prédécesseurs en affirmant: «c'est tout nouveau, jamais, au grand jamais, de la vieille école³⁴». Pour la première fois, le hip-hop connaît un tel clivage entre ses phases successives qu'on va jusqu'à nommer explicitement la période antérieure. On reproche, par exemple, à la veille école – et son *party style* – son manque de sérieux et son caractère bon enfant. Désormais, le rap doit faire preuve d'une certaine intelligence, d'une prise de parole consciente, doit s'adapter au format radiophonique tout en cessant de recourir aux musiciens de studio; ceci implique un nouvel apport du disque-jockey, maintenant créateur lui aussi. Cependant, il ne faut pas concevoir cet éveil comme un refus global des prédécesseurs. Bien que Run-DMC et d'autres

se distancient volontairement du rap qui s'est fait avant, ils ne s'en dissocieront jamais complètement. Il s'agirait plutôt d'une multiplication des possibles du texte. Sur le premier *single* de Run-DMC, notamment, en plus de la chanson «It's Like That», se trouve, en face B, «Sucker MC's», qui se veut une chanson plus près des *battles* et *partys raps* des phases précédentes. Il est donc question de critiquer ceux qui s'en contenteront, comme l'exprime le groupe Run-DMC:

Tu essaies de rapper, mais tu ne peux pas t'y mettre/Tu ne connais même pas ton anglais, ton verbe ou nom [...] Parce qu'il en faut beaucoup pour divertir/Et les *sucker MCs* peuvent être des plaies/Tu ne peux pas entretenir une soirée sans le *hip* dans le *hop*/Tu dois leur faire comprendre que tu ne t'arrêteras jamais/Les rimes doivent avoir/ beaucoup de sens/Tu dois savoir quand embarquer/Quand la musique débute³⁵ (Run-DMC 1983b).

Parvenir à trouver un équilibre entre offrir des textes de qualité et donner un bon spectacle, c'est ce que KRS-ONE nommera l'*edutainment*, ou l'éducation divertissante (Boogie Down Production 1990). Un premier texte peut donc devenir le lieu d'une réflexion profonde et la chanson suivante se vouloir agréable et rythmée.

À la multiplication des possibles s'ajoute celle des points de vue. Certains, comme Run-DMC et KRS-ONE du collectif Boogie Down Production, vont prendre d'assaut ce qu'ils critiquent par des images directes, des messages explicites et sans fioritures. D'autres, comme Rakim du duo Eric B. and Rakim, utiliseront une approche plus poétique, plus abstraite. Apparaissent des rimes croisées, des rimes multiples, des métaphores filées et des thématiques stables. C'est la maturation du *mcing*, et les artistes font foi de leur propre réflexion à l'intérieur de leurs textes, comme le démontre ici le groupe Eric B. and Rakim:

Et lorsqu'elle est mienne, c'est alors que la rime est toujours un choix/Je ne me serais pas présenté pour ensuite exécuter la même merde sans ardeur/Mettant des pubs et des affronts et des mots qui n'ont pas leur place dans une rime/Pourquoi perdre du temps sur le microphone?/Je prends ça plus au sérieux qu'un simple poème/Animant fête après fête, l'arrière-cour comme l'avant/Maintenant déchirez-le, vous tous, et bénissez le micro pour les dieux/Observez bien ma mélodie³⁶ (Eric B. and Rakim 1987).

³² Tricia Rose aborde cette tendance et ses particularités au début des années 1990 dans son essai *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994): «Rien n'est plus central pour la narrativité des vidéos de rap que de situer le rappeur dans son environnement et parmi son gang ou groupe d'ami(e)s.» (p. 10, «Nothing is more central to rap's music video narratives than situating the rapper in his or her milieu, and among one's crew or posse.»).

³³ «Unemployment at a record high/People coming, people going, people born to die/Don't ask me, because I don't know why/But it's like that, and that's the way it is».

³⁴ «It's all brand new, never ever old school».

³⁵ «Trying to rap but you can't get down/You don't even know your English, your verb or noun [...] 'Cause it takes a lot to entertain/And sucker MCs can be a pain/You can't rock a party with the hip in hop/You gotta let 'em know you'll never stop/The rhymes have to make/a lot of sense/You got to know when to start/when the beats come in».

³⁶ «And when it's mine, that's when the rhyme is always a choice/I wouldn't have come to say my name and run the same weak shit/Putting blurbs and slurs and words that don't fit in a rhyme/Why waste time on the microphone?/I take this more serious than just a poem/Rockin' party to party, backyard to yard/Now tear it up, y'all, and bless the mic for the gods/Check out my melody».

Les rappeurs, dont KRS-ONE et Rakim, se mettent à revendiquer le statut de poète. La chanson «Poetry» est significative en ce sens. KRS-ONE y donne un cours de poésie où l'on retrouve des caractéristiques du rap *de base*, c'est-à-dire l'attaque verbale envers un concurrent et l'autoglorification, de même que ce nouvel élément, le lien unissant la poésie *valable*, comportant un message social positif, à la réalité : «Tu sembles du type qui ne comprend/ Que l'annihilation et la destruction de ton prochain/Cela n'est pas de la poésie, c'est de l'indécence/Seulement qu'un fantôme, loin de la réalité/La poésie est le langage de l'imagination/La poésie est une forme de création positive³⁷» (Boogie Down Production 1987).

À partir de ce moment, les rappeurs se mettent à concevoir la poésie comme un lieu de prise de parole sociale. Elle leur permet de se saisir de leur univers immédiat (le ghetto) pour y dénoncer ses injustices. Leur musique sert aussi à l'élévation de soi et d'appel adressé aux siens afin qu'ils prennent conscience d'eux-mêmes, qu'ils tentent d'améliorer la situation. C'est ainsi qu'on valorise fortement l'appartenance au ghetto d'origine dans l'optique d'une proximité du réel qui rend le texte plus *utile* parce qu'il procure une voix à ces sans-voix.

C'est à cette époque que le nombre de membres diminue dans les groupes. La norme est désormais des duos ou des trios (incluant le disque-jockey). Le disque-jockey définit alors son rôle en créant la musique sur laquelle les MCs s'exécutent. C'est son inclusion dans la création de la chanson qui fait en sorte que le studio réunit désormais tous les participants. L'ère de la nouvelle école concorde avec la disparition des musiciens de studio, provoquée en partie par la naissance de la maison de disque Def Jam Records, qui revoit le rapport entre les producteurs et les artistes en ne prenant plus de décisions musicales à leur place. C'est donc la victoire du studio sur le concert. Le passage d'une poésie de la performance, où le concert prévalait, à une poésie du texte, où ce dernier sert à définir le genre, est complété. Cela s'accompagne de la cristallisation de cette relation d'écoute individuelle et plus attentive entamée, comme on l'a démontré, dans la troisième phase. Le *message* ayant passé, il ne reste plus, pour les artistes à venir, qu'à revoir les limites de ce nouveau cadre.

Notre étude s'arrête alors que le *New School* n'en est qu'à ses balbutiements. Plusieurs courants s'approprient alors à émerger, à remettre en question le rapport entre la chanson, l'artiste et son environnement. Il serait intéressant de poursuivre l'analyse, en débutant par exemple par l'entrée en scène du groupe Public Enemy et de sa musique engagée,

pour ensuite observer le passage vers la Côte-Ouest avec les rappeurs King Tee et Ice-T et leur *gangsta rap*. Il serait aussi possible d'observer, dans le rap d'aujourd'hui, l'impact de la chanson «The Message» ou de reprendre une analyse semblable du point de vue du disque-jockey et d'observer comment s'est opéré, de façon plus précise, le passage de la performance à la création. Quoi qu'il en soit, nous croyons que le rapport liant le MC et le disque-jockey méritait d'être étudié et espérons avoir contribué à une meilleure compréhension de l'une des composantes fondamentales de ce phénomène culturel qu'est le hip-hop, de ses origines à sa première grande maturation.

RÉFÉRENCES

- BLOW, Kurtis (1980). «Hard Times», Mercury Records, SRM-1-3854, 1 disque vinyle (*Kurtis Blow*).
- BOOGIE DOWN PRODUCTION (1987). «Poetry», B-Boy Records, BB-4787, 1 disque compact (*Criminal Minded*).
- BOOGIE DOWN PRODUCTION (1990). *Edutainment*, Jive Records, 1358-2-J, 1 disque compact.
- BRADLEY, Adam et Andrew DUBOIS, dir. (2010). *The Anthology of Rap*, New Haven et Londres, Yale University Press.
- BRADLEY, Adam (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas.
- CHANG, Jeff (2006). *Can't Stop Won't Stop: Une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Allia.
- COLD CRUSH BROTHERS (1998). «Yes Y'all», Slammin' Records, 71257-2, 1 disque compact (*Cold Crush Brothers Vs. Fantastic 5 Romantic Live MC Battles from Harlem World 1981*).
- DAVEY D (s.d.). «DJ Kool Herc's Definition of Hip-Hop» dans *Davey D's Hip-Hop Corner*, <http://www.daveyd.com/koolherc.html>, consulté le 10 décembre 2012.
- DEAD END HIP HOP (2011). «Old vs New School Hip Hop Series Part 1-4» dans *DEHH Videos*, <http://deadendhiphop.com/old-vs-new-school-hip-hop-are-legends-respected>, consulté le 12 décembre 2013.
- DIMITRIADIS, Greg (2004). «Hip-Hop: From Live Performance to Mediated Narrative», dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint!: The Hip Hop Studies Reader*, New York, Routledge, p. 421-437.
- ERIC B. AND RAKIM (1987). «My Melody», 4th & B'way Records, CCD-4005, 1 disque compact (*Paid in Full*).

³⁷ «You seem to be the type that only understand/The annihilation and destruction of the next man/That's not poetry, that is insanity/It's simply fantasy, far from reality/Poetry is the language of imagination/Poetry is a form of positive creation».

- GEORGE, Nelson (2012). «Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth», dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, 2^e éd., New York, Routledge, p. 43-56.
- GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE (1979). «Superappin'», Enjoy Records, 6001, 1 disque vinyle (*Superappin'*). *Single*.
- GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE (1982). «The Message», Sugarhill Records, SH-268, 1 disque vinyle (*The Message*).
- PETERSON, James (2012). «Dead Prezence: Money and Mortal Themes in Hip Hop Culture», dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, 2^e éd., New York, Routledge, p. 596-608.
- KEYES, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*, Champaign, University of Illinois Press.
- KULKARNI, Neil (2004). *Hip Hop Bring the Noise: The Stories Behind the Biggest Songs*, New York, Thunder's Mouth Press.
- MO DEE, Kool (2003). *There's a God on the Mic: The True 50 Greatest MCs*, New York, Thunder's Mouth Press.
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.
- RUN-DMC (1983a). «It's Like That», Def Jam Records, PRO-7019, 1 disque vinyle (*It's Like That*). *Single*.
- RUN-DMC (1983b). «Sucker MC's», Def Jam Records, PRO-7019, 1 disque vinyle (*It's Like That*). *Single*.
- RUN-DMC (1985). «King of Rock», Def Jam Records, PCD-1205, 1 disque compact (*King of Rock*).
- SOUL SONIC FORCE (1982). «Planet Rock», Tommy Boy Entertainment, TB-823, 1 disque vinyle (*Planet Rock*). *Single*.
- SUGARHILL GANG (1979). «Rapper's Delight», Sugarhill Records, SH-542, 1 disque compact (*Rapper's Delight*). *Single*.
- UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO (s.d.). «MCing», dans *Hip Hop*, <http://www.uic.edu/orgs/kbc/hiphop/mc.htm>, consulté le 12 décembre 2013.

Walter Kaufmann and the Winnipeg Ballet: A Fruitful Collaboration Soon Forgotten¹

Albrecht Gaub
(Waiblingen, Germany)

The Royal Winnipeg Ballet—“Royal” since 1953—is a Canadian institution, but the first years of its existence, the era of its founding director, Gweneth Lloyd,² remain strangely obscure because during the night of 7–8 June 1954, all costumes, decorations, sound recordings, choreographic records, and musical scores in the possession of the company perished in a fire. The documentary film *40 Years of One Night Stands* (2008), produced by Patti Ross Milne and directed by Jeff McKay, admirably succeeds in bringing the era back to life, but it remains almost silent about the music accompanying the lost choreographies, which included several original scores.

Some notes on Walter Kaufmann

The only composer of such a score mentioned in *40 Years of One Night Stands* is Walter Kaufmann, but again, his name is merely referenced in passing, without a comment on who he was. The short entry on Kaufmann in the second edition of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (“Kaufmann, Walter” 2001, 843) gives no clue to the larger-than-life figure he was in his day.

According to his last employer, Indiana University in Bloomington, he was “the epitome of the complete musician” (Jacobs School of Music n.d.): a composer, conductor, pianist, violist, teacher, administrator, musicologist, and ethnomusicologist. Born in Karlsbad, Bohemia, in 1907, Kaufmann studied with Franz Schreker and Curt Sachs in Berlin. He left Berlin before 1933 for Prague, where he was a doctoral candidate in musicology. Yet, as Kaufmann himself put it, “I have been unable to complete my doctorate in Prague as early as 1934 (the atmosphere was impossible

and my *ordinarius* [i.e., chair; his name was Gustav Becking] was a Nazi)” (letter from Kaufmann to Franz E. Gumpert, 12 October 1976, Walter Kaufmann Archive, box 1). Kaufmann made an unexpected move to India in 1934, where he stayed until 1946. From 1946 to 1947 he was with the BBC in London. Kaufmann came to Canada to join the staff of the Halifax Conservatory for the 1947–48 academic year.³ Then Sir Ernest MacMillan successfully recommended him as the founding conductor of the newly formed Winnipeg Symphony Orchestra (Morris 1948). Kaufmann arrived in Winnipeg in November 1948.

