

Le milieu musical québécois et ses réseaux. Le cas des bourses du gouvernement attribuées aux compositeurs (1919-1929)

The Quebec Musical Scene and its Networks. The Case of Government Grants Awarded to Composers (1919-1929)

Marie-Thérèse Lefebvre

Volume 7, Number 1, 2004

Réseaux et identités sociales

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000832ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000832ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, M.-T. (2004). Le milieu musical québécois et ses réseaux. Le cas des bourses du gouvernement attribuées aux compositeurs (1919-1929). *Globe*, 7(1), 107–145. <https://doi.org/10.7202/1000832ar>

Article abstract

The musical history of Quebec cannot be summarized with a simple chronological listing of names and works. Several musicians have constructed local, national and international networks, often interdisciplinary, which have shaped the musical world. These relationships developed particularly during the first half of the twentieth century. This article examines a particular case: the power relationships between clerical, political, and intellectual networks in the awarding of government grants to composers between 1919 and 1929. In the absence of clearly stated objectives justifying these grants, certain intellectuals brought pressure to bear in support of the musical creation of Rodolphe Mathieu, while the clergy favored Eugène Lapierre for the directorship of a conservatory under its control, and Claude Champagne's political supporters ushered him into the directorship of a State Conservatory.

Le milieu musical québécois et ses réseaux. Le cas des bourses du gouvernement attribuées aux compositeurs (1919-1929)

Marie-Thérèse Lefebvre
Université de Montréal

Résumé – L'histoire musicale du Québec ne se résume pas à une simple énumération chronologique de noms et d'œuvres. Plusieurs musiciens ont construit des réseaux de sociabilité locaux, nationaux et internationaux, souvent interdisciplinaires, qui ont façonné la pratique musicale. Ces relations se sont particulièrement développées durant la première moitié du xx^e siècle. Nous étudions ici un cas particulier : les rapports de force des réseaux cléricale, politique et intellectuel dans l'attribution des bourses du gouvernement aux compositeurs entre 1919 et 1929. En l'absence d'objectifs clairement énoncés justifiant ces bourses, certains intellectuels font pression pour appuyer la création musicale de Rodolphe Mathieu, alors que le clergé favorise Eugène Lapierre à la direction d'un conservatoire sous son contrôle et que les appuis politiques de Claude Champagne le mènent à la direction d'un conservatoire d'État.

The Quebec Musical Scene and its Networks. The Case of Government Grants Awarded to Composers (1919-1929)

Abstract – The musical history of Quebec cannot be summarized with a simple chronological listing of names and works. Several musicians have constructed local, national and international networks, often interdisciplinary, which have shaped the musical world. These relationships developed particularly during the first half of the twentieth century. This article examines a particular case : the power relationships between clerical, political, and intellectual networks in the awarding of government grants to composers between 1919 and 1929. In the absence of clearly stated objectives justifying these grants, certain intellectuals brought pressure to bear in support of the musical creation of Rodolphe Mathieu, while the clergy favored Eugène Lapierre for the directorship of a conservatory under its control, and Claude Champagne's political supporters ushered him into the directorship of a State Conservatory.

Marie-Thérèse Lefebvre, « Le milieu musical québécois et ses réseaux. Le cas des bourses du gouvernement attribuées aux compositeurs (1919-1929) », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 1, 2004.

En mettant de l'avant le projet de raconter l'histoire de la vie musicale au Québec entre 1903 et 1953 à travers l'étude des réseaux et de leur impact sur la création et la diffusion de la musique de concert, nous avons ouvert à notre insu une véritable boîte de Pandore. L'objectif de départ nous apparaissait relativement simple : étudier la trajectoire historique depuis le premier concert entièrement consacré à des œuvres canadiennes, offert à Montréal en 1903, jusqu'à celui présenté au Carnegie Hall de New York en 1953. Cependant, les ramifications complexes et multidisciplinaires des relations interpersonnelles ont brouillé bien des cartes. Les réflexions théoriques qu'a récemment publiées Michel Lacroix¹ nous ont permis de mettre un peu d'ordre dans les données recueillies et d'en extraire un fil conducteur à partir duquel nous analyserons la trame des réseaux impliqués dans la création musicale canadienne depuis son relatif isolement du début du siècle jusqu'à son intégration au réseau international à New York.

Aussi surprenant que cela puisse paraître pour certains, l'histoire musicale du Québec ne s'est pas développée en vase clos. Dès la fin du ^{xix}e siècle, des musiciens et des musiciennes ont construit des réseaux de sociabilité d'abord locaux, puis nationaux et internationaux et plusieurs d'entre eux ont été en relation étroite avec la vie culturelle de Paris, Bruxelles et New York. D'autre part, plusieurs musiciens étrangers ont séjourné ou se sont installés au Québec et ont apporté une contribution importante à la pratique musicale. Dans quelle mesure ces échanges ont-ils façonné notre histoire ? C'est à cette question, issue des conclusions de notre étude sur l'action du compositeur Rodolphe Mathieu dans l'élaboration d'une pensée esthétique moderne, que nous souhaitons maintenant répondre². Nous espérons ainsi mettre en relief les conditions socioculturelles dans lesquelles se déploie la modernité (le discours esthétique, les œuvres et leur diffusion) et démontrer comment

1. Michel Lacroix, « Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature », *Recherches sociographiques*, vol. XLIV, n° 3, 2003, p. 475-497. Nous remercions l'auteur de nous avoir permis de prendre connaissance de cet article avant sa parution.

2. Marie-Thérèse Lefebvre, *Rodolphe Mathieu (1890-1962). L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*, Québec, Éditions du Septentrion, à paraître à l'automne 2004.

la fonction du compositeur, d'abord acceptée socialement comme un appendice au métier d'interprète, a progressivement acquis une autonomie professionnelle (comparable à celles du peintre et de l'écrivain) reconnue et soutenue par des individus appartenant à divers milieux artistiques et intellectuels. Ceci ne s'est toutefois pas fait sans heurts, car le milieu musical de cette époque est loin d'être homogène et les réseaux polarisent les débats portant sur l'identité d'une musique canadienne et sur la mise en place d'institutions de formation et de diffusion. Qui défendait quoi entre les régionalistes et les modernes, entre les anglophones et les francophones, entre le pouvoir clérical et le pouvoir politique, ou encore entre les tenants d'un modèle européen et ceux d'un modèle américain dans le développement musical ? Sans être exhaustif, nous énumérerons d'abord brièvement les principaux réseaux qui retiennent notre attention. Nous présenterons en seconde partie l'étude d'un cas particulier : le réseau des boursiers du gouvernement dans le domaine musical entre 1919 et 1929.