Visages, the Commission for the Winnipeg Ballet’s Tenth Anniversary

The Winnipeg Ballet was quick to exploit the opportunities offered by the presence of the Winnipeg Symphony and its new and versatile director. Only six weeks after the orchestra’s inaugural concert on 16 December 1948, a gala in honor of the Winnipeg Ballet’s tenth anniversary was held on 31 January 1949. Kaufmann conducted the 32-piece orchestra. Choreographer Gweneth Lloyd and Kaufmann had created a new one-act ballet, *Visages*, for the occasion. It was Kaufmann’s first ballet score. The last page of the autograph *Visages* score, which is preserved in the Walter Kaufmann Archive (box 12), is dated “December 27th, 1948, Winnipeg.” The program of the gala includes a synopsis of the ballet, apparently written by Lloyd herself and reprinted, with only minimal changes, in the known programs of all later performances of *Visages*:

Far beyond the material world, the girl and her lover weave the innocent pattern of their young love; then with [the]

¹ I would like to thank the following persons and institutions: The Royal Winnipeg Ballet Alumni Association, especially its former president, the late Margaret (Hampe) Piasecki, who first showed the way, and its current recording/corresponding secretary, Gina Morham; the Cook Music Library of Indiana University, Bloomington; Dance Collection Danse, Toronto, especially its director of research, Amy Bowring; Anna Blewcham, Toronto; Adrian Hoffman, Halifax; Agata Schindler, Dresden; Joyce (Clark) Vopni, Whitby, Ont.; Max Wyman, Vancouver.

² Gweneth Lloyd (1901–1993) was an Englishwoman from Lancashire. She received her training as a dancer and educator in Liverpool and London. Her most influential teacher was Ruby Ginner, who had created a style called “Revived Greek Dance.” Together with her friend Betty Hey (later married Farrally), Lloyd settled in Winnipeg in 1938. Lloyd and Farrally started a dance school and also a society, first called the “Winnipeg Ballet Club,” that gradually evolved into a professional ballet company. Lloyd was the defining force of the company in its early years; she was responsible for all choreographies until 1949 except for Paddy Stone’s *Zigeuner* (Gypsies, 1943). From 1950, Lloyd lived and worked in Toronto, from 1957 in Kelowna, British Columbia. She also taught in Banff, Alberta.

³ For more information on Kaufmann’s early years see the publications of German (Slovak-born) musicologist Agata Schindler (see bibliography).

growing awareness of maturity they are assailed by dissonant emotions—. Indecision, felt by the girl, begins to separate her from her lover. Seeing her doubt, Jealousy joins him, and with a consequent deterioration in the quality of their love— Lust is added to Jealousy.

Other underlying emotions Fear, Greed, and Tragedy, are in abeyance, but are being gradually aroused by Indecision, Jealousy and Lust.

Driven by Fear, the girl battles with Jealousy and Lust and the lovers gain a temporary reconciliation with a deepened sense of passion. The discordant emotions are subdued to a rhythm which moves with the pattern of their new love.

Passion awakes the sense of possession in the man, who partnered by Greed, arouses her Hate, dragging their love through the depth of Tragedy, which finally sublimates their love (Winnipeg Ballet 1949a, 5).

Each of the seven “emotions”—Indecision, Jealousy, Lust, Fear, Greed, Hate, and Tragedy—was embodied by a dancer wearing a fanciful costume in striking colors. Each costume included a characteristic mask. These masks were the faces—*visages*—the ballet’s title alluded to. The couple of lovers, simply called “the Man” and “the Girl,” wore white ballet garb and no masks.

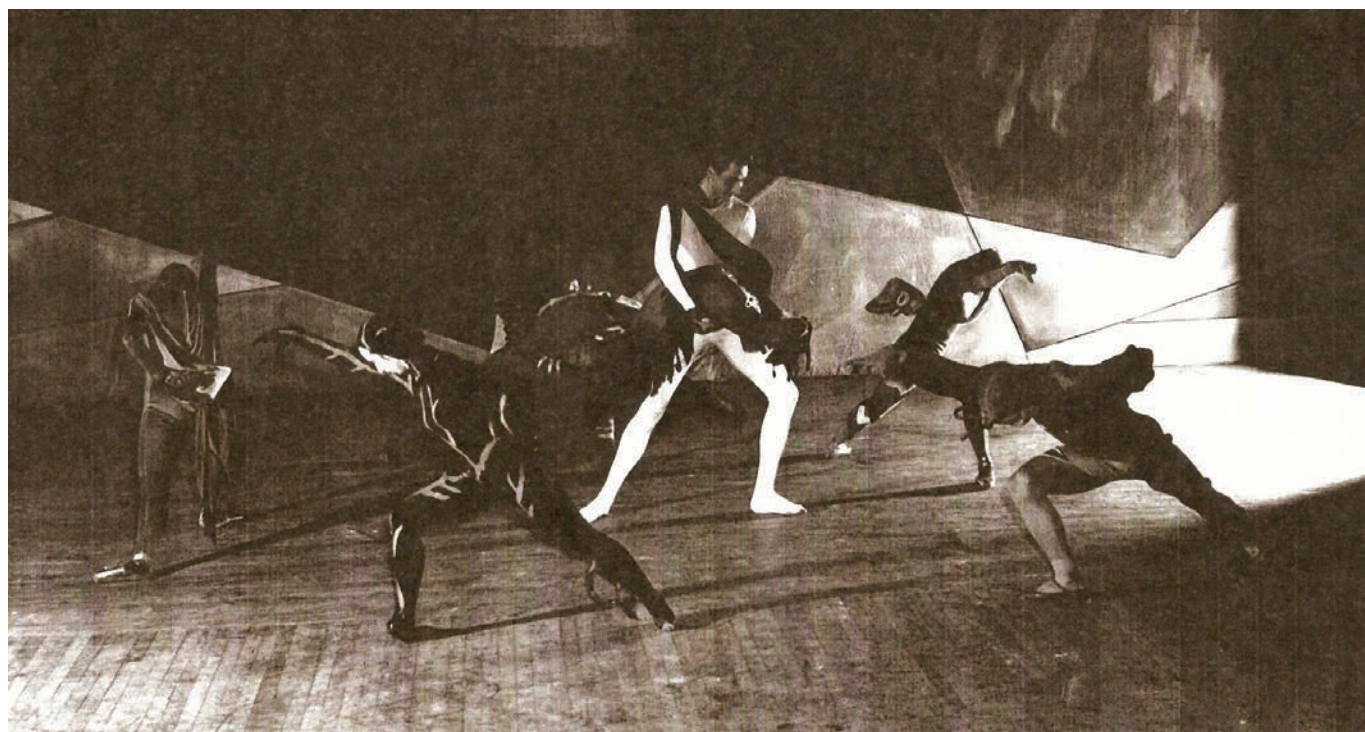
The two daily newspapers of the city at that time, the *Winnipeg Free Press* (still active) and the *Winnipeg Tribune* (now defunct), were ambitious publications and gave the arts comprehensive coverage. Their regular critics—Frank A. Morriss for the *Free Press* and S. Roy Maley for the *Tribune*—hailed *Visages* as the greatest achievement so

far in the history of the Winnipeg Ballet (Morriss 1949a; Maley 1949a). Maley makes the more detailed comments, especially on the music:

Visages is a work of startling originality, sharp in its impacts and implications and creating an eerie, macabre mood of frightening suspense at times. [...] Gweneth Lloyd’s choreography is well-knit, clear and graphic, Mr. Kaufmann’s score provides a perfect union in discordant, angry, dissonant harmonies, which form the complementary tissue of the young lovers’ lives as they are caught up in a vortex of confusion and tangled emotional distress. [...] In [the] last moments the music forsakes its biting discordant, cross-rhythmed and harshly asperic character and takes on an almost Bach-like, spiritually ecstatic quality (Maley 1949a).

The one-movement piece is scored for an orchestra of 28 musicians: two flutes, one oboe, two clarinets in B-flat, one bassoon, two horns in F, three trumpets in B-flat, two trombones (without further specifications), [two] timpani, percussion, harp, piano, three first violins, three second violins, two violas, two violoncellos, and one double bass (with four standard strings). The orchestra of the premiere was slightly larger and gathered 32 musicians (Maley 1949a); maybe the percussion, consisting of triangle, side drum, cassa (bass drum), xylophone, gong, and cymbal[s], was played by more than one person. The score is 371 measures long; most sections of the music are framed by repeat marks.⁴ The pervasive, layered ostinato patterns are obviously indebted to Stravinsky. The patterns in themselves are rather simple; complexity results only from their

Figure 1: A still from *Visages*. Courtesy of the Royal Winnipeg Ballet.



⁴ Kaufmann’s autograph measure count runs to measure 372, but from measures 290 to 295, it is only four measures, not five. The numbers in this article have been corrected.

combination. The sections that rely entirely on ostinatos are extremely dissonant, often superimposing a diatonic layer (“white keys”) over a pentatonic layer (“black keys”). The degree of dissonance, especially the frequent patterns in parallel minor seconds and major sevenths, must have sounded eerie at the time—not only in Winnipeg, as will be seen. The highly dissonant, tonally ambiguous sections contrast with passages dominated by a lilting melody with “oriental” traits, rising over the ostinatos and loosely anchored in the key of D major.

Although there are no references to the action in the score, it is clear that the lilting melody is a theme of love. It is heard throughout the quiet initial section (mm. 1 to 91, corresponding to “the girl and her lover weave the innocent pattern of their young love” from the synopsis above); it returns during a condensed recapitulation, in far more passionate guise, overlaid with some of the dramatic (and chromatic) ostinatos (mm. 247–81: “the lovers gain a temporary reconciliation with a deepened sense of passion”); and it is brought back twice more in the coda, first at a last climax (mm. 329–49) and then quietly, as in the beginning (mm. 359–70: “Tragedy finally sublimates their love”), thus rounding off the work in ethereal D major, if not without a dissonant note (E in the violoncello). It is only here that the music, to use Maley’s words, “forsakes its biting discordant, cross-rhythmed and harshly asperic character and takes on an almost Bach-like, spiritually ecstatic quality” (Maley 1949a). According to a note (probably by Lloyd) quoted in the thesis of Anna Blewchamp, an English-born, Toronto-based choreographer who can count as the leading authority on Lloyd at this time, the lovers turn to “the sanctuary of each others [*sic*] arms” at the end of the ballet (Blewchamp 1992, 57).

It would be tempting to surmise that each of the seven emotions had a particular ostinato as its leitmotif. What *can* be claimed with certainty is that the passage in the manner of a funeral march, which precedes the coda (mm. 309–28; see also mm. 350–58), stands for Tragedy.

The enthusiastic reception of *Visages* was a surprise to the company itself. As the company’s manager, David Yeddeau, explained to a journalist in Ottawa in October 1949: “One of our most popular ballets is *Visages*—the one which has music by Walter Kaufmann, the conductor of the Winnipeg Symphony. It is an abstract ballet, using masks, and we were really surprised to find that it was such a big hit” (Thistle 1949). A real success it was, no doubt, although the

statements of the two Winnipeg critics should always be taken with a grain of salt. In the days of Lloyd, they supported the Winnipeg Ballet almost unconditionally. Maley was more objective than Morriss, but according to Jeffrey Anderson in the *Encyclopedia of Music in Canada*, “his criticisms were encouraging more often than judgmental” (Anderson 1992).

In fact, critics elsewhere would mostly agree with Maley and Morriss. In the first week of March 1949, the company presented *Visages* at the second Canadian Ballet Festival at the Royal Alexandra Theatre in Toronto. *The Globe and Mail* had engaged American (Russian born) ballet expert Anatole Chujoy as guest critic for the duration of the festival. He found: “The Winnipeg Ballet’s *Visages*, choreographed by Gweneth Lloyd to Walter Kaufmann’s music [...] is an outstanding example of a ballet in the modern idiom” (Chujoy 1949a). The article was illustrated by a large photograph of Jean McKenzie (The Girl) and Arnold Spohr (The Man) performing in *Visages*.⁵ Chujoy does not write much about the music of the ballets presented at the festival; usually, he is content with mentioning the composer, although, to be sure, he does not exclude the music from his praise for *Visages*. The only score earning a special mention by Chujoy that year is John Weinzwieg’s for *The Red Ear of Corn*, a new production of the Volkoff Ballet of Toronto (Chujoy 1949b). Augustus Bridle, *Toronto Star*’s main critic, corroborates Chujoy’s judgment, singling out *The Red Ear of Corn* as the “best scored” work although, like Chujoy, he expresses dissatisfaction with its choreography (Bridle 1949). On the other hand, while he praises *Visages* for its visual merits and story, the only thing he writes about its music is that it has been “cleverly modernized by Walter Kaufmann, ‘cond.’ of the Winnipeg Orchestra” (Bridle 1949). Others gave Lloyd and Kaufmann equal credit, such as Guy Glover: “It was with *Visages*, set to an original score by Walter Kaufmann, that the Winnipeg choreographer [Lloyd] displayed her most mature approach to ballet, and set a standard of excellence which no other festival ballet touched” (Clover 1949).

The 2 March show, which featured both *The Red Ear of Corn* and *Visages*, was broadcast live by the Canadian Broadcasting Corporation (CBC), not only in Canada but worldwide through its short-wave service, Voice of Canada (Bowring 2002, 79–80).⁶ A complete recording of the CBC broadcast is not available and perhaps not even extant.⁷ But Guy Glover produced a documentary film, entitled *Ballet Festival*, for the National Film Board of Canada. The

⁵ Arnold Spohr (1923–2010), a native of Saskatchewan and student of Lloyd and Farrally, danced with the (Royal) Winnipeg Ballet from 1945 until the fire of 1954. In 1958, while in England, he was called back to become the company’s director. During the thirty years of his tenure, the company rose to worldwide fame.

⁶ Bowring does not mention the exact date. For that information, see R. McL. F. 1949.