Identification de quelques réseaux locaux, nationaux et internationaux

Des sources journalistiques et des correspondances montrent clairement des liens entre musiciens, peintres, écrivains, intellectuels, membres du clergé, politiciens, gens d'affaires, critiques musicaux francophones et anglophones et propriétaires de magasins et de revues musicales. Outre le réseau, connu, qui s'est développé autour de la revue *Le Nigog*³, les relations interpersonnelles entre Alfred Laliberté⁴,

3. Les premiers débats entre les tenants d'une musique nationale s'inspirant des traditions folkloriques et les défenseurs d'une musique d'inspiration libre et personnelle apparaissent en 1917 et 1918 dans *Le Canada musical* et *Le Nigog*. Voir Hélène Paul, « La musique dans *Le Nigog* », Paul Wyczynski [éd.], *Le Nigog*, Archives des Lettres canadiennes, t. VII, Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, Montréal, Fides, 1987, p. 317-341.

4. Ne pas confondre avec le sculpteur du même nom et contemporain du pianiste et compositeur dont nous parlons ici. Ce dernier, né en 1882 et décédé en 1952, séjourne à Berlin de 1900 à 1911 et fréquente des musiciens russes, dont Scriabine, Rachmaninov et Medtner. De retour à Montréal, il ouvre un studio qui devient rapidement un lieu de rencontres de la communauté artistique.

Eugène Lapierre⁵, Claude Champagne⁶ et Auguste Descarries⁷ ainsi que celles entre Léo-Pol Morin⁸ et Rodolphe Mathieu⁹, soutenues les unes par

Défenseur de la culture allemande, il dénigre l'école moderne française. Après avoir adhéré durant un certain temps aux courants de pensée ésotérique de l'époque (Péladan, Rhudyard, Delville), il joint à partir de 1920 les rangs du courant régionaliste en publiant, à la demande de Marius Barbeau, des harmonisations d'airs folkloriques tout en poursuivant une carrière d'accompagnateur. 5. Eugène Lapierre (1899-1970), organiste et compositeur, fut un fervent nationaliste et un défenseur de la tradition. Protégé du clergé et disciple d'Édouard Montpetit, il dirigea le Conservatoire national de musique de 1928 à son décès. Voir Marie-Thérèse Lefebvre, « Histoire du Conservatoire national de musique (1922-1950) », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 3, juin 1984, p. 37-52.

6. Claude Champagne (1891-1965), compositeur, fut administrateur du Conservatoire de musique du Québec à partir de 1942. Diplômé en piano et violon du Conservatoire national de musique et du Dominion College of Music, il joint l'harmonie des Canadian Grenadier Guards comme saxophoniste. À son retour de Paris, où il séjourne entre 1921 et 1928, il enseigne l'écriture musicale dans plusieurs institutions montréalaises. Il joue un rôle important dans le développement musical au Québec.

7. Auguste Descarries (1896-1958), pianiste, organiste et compositeur. Sur les conseils d'Alfred Laliberté et après avoir terminé des études en droit, il étudie à Paris de 1921 à 1929 à l'École normale de Paris avec les musiciens russes Jules et Léon Conus (violon et piano) et Georges Catoire (écriture) et il fréquente les compositeurs Alexandre Glazounov et Nicolas Medtner ainsi que l'organiste français Marcel Dupré, musiciens rattachés à la tradition musicale. À son retour, Descarries poursuit une carrière d'organiste et de professeur.

8. Ne pas confondre le pianiste avec le poète Paul Morin, comme c'est le cas dans l'essai de Chantale Gingras, *Victor Barbeau. Un réseau d'influences littéraires*, Montréal, L'Hexagone, 2001, p. 175, note 14. Léo-Pol Morin (1892-1941) fut un critique remarquable qui rehaussa le discours musical par l'étendue de ses connaissances et de sa culture. En tant que pianiste, il fit connaître les créateurs contemporains. Sous le pseudonyme de James Callihou, il écrivit quelques pièces qui manifestent, par leur inspiration folklorique, l'ambiguïté du personnage, qui défendit la modernité tout en prenant parti pour l'intégration de la chanson populaire à la composition, un peu à la manière de Béla Bartók.

9. Rodolphe Mathieu (1890-1962) fut l'un des rares musiciens à se consacrer uniquement à la composition alors que ce métier n'avait aucun statut professionnel. Il fut également l'un des seuls membres du *Nigog* à aller au-delà du discours sur la modernité que défendait ce groupe et à produire des œuvres de facture moderne. Autodidacte, il séjourna à Paris de 1920 à 1925 et fonda à son retour le Canadian Institute of Music, auquel il greffa les Soirées-Mathieu. Il écrivit plusieurs articles polémiques sur le folklore, sur l'étatisation de la musique et sur la fonction du compositeur. Voir Marie-Thérèse Lefebvre, « Les Soirées-Mathieu (1930-1935) », *Les Cahiers des Dix*, n° 57, 2003, p. 85-118.

l'abbé Joseph-Gers Turcotte¹⁰ et le romancier Claude-Henri Grignon, les autres par les journalistes Victor Barbeau, Olivar Asselin et Jean-Charles Harvey, laissent entrevoir les pôles antagonistes qui se dessineront dans le paysage esthétique. Les interactions entre le secrétaire de l'Université de Montréal, Édouard Montpetit, et les sulpiciens Georges Gauthier, Vincent Piette et Olivier Maurault, qui se succéderont au rectorat de cette université entre 1920 et 1954, sont d'autant plus importantes qu'elles reçoivent l'appui du critique musical Frédéric Pelletier¹¹, dont nous avons colligé les 1100 chroniques publiées au journal *Le Devoir* entre 1916 et 1944. Cette volumineuse documentation révèle son parti pris à la fois à l'égard de la musique religieuse et d'une musique profane qui rappelle les parfums harmoniques de l'école française de Saint-Saëns¹² et à

10. Joseph-Gers Turcotte (1887-1975), après des études en droit, est ordonné prêtre en 1910. Il complète des études en chant sacré à Rome et devient maître de chapelle au Séminaire et à la Cathédrale de Trois-Rivières. Il entretient une longue correspondance avec le pianiste Alfred Laliberté, dont il partage l'admiration pour le musicien russe Nicolas Medtner. Soutenu par Laliberté, l'abbé Turcotte est à l'origine (sous le pseudonyme de « Guido ») d'un débat acerbe contre Léo-Pol Morin et contre les tenants de la musique française, qui débute en juin et juillet 1938 avec l'approbation du directeur Jean-Charles Harvey dans le journal *Le Jour* et qui se termine dans *Les Pamphlets de Valdombre*, avec l'appui de Claude-Henri Grignon, en juillet de la même année.

11. Frédéric Pelletier (1870-1944). Fils du renommé musicien Romain-Octave Pelletier, qui lui enseigna les rudiments de la musique, il fit des études en médecine puis orienta sa carrière vers la critique musicale tout en rédigeant, à titre de fonctionnaire du gouvernement, le Bulletin du Bureau provincial de l'hygiène. Il s'imposa dans le milieu musical en occupant de nombreux postes de direction tant en musique religieuse (maître de chapelle dans cinq églises successives, membre du concours de chant grégorien et de la commission diocésaine de musique sacrée) qu'en musique profane (chef d'orchestre, organisateur de concerts symphoniques chapeautés par la Société Saint-Jean Baptiste, membre du conseil d'administration de la Société des concerts symphoniques de Montréal, professeur d'histoire dans quatre institutions d'enseignement, agent de l'Association française d'échanges artistiques). Il fut également membre et président des Éditions de la Schola Cantorum, du Conservatoire national de musique, du Prix d'Europe et de l'Académie de musique du Québec. Le pape Pie XI le nomma chevalier de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand et l'Université de Montréal lui décerna un doctorat *Honoris causa*. Il fut en quelque sorte notre « Édouard Montpetit » musical !

12. Camille Saint-Saëns (1835-1921), compositeur et pianiste français. Il fut l'un des membres fondateurs de la Société nationale de musique en 1871, qui prôna, sous la devise « Ars Gallica », l'affirmation nationale et la diffusion d'œuvres françaises.

l'égard des modèles américains en ce qui a trait aux structures de diffusion. Pris en étau entre ces réseaux d'influence, le secrétaire de la province, Athanase David¹³, aura du mal à prendre certaines décisions, notamment quant au choix des boursiers et à celui d'un modèle institutionnel d'enseignement de la musique.

Parmi les réseaux associatifs, le plus imposant est, du côté francophone, celui de l'Académie de musique de Québec, organisme fondé en 1868 par quelques musiciens en vue et qui crée en 1911 le Prix d'Europe pour les interprètes ; du côté anglophone, c'est le Dominion College of Music, fondé en 1895. Il s'agit de deux organismes de contrôle des programmes dans l'enseignement privé. Nous possédons quelques données sur l'Association artistique des dames canadiennes (1908-1918 ?), créée par Idola Saint-Jean¹⁴ et affiliée au réseau de la Fédération nationale Saint-Jean-Baptiste, et sur le rôle de certains de ses membres dans l'organisation de concerts de musique durant les années 1920. Nous pensons particulièrement à mesdames W. P. Boucher, Jeanne Jarry, Damien Masson et L. J. Tarte et à la baronne Joseph d'Halewyn¹⁵.

13. Athanase David (1882-1953). Avocat et député du comté de Terrebonne dès 1916, il fut nommé par le premier ministre Lomer Gouin secrétaire de la province en 1919, poste qu'il conserva jusqu'à 1936. Il est considéré comme l'un des pionniers de la politique culturelle. On lui doit les créations de l'École des Beaux-Arts, du prix littéraire qui porte son nom, des bourses du gouvernement, des Musées de Montréal et de Québec et le développement de structures administratives pour la conservation des archives nationales et du patrimoine architectural. Il apporta son soutien à plusieurs organismes culturels, dont la Société des concerts symphoniques de Montréal. Voir Fernand Harvey, « La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936 », *Les Cahiers des Dix*, vol. 57, 2003 (à paraître).

14. Idola Saint-Jean (1880-1945). Reconnue surtout pour son engagement dans le mouvement féministe, elle fut également professeure de français à l'Université McGill et, activité beaucoup moins connue, elle enseigna la musique, entre autres, auprès de membres d'associations reliées à la Fédération nationale Saint-Jean-Baptiste. (Diane Lamoureux, « Idola Saint-Jean : l'amazone du suffrage féminin », Maryse Darsigny et al., [éd.], *Ces femmes qui ont bâti Montréal*, Éditions du remue-ménage, 1994, p. 197.)

15. Nous possédons peu d'informations sur ces dames et la recherche est parfois difficile lorsque celles-ci ne portent que le nom et, souvent, le prénom de leur mari, comme Jeanne Jarry (probablement Marie-Jeanne Baudrault, épouse du Dr Jarry de l'Hôpital Saint-Luc), Mme Damien Masson (Marie LeRoy, originaire de

LE MILIEU MUSICAL QUÉBÉCOIS ET SES RÉSEAUX

Nous avons étudié les activités du Delphic Study Club, un groupe de femmes anglophones qui a organisé une Semaine annuelle de musique entre 1923 et 1937¹⁶. Ayant récemment terminé l'analyse des Soirées-Mathieu, lieu de débats intellectuels entre 1930 et 1935¹⁷, il nous reste à explorer les autres associations littéraires et musicales de cette même période afin de contextualiser l'originalité de ces soirées. Enfin, l'analyse du fonctionnement administratif de la Société canadienne d'opérette (1923-1933), financée essentiellement par l'entreprise privée¹⁸, laisse entrevoir les dilemmes (rentabilité, moralité, popularité) auxquels est confronté le directeur artistique Honoré Vaillancourt (1892-1933) dans l'élaboration des programmes.

Nos informations sur la maison d'édition belgo-canadienne (1925-1929) fondée par Louis Michiels¹⁹ ainsi que celles concernant le projet d'une maison d'édition (1929-1932) rattachée au Conservatoire national

Lille ; son époux est également médecin), Mme L. J. Tarte (épouse du propriétaire du journal *La Patrie*) et la baronne Joseph d'Halewyn (Anne-Marie Dard), frère du baron Stanislas. Ces derniers renseignements nous ont été transmis par la petite-fille de la baronne, Marie-Alix d'Halewyn, que nous remercions. On connaît un peu mieux Mme W.P. Boucher (Georgine Normandin), qui tenait salon à Montréal dans les années 1910 et à Paris dans les années 1920. Elle est la mère de Lucienne Boucher qui, après son mariage avec le pianiste Alfred Laliberté le 7 décembre 1918, suivi d'une séparation légale le 5 janvier 1923, deviendra, quelques années plus tard, la muse d'Alain Grandbois. Voir Denise Pérusse, *L'homme sans rivages. Portrait d'Alain Grandbois*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1994, p. 102-103. L'auteur de cette étude ne connaissait pas à l'époque l'existence de ce premier mariage. Nous n'avons pas connaissance, à ce jour, de l'existence à Montréal de « salons » au sens européen, qui se caractérisaient par la fréquence régulière des rencontres dans des lieux privés et par une liste d'invités relativement fixe. La consultation des chroniques féminines et des « mondanités » publiées dans les journaux nous en apprendra davantage sur les modalités de ces réseaux.

16. Marie-Thérèse Lefebvre, « La Semaine de musique organisée par le Delphic Study Club. 1923-1937 », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 21 n° 2, 2002, p. 60-77.