⁷ Dance Collection Danse (DCD) in Toronto holds a recording of the first half of this broadcast, which is the “Weinzwieg half”; unfortunately the recording, donated to DCD by Weinzwieg, breaks off as host Fraser Macdonald turns to explaining *Visages*.

Figure 2: Sketch by Dorothy Phillips for *Visages*. Courtesy of the Royal Winnipeg Ballet.



eleven-minute film was shot under the direction of Roger Blais. The excerpt from *Visages* is the longest of any single ballet on this film. It is 2 minutes and 19 seconds long (Blais 1949, 3:42 to 6:01).⁸

It is easy to identify what is *audible* on the film: measures 286 through 305, repeat of measures 282 through 305 (as indicated in the score), and measures 306 through 309 from Kaufmann's score. The excerpt in the film ushers in applause, but this seems to be the ingenious work of the cutter. The score continues for another sixty-two measures. It is somewhat more difficult to identify what is *visible* on the film, that is, which episode of the action is depicted. The characters of the Girl and the Man—danced by Jean McKenzie and Arnold Spohr—are easy to recognize. But when it comes to the seven “emotions,” the allegorical characters wearing masks, one will wonder which is which. It would be much easier to decide if the film were in color because each of the allegorical characters had his or her distinctive color:

Indecision	Blue and Green
Jealousy	Green
Lust	Red
Fear	Grey
Greed	Blue
Hate	Black
Tragedy	Purple
(Winnipeg Ballet 1949b, unpaginated ⁹)	

⁸ Until a few years ago the film could be ordered from the National Film Board (NFB) on VHS tape, which I did in 2006, but the NFB no longer issues VHS tapes, and *Ballet Festival* has not been digitized yet, making the film commercially unavailable. The entire soundtrack of the clip is included in the documentary film *40 Years of One Night Stands* (McKay and Milne 2008), but it is overlaid with narration, and its beginning serves, unannounced, as film music, accompanying pictures from the Winnipeg flood of 1948 (20:48 to 21:25). Only after this sequence, *Visages* is introduced in the narration, and the original pictures join the music.

⁹ The colors were not given in the program of the premiere.

¹⁰ The sketch is briefly shown in the film *40 Years of One Night Stands*.

In the archives of the Royal Winnipeg Ballet, a colored sketch survives that provides a clue about the strong colors used in *Visages* (figure 2). It was drawn by Dorothy Phillips, who created the costumes and masks. Three of the allegorical figures are depicted: Lust, Tragedy, and Fear.¹⁰ While this sketch is of some help, the actual costumes used in the production differ from the drawing significantly. In general, they are less stylish (for lack of funds?). Also, as the program shows, two of the seven “emotions”—Lust and Greed—are embodied by male dancers, although the sketch depicts Lust as a female. Early in the film, a male figure appears who can be identified as Lust because he wears a monster on his

head—albeit not a snake; he drags the Girl away and is later assisted by a female, whom I would surmise to be Jealousy. By default, the other male with a mask must be Greed. Fear, the female with a white tape connecting her hands, is also easily recognizable in the film. The veiled female figure stepping between the two lovers at the end of the excerpt is Tragedy.

Considering that the excerpt of the music begins four measures after the end of the passionate recapitulation of the opening theme (“the lovers gain a temporary reconciliation with a deepened sense of passion”) and ends right before the “funeral march,” at the entrance of Tragedy, it can be safely assumed that the excerpt on the film corresponds to the section thus described in the synopsis: “Passion awakes the sense of possession in the man, who partnered by Greed, arouses her Hate, dragging their love through the depth of Tragedy” (Winnipeg Ballet 1949a, 5)

Visages was by no means the only ballet of its kind in Gweneth Lloyd's oeuvre. But her earlier essays in the abstract genre, all of which were choreographed to pre-existing music, were seriously flawed. After the festival, E. G. Langdale summed up her achievement thus far:

From quite early on Miss Lloyd has staged abstract ballets which have a theme of struggle—roughly, of man against the dangers and difficulties of life and its passions—not, you will admit, an easy theme to interpret. Offhand I can remember

“The Planets” [1941] (music by Holst), “Les Préludes” [1943] (Liszt), and “Concerto” [1947] (Rachmaninoff), which were all built on this theme, but which, in spite of excellent settings, costuming and dancing, never quite came off. But this year the ballet “Visages,” which had music specially composed for it by Walter Kaufmann, had also a wonderfully blended setting, was costumed and masked in a way that can only be called inspired, and came off with the finality that is the proof of any fully matured work of art (Langdale 1949, 14).

The very fact that Lloyd did not try to create any further ballets in the abstract vein after *Visages* seems to suggest that with this work she considered her goal in this genre achieved. Although some authorities—from Yeddeau (Wyman 1978, 45) to Blewchamp, whose entire master’s thesis pays homage to that earlier ballet—have considered the biblical parable *The Wise Virgins*¹¹ of 1942 the best of Lloyd’s ballets, there is no doubt that *Visages* had the greater impact—not least because its original musical score aroused an interest in its own right and continued to intrigue later critics. The reviews in the Winnipeg papers after a main stage performance on 4 May 1949 are, for once, signed neither by Maley nor Morriss. Another author, identified solely by “V. B.”, writes in the *Free Press*:

[Kaufmann’s] music for the ballet, *Visages*, brought enthusiastic audience reaction. [...] Mr. Kaufmann’s music opens in a lilting, sensual mood, scored now and then with vivid and dramatic tension as the plot unfolds. The discord brought into the love affair by indecision, jealousy, lust, fear, greed, hate and finally tragedy, is vividly portrayed and the music builds up to a thrilling emotional intensity (V. B. 1949).

While the above mostly confirms what others had said before, the musings of “R. P.” in the *Tribune* about “Visages, the ballet of masks” go further:

Visages might well be considered an antiseptic version of a Tibetan devil-dance. The seven ‘enemies of love’ may well represent the Seven Deadly Sins of a medieval morality play. These out-of-date and somewhat devitalized concepts cavort around a tepid boy-and-girl symbol of love in a space-time framework provided by J. F. Plaskett’s interstellar decor and Walter Kaufmann’s tense, machine-driven music.

The total effect can, I believe, become terrific: I would like to see it more than half a dozen times, to explore its wonderful possibilities, still be finding new riches in it.

Its very restraints, its monotonies, its flattening and blurring of symbols which have for centuries moved the soul of man are of service, for they leave the stimulated imagination free to recognize one’s own private demons.

This Winnipeg triumvirate [*sic*] of artist, composer and choreographer has created a contemporary work of some magnitude: even its avoidance of progressive movement and its scaling down of tragedy to the status of a mere emotion are evidence of good taste—that is, of insight into the spirit of these times (R. P. 1949).

Visages stirred Winnipeg audiences in a way that other ballets, even abstract ballets, did not. Telling is the reference in this last review to “one’s own private demons.” Even more telling is, of course, the unexpected reference to “good taste” at the very end. Canada’s cultivated Anglophones, English-born Gweneth Lloyd included, were still very much under the Victorian spell, and “good taste” was a category to be reckoned with. Indeed, when Blewchamp revived *The Wise Virgins* in 1992—an event to be discussed below—some critics identified this striving for virtuous restraint and decency as a hallmark of Lloyd’s style—and as something that made her work appear dated. Already in 1953, Guy Clover had remarked:

Gweneth Lloyd, a choreographer of unfailing musical qualities, has created a handful of works which are solid (but not stolid) in construction, charming, and occasionally exciting. The emotional range of her works is not wide, their emotional climate temperate. She has her moments of eloquence but these are usually on well-bred matters—although in “Visages” (1949), she attempted successfully a more adventurous kind of theme. Miss Lloyd has had difficulty finding dramatic material which both interested her and was usable, and this has led her to compose a preponderance of abstract or near-abstract works. While these can never be said to be dull [...] they almost never thrill or chill. They lack drama and fantasy. [...] She has yet to produce a really great ballet (Clover 1953, 506).

All the same, Blewchamp considers the abstract series Lloyd’s true achievement: “The argument that the abstract choreographies were the most definitive of Lloyd’s choreographies comes from the fact that the classical works were based on a genre that was not her own” (Blewchamp 1992, 61–62).

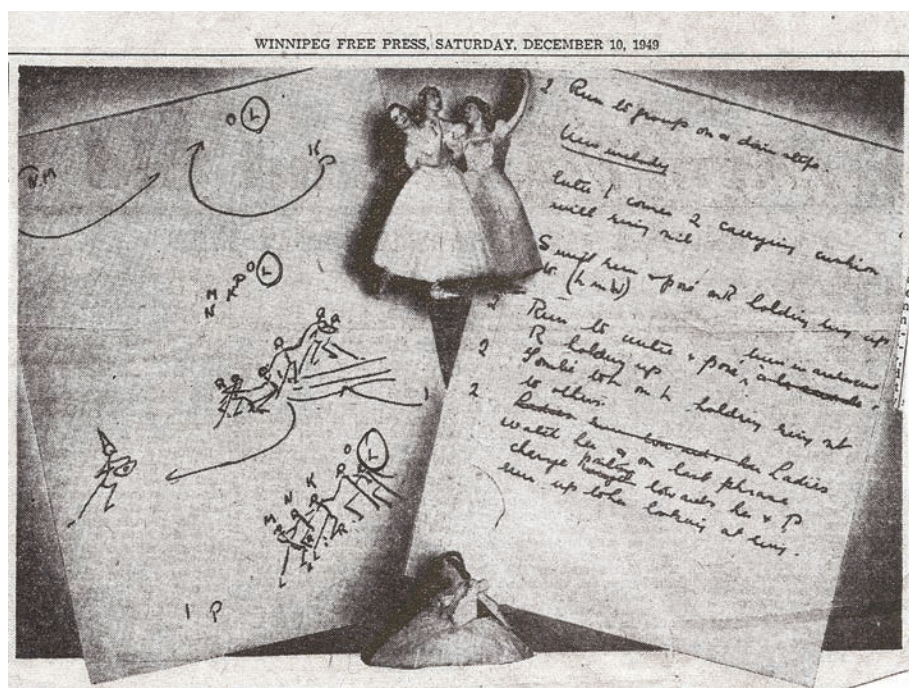
In Search of Accessibility: *The Rose and the Ring*

The second collaboration between Kaufmann and Lloyd, *The Rose and the Ring*, sought to appeal to the masses—and to children. Based on the fairy tale of the same name by William Makepeace Thackeray, it was conceived as a Christmastime “family show,” a Canadian counterpart to Tchaikovsky’s *The Nutcracker*. It was the longest of Lloyd’s ballets and the only one to be presented as a full-length work, in three acts—although, as will be seen, it was not *that* long. Extensive use of pantomime further distinguished it from other Lloyd ballets. In an article published the day before the opening night, a critic described *The Rose and the Ring* as “not quite a pantomime but very nearly one” (F. B. W. 1949).

The creation of *The Rose and the Ring* took about three months in late 1949. On 10 December 1949, the *Winnipeg Free Press* published an extended “making-of” report

¹¹ Lloyd’s *Wise Virgins* is her “answer” to the eponymous ballet by Ninette de Valois that had its premiere at Sadler’s Wells in 1940. Both ballets use the same music: chorale preludes of Johann Sebastian Bach, orchestrated by William Walton in 1939.

Figure 3: Two pages from Lloyd's choreographic notation for *The Rose and the Ring* (Morris 1949c).



by Morris, “Many Hours of Hard Work Go Into Writing of Ballet.” As an illustration, it includes two pages from Lloyd’s otherwise lost choreographic notation (figure 3). Since no correspondence between Kaufmann and Lloyd is known, Morris’s observations about their collaboration are particularly valuable. They are likely also to give some clues on the genesis of *Visages* and Lloyd’s other ballets based on original scores:

One evening this early fall, Miss Lloyd and Mr. Kaufmann met to confer on the ballet. They had to decide which was the best way to adapt *The Rose and the Ring* to musical-dance form. The story, too complicated for ballet form, had to be simplified. [...] After this meeting, which took hours of time, Mr. Kaufmann went home and made a preliminary sketch of the score. Miss Lloyd then joined him and listened to the music to catch the idiom to which she would have to adapt her steps. Certain points were discussed, small alterations made, the type of instrumentation was indicated, and the musical motif for each character was set. The next step was for Mr. Kaufmann to record the piano score. This took 14 sides on 12-inch records (Morris 1949c).

If one assumes that each side of these records contained three minutes of music, this figure is consistent with the playing times noted in the autograph score: 42 minutes.¹² In multi-act ballets of the Russian tradition, forty-two minutes is just one act’s worth; *The Nutcracker* is about twice as long for only two acts. Possibly, *The Rose and the Ring* was the shortest three-act ballet ever written. Still, Morris goes on:

ballet, described thus in the accompanying article:

Carlu Carter, as Betsinda, the lost princess, defends Prince Giglio, played by Leslie Carter, from the ferocious lion which gets loose at the circus where the court is celebrating their betrothal. The Lion is played by John Waks. The court looks in horror (“Ballet Fantasy” 1949).

Again the press acclaimed Kaufmann’s music, which employed a wide-ranging mix of styles and abounded in humorous tone painting. Morris wrote in the *Winnipeg Free Press*:

Mr. Kaufmann’s score is infectious and full of quirkish touches. His sense of humor is mercurial, whether it be in delineating the pompous approach of the king and his court, or swirling in the strains of circus music. It is music that a child can grasp and enjoy, and for an adult it has subtleties galore. Both Miss Lloyd and Mr. Kaufmann have agreed perfectly in their matching of music and movement. What is going on on the stage is mirrored in the orchestra pit. [...] Mr. Kaufmann couldn’t have asked for better playing than he got from the fine orchestra (Morris 1949d).