17. Marie-Thérèse Lefebvre, « Les Soirées-Mathieu (1930-1935) », *op. cit.*

18. Hugo Lévesque, « La Société canadienne d'opérette (1921-1934) : premiers jalons de l'émancipation de la scène lyrique au Québec », mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal, 2004.

19. Nous connaissons fort peu ce musicien d'origine belge qui s'installa à Montréal vers 1914 et qui enseigna le piano, les cuivres et les matières théoriques. Il fonda cette maison d'édition en partenariat avec la maison belge Schott.

de musique²⁰, projet qui a donné lieu à une poursuite judiciaire²¹, démontrent les difficultés auxquelles ont été confrontés les musiciens québécois devant les exigences des éditeurs français et américains. Aussi devons-nous porter une attention particulière aux problèmes d'imprimerie qui, en l'absence d'imprimeurs de musique au Québec, ont mis un frein à l'édition jusque dans les années 1950.

Nous avons répertorié une quinzaine d'orchestres actifs à Montréal entre 1920 et 1930, dont l'histoire est moins connue que celle du Montreal Orchestra. La fondation de ce dernier, en 1930, par Douglas Clarke²² suscita un débat politico-linguistique qui mena à la création en

20. À ne pas confondre avec le Conservatoire de musique du Québec, fondé en 1942 et administré par le ministère de la Culture et des Communications. Ce Conservatoire national, fondé en 1905 et rattaché au magasin Archambault jusqu'en 1928, était essentiellement une école privée qui fut affiliée à l'Université de Montréal de 1924 à 1950.

21. Conus c. Descarries (à titre de représentant de l'institution). Dossier conservé dans le fonds d'archives Alfred-Laliberté à la Bibliothèque nationale du Canada. Léon Conus travaillait à la maison d'édition de musique russe dirigée par Koussevitsky et avait inventé une méthode mécanique pour l'impression de la musique. Descarries l'invita au Conservatoire national pour installer cette nouvelle technologie et pour former une relève avec la promesse d'un salaire avantageux. Conus quitta alors ses fonctions à Paris, mais le projet avorta après deux ans de correspondance, faute de subsides.

22. Douglas Clarke (1893-1962). Originaire d'Angleterre, il émigre au Canada en 1927 et devient doyen de la Faculté de musique de l'Université McGill en 1930. À la demande d'un groupe de musiciens des deux communautés linguistiques de Montréal dirigé par le clarinettiste Giulio Romano, il prend la direction du Montreal Orchestra (1930 à 1941). Des membres francophones du Conseil d'administration de cet orchestre, dont Antonia David, Henri Letondal et Anatole Désy, lui reprochent son manque d'implication dans la culture francophone (choix musicaux orientés vers la culture anglo-saxonne, choix d'interprètes américains et anglais au détriment des « Prix d'Europe », refus de présenter des chefs invités afin d'assurer la permanence de la direction). L'espace nous manque ici pour discuter du bien-fondé de ces critiques. Elles conduisent cependant à la création d'un second orchestre (avec sensiblement les mêmes musiciens), la Société des concerts symphoniques de Montréal, qui, jusqu'en 1939, sous la direction administrative d'Athanase David et de son épouse et sous la direction artistique de Wilfrid Pelletier, présente régulièrement des compositeurs, des interprètes et des chefs locaux. À la suite de la nomination de Pierre Béique à la direction générale en 1939, ces objectifs initiaux sont abandonnés. La nomination du premier chef permanent, Désiré Defauw, marque les débuts du développement professionnel de l'Orchestre symphonique de Montréal.

1934 de la Société des concerts symphoniques de Montréal, sous la direction artistique de Wilfrid Pelletier. Les relations professionnelles entre les chefs d'orchestre Ernest MacMillan (Toronto) et Wilfrid Pelletier, qui se développèrent, entre autres, grâce au concours de composition financé par le mécène Jean Lallemant entre 1936 et 1939²³, ouvrirent la voie à des échanges entre Toronto et Montréal.

L'observation des réseaux locaux et nationaux laisse entrevoir certaines accointances individuelles entre les musiciens francophones et anglophones : par exemple, Georges Brewer²⁴ participe aux discussions du *Nigog*. Plusieurs francophones s'intègrent à la communauté anglophone et s'installent dans l'ouest de la ville. Laliberté a son studio au King's Hall sur la rue Sainte-Catherine, Claude Champagne et Rodolphe Mathieu habitent rue Stanley et ce dernier fonde en 1929, sur la rue Tupper, son Institut sous son appellation anglaise, le Canadian Institute of Music. Par contre, l'étude du développement d'institutions musicales comme la Schola Cantorum et le Conservatoire national de musique et de certains organismes comme la Société canadienne d'opérette et la Société des concerts symphoniques, que nous venons de présenter, montre que la cause de « l'identité nationale » a souvent été le moteur des décisions : diverses correspondances de ces institutions mentionnent l'urgence d'agir afin d'éviter le contrôle du milieu par les anglophones (la fondation du Conservatoire national en 1905 fut ainsi une réaction à la création du Conservatoire de McGill en 1904) ou encore le danger que les organistes francophones rejoignent l'association des organistes

23. Jean Lallemant (1898-1987), industriel et philanthrope, beau-frère d'Arthur Laurendeau, est l'un des rares francophones à avoir appuyé financièrement plusieurs groupes musicaux, dont l'Orchestre symphonique de Montréal, à une époque où le gouvernement contribuait très peu au soutien financier des organismes culturels. À la demande de Wilfrid Pelletier qui, devant la rareté des œuvres, arrivait difficilement à imposer des créations canadiennes au programme comme le souhaitait le Conseil d'administration, Jean Lallemant accepta de créer ce prix de composition ouvert à l'ensemble des compositeurs canadiens.

24. Georges Brewer (1889-1947), compositeur, pianiste et organiste montréalais doué d'une vaste culture. Il fit plusieurs voyages en Europe entre 1913 et 1935, visita les pays nordiques ainsi que les pays de l'Est et l'Afrique du Nord. Il colligea plusieurs notes de voyage sur l'art et les musiques de ces pays, dont il se servit pour une série d'émissions radiophoniques.

anglophones, majoritairement protestants (danger qu'évoquait Jean-Noël Charbonneau dans une lettre adressée à Mgr Paul Bruchési le 29 janvier 1921, dans laquelle il demandait que l'Archevêché endosse la direction diocésaine de la Schola Cantorum, qu'il avait fondée en 1915²⁵). Ces correspondances font aussi écho aux annonces répétées de la Société canadienne d'opérette, qui souhaitait encourager les musiciens « de notre race ».

Du côté international, l'action du Bureau d'échange et de propagande artistiques, créé par le ministère des Beaux-Arts de France (MBAF) durant la Première Guerre mondiale pour attirer, entre autres, les étudiants américains sur le territoire français²⁶, a des ramifications complexes au Québec, qu'il serait trop long d'expliquer ici. Soulignons cependant que la correspondance des consuls de France à Montréal²⁷ au MBAF permet d'observer, ce qui est rare, le regard de « l'Autre » sur les activités musicales montréalaises. Elle met également en évidence le rôle politique tenu par le pianiste Alfred Cortot, membre du Bureau et fondateur de l'École normale de musique à Paris, qui termine ses nombreuses tournées américaines par des concerts à Montréal. Son élève, la

25. Fonds Mgr Paul Bruchési, Archives de l'Archevêché de Montréal.

26. Selon David Nicholls, plus de 5 000 Américains auraient étudié en Allemagne entre 1880 et 1900 (David Nicholls [éd.], *The Cambridge History of American Music*, Cambridge Vehicule Press, 1998, p. 244). Durant la Première Guerre mondiale, le Bureau d'échange et de propagande artistique du MBAF, constatant qu'au-delà de 2 000 Américains étudiaient à Berlin avant la guerre, cherche un moyen d'attirer cette clientèle sur son territoire. Ce chiffre provient des Archives du Conservatoire américain de Fontainebleau, MBAF, Archives nationales de France. Ce Bureau confie au pianiste et pédagogue Alfred Cortot (1877-1962) le mandat d'étudier cette question. À ce titre, Cortot effectue plusieurs tournées sur le territoire américain durant lesquelles il observe le fonctionnement des institutions d'enseignement. À son retour, il fonde l'École normale de musique qui ouvre ses portes aux étudiants étrangers. Durant cette même période, le Bureau accueille favorablement l'idée, proposée par Nadia Boulanger, de créer une école d'été spécifiquement pour les Américains. Avec l'aide de Blair Fairchild, compositeur américain installé à Paris depuis plusieurs années, et du chef d'orchestre américain francophile Walter Damroch, l'École américaine de Fontainebleau voit le jour en juillet 1921. L'excellente pédagogue Nadia Boulanger (1887-1979) aura une influence marquante sur plusieurs compositeurs américains durant la période de l'entre-deux-guerres.

27. Déposée au ministère des Affaires étrangères, Dépôt des archives de Nantes.

pédagogue Yvonne Hubert²⁸, assure la continuité de son enseignement en ouvrant un studio à Montréal à partir de 1929. Représenté par des agents locaux, dont Frédéric Pelletier à Montréal, le Bureau collige un ensemble de renseignements sur les organisations culturelles dans plusieurs pays, incluant le nombre de théâtres ou de salles de concert ainsi que des données sur le public et sur les structures d'accueil des différentes associations littéraires, théâtrales et musicales²⁹.

D'autre part, plusieurs artistes russes s'installent à Paris à partir de 1914 ; d'un côté, les avant-gardistes autour du tandem bien connu Diaghilev-Stravinsky et, de l'autre, les traditionalistes autour de Medtner, de Glazounov et des frères Jules et Léon Conus (ainsi que de l'organiste français Marcel Dupré), dont on parle beaucoup moins. C'est pourtant ces derniers qu'Alfred Laliberté et Auguste Descarries fréquentent. De son côté, Léo-Pol Morin sympathise avec les musiciens français regroupés autour de Ravel et du Groupe des Six³⁰. Ces pôles d'attraction se reflètent dans les débats entre régionalistes et modernes qui occupent la scène musicale montréalaise des années 1920 et 1930.

L'apport des musiciens belges aux activités du parc Sohmer (1891-1919) fait l'objet d'une recherche par l'historienne Mireille Barrière³¹. Certains de ces musiciens ont été formés à l'école liégeoise de violon, institution réputée, et ils contribuent au progrès du secteur des cordes au

28. Yvonne Hubert (1895-1988), originaire de Belgique, fit ses études en France. Protégée de Gabriel Fauré, dont elle créa plusieurs œuvres, elle étudia avec Marguerite Long et Alfred Cortot. Elle s'installa à Montréal en 1926 et ouvrit son studio en 1929. Elle propagea à l'École Vincent d'Indy et au Conservatoire de musique du Québec la méthode d'enseignement d'Alfred Cortot auprès de ses nombreux élèves, dont plusieurs, tels Ronald Turini, Marc Durand, Marc-André Hamelin et Louis Lortie, ont acquis une renommée internationale.

29. Selon les archives du ministère des Beaux-Arts de France, ce bureau aurait ainsi colligé plus de 200 000 fiches et 150 000 dossiers.

30. Ce groupe réunit Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre autour d'Éric Satie ; Jean Cocteau en fut le porte-parole.

31. L'historienne Mireille Barrière a écrit une thèse sur « La société canadienne-française et le théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1913 », thèse de doctorat, Université Laval, 1989. Elle a publié une étude, *L'Opéra français à Montréal (1893-1896)*, Montréal, Fides, 2001.

Québec ; on pense particulièrement au violoncelliste Jean-Baptiste Dubois³², fondateur d'un quatuor du même nom (1910-1939), qui maintient des relations étroites avec son pays d'origine. Le corniste Louis Michiels fonde la maison d'édition belgo-canadienne en partenariat avec les éditeurs Schott de Bruxelles. Il fait la promotion des œuvres du compositeur belge Paul Gilson, que Laliberté et Champagne rencontreront au cours de leur séjour en Belgique.

Comment le milieu musical se perçoit-il dans cette première moitié du xx^e siècle ? Sur quels modèles son développement s'appuie-t-il ? Dans le domaine de la composition, les regards se tournent certes vers le répertoire européen. Cette tendance se compare à celle des nombreux compositeurs américains qui ont été attirés par l'école de Nadia Boulanger après la Première Guerre mondiale grâce aux bons soins du Bureau d'échange et de propagande de l'État français. Par ailleurs, l'école expérimentale américaine représentée par les compositeurs Charles Ives et Henry Cowell, née d'un refus d'allégeance au courant européen, n'aura de répercussion au Québec que dans les années 1950 lorsque Borduas entrera en contact, entre autres, avec la New York School et les compositeurs d'avant-garde John Cage et Morton Feldman³³. Ces faits peuvent sembler donner raison à l'historien Gérard Bouchard, qui insiste sur le clivage entre une culture savante tournée vers l'Europe (particulièrement vers la France) et une culture populaire tournée vers les États-Unis, clivage qui définirait l'ambiguïté de l'imaginaire québécois³⁴. Nous aimerions apporter quelques nuances à ces propos. En ce qui concerne le mode de fonctionnement des institutions musicales (maisons d'enseignement, studios privés, organismes de concert, structures associatives, mécénat, impresarios, publications de revues, éditions), le modèle privilégié fut celui de l'entreprise privée américaine, particulièrement new-yorkaise. Les chroniques de Frédéric Pelletier ne cessent de désigner les

32. Jean-Baptiste Dubois (1870-1938), violoncelliste d'origine belge invité par le directeur de l'Orchestre du parc Sohmer, Ernest Lavigne, participe activement au développement de la musique de chambre à Montréal.