Maley’s description of the music in the *Winnipeg Tribune* is one of the longest and most detailed surviving assessments of any Kaufmann score:

Walter Kaufmann’s music is nothing less than inspired. His circus music itself is a thrilling melange of sharp, biting accents and tripping melodies, pitched mostly in higher registers of orchestral instruments in which the blare of trumpets, xylophones, cymbals and drums creates exciting effect.

¹² Walter Kaufmann Archive, File 32. Kaufmann jotted down the timings on the verso of the score’s title page.

¹³ See Blewcham 1992, *passim*; Blewcham 1997, 85; Wyman 1978, 42.

Figure 4: Still from Act 3 of *The Rose and the Ring* (“Ballet Fantasy” 1949, 13).



His theme for Princess Betsinda is nostalgic in character in which the strings achieve beautifully rich harmonic effects at various intervals during action in which she is chief participant—notably the pas de deux with Prince Giglio.

The “woof-woof” motive for the lion is most realistic and both the King’s and Queen’s entry and subsequent entrances are made doubly fascinating by the “very trumpet” effects for the King and a tune, very high on the clarinet, for the Queen. Countess Grudeneff’s [*sic, recte* Gruffanoff’s] appearance[s] are accompanied mostly by the bass clarinet in effective characterization and the staccato march-like motive for Prince Bulbo is one of Mr. Kaufmann’s most ingenious conceptions.

The final moment, with various characters, partners and ensembles, dancing in wild abandon, is one of the most thrilling interludes. Throughout, Mr. Kaufmann reveals a genius for co-ordinating musical and varied human elements in a perfect unison of music and ballet. The 24-piece orchestra gave him yeoman support (Maley 1949b).

Despite these accolades, *The Rose and the Ring* did not stir up the lasting excitement that *Visages* had caused. Maley found the plot too complicated and suggested that a narrator explain the action before every act (Maley 1949b). When *The Rose and the Ring* was revived the following year, Maley’s suggestion was heeded. Morriss writes that actor George Waight “came out before each scene to describe the action, and his presence undoubtedly was responsible for

a clearer understanding” (Morriss 1950). Maley had hoped that “although brief in time, the ballet, in its all-Winnipeg effort, should be presented annually for entertainment during the Yuletide season” (Maley 1949b) but his wish was never fulfilled. Why the ballet was dropped from the repertory cannot be determined at this point. But one thing is clear from the existing reviews: Kaufmann’s score was not at fault.

Visages in the (Royal) Winnipeg Ballet’s Repertory

Visages was shorter than *The Rose and the Ring*, but it lasted longer. The ballet remained in the repertory each season until the fire of 7–8 June 1954. While the roles of the Girl and the “emotions” were assigned to various dancers over the years, the role of the Man remained the exclusive responsibility of Arnold Spohr. For a tour through Ontario and Québec in October 1949, Kaufmann arranged a version for two pianos (Morriss 1949b). Joyce Vopni (born Clark), who created the role of Hate and danced in *Visages* until she left Winnipeg in 1953, writes to me on 22 February 2011:

I do remember that [this version of] the music was very good but I felt that it had more feeling and impact with the full orchestra as it was quite a dramatic ballet. Also, I seem to remember that it was sometimes difficult for the pianos to

keep up the proper tempo for the dancers, which could leave us in mid air or behind our movements.

Despite these difficulties, the two pianos arrangement became standard. Montréal, where the company performed at the Monument National, embraced *Visages* enthusiastically. On 25 October 1949, an anonymous review in *La Patrie* (now defunct) summarized the performances of the Winnipeg Ballet in the headline “‘Visages’ will be remembered”¹⁴ and followed up with more praise:

Visages deserves very special mention. Imagination has watched over the creation of this ballet by Gweneth Lloyd, to an original score by Walter Kaufmann. The choreography, intensely symbolic, lets the play of passions assailing two lovers come to the stage. Jean McKenzie garnered particular applause here (“Le Ballet de Winnipeg/‘Visages’ restera en mémoire” 1949).¹⁵

Visages returned to Montréal, now with orchestra, in the course of the third Canadian Ballet Festival, held at His Majesty’s Theatre in November 1950. *The Gazette* had the glorious idea of hiring Anatole Chujoy as guest critic. Again Chujoy praises *Visages*: “Seeing it again after a year and a half, one is still more impressed” (Chujoy 1950). On 16 October 1951, *Visages* received what could be seen as the highest possible honors when the Winnipeg Ballet gave a Command Performance for Princess Elizabeth and the Duke of Edinburgh on the occasion of their visit in Winnipeg. In early 1954, the troupe held a week-long *stagione*—from Monday, 8 February through Saturday, 13 February 1954—at the National Theatre in Washington, D.C., which was its first foray into a cultural centre of the United States. During that week, *Visages* was performed only once, on 9 February 1954, and on that particular night only one critic was apparently present, Paul Hume of the *Washington Post*. He wrote with undeniable condescension:

The Royal Winnipeg Ballet [...] brought forward a new ballet, *Visages* [...] with choreography by the company’s director, Gweneth Lloyd. It is a work peopled by Indecision, Jealousy, Lust, Fear, Greed, Hate, Tragedy, and of course a Girl and a Man. While the interaction of the emotions and passions is understandable, the motivation of most of the ballet is not clearly projected by the dancers (Hume 1954b).¹⁶

A performance in Québec City on 22 February 1954 would remain, to my knowledge, the last time that *Visages*

was ever heard with an orchestra. “R. L.,” the reviewer of *Le Soleil*, wrote some memorable lines:

In the symbolic vein, we were introduced to the ballet by Gweneth Lloyd, the director of the company, entitled *Visages*, accompanied by obsessive, demoniac music. Surrounded by apocalyptic decorations glowing in red, two lovers are fighting evil spirits whom they finally defeat: Indecision, Jealousy, Lust, Fear, Greed, Hate, and Tragedy. The colors of the costumes hit as violently as the sounds do, and they create an atmosphere of tension that gradually becomes exasperating. Kay Bird and Arnold Spohr performed the leading roles with great skill, being successively tender, tormented, cruel, and passionate. The witches’ Sabbath of the seven “emotions” gave way to several gracious entrances of ballerinas squeezed into knitted shirts [a reference to the numbers that followed *Visages*]. One word on the orchestra, which has pleasantly surprised us. (R. L. 1954).¹⁷

The last ever performance of *Visages*, with piano accompaniment, took place in Calgary on 17 May 1954, only three weeks before the fire. While the orchestral parts and the arrangement of *Visages* for two pianos were most likely destroyed in the fire, the autograph orchestral scores of the Kaufmann ballets have fortunately survived. The company had obviously returned them to their author some time before.

Why No Third Ballet Score by Kaufmann?

It seems strange, in view of these past successes, that there were no further collaborations between Kaufmann and the Royal Winnipeg Ballet. In an editorial written for the souvenir program of the last pre-fire season, 1953–54, critic S. Roy Maley calls for new commissions from Kaufmann. About half of his article is devoted to the state of ballet music in Canada. His verdict is clear:

Best of all original music for ballet, written for Canadian companies, was written by Walter Kaufmann, conductor of the Winnipeg Symphony Orchestra, who worked with Miss Lloyd on an original ballet, “Visages”. First performed on January 31, 1949, the ballet marked the tenth anniversary of the Ballet. [...] Of all scores composed for Canadian ballets, is so far as the writer is concerned, Mr. Kaufmann’s is the only one which “sounds” over the airwaves. John Weinzwieg’s music for the Volkoff Ballet, “The Red Ear of Corn”, without the benefit of the visual picture, sounded neither particularly interesting nor inspired when heard over the air in April [*recte* March] of 1949 [live CBC broadcast

¹⁴ “‘Visages’ restera en mémoire.” The English translation is mine.

¹⁵ “‘Visages’ mérite une mention toute particulière. L’imagination a présidé à l’agencement de ce ballet de Gwenneth [*sic*] Lloyd, sur une partition originale de Walter Kaufman [*sic*]. La chorégraphie, intensément symbolique, fait venir en scène le jeu des passions assaillant deux amoureux. Jean McKenzie y fut particulièrement applaudie.” The English translation is mine.

¹⁶ However, Hume’s overall impression of the Royal Winnipeg Ballet was better than on the previous night (see Hume 1954a).

¹⁷ “Dans la veine symbolique, on nous présenta, sur une musique obsédante et démoniaque, le ballet de Gweneth Lloyd, la directrice de la troupe, intitulé ‘Visages’. Dans un décor apocalyptique aux reflets rougeoyants, deux amoureux sont aux prises avec de mauvais génies, dont ils triompheront finalement: l’indécision, la jalousie, la luxure, la peur, l’avarice, la haine et la tragédie. Les couleurs des costumes s’y heurtent aussi violemment que les sons et créent une atmosphère tendue qui devient graduellement exaspérante. Kay Bird et Arnold Spohr s’acquittèrent avec une grande habileté des rôles de vedette et furent successivement tendres, tourmentés, cruels et passionnés. La ronde sabbatique des sept émotions dissonantes donna lieu à plusieurs évolutions gracieuses des ballerines, moulées dans des maillots de jersey. [...] Un mot de l’orchestre qui nous a agréablement surpris.” The English translation is mine.

from the Second Ballet Festival]. [...] Mr. Kaufmann also composed music “The Rose and the Ring,” a children’s ballet which Miss Lloyd presented at Christmastime some years ago. With his prolific and versatile talent as a composer, the Royal Winnipeg Ballet could commission Mr. Kaufmann for some new work. This should be an action of immediate concern. This music had a Prokofieff [*sic*] flavor, with both charming and grotesque effects, which fused well with the dance and the music (Maley 1953).

The last sentence probably only refers to *The Rose and the Ring*, which was no longer in the repertory; note the past tense. Interestingly, the Walter Kaufmann Archive does hold a draft for a third ballet score, *Wang* (Walter Kaufmann Archive, box 12). The manuscript is undated but, according to an autograph work list (Walter Kaufmann Archive, box 1), the work was composed in 1956. It would seem logical that Kaufmann abandoned the project as soon as he accepted Indiana University’s offer of a teaching position in the summer of 1956.¹⁸

A one-act work in four continuous scenes, *Wang* was to play about 27 minutes, as Kaufmann remarked on the margin of the first page. A detailed scenario, “free after a Burmese Fairy Tale by Walter Kaufmann”—typewritten, single-spaced, three pages long—accompanies the musical sketch. The outstanding feature of *Wang* is the participation of a singing narrator. Was this unorthodox addition a reaction to Maley’s suggestion on the occasion of *The Rose and the Ring*? If so, then the narrator’s function goes far beyond what Maley may have imagined and what George Waight actually realized in 1950:

[The Narrator] sits on a very high chair (something like a high bar chair) at one side of the stage. He chants his narration and uses a long stick (like in the earliest silent movies) to show the audience who’s who, etc. For simplicity’s sake the whole story happens in China. Any time.” (Walter Kaufmann Archive, box 12).

China, not Burma—Eastern Asia is Eastern Asia: “The style of this little Ballet should imitate the East Asiatic [*sic*] art of dancing as much as possible and omit everything that reminds of Western Culture.” (Walter Kaufmann Archive, box 12). Kaufmann goes on: “The Narrator is the only one who is and sounds completely ‘American,’ matter-of-fact, etc. Everything else highly in style and in sever[e] Chinese costume.” (Walter Kaufmann Archive, box 12).

Kaufmann was a respected ethnomusicologist, and his achievement in that field has proven to be the most durable part of his legacy. In this sense, the frankly colonialist concept of *Wang*, in which a fatherly “American” (which would probably include “Canadian”) points with a stick at childlike Asians and makes fun of them, comes somewhat unexpected, although probably it was in accord with the spirit of 1950s Winnipeg. Be this as it may, *Wang* was never performed and apparently never orchestrated. The planned orchestral forces are listed on a title page, and there are orchestral cues throughout the sketch, but the music is mostly notated on three staves only, with the top staff reserved for the narrator.

It may be assumed that Kaufmann was no longer involved in the Winnipeg Ballet because Lloyd herself was not anymore. Although she nominally remained the company’s director until 1957, she had moved to Toronto in 1950 and largely neglected the company in Winnipeg after that. When she created a last choreography to original music for the Winnipeg Ballet in 1952, *Shadow on the Prairie*, the chosen composer was not Kaufmann but Robert Fleming. Moreover, the years around 1950 saw the rise of Canadian nationalism. Both *The Red Ear of Corn* (by Weinzwieg and Volkoff) and *Shadow on the Prairie* were conscious attempts to create a national Canadian ballet, with a Canadian locale, Canadian characters, Canadian folklore, and, in the case of *The Red Ear of Corn*, Canadian legend and myth. Although the National Film Board’s documentary hailed *Visages* as an “all-Canadian ballet” (Blais 1949), it was such only by virtue of the circumstances of its creation, not by its content. *Visages* was an attempt to create a piece of art for art’s sake, something timeless—but not specifically Canadian. In its aesthetics it harks back to Ruby Ginner’s project of “Revived Greek dance” (see footnote 2), and, in its use of masks, to ancient Greek tragedy; it also could remind one of German expressionism of the 1920s. *The Rose and the Ring* was quite a different work, but again there was no attempt to create anything unmistakably Canadian. The same could be said of the unfinished *Wang*.

***Visages*—resterat-il en mémoire?**

Visages was the property of a single ballet company, but thanks to the tours of this company, its music gained a wider

¹⁸ The correspondence related to Kaufmann’s appointment in Bloomington and departure from Winnipeg is preserved in the Walter Kaufmann Archive (box 1). Kaufmann accepted his new position in a letter to Wilfred C. Bain, Dean of the School of Music in Bloomington, on 8 September 1956, but he was not released from his duties in Winnipeg until 17 January 1957 (letter from Kaufmann to Bain, 8 November 1956; see also Morris 1957).