33. André G. Bourassa et Gilles Lapointe, *Paul-Émile Borduas. Écrits II*, Presses de l'Université de Montréal, 1997.

34. Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000, particulièrement p. 52-76.

États-Unis comme point de référence et, bien que l'analyse des critiques anglophones reste à faire, nous croyons à l'ambiguïté du développement de la culture musicale « savante ».

Sur cette relation au milieu new-yorkais, nous disposons pour l'instant des informations suivantes : le chef d'orchestre Modest Altschuler³⁵, ami de Scriabine, fonde le New York Russian Symphony, qui présente à Montréal six concerts de musique russe entre 1915 et 1920. Il est intéressant d'analyser la popularité de ce répertoire auprès des Montréalais et de leurs critiques musicaux, qui réfèrent à cette musique comme étant celle dont devraient s'inspirer les compositeurs pour écrire une « musique canadienne » nationale. Au contraire, les sept récitals du compositeur et pianiste américain d'origine russe Léo Ornstein³⁶ présentés entre 1916 et 1919, qui incluent des œuvres expérimentales de l'école américaine, provoquent l'ire des journalistes. Le concept de modernité, qui sera par la suite au cœur des débats de la revue *Le Nigog*, prend sa source dans ces œuvres, auxquelles revient sporadiquement le critique Frédéric Pelletier (et ce jusqu'en 1937) sans jamais comprendre la véritable portée de la modernité. C'est ce qui ressort de ses commentaires sur les concerts organisés par le pianiste Robert Schmitz³⁷, fervent défenseur des

35. Modest Altschuler (1873-1963), musicien russe, émigra aux États-Unis vers 1903. Il fonda la Russian Orchestra Society qui créa plusieurs œuvres du répertoire russe.

36. Léo Ornstein (1892-2002). Décédé à l'âge de 109 ans, Ornstein émigra aux États-Unis en 1907. Il se fit connaître par ses concerts extravagants durant lesquels il jouait, outre les œuvres du répertoire, ses propres œuvres de caractère expérimental. Il mit fin à sa carrière de pianiste au début des années 1920 pour se consacrer à l'enseignement et à la composition. Voir Mélissa Faustin, « La vie musicale montréalaise entre 1916 et 1920 et les sept concerts de Léo Ornstein », mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal, 2001.

37. Robert Schmitz (1889-1949), pianiste d'origine française, émigre au États-Unis en 1920 et fonde, dans le cadre du Bureau d'échange et de propagande française, la Franco-American Society (qui devient Pro Musica Society en 1925) afin de promouvoir la musique contemporaine française et américaine sur les deux continents. Il organise plusieurs concerts à Paris (1920, 1922, 1924) et à Montréal (1924, 1925, 1926, 1931-1935) et il dirige à partir de 1936 des classes de maître à l'Institut pédagogique des sœurs de la Congrégation Notre-Dame. En réaction à cette subordination des musiciens américains à l'esthétique française, Henry Cowell et quelques musiciens indépendants fondent en 1925 *The New Music Society*.

compositeurs contemporains français et américains. Avec l'aide de Morin et Mathieu, Schmitz ouvre une filiale montréalaise en 1926, qui accueille dans les salons de Mme Tarte et de la baronne d'Halewyn des invités aussi prestigieux que Alfredo Casella et Darius Milhaud, et qui supervise la venue de Maurice Ravel à Montréal à la fin de sa tournée américaine en avril 1928.

Voilà donc un premier portrait des différents réseaux relatifs aux dossiers que nous étudions. Pour comprendre les difficultés que comporte une analyse plus en profondeur d'un réseau, nous proposons maintenant d'observer un cas particulier : le choix des boursiers Rodolphe Mathieu, Claude Champagne et Eugène Lapierre et l'enjeu derrière cette décision gouvernementale, soit la nomination du directeur d'un éventuel conservatoire. Mais, au fait, quelle sorte de conservatoire voulait-on ? Gouvernemental, gratuit et laïc (ou profane) par son programme et sa clientèle ? Clérical, privé et religieux (liturgique), ciblé sur la clientèle des organistes et des maîtres de chapelle d'ici et des États-Unis ?

Un réseau d'influence. L'attribution des bourses du gouvernement en composition

Posons d'abord la question suivante : pourquoi cet attrait vers la France ressenti par tant d'artistes et d'intellectuels canadiens-français au lendemain de la Première Guerre ? Certains, bien avertis avant leur départ des dangers de la France républicaine et informés de la protection qu'ils trouveront en s'insérant au réseau de la vieille France catholique et monarchique³⁸, choisissent la France afin d'accéder plus facilement, à leur retour, à des postes dans le milieu universitaire ou dans la fonction publique. Avec nostalgie, l'historien et haut fonctionnaire Jean Bruchési se rappelle :

38. Ce réseau, représenté, entre autres, par les écrivains René Bazin, Maurice Barrès et Henri Bordeaux et par le milieu clérical français (dont Mgr Eugène Beaupin, qui dirige le groupe « Amitiés catholiques françaises ») est fortement appuyé au Québec par le clergé et par certains intellectuels.

LE MILIEU MUSICAL QUÉBÉCOIS ET SES RÉSEAUX

D'un côté, la ville du plaisir sans limites, de la honte et des vices, la ville de l'anarchie sous toutes ses formes, la ville dont on parle hélas ! De l'autre, la ville incomparable des Lettres et des Arts, de la Foi et de la charité chrétienne. Au soir du 31 mars, le comité de propagande reçoit Monsieur Édouard Montpetit. Ah que ce fut une belle fête ! Plus de cent convives ; un évêque, des membres de l'Académie, le recteur de la Sorbonne, d'éminents médecins et des journalistes représentant la France. Nous recevons de la part de René Bazin, de Monsieur Montpetit et du docteur Grondin un précieux encouragement. Les belles paroles de René Bazin ne tombent pas dans un sol infertile : « Jeunesse canadienne, ne prenez rien de l'esprit de la Révolution qui est détestable, rien de ce scepticisme élégant qui eut son heure mais qui est mort. Étudiez la France de la foi, de la prière et de la charité. Vous comprendrez que la France n'a pas, dans son cœur qui est sain, répudié la vocation divine »³⁹.

D'autres choisissent Paris parce que cette ville est à ce moment le centre mondial de l'art, parce qu'on y vit, lit et édite librement, parce qu'elle est au carrefour des cultures, parce qu'elle attire en particulier les artistes américains et russes, parce que la contribution du compositeur y est reconnue par un milieu qui le soutient et parce que la musique profite d'institutions prestigieuses, tant parmi les orchestres et les maisons d'édition que parmi les lieux de formation (la Schola Cantorum et le Conservatoire de Paris, d'une part, et l'École normale de musique et l'École américaine de Fontainebleau d'autre part, institutions qui font cruellement défaut au Québec⁴⁰, où l'éducation musicale est entièrement

39. Jean Bruchési, « Un an à Paris : souvenirs des années 1923-1924 », *L'Action française*, Montréal, août 1925, p. 95-99 et « Un an de Propagande », *L'Action française*, Montréal, octobre 1926, p. 213-219.

40. Le McGill Conservatory est fondé en 1904. Du côté francophone, Alphonse Lavallée-Smith fonde en 1905 le Conservatoire national de musique, institution privée qui regroupe de fait des professeurs d'instrument (surtout d'orgue, de piano et de chant). Plusieurs autres écoles d'allure commerciale, sans programme défini, verront aussi le jour. Ce développement anarchique des institutions musicales conduit un groupe de musiciens à défendre l'idée de la création d'un conservatoire gratuit et étatique. Le Conservatoire de musique du Québec est

laissée aux lois commerciales du marché ou, tout aussi contraignant, au pouvoir clérical). Ces deux groupes, dont les tendances idéologiques sont déjà bien définies au lendemain de la Première Guerre, chercheront dans les réseaux intellectuels français la confirmation de leurs choix.

Édouard Montpetit et « l'art producteur »

Dans ce Montréal en voie de devenir une capitale commerciale particulièrement influencée par le capitalisme américain, la personnalité du jeune économiste Édouard Montpetit, juriste formé à la rigueur des collèges classiques et revenu d'un séjour d'études en Europe quelques années plus tôt, s'impose déjà. Connu pour ses propos sur l'avenir économique du Canada français, il s'aventure avec l'assurance qui le caractérise sur le terrain de l'art, alors que ses goûts musicaux semblent se limiter à l'opérette, pour laquelle, écrit-il dans ses mémoires, « comme tant de bourgeois français, nous avons un penchant⁴¹ ».

Il prononce en février 1918 une conférence sur « L'art producteur⁴² », à laquelle assiste l'un de ses étudiants en journalisme, l'organiste Eugène Lapierre, qui aura tôt fait d'endosser ces propos en les transposant à la musique lors d'une communication à la Société des conférences de l'École des Hautes Études⁴³. Montpetit soumet un bref résumé de sa conférence à la revue *Le Nigog* sous le titre « L'art nécessaire ». On y lit

créé en 1942 après des années de discussion. Pour connaître l'histoire de ces débats, nous renvoyons le lecteur à l'étude de Simon Couture, « Les origines du Conservatoire de musique du Québec », mémoire de maîtrise, Université Laval, 1997.

41. Édouard Montpetit, *Souvenirs I*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, p. 90. Il rappelle ici quelques souvenirs de son séjour d'études à Paris entre 1907 et 1910. Autre manifestation de cet intérêt pour la musique légère de bon ton : il sera l'un des co-signataires de la pétition adressée au ministre Taschereau pour la création éventuelle de la Société canadienne d'opérette et pour un octroi de 25 000 \$. *Le Devoir*, 11 décembre 1920, p. 5.

42. Reproduite en partie dans *Le Devoir* du 7 février 1918 et *in extenso* dans *La Revue trimestrielle canadienne*, novembre 1919, p. 271-281.

43. Eugène Lapierre, « Le rôle social de la musique », *Revue trimestrielle canadienne*, juin 1924, p. 173-193, et « La musique et la valeur », *Pourquoi la musique*, Montréal, Albert Lévesque, 1933, p. 28-45.

que « l'art révèle, l'art atteste, l'art est un élément national, une nécessité très haute⁴⁴ ». Se référant à la peinture et à la littérature, il cherche à démontrer le rôle des artistes dans la société. Après un relevé historique des différentes interprétations de la fonction de l'art faites par les économistes et après un commentaire sur l'idée « parasitaire » qui caractériserait selon eux le travail des artistes, Édouard Montpetit conclut que l'artiste est un producteur de valeur (appréciable en espèces), d'utilité (l'art satisfait un besoin intellectuel) et d'action, « car l'art vit de souvenirs et de traditions, apporte consolation, espérance, énergie et volonté⁴⁵ » et qu'il joue par conséquent un rôle d'éducation ; « nous inclinerions, ajoute-t-il, à rechercher dans l'art la traduction de l'idée servie par le respect de la forme⁴⁶ ».

Compte tenu du prestige qui entoure la personnalité d'Édouard Montpetit et de son influence sur le choix d'un modèle institutionnel pour l'enseignement de la musique, il nous est apparu nécessaire d'expliquer l'orientation de ses réflexions sur l'art au moment où s'amorce le débat autour de la création des bourses du gouvernement, prévues d'abord pour être accordées en « composition », mais qui seront, après le premier récipiendaire, attribuées au second en « musique », puis au troisième en « orgue ».

Création d'un programme de bourses du gouvernement en 1920

Le débat sur l'éducation musicale prend forme au moment du départ vers l'Europe de plusieurs musiciens et de la nomination d'Athanase David à titre de secrétaire de la province. Selon Arthur Laurendeau⁴⁷, qui le fréquente régulièrement, ce député est

44. Édouard Montpetit, « L'art nécessaire », *Le Nigog*, février 1918, p. 37-42.

45. Édouard Montpetit, « L'art producteur », *La Revue trimestrielle canadienne*, novembre 1919, p. 280.

46. *Idem*.

47. Arthur Laurendeau (1880-1963). Après une formation en droit, il oriente sa carrière à partir de 1910 vers le chant. Nationaliste convaincu, il dirige de 1934

le seul politicien à l'heure actuelle qui soit fêru de développement artistique. Tout le monde s'accorde à dire qu'il fait des efforts sérieux en vue d'un mouvement intellectuel et nul doute que l'idée des bourses soit un fait de son initiative. J'ai insisté sur l'avantage à posséder un professeur de composition pour Montréal quand l'heure du Conservatoire aura sonné⁴⁸.