¹⁹ See Kaufmann’s letter to Dr. Heinrich Simbriger, 25 January 1976, Walter Kaufmann Archive, box 1: “Unfortunately I have to disappoint you regarding publishers. Once I had a good relation with the Schirmers in New York, but these gentlemen did not do anything but offering my operas (the entire sheet music) to theaters for hire, at incredibly high rental fees. In the course of time I got tired of it and canceled the contract to my great relief. Ever since (and also before) I have not paid much attention to publishers. I have not offered anything for print, and thus I have experienced few disappointments.” (German original: “Ich muss Sie leider enttäuschen mit Verlegern. Einmal hatte ich eine gute Verbindung mit Schirmers in New York, aber die Herrschaften taten nichts anderes als meine Opern (das ganze Material) leihweise den Theatern anzubieten für unglaublich hohe Leihgebühren. Das wurde mir mit der Zeit etwas zu dumm, und ich habe dann die ganze Verbindung mit großer Erleichterung aufgelöst. Ich habe mich seitdem (und auch früher) nie sehr um Verleger gekümmert, habe nichts zum Druck angeboten und wurde so wenig enttäuscht.”)

dissemination than any other of the hundreds of scores that Walter Kaufmann composed—if only because Kaufmann avoided music publishers that could have distributed his other works.¹⁹ It was neither Kaufmann’s nor Lloyd’s fault that this successful run ended in 1954. It would be tempting to give the work a second chance. Is it possible?

In 1992, Anna Blewchamp reconstructed *The Wise Virgins*, her personal favorite among Lloyd’s ballets. Her extraordinary effort, which could not have succeeded without the active collaboration of the original cast and even Gweneth Lloyd herself, is documented in detail in her master’s thesis (Blewchamp 1992). Yet Blewchamp never considered a revival of *Visages*, although at the time, the original cast was still mostly alive (which is no longer the case). When I asked her about her apparent indifference to *Visages* in December 2010, she declared that she considered the film produced by the National Film Board to be of little help, since it had already been edited and did not show the entire stage. Moreover, as the film documents a live performance, Blewchamp suspects that the dancers made mistakes. Blewchamp was not aware of Kaufmann’s surviving scores until I mentioned their existence, but it is unlikely that, had she known earlier, she would have changed her mind.

The remaining hope of a revival, albeit faint, is based on the observation that the film crew of 1949 produced far more footage than what made its way to the final cut since they obviously used various cameras and angles. Both performances and rehearsals were filmed (R. McL. F. 1949; Bain 1949). It may well be that some of the discarded material has survived in some archive (other than Dance Collection Danse). Without such additional input, the choreography of *Visages*, beyond the excerpts shown on the film, is probably lost forever. Still, the music deserves to be heard again on the grounds that it enjoyed considerable success in its time—with various audiences and critics—and that its disappearance was entirely due to factors that had nothing to do with the music itself.

REFERENCES

Archives/Unpublished sources

Archives of the Royal Winnipeg Ballet. Unpublished photographs, artworks, and newspaper clippings.

Correspondence of the author with Anna Blewchamp (2010–2011), Margaret Piasecki (2005–2006), and Joyce Vopni (2011).

Dance Collection Danse (DCD), Toronto. Unpublished photographs and recordings, newspaper clippings, files of Anna Blewchamp, and scrapbooks of RWB dancer Gordon Wales.

Library and Archives Canada, Music Division. Vertical file “Kaufmann, Walter.”

Walter Kaufmann Archive. William and Gayle Cook Music Library, Indiana University, Bloomington (Indiana). Musical scores of Kaufmann’s ballets, work lists, correspondence of Walter Kaufmann, and newspaper clippings.

Published sources

ANDERSON, Jeffrey (1992). “Maley, S. Roy,” in Helmut Kallmann, Gilles Potvin, and Kenneth Winters (eds.), *Encyclopedia of Music in Canada*, 2nd ed., Toronto, University of Toronto Press, p. 796.

BAIN, George (1949). “Ballet Rehearsal: Busy Scene As Competitors Filmed,” *The Globe and Mail*, 1 March, p. 26.

“Le Ballet de Winnipeg/‘Visages’ restera en mémoire” (1949). *La Patrie* (Montréal), 25 October, p. 16.

“Ballet Fantasy” (1949). *Winnipeg Tribune*, 28 December, p. 13. Article with two photographs.

BLAIS, Roger (1949). *Ballet Festival*, National Film Board of Canada, 1 videotape. Documentary, 11 min.

BLEWCHAMP, Anna (1992). “Gweneth Lloyd and *The Wise Virgins*: The Development of an Artist, the Reconstruction of the Ballet,” master’s thesis, York University.

BLEWCHAMP, Anna (1997). “Lloyd, Gweneth,” in Susan Macpherson (ed.), *101 from the Encyclopedia of Theatre Dance in Canada*, Toronto, Dance Collection Danse Press/es, pp. 83–86.

BOWRING, Amy (2002). “Setting the Stage for Professionalization: The Canadian Ballet Festival (1948–1954),” in Iro Valaskakis Tembeck (ed.), *Estivale 2000 Canadian Dance Bodies Then and Now/Les corps dansants d’hier à aujourd’hui au Canada*, Toronto, Dance Collection Danse Press/es, pp. 75–96.

BRIDLE, Augustus (1949). “Music and Art: First Ballet Festival,” *Toronto Star*, 12 March, p. 11.

- CHUJOY, Anatole (1949a). "Pleasing to All Tastes, Canadian Ballet Wins Fine Toronto Reception," *The Globe and Mail*, 2 March, p. 5.
- CHUJOY, Anatole (1949b). "Volkoff Scores: The Red Ear of Corn," *The Globe and Mail*, 3 March, p. 5.
- CHUJOY, Anatole (1950). "Ballet Festival Opens Brightly," *The Gazette* (Montréal), 21 November, p. 12.
- CLOVER, Guy (1949). "The Canadian Ballet Festival," *Canadian Art*, vol. 6, summer, p. 152.
- CLOVER, Guy (1953). "Ballet As a Canadian Art," *Queens Quarterly*, vol. 60, no. 4, pp. 501–513.
- F. B. W. (1949). "The Rose and the Ring," *Winnipeg Free Press*, 27 December, p. 13.
- HUME, Paul (1954a). "Postlude—Debut in U.S. Is Made Here by RWB," *The Washington Post*, 9 February, p. 23.
- HUME, Paul (1954b). "Postlude—Winnipeg Ballet's 2d Show Done With Firmer Footing," *The Washington Post*, 10 February, p. 23.
- JACOBS SCHOOL OF MUSIC (n.d.). "Freda and Walter Kaufmann Prize in Musicology," <http://www.music.indiana.edu/giving/scholarships/scholarships-Kaufmann.shtml>, accessed 30 December 2013.
- "Kaufmann, Walter" (2001). In Stanley Sadie and John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London/New York, MacMillan/Grove's Dictionaries, vol. 13, p. 423.
- LANGDALE, E. G. (1949). "The Winnipeg Ballet," *The Canadian Forum* 29, April, p. 13–14.
- MALEY, S. Roy (1949a). "Lloyd-Kaufmann Ballet Marks 'Greatest Hit,'" *Winnipeg Tribune*, 1 February, p. 11. Signed "S. R. M."
- MALEY, S. Roy (1949b). "Fairy-Tale Ballet Rouses Children to Loud Acclaim," *Winnipeg Tribune*, 29 December, p. 2. Signed "S. R. M."
- MALEY, S. Roy (1953). "... by S. Roy Maley, Music Editor of The Winnipeg Tribune," Royal Winnipeg Ballet, souvenir program, 16th season [1953–54], [September], fol. 3r.
- McKAY, Jeff, and Patti Ross MILNE (2008). *Forty Years of One Night Stands*, Merit Motion Pictures, 1 DVD. Documentary, full version, 73 min.
- MORRISS, Frank A. (1948). "Winnipeg's New Conductor Means New Music Era," *Saturday Night* (Toronto), 16 December.
- MORRISS, Frank A. (1949a). "Ballet Reaches Dazzling Height With Exciting Turbulent Theme," *Winnipeg Free Press*, 1 February, p. 12. Signed "F. A. M."
- MORRISS, Frank A. (1949b). "Here, There and in Hollywood" (regular column), *Winnipeg Free Press*, 30 August, p. 5.
- MORRISS, Frank A. (1949c). "Many Hours of Hard Work Go Into Writing of Ballet," *Winnipeg Free Press*, 10 December, p. 11.
- MORRISS, Frank A. (1949d). "Piquant and Funny Presentation: Parents and Children Equally Enjoy Rose And Ring Ballet Performance," *Winnipeg Free Press*, 29 December, p. 12. Signed "F. A. M."
- MORRISS, Frank A. (1950). "'Bright And Shiny': City's Old and Young Hail Yule Ballet Return," *Winnipeg Free Press*, 18 December, p. 11.
- MORRISS, Frank A. (1957). "Fond Farewell to the Kaufmanns," *Winnipeg Free Press*, 5 January, p. 25.
- R. L. (1954). "Le Royal Winnipeg Ballet enregistre un nouveau succès," *Le Soleil* (Québec City), 23 February, p. 16.
- R. McL. F. (1949). "Entertainment Week: Ballet-Wise—Ballet Film—Ballet Again!" *The Globe and Mail*, 26 February, p. 10.
- R. P. (1949). "Second Ballet Night Strengthens Themes," *Winnipeg Tribune*, 5 May, p. 13.
- SCHINDLER, Agata (1999). "Walter Kaufmann: A Forgotten Genius," in Anil Bhatti and Johannes H. Voigt, *Jewish Exile in India 1933–1945*, New Delhi, Manohar, pp. 87–112.
- SCHINDLER, Agata (2001). "Im Exil auf drei Kontinenten: Der Komponist und Dirigent Walter Kaufmann," *Musicologica Austriaca*, vol. 20, pp. 169–192.
- THISTLE, Lauretta (1949). "Winnipeg Ballet Has Ambitious Program," *The Evening Citizen*, Ottawa, 14 October, p. 23. Signed "L. T."
- V. B. (1949). "'Visages' Steals Spotlight: Ballet's Sparkling Work Brings Warm Response," *Winnipeg Free Press*, 5 May, p. 37.
- WINNIPEG BALLET (1949a). "The Winnipeg Ballet Presents." Program of the main stage gala performances of 31 January and 1 February 1949.
- WINNIPEG BALLET (1949b). Program of the main stage performance of 4 May 1949.
- WYMAN, Max (1978). *The Royal Winnipeg Ballet: The First Forty Years*, Toronto, Doubleday.

Comptes rendus

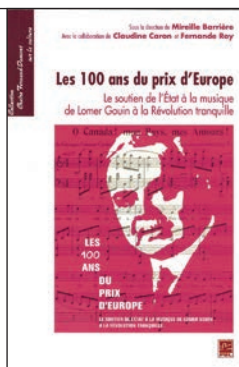
Mireille Barrière (dir.)

***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'histoire; 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 Lapierre 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 sujet 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.

1978 et qui jouit maintenant d'une solide réputation bien méritée.

Dans le deuxième chapitre de son nouveau livre, intitulé «L'orgue Richard», Gallat-Morin nous montre ses talents de détective dignes du grand Hercule Poirot. Elle y agence les diverses pièces du casse-tête pour expliquer comment le chanoine Jean-Marie de La Corne de Chaptès est parvenu à transporter l'orgue construit par Robert Richard de Paris à Québec en 1753. Une fois de plus, les illustrations vont main dans la main avec le texte. Ici, nous devons remercier l'archiviste parisien Pierre Hardouin, qui a découvert que Richard a vendu l'orgue à l'abbé La Corne le 10 mars 1753. Élisabeth Gallat-Morin entretenait une correspondance avec Hardouin et cette découverte fortuite a eu lieu en 1980, dans le Minutier central des notaires des Archives nationales de Paris. Hardouin a présenté une communication à ce sujet lors du symposium de McGill «L'orgue à notre époque» et une reproduction de l'acte de vente de l'orgue de 1753 était présentée dans le cadre de l'exposition organisée et préparée par Gallat-Morin. Malheureusement, l'orgue construit par Richard a été détruit en 1759, par les bombardements qui ont touché la cathédrale, lors du siège de Québec.

Le dernier chapitre du livre porte sur la façon dont l'orgue conçu en 1753 a été reconstruit. Il débute par une brève préface où Kenneth Gilbert expose sa vision de la reconstruction de l'instrument. Par la suite, Gallat-Morin décrit l'ensemble du processus initié par le Comité de l'orgue 1753 et qui s'est échelonné sur quelque dix années. Il est inspirant de lire ce chapitre et de constater ce que la passion et la persévérance permettent d'accomplir dans le domaine des arts.

La reconstruction de l'orgue de 1753 a eu lieu dans l'atelier de Juget-Sinclair, à Montréal, et il s'agit de leur opus 35. Denis Juget, qui a fondé cet atelier en 1994, a habilement décrit la recherche qui s'est avérée nécessaire pour planifier la reconstruction de l'instrument. Les lettres du chanoine La Corne ont sans aucun doute servi de point de départ, mais il y avait bien d'autres éléments à explorer et à découvrir. Heureusement, les visites des orgues historiques français de Vicdessos en Ariège et de Louvie-Jouzon dans les Pyrénées-Atlantique, tous deux des instruments à un clavier et jeux coupés, ont été une grande source d'inspiration. Bien sûr, tout cela est accompagné d'une solide connaissance des instruments de ces illustres fabricants, Clicquot et Jean de Joyeuse, ainsi que de nombreuses références aux ouvrages du grand moine bénédictin Dom Bedos de Celles. L'essai prend vie grâce à un ensemble remarquable de dessins et de photographies datant de la période de la construction de l'opus 35.

Ce magnifique orgue construit par Juget-Sinclair mérite les plus grands éloges. Un article distinct devrait y être consacré,

car les contraintes d'espace m'empêchent d'approfondir le sujet ici. L'atelier de ces facteurs est maintenant largement reconnu comme l'un des meilleurs en Amérique du Nord et de nombreux orgues, destinés aux États-Unis et au Japon, y ont été construits. En effet, nous sommes très chanceux de pouvoir compter, au Québec, sur d'aussi fins artisans. Leur compétence exceptionnelle en restauration d'orgues est aussi bien connue et la restauration du célèbre orgue Beckerath de l'Oratoire Saint-Joseph en est un excellent exemple. Ceux qui souhaitent en savoir davantage sur ce facteur d'orgues peuvent consulter le site Internet de l'atelier à l'adresse <http://www.juget-sinclair.com>.

Le livre se termine par une liste de tous les concerts et événements qui ont été associés à l'orgue Juget-Sinclair depuis son installation en 2009. Cette liste compte déjà plus de vingt-quatre inscriptions. Le splendide concert inaugural a été donné par Michel Bouvard, organiste titulaire de la basilique St-Sernin de Toulouse et professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Une semaine plus tard, Kenneth Gilbert a donné une «Causerie-Concert» pour les Amis de l'orgue de Québec. Le Comité de l'orgue 1753 mérite d'être félicité pour ses activités et pour sa documentation rigoureuse. Nous lui souhaitons une longue vie. Le phénix a véritablement ressurgi de ses cendres.

Voici un livre que l'on peut apprécier et partager entre amis. Nous devons beaucoup de gratitude à Élisabeth Gallat-Morin, Ph.D., pour la recherche exhaustive qu'elle a menée et pour la façon attrayante dont elle a ravivé cette période de notre histoire. Remercions aussi le Musée de la civilisation de Québec qui a eu la prévoyance de publier un livre aussi agréable. Je suis persuadé que tous ceux qui auront la chance de se le procurer pourront le chérir pendant bien des années.

John Grew, professeur d'orgue émérite, École de musique Schulich, Université McGill

Sylveline Bourion
***Le style de Claude Debussy :
Duplication, répétition et
dualité dans les stratégies
de composition***

preface by Jean-Jacques Nattiez,
Musicologies,
Paris, Vrin, 2011, 512 p.
ISBN 978-2-7116-2370-9



The topic of duplication in the works of Debussy, one first identified by André Schaeffner¹ and initially investigated by Nicolas Ruwet,² is explored in detail in a recent monograph by Sylveline Bourion. Bourion's study reveals that the simple formula $[A_1] + [A_2]$ (*dupliqué* and *dupliquant* in the author's terminology), when pursued to its logical end, provides detailed insight into the question of how Debussy used this seemingly simple procedure so frequently in works from the beginning to near the end of his career.³ The preceding formula for duplication differs from that of simple repetition ($[A_1] + [A_1]$) in that there is a slight difference between *dupliquant* and *dupliqué*. It is this process of change that Debussy uses to transform repetition into duplication to produce some of the most complex works of the early 20th century; it also masks the near-repetitive process, as if the composer is erasing his tracks behind him.

This process of the composer altering his material in specific ways to avoid simple repetition, and the ungainly mathematics needed to represent the 18 different ways Debussy accomplishes this task, prompts the author to adopt a military strategy to describe each of Debussy's compositional strategies for duplication. The author acknowledges the shock readers may have in describing the music of Debussy in militaristic terms, and her response is disarming:

Si nous l'avons fait [...] c'est parce que nous souhaitons que le détail de notre exploration poétique soit illustré par un jeu de manœuvres qui convainque le lecteur que Debussy [...] met en jeu, pour déjouer les attentes de ses auditeurs, des tactiques compositionnelles parfaitement stratégiques, et dont la récurrence est telle qu'il devient évident qu'elles résultent d'une action consciente, de décisions volontaires et déterminées: en bref, que Debussy agit avec les notes et leurs silences pleins de sens, avec les textures et les structures, de la même façon qu'un général d'infanterie le ferait avec ses

troupes [...] et qui a dit, du reste, que la recherche ne pouvait pas être ludique? (pp. 18-19).

While the pairing of military tactic and compositional strategy may be novel, it raises a question that may nag at certain readers. The military tactic introduced at the beginning of each chapter is not simply described and set aside, but is referenced continuously throughout the discussion of examples so that Debussy is cast in the role of general as much as he is composer. This approach, derived from the stated idea that Debussy was consciously aware of using duplication,⁴ can blur the line between memorable description and compositional intent. This perceived problem may break along the line of tradition—Francophone or Anglophone—in which the individual reader was trained, a topic to which we will return below.

Bourion's study is divided into four large sections, each devoted to the study of duplication progressing from the most immediate level in the opening section to the largest scale in the final one. This question of time scale was identified as problematic by Ruwet, and it is typical of Bourion to explore her topic from every conceivable angle. It becomes obvious early on that the strategies introduced by the author are not self-contained, but can rather be combined; in certain examples, the author enumerates the list of strategies contained within it, revealing the level of complexity possible with such hybrid forms of duplication.

The opening section ("The Topical Tactics") introduces the first seven pairings of composition strategy and military technique: camouflage, bombardment, diplomacy, the placement of formations, the attack of reserve troops, partial retreat, and supporting troops. These chapters rely on relatively detailed analysis to identify these compositional strategies, and the author excels at this type of writing. Interspersed with the simple identification of the various strategic pairings are analyses of greater depth. It is often in these passages that the author introduces musico-poetic analysis, and the results are always interesting.

One such passage focuses on "La grotte" (*Trois chansons de France*) as an example of "placement of troops," in which duplication does not coincide with the barlines, thereby undermining the written meter. The opening measures represent a previously introduced tactic, that of bombardment:⁵ here, the opening gesture is repeated at one-beat intervals for the first two measures of the song. The "placement of troops" begins in bar three, with duplicated

¹ André Schaeffner, "Debussy et ses rapports avec la musique russe" in *Musique russe*, vol. 1, ed. by Pierre Souvtchinsky, Paris, Presses universitaires de France, 1953, pp. 95-138.

² Nicolas Ruwet, "Notes sur la duplication dans l'œuvre de Claude Debussy," *Revue belge de musicologie*, no. 16, 1962, pp. 57-70.

³ This study does discuss passages from the two books of *Études*, although not from the three sonatas.

⁴ "Les chiffres de cette prépondérance statistique parlent d'eux-mêmes: selon les périodes et les œuvres, c'est entre 70 % et 100 % du matériau en présence qui est soumis à l'emploi de la duplication! Cette extrême importance du phénomène donne à penser que Debussy a bien dû mettre au point un faisceau de stratégies, conscientes, volontaires, afin d'en réguler le marché." (pp. 19-20).

⁵ Bombardment, i.e. dupliqué, dupliquant, tripliquant, quadrupliquant, etc.

units two beats long, thus creating six measures perceived in 2/4 rather than the notated four measures of 3/4.⁶ Triple meter is reestablished by the beginning of the second strophe and lasts through the opening of the third strophe. With the return of the placement of troops on the last beat of bar 18, Bourion makes an interesting observation. This return of this corresponding material brings about the establishment of binary meter as before, but also maintains the chordal texture that characterizes the second strophe (rather than the contrapuntal texture used in mm. 3-6). It is due to these contradictory characteristics in these final measures that the author posits a new formal organization, one based on the location of passages using the “placement of troops” rather than the ternary form created simply by the three strophes of the poem. With so much of Bourion’s study devoted to the introduction of her 18 tactics, it is in analytic passages such as this that the true potential for analysis incorporating the idea of duplication is truly seen.

While much of Bourion’s analysis can be revelatory, there are passages that are problematic due to the forced identification of duplication within them. One such example occurs in the final chapter of the section, which introduces the tactic of supporting troops (the addition of instruments with or without adding a new musical line, or the movement of a musical idea from one instrument to another). In her analysis of “De soir” (*Proses lyriques*), Bourion notes that the vocal line in Debussy’s *mélodies* rarely takes part in the process of duplication. On the other hand, Ruwet had previously introduced the idea of the voice’s absence in the opening measures of a *mélodie* as representing a concealed, albeit delayed, relation with the opening measures.⁷ Bourion pursues this point in her analysis of “De soir,” identifying the opening one-measure units in the piano and the two-measure units introduced by the voice. It is difficult, however, to hear the vocal line as representing duplication in this passage. The author admits “il y a donc, en propre, introduction de nouveau matériau dans la duplication tardive de la voix” (p. 176). Nevertheless, the term duplication is used throughout; in fact, Bourion takes pain to note the similarity between the two two-measure ideas, including the three common pitches they share, the opening ascending fifth leap, and the identical three pitches used to conclude each⁸ (example 1).⁹ While this passage may represent the most ideologically driven analysis in this study, it is not alone.

Example 1: Claude Debussy, *Proses lyriques*: “De soir,” mm. 1-6.

Most unfortunately, the placement of similar passages are often found as the opening example of a chapter or section.

The second section (“The Tactic of the Unfolding of Operations”) contains the observation that the piano work *Lindaraja* is exceptional in Debussy’s output since it contains duplication throughout (p. 204). The author provides a formula to quantify the amount of duplication that typically appears in Debussy’s works, which is between five or six repetitions of sections made up of blocks containing duplication and non-duplication (with an optional opening block of non-duplication and an optional closing block of duplication).¹⁰

This is the hierarchical level discussed in this section, that of blocks of material devoted to duplication, and the author makes this point clearly with a graph of “Nous n’irons plus au bois” (*Images oubliées*) in its entirety, one that reveals this pattern of juxtaposed blocks devoted to duplication and non-duplication.

One of the greatest surprises found in this study is the tactic of deception, one which involves the transposition of material with some melodic or rhythmic characteristic altered. The puzzling aspect is that strict transposition is not considered duplication by the author, even in passages that seemingly feature duplication. One passage from “Dans le mouvement d’une sarabande” (*Images oubliées*) serves as an excellent example (example 2). The brackets

⁶ The brackets in this example correspond to the duplication of the main music idea in the piano. See below for more on the relationship between the vocal line and the piano in terms of duplication.

⁷ Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1970, pp. 88-90.

⁸ Just before moving on, the author belatedly writes “cette seconde duplication (ou cette poursuite de la première, selon l’angle que l’on choisit)” (p. 177).

⁹ It should be noted that the clef of the piano’s left hand in example 83 is treble, rather than the bass clef that appears in this study.

¹⁰ More precisely, the author writes that the number of repeated blocks made up of duplication and non-duplication is between one and sixteen, *Lindaraja* lying at the latter extreme. There is a mistake in the notation of Tableau 28, in that the square symbol is defined as representing a block of non-duplication when it actually represents the opposite.

found in measures 29-34 actually do show duplication, but not due to the tactic of deception (mm. 33-34 are simply a transposition down by major third of mm. 29-30), but rather due to the tactic of partial retreat of troops (mm. 31-32 of the dupliqué are not found in the dupliquant). The same is true for measures 35-38: here, measures 37-38 repeat measures 35-36, and duplication only takes place due to the rhythmic shortening of the final beat of the dupliquant. Duplication following the tactic of deception, according to the author, only appears in the final measures of this passage.

Example 2: Claude Debussy, *Images oubliées*: “Dans le mouvement d’une sarabande,” mm. 29-41.



There are several problems with this interpretation. First, while measures 29-34 undeniably represent the tactic of the partial retreat of troops, it seems precious to deny the appearance of duplication via deception in measures 35-38 due to a missing eighth note in the final chord; this reading ignores the more salient aspect of the acceleration of the repetition of material that begins at this juncture. Second, measures 37-38 are not a transposition by ascending third of measures 35-36, as the author writes.¹¹ Finally, if measures 38-41 are considered duplication by trickery, why are measures 50-51 from “Les tierces alternées” (*Préludes*, book 2) not given the same analysis several pages later (example 3), but rather considered merely transposition? Both passages remain within their diatonic collection¹² and the motion in each is not by exact intervallic transposition, but rather by successive motion within the collection, i.e. chord planing. The author later introduces a section on

the interaction between transposition and duplication, but does not retroactively alter her analyses of these passages. Certain readers may therefore be confused regarding the precise manner in which to apply the tactic of deception in their own analytic work.

Example 3: Claude Debussy, *Préludes*, book 2: “Les tierces alternées,” mm. 46-57.



Section Three (“The Tactics of Troop Coordination”) occurs at the same hierarchical level of structure as the preceding one, but here duplication appears simultaneously. This section is perhaps the strongest of the entire study, due to the complexity of the material and the strength of the examples used to demonstrate the three strategies contained therein. The first is the tactic of simultaneous offensives, in which two pairs of duplicated passages are juxtaposed, with an element of overlap shared between them since the second set begins before the first set ends. The tactic of encirclement involves duplication at multiple hierarchical levels, so that there is both a dupliqué and dupliquant within a larger duplicated pair. The imagery from the military tactic involves the element of small-scale non-duplication within the larger-scale dupliqué or dupliquant, which is surrounded by duplication at two hierarchical levels. Finally, division of the ranks reveals duplication appearing simultaneously in different musical lines, their rhythmic lengths sometimes identical or multiples of one another, sometimes not. These three tactics, and the examples Bourion uses to illustrate them, reveal the true depths of the topic of duplication in the hands of an author who clearly loves her topic.

The final section (“On the Tactics of the Sublimation of Combat Using Duplication to the Principal of Repetition”), moves into larger scale appearances of duplication, which, as the title suggests, become more difficult to describe using the term duplication. As noted earlier, the author is

¹¹ “Les mesures 35-38² offrent une second transposition, cette fois-ci à la tierce supérieure.” (p. 262).

¹² The E flat is consistently employed from measure 49 onwards in the excerpt from “Les tierces alternées.”

at her best in explicating detailed analytic passages of small- to medium-scale, and these chapters on large-scale repetition suffer as a result. This is especially true in chapter seventeen, which discusses the various appearances of a theme throughout a single work or movement.

This study is clearly written, thorough, and fascinating to read. The depth of the author's expertise is apparent on every page, and the breadth of her knowledge, in the form of quotations from figures from Sun Tzu and Napoléon to Lorenz, is breathtaking. This is undeniably the definitive study of duplication; I can't imagine even Ruwet would disagree with this statement. As such, Bourion's study will change the way scholars think about the analysis of Debussy's music henceforth. One may quibble with the author's reading of an example, or the interpretation of a tactic, but given the length and depth of this study, this is to be expected. This is one of the recent monographs on Debussy that every scholar

should have on their bookshelves. As it is written, however, it is unlikely to find a wider audience outside its intended Francophone audience. This is not because of the language as much as it is due to the author's limited embrace of Anglophone theory: only the implication-realization model of analysis utilized by Leonard Meyer¹³ seems to have made a concrete impact on this study. In her *prolégomène*, the author mentions two of the Debussy scholars whose work she finds most edifying (p. 14): Françoise Gervais¹⁴ and Roy Howat.¹⁵ In order to join the ranks of such scholars, both of whom incorporated elements from both traditions into their own work, Bourion would do well to do the same. Perhaps this is the direction that the author's future work will take. If so, this writer will not be alone in waiting impatiently for the results of this work.

Mark McFarland, *associate professor of music theory, School of Music, Georgia State University*

¹³ Leonard Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1967.

¹⁴ Françoise Gervais, "Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy," *La Revue musicale*, no. 272 and 273, Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1971.

¹⁵ Roy Howat, *Debussy in Proportion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Résumés

De quelques fausses idées du contrepoint d'école et de leurs conséquences

Patrice Nicolas (Université de Moncton)

Désirant renouer avec une tradition contrapuntique dont les principes étaient depuis longtemps oubliés, les théoriciens de l'école française des *xix^e* et *xx^e* siècles, désormais dominés par les notions harmoniques, donnèrent les chimères de leur imagination pour des vérités ayant de tout temps existé. Il est donc malheureux que leurs ouvrages servent encore de base à l'enseignement du contrepoint dans la plupart des institutions québécoises d'éducation musicale, en ce qu'ils condamnent l'esprit de tout apprenti contrapuntiste à se perdre dans le dédale inextricable d'une science imaginaire. Il en résulte d'ailleurs un fait fort inquiétant sur lequel on ne peut plus élever le moindre doute : c'est que le contrepoint d'école ne mène aucunement l'étudiant vers les grands polyphonistes. Dès lors, incapable d'analyser correctement les œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance – et donc incapable d'en saisir les mécanismes et de s'en faire une idée complète –, l'apprenti compositeur s'en détourne, passant à côté de bien des techniques d'écritures fort intéressantes, lesquelles, surtout en ces temps postmodernes, ne pourraient donner que plus d'élan à son originalité.

Après un bref exposé de la théorie contrapuntique originelle, quelques-unes des fictions romantiques sont passées en revue. Il est ainsi démontré que rien ne vaut l'emploi des traités du Moyen Âge et de la Renaissance pour l'enseignement du contrepoint et de l'analyse de la musique ancienne. De courts extraits tirés d'œuvres de différentes époques sont analysés afin de montrer que la théorie contrapuntique originelle conduit à une parfaite compréhension des œuvres contemporaines, une chose à laquelle ne peut prétendre le pseudo-contrepoint romantique.

La musique vocale à la cathédrale anglicane de Québec de 1832 à 1959 : Origine et impact des décisions du conseil de fabrique et du conseil paroissial

Louis Brouillette (Cégep de Sherbrooke)

La double identité de cathédrale et d'église paroissiale de la cathédrale anglicane Holy Trinity, à Québec, a créé des tensions au sein de sa congrégation au cours des *xix^e* et *xx^e* siècles. Alors que les tenants de la Haute Église (*High Church*) prônaient une vie musicale se rapprochant des pratiques ostentatoires de l'Église catholique avec, par exemple, une maîtrise vêtue de surplis, les partisans de la Basse Église (*Low Church*), au contraire, défendaient une esthétique musicale épurée liée à une vision unificatrice de l'interprétation des chants par les fidèles. Cet article montre comment la vie musicale de la cathédrale anglicane de Québec, et plus particulièrement tout ce qui se rapporte à l'art vocal, s'est transformée entre 1832 et 1959 au rythme des luttes de

pouvoir et d'influence de ses deux instances démocratiques, soit le conseil paroissial (*vestry*) et le conseil de fabrique (*select vestry*).

Du théâtre en chanson ? : La transfolklorisation chez les collaborateurs du Carillon canadien de Charles Marchand

Luc Bellemare (Université du Québec à Montréal)

La place du folkloriste Charles Marchand et du Carillon canadien dans l'histoire de la chanson au Québec avant Madame Bolduc mérite une révision. L'article propose dans un premier temps une mise à jour des données biographiques concernant ce personnage méconnu, l'accent étant mis sur son réseau professionnel gravitant autour des périodiques, de la musique en feuilles, des concerts, des festivals, des disques et des radiodiffusions. En deuxième partie, le concept de transfolklorisation est présenté. Les pratiques de la chanson de Marchand sont alors analysées à la lumière d'une conception musico-théâtrale. Il en ressort que le Carillon canadien favorise le métissage du folklore chanté canadien-français, de voix lyriques, de pratiques du café-concert montmartrois et d'un certain théâtre moderne français.

Les applaudissements comme source de tension : Étude de la réception des 24 Préludes de François Dompierre lors de leur création au Festival de Lanaudière

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

La présente étude porte sur la réception des 24 *Préludes* de François Dompierre créés par Alain Lefèvre le 14 juillet 2012 à l'Amphithéâtre Fernand-Lindsay du Festival de Lanaudière. La soirée, placée sous le signe de la découverte d'une nouvelle œuvre et de la célébration de la création québécoise, a été perturbée en première partie de concert par les applaudissements d'une partie du public, lequel répondait positivement à la virtuosité du pianiste entre chaque prélude. Les responsables du festival avaient pourtant demandé d'applaudir uniquement entre les parties, donc à l'entracte et en fin de concert. Dès lors, l'une des conventions les plus solidement établies dans l'écoute de la musique classique en concert (c'est-à-dire le fait d'applaudir une fois l'œuvre terminée) est devenue, d'un prélude à l'autre, la source d'une tension sociale au sein du public entre ceux qui voulaient applaudir et ceux qui revendiquaient le droit au silence. Finalement, le silence fut rétabli à partir du huitième prélude, mais au prix d'un recours à l'autorité qu'il importe de décrire avec précision pour en comprendre les incidences sur le concert, la portée culturelle et la dimension historique. Par le fait même, c'est la pratique d'écoute en concert qui est questionnée quant à ses finalités esthétiques. D'autant que dans le contexte festivalier où a été créée l'œuvre de Dompierre, la posture générale d'écoute favorise une situation plus relâchée,

où peuvent intervenir des formes de dissension entre les valeurs des uns et des autres. C'est la raison pour laquelle l'étude s'appuie sur la sociomusicologie, qui est la discipline la mieux placée pour analyser les conventions et les rituels au fondement de notre relation à la musique, tout en dévoilant le contenu historique des pratiques culturelles comme celle de l'écoute de la musique classique.

Détournements savants du jazz en France et en Allemagne (1919-1922) : *Adieu New-York!* de Georges Auric et le « Ragtime » de la *Suite 1922* de Paul Hindemith

Martin Guerpin (Université Paris-Sorbonne/Université de Montréal)

La plupart des travaux consacrés à l'influence du jazz dans le domaine de la musique savante s'attachent à relever les points communs et les différences de certaines œuvres avec le modèle musical auquel elles empruntent.

À partir de deux œuvres représentatives de ces emprunts au début des années 1920, *Adieu New-York!* de Georges Auric (1919) et le « Ragtime » de la *Suite 1922* de Paul Hindemith, cet article propose d'élargir la perspective comparatiste à des problématiques relevant du domaine des transferts culturels, afin de dégager la dimension *nationale* de la réception et de l'utilisation du jazz dans la musique savante au début des années 1920, en France et en Allemagne.

De quels répertoires de jazz Auric et Hindemith ont-ils pu avoir connaissance ? Comment caractériser la manière particulière dont leurs œuvres empruntent à ces répertoires ? En quoi des spécificités nationales jouent-elles un rôle dans la manière dont les compositeurs savants utilisent le jazz dans leurs œuvres ?

Loin de chercher à reproduire fidèlement ces musiques, *Adieu New-York!* et le « Ragtime » de la *Suite 1922* détournent les caractéristiques musicales du jazz afin de proposer de nouvelles voies à la musique savante, hors des canons esthétiques issus du romantisme. Le jazz apparaît ainsi comme un moyen pour de jeunes compositeurs d'affirmer leur singularité. Dans le même temps, chacune de ces œuvres emprunte paradoxalement à une musique alors clairement identifiée comme étrangère pour affirmer sa propre identité musicale nationale. Alors qu'*Adieu New-York!* peut être considéré comme la mise en œuvre de la redéfinition de l'identité musicale française proposée par Jean Cocteau dans *Le Coq et l'Arlequin*, le « Ragtime » de Paul Hindemith et son *esthétique du laid* s'inscrivent en droite ligne dans un courant expressionniste alors en vogue dans la jeune République de Weimar.

De Coke La Rock à Run-DMC : Les phases poétiques du hip-hop *Old School*

Jason Savard (Université Laval)

En 1982, la chanson « The Message » du groupe Grandmaster Flash and The Furious Five change radicalement la musique rap, autant par sa forme que par son contenu. Elle est le point de départ de la première grande fracture dans l'histoire du hip-hop. Cette étude retrace l'évolution qui a mené à cette transformation et les impacts immédiats qui en ont découlé chez des artistes comme Run-DMC, Rakim et KRS-ONE, en mettant l'accent sur les textes

et les maîtres de cérémonie (MCs). Est ainsi cerné le passage d'une poésie orale strictement axée sur la performance à une poésie écrite, née d'un processus réflexif autant pour sa forme que le message qu'elle transmet. De la première fête organisée par Kool Herc au *single* « It's Like That » de Run-DMC, les différentes phases du *Old School* au *New School* sont exposées en insistant sur les grands mouvements et les tendances. Une attention particulière est également portée à la relation entre le MC et le disque-jockey, car elle semble être la cause principale menant aux transformations, tout en étant la source du conflit qui provoquera la fracture de 1985. Bien que l'étendue historique du corpus étudié semble restreinte, la période de 1973 à 1985 est source de nombreux tiraillements et questionnements qui nous éclairent sur l'état de la culture hip-hop et peut-être même de la scène musicale dans son ensemble.

Walter Kaufmann et le Winnipeg Ballet : Une collaboration fructueuse tombée dans l'oubli

Albrecht Gaub (chercheur indépendant, Waiblingen, Allemagne)

Les premières années du Royal Winnipeg Ballet (RWB), durant lesquelles il était dirigé par son fondateur Gweneth Lloyd (1901–1993), demeurent obscures du fait que tous les biens de la compagnie furent détruits par un incendie en 1954. Les tentatives de retracer l'histoire de cette institution – notamment dans l'ouvrage de Max Wyman intitulé *The Royal Winnipeg Ballet : The First Forty Years* (Doubleday, Toronto, 1978) et le documentaire de Jeff McKay et Patti Ross Milne, *40 Years of One Night Stands* (2008) – souffrent d'une insuffisante prise en compte de la musique utilisée par la compagnie. Or, le RWB a monté plusieurs ballets sur une musique originale, généralement écrite par des compositeurs canadiens.

L'un de ces compositeurs est Walter Kaufmann (1907–1984), un Juif allemand qui avait quitté son pays en 1934 et qui a vécu au Canada à partir de 1947. Nommé directeur musical du Winnipeg Symphony Orchestra l'année suivante, il fut chargé d'écrire une partition pour *Visages*, un ballet abstrait présenté aux célébrations du dixième anniversaire de la compagnie, en janvier 1949, et pour *The Rose and the Ring*, un « ballet pour le Noël des enfants » (selon le RWB) qui fut créé en décembre de la même année.

L'étude de la genèse, de l'esthétique et de la réception par le public et la critique de ces deux ballets a pu être réalisée grâce à l'examen des partitions autographes conservées à l'Université de l'Indiana, à Bloomington, de documents contemporains, en particulier des revues de presse et, pour *Visages*, d'un documentaire de l'Office national du film du Canada, *Ballet Festival* (1949). *Visages* fut immédiatement salué comme une réussite artistique de premier plan et demeura un pilier du répertoire du RWB jusqu'à l'incendie de 1954. Le RWB présenta *Visages* aux Festivals du ballet canadien de Toronto (1949) et de Montréal (1950), suscitant les éloges du célèbre critique Anatole Chujoy, et le ballet fut dansé régulièrement en tournée, notamment à Washington (1954). En se référant à la reconstitution en 1992 par Anna Blewcham du ballet *The Wise Virgins* de Gweneth Lloyd, qui fut aussi détruit par les flammes en 1954, l'auteur évalue finalement les chances d'une reprise de *Visages*.

Abstracts

Some Misconceptions of School Counterpoint and Their Consequences

Patrice Nicolas (Université de Moncton)

In wishing to reconnect with a distant contrapuntal past, theorists of the French school of the nineteenth and twentieth centuries let their contrapuntal rules be coloured by the new harmonic thinking. Unfortunately, these “rules” are still used in most of Québec’s music faculties and conservatories, leaving students lost in an intricate maze of an imaginary science. From this emerges one disturbing fact: school counterpoint does not lead the students to analyze the works of the great polyphonists. Because of this they are not exposed to many interesting compositional techniques that would feed their own creative expression, especially in view of our own postmodern environment.

After briefly presenting the original fourteenth-century counterpoint principles, some of the romantic fictions are reviewed. As far as the teaching of counterpoint and the analysis of early music are concerned, nothing compares to the treatises of the Middle Age and the Renaissance. Short musical excerpts from different periods are then analyzed, which will prove that school counterpoint has so many limitations that it has never and will never fully lead to the perfect understanding of the works of the great contrapuntists.

Vocal Music at the Anglican Cathedral of Quebec City, 1832-1959: Origin and Impact of the Vestry’s and Select Vestry’s Decisions

Louis Brouillette (Cégep de Sherbrooke)

The dual identity—as cathedral and parochial church—of the Anglican Cathedral of the Holy Trinity in Quebec City created many tensions in its congregation during the nineteenth and twentieth centuries. While the High Church supporters advocated a musical life closer to Catholic ostentatious practices with, for example, a surpliced boys’ choir, the Low Church worshippers, on the contrary, supported a refined musical aesthetic with a unifying vision of vocal music interpretation by the whole congregation. This article demonstrates how the musical life of the Anglican Cathedral of Quebec City, and more specifically matters pertaining to vocal music, were transformed from 1832 to 1959 by power struggles between and inside its vestry and its select vestry.

Theatre in *Chanson*?: Transfolklorisation by Collaborators with Charles Marchand’s “Carillon Canadien”

Luc Bellemare (Université du Québec à Montréal)

The contribution of folk-singer Charles Marchand and his “Carillon canadien” to the history of the *chanson* in Québec before Madame Bolduc deserves to be better understood. First, the article proposes a biographical update about this overlooked artist and his

professional networks (magazines, sheet music, concerts, festivals, records, radio broadcastings). Second, the author introduces the new concept of “transfolklorisation” in order to analyze Charles Marchand’s *chanson* performing practices that blend elements from music and theater. The “Carillon canadien” consisted in French Canadian folk-singing, operatic vocals, Montmartre café-concert influences and a taste for French modern theater.

Applause as a source of tension: A study of the reception of 24 *Préludes* by François Dompierre in the context of their premiere at the Festival de Lanaudière

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

The current study sheds light on the reception of 24 *Préludes* by François Dompierre, created by Alain Lefèvre on 14 July 2012 at Amphithéâtre Fernand-Lindsay of the Festival de Lanaudière. The evening, devoted to the discovery of a new work and the celebration of Quebec new music, was disrupted in the first half of the concert by applause from some parts of the audience, who felt justified in so doing by the virtuosity of the artist, even though the organizers of the Festival had requested to applause only at the intermission and at the end. In doing so, one of the strongest conventions of listening to classical music in concert (i.e., the idea of applauding only at the end of a work) became a source of social tension between those who wanted to applaud after each prelude and those who insisted on silence. In the end, silence was re-established after the eighth prelude, but only by resorting to the use of authority, which the author discusses in detail in order to understand the implications for the concert, the cultural scope and the historical dimension of such a situation. As a result, the very act of listening to a concert is called into question in terms of its aesthetic purpose. Moreover, the festival context for which Dompierre created the work must be taken into account for its relaxed listening atmosphere, providing the possibility for dissension between opposing values. For this reason, the study is ideally suited to the field of sociomusicology, a discipline that can analyze the fundamental conventions and the customs of our relationship to music, while highlighting the historical context of cultural acts such as listening to classical music.

Hijacking Jazz in France and Germany (1919-1922): Georges Auric’s *Adieu New-York!* and Paul Hindemith’s “Ragtime” from *Suite 1922*

Martin Guerpin (Université Paris-Sorbonne/Université de Montréal)

Most of the research on the influence of jazz in art music after World War I has focused on comparisons between features of some particular works and the kind of jazz from which they borrowed.

This article tries to go one step further by analyzing the aesthetic scope of borrowings in jazz and by contextualizing them in the art music world of the end of the 1910s and the beginning of the

1920s. From two cases studies, Georges Auric's *Adieu New-York!* (1919) and Paul Hindemith's "Ragtime" from *Suite 1922*, it is shown that composers hijacked jazz, as it were, instead of merely trying to imitate it, and that the country in which they worked had an impact on the way they used jazz.

Indeed, in *Adieu New-York!* and the « Ragtime » from *Suite 1922*, both Auric and Hindemith borrowed some traits of the jazz repertoires that they knew in order to assert their own aesthetic stance in the musical world to which they belonged. Whereas *Adieu New-York!* can be heard as a musical equivalent of what Jean Cocteau, in *Le Coq et l'Arlequin*, considered as real French music, Hindemith's « Ragtime » shares a lot with German Expressionism and its way of depicting German society under the Weimar Republic. The way composers used jazz can thus be understood as means to support or oppose aesthetics trends debated in France and Germany.

From Coke La Rock to Run-DMC: The Poetic Phases of the "Old School" Hip Hop

Jason Savard (Université Laval)

In 1982, Grandmaster Flash & The Furious Five's song "The Message" radically changed rap music, in both form and content. It is the starting point for the first great fracture in hip-hop's history. This study traces the evolution that led to this transformation, and the immediate impact it had on artists such as Run-DMC, Rakim, and KRS-ONE, by focusing on the texts and the master of ceremonies (MCs) that perform them. Additionally, the study defines the transition from spoken word poetry that is specifically intended to be performed to written poetry as the result of a reflection on both the form and the content it transmits. From the first party organized by Kool Herc to the single "It's Like That" by Run-DMC, the different phases leading from the *Old School* to the *New School* are exposed, with an emphasis on the big movements and tendencies. Special attention is also given to the relationship between the MC and the disc-jockey, since this seems to be the main cause leading to the transformations, while being the source of the conflict that will lead to a fracture in 1985. Even though the historical range of the studied corpus seems narrow, the

period between 1973 and 1985 is a source of many struggles and questionings that provide insight into the current state of hip-hop, and maybe, of the music scene at large.

Walter Kaufmann and the Winnipeg Ballet: A Fruitful Collaboration Soon Forgotten

Albrecht Gaub (Waiblingen, Germany)

The early years of the Royal Winnipeg Ballet (RWB), the era of its founding director Gweneth Lloyd (1901–1993), remain a "dark age" because in 1954, all possessions of the company perished in a fire. Earlier attempts at writing the history of this institution, such as Max Wyman's book *The Royal Winnipeg Ballet: The First Forty Years* (Toronto, Doubleday, 1978) and Jeff McKay and Patti Ross Milne's documentary film *40 Years of One Night Stands* (2008), suffer from a general neglect of the music used by the company. The RWB mounted several ballets to original music, typically by Canadian composers. Walter Kaufmann (1907–1984), a German-Jewish composer exiled after 1934, living in Canada from 1947, and appointed conductor of the Winnipeg Symphony Orchestra in 1948, received commissions for *Visages*, an abstract ballet for the company's tenth anniversary in January 1949, and *The Rose and the Ring*, a "children's Xmas ballet" (RWB), first performed in December of the same year. Creation, aesthetics, and reception of these ballets are evaluated on the basis of Kaufmann's surviving autograph scores at Indiana University in Bloomington and of contemporaneous documents, especially press reviews and, in the case of *Visages*, a documentary film by the National Film Board of Canada, *Ballet Festival* (1949). *Visages* was immediately hailed as a major artistic achievement and remained a staple of the RWB's repertory until the 1954 fire. The RWB showcased *Visages* at the Canadian Ballet Festivals in Toronto (1949) and Montréal (1950), drawing praise from renowned critic Anatole Chujoy, and regularly presented it on its tours, including one to Washington, D.C. (1954). Referring to Anna Blewchamp's reconstruction to Lloyd's ballet *The Wise Virgins*, which was also lost in the 1954 fire, chances for a revival of *Visages* are assessed.

Les auteurs

Patrice Nicolas

(Université de Moncton)

Spécialiste du contrepoint et de la musique ancienne, Patrice Nicolas a obtenu un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal en 2011 avec une thèse portant sur l'œuvre latine de Jacotin. Il a par la suite effectué un stage postdoctoral au Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours, collaborant au projet «Musique et musiciens dans les Saintes-Chapelles, XIII^e–XVIII^e siècles». Il a enseigné le contrepoint, l'histoire de la musique et la paléographie musicale à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et codirige depuis 2009 le projet «Chansons & Motetz» de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique. Il est présentement professeur adjoint au Département de musique de l'Université de Moncton et prépare, entre autres choses, une monographie sur Jacotin. Ses plus récents travaux ont paru ou paraîtront bientôt chez Brepols, dans la *Revue de musicologie*, dans le *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* et dans le *Grove Music Online*.

Louis Brouillette

(Cégep de Sherbrooke)

Louis Brouillette a complété en 2009 un doctorat en musicologie à l'Université de Montréal. Il a présenté des communications sur des manuscrits de musique, la musique canadienne et la musique baroque dans plusieurs colloques internationaux. Membre associé à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM, Université de Montréal), il travaille présentement avec la professeure Ghyslaine Guertin sur le manuscrit germano-franco-canadien retrouvé à Montréal de l'opéra-comique *Le cadé dupé* de Gluck. Très actif au sein de la Société québécoise de recherche en musique, il siège à son conseil d'administration depuis 2008 et il a été jusqu'à l'automne 2013 le responsable des comptes rendus pour les *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, revue dont il est depuis le secrétaire de rédaction. Louis Brouillette est également professeur au Cégep de Sherbrooke et organiste professionnel.

Luc Bellemare

(Université du Québec à Montréal)

Musicologue de formation, Luc Bellemare est présentement chercheur postdoctoral affilié au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, site

de l'Université du Québec à Montréal (CRILCQ-UQÀM). Il est également titulaire du cabinet de recherche 2.561 à la Collection nationale de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Ses recherches actuelles sont financées par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQ-SC 2012-2014) et portent sur l'influence du théâtre dans les pratiques de la chanson au Québec, du début du XX^e siècle à l'Osstidcho. Luc Bellemare a notamment publié dans la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*, le *Grove Dictionary of American Music*, 2^e éd., l'*Encyclopédie de la musique au Canada* en ligne, les ouvrages collectifs *La Chanson francophone engagée* (Triptyque, 2008) et *Écouter la chanson* (Fides, 2009). À la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), il est responsable des contenus pour les pages web «Musiques du Québec» et «Livres et thèses».

Danick Trottier

(Université du Québec à Montréal)

Danick Trottier est chargé de cours au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal et chercheur associé à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM, Université de Montréal). Il détient un doctorat en musicologie (Université de Montréal/EHESS) et a finalisé en 2010 un stage postdoctoral à l'Université Harvard. Depuis 2011, il est membre du comité de rédaction de *La Revue musicale OICRM*. Ses recherches, qui s'inscrivent à la fois en musicologie historique, en esthétique et en sociomusicologie, portent sur l'avant-garde musicale, la chanson québécoise, les œuvres hommages, les prodiges musicaux et le public musical.

Martin Guerpín

(Université Paris-Sorbonne/Université de Montréal)

Ancien élève de l'École normale supérieure et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Martin Guerpín prépare un doctorat sur les «Enjeux esthétiques de la réception du jazz dans le monde musical savant parisien de l'entre-deux-guerres» sous la direction de Laurent Cuny (Université Paris-Sorbonne) et de Michel Duchesneau (Université de Montréal). Ses travaux portent également sur l'histoire de la musique dans la France du début du XX^e siècle, ainsi que sur les processus de création dans l'improvisation. Il enseigne l'histoire et l'analyse du jazz au Conservatoire de Paris et l'improvisation jazz à l'Institut d'études politiques de Paris (Sciences Po).

Jason Savard

(Université Laval)

Jason Savard est présentement étudiant à la maîtrise en littérature à l'Université Laval sous la direction de Chantal Savoie. Passionné de hip-hop, il s'intéresse particulièrement à la rhétorique employée par le rappeur américain Nas sur l'album *Stillmatic*. Il a tenu une chronique hip-hop à l'émission *La Swompe* sur les ondes de CISM et a publié sur le site Internet de cette émission deux billets, le premier portant sur la distinction entre les termes hip-hop et rap et le second sur les origines de l'imaginaire du proxénète dans le *gangsta rap*. Il a également présenté une communication portant sur la figure du journaliste dans le rap américain à l'Université de Braga, au Portugal, texte qui a ensuite été publié en 2012 aux éditions Humus dans les actes du colloque intitulé «Figuras do herói: Literatura, cinema, banda desenhada», sous la direction de Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado et Sérgio Guimarães de Sousa.

Albrecht Gaub

(Waiblingen, Germany)

Born in Stuttgart, Germany, Albrecht Gaub studied musicology, Slavic languages and literature at the University of Hamburg from 1988 to 1997. He received his Ph. D. in 1997 with a dissertation on the collaborative opera-ballet *Mlada* (1872) by Cui, Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodin, and Minkus. He taught at the University of Hamburg from 1997 to 1999. From 1999 to 2000, he was a postdoctoral fellow with a grant from the DAAD at McGill University in Montreal. From 2004 to 2011, he was music editor at A-R Editions in Middleton, Wisconsin. He is now a freelance editor and scholar specializing in the musical cultures of Russia and Canada. His publications are written in German, English, and Russian.

La Chapelle historique du Bon-Pasteur présente

Dimanche 6 avril 2014 à 15 h 30

Le Quatuor Turovsky

Robert Margaryan, violon

Veronica Ungureanu, violon

Elvira Misbakhova, alto

Stéphane Tétreault, violoncelle



Stéphane Tétreault, violoncelle

En mémoire de son maître, le violoncelliste Stéphane Tétreault a réuni autour de lui 3 jeunes musiciens pour former le Quatuor Turovsky. Déjà, l'ensemble se démarque par sa fougue et son enthousiasme contagieux.

Au programme, des oeuvres de Tchaïkovski, Chostakovitch et Borodine.

Billets 15\$/10\$ disponibles à la portes et sur lavitrine.com



Chapelle historique du Bon-Pasteur
100, rue Sherbrooke Est
514 872 5338

Heures d'ouverture:
mercredi et jeudi de 13 h à 20h
vendredi, samedi et dimanche
de 13 h à 17 h