De fait, il semble déjà acquis en 1920 que le gouvernement disposera d'une somme de 10 000 \$ pour la création d'un conservatoire gratuit ainsi que de dix bourses d'une durée de trois ans dans le domaine des arts, du droit, des humanités et des sciences⁴⁹. Et Laurendeau de conclure, le 16 novembre : « [L]e mouvement intellectuel va prendre un essor gigantesque d'ici une dizaine d'années. » Le 11 janvier 1920, David lui promet que Rodolphe Mathieu (dont Laurendeau soutient la candidature) sera le premier sur la liste des boursiers. Toutefois, le 24 mars suivant, Laurendeau déclare qu'il « commence son organisation pour la souscription de Mathieu, car le gouvernement ne me donne pas d'espoir ». Que se passe-t-il ?

Il faut comprendre ici que l'éducation, y compris l'éducation musicale (où les enjeux financiers et esthétiques sont importants), appartient

à 1937 *L'action nationale* et publie plusieurs articles. Il épouse la pianiste Blanche Hardy (1880-1957), fille d'Edmond Hardy, autre musicien bien connu à l'époque. Ils auront un fils, André Laurendeau (1912-1968), qui étudia la composition avec Rodolphe Mathieu et le piano avec Léo-Pol Morin.

48. Lettre d'Arthur Laurendeau à Blanche Hardy, 11 janvier 1920, fonds Famille Laurendeau, Centre de recherche Lionel-Groulx.

49. Depuis 1911, l'Académie de musique du Québec décerne les bourses du Prix d'Europe, destinées uniquement aux interprètes. À partir de 1923, elle ajoute un « bonus » de 1 000 \$ à un interprète qui manifeste un intérêt en composition. Auguste Descarries en est le bénéficiaire. Exceptionnellement, elle décerne une bourse en composition à Henri Mercure en 1927, mais ce n'est qu'à partir de 1961 que l'Académie ouvre son concours aux compositeurs. Par ailleurs, à la suite de discussions entre Philippe Roy et Lomer Gouin, ce dernier, durant les derniers mois de son mandat de premier ministre, dépose un projet de loi créant cinq bourses d'études à Paris de 3 000 \$ chacune et nomme Athanase David au titre de secrétaire de la province. Ce nombre sera augmenté à quinze en 1923 et chaque bourse atteindra la valeur de 5 000 \$. Il semble que le gouvernement n'ait offert ces bourses en musique qu'entre 1923 et 1929.

au fief du clergé⁵⁰, qui repousse violemment toute idée de gratuité et de laïcité sur son territoire. Le mandat de David est parsemé de luttes intestines, particulièrement en ce qui a trait à la musique : il doit faire face aux pressions de musiciens en vue dans l'attribution des bourses d'étude, à celles du clergé et de ses amis dans la nomination d'un directeur du Conservatoire national et il sera pris à partie dans le débat nationaliste entourant le soutien financier d'un orchestre francophone.

Le second personnage de ce réseau est sans aucun doute Édouard Montpetit, collègue et principal conseiller de David (ils ont partagé le même bureau d'avocats durant quelque temps). Il fonde l'École des hautes études, puis est nommé secrétaire de l'Université de Montréal en 1920, poste clé où il conseillera avec bienveillance durant 34 ans les trois recteurs sulpiciens Georges Gauthier (1920-1923), André-Vincent-Joseph Piette (1923-1934) et Olivier Maurault (1934-1954). Personnage prestigieux, que l'historien Robert Lahaise qualifie ironiquement d'« homme de tous les honneurs et de toutes les fidélités à ses deux mères-patries », ajoutant que dans les décisions, « il y a trois courants, un pour, un contre et un Montpetit⁵¹ », il sera bien malgré lui au cœur de la controverse qui opposera la Bibliothèque Saint-Sulpice au Conservatoire national en 1931.

Le troisième personnage du réseau est l'ineffable Olivier Maurault, amateur d'art et des douces mélodies de Chaminade et Massenet, qui ne fit qu'appliquer les règles établies par ses prédécesseurs durant son rectorat. Dans un texte d'une finesse et d'une ironie peu communes, Jean Éthier-Blais dit de ce prélat :

Il admirait les hommes politiques, puisqu'il avait un faible pour quiconque avait réussi ici-bas ; il était un homme fin, cultivé, ami des lettres, heureux de partager avec des amis, autour d'une bonne table, ses illusions de culture. [...] L'ancien curé de Notre-Dame avait l'âme

50. Il y a à cela une exception : les écoles qui relèvent de l'entreprise privée, où l'on n'enseigne que l'apprentissage des instruments, selon un programme plus ou moins contrôlé par l'Académie de musique de Québec.

51. Robert Lahaise, *La fin d'un Québec traditionnel. 1914-1939*, Montréal, L'Hexagone, 1995, p. 63.

d'un cérémoniaire. Il aimait le geste pour lui-même, la parole pour sa musique, les idées pour leur beauté plastique. [...] Une démarche légèrement sautillante, une tête fine et dressée, un pince-nez que remplaceront des lunettes, une habileté extrême dans l'art de manier le sourire, la science approfondie du mot juste, tout ceci faisait qu'il ne passait jamais inaperçu. [...] Sa gentillesse, sa charité, la délicatesse de son allure sont mises au service de l'immobilité qui est à l'épicentre de notre histoire⁵².

Olivier Maurault, Édouard Montpetit et Athanase David maintiennent un équilibre parfait entre la classe politique, la bourgeoisie et le clergé. Évoquant quelques souvenirs, Jean Éthier-Blais rappelle que

cette époque était aux bourgeois qui, dans l'entourage d'Athanase David, régissaient les critères du goût. Henri Laureys, Édouard Montpetit, Olivier Maurault, Charles Maillard, furent des hommes parfaitement cultivés, dont l'équilibre esthétique ne fera jamais de doute. [...] Le XIX^e siècle français les avait marqués en profondeur [...] mais il manquait à cette équipe une ligne ferme de pensée, le sens du besoin de créer⁵³.

C'est dans le contexte de ce réseau que se situe le débat entourant l'octroi de la première bourse en composition, qui sera attribuée à Rodolphe Mathieu (1890-1962). Celui-ci vit à Paris dans des conditions matérielles difficiles ; les quelques élèves qu'il reçoit en composition, dont Berthe Denis (future épouse de Jean Bruchési) ne lui procurent que peu de revenus. Quelques amis lui viennent en aide et Blanche Hardy-Laurendeau lui envoie des contributions provenant d'un fonds de soutien au compositeur qu'elle organise à Montréal. Arthur Laurendeau

52. Jean Éthier-Blais, « Mgr Olivier Maurault », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, vol. 14, 1972, p. 98 et 107. Certains trouveront sévère, voire exagéré, ce jugement de Jean Éthier-Blais. Nous les renvoyons, entre autres, à la biographie infantilissante qu'il présente de la chanteuse Emma Albani, dans Olivier Maurault, *Marges d'histoire*, Montréal, Librairie d'action française, 1929, p. 175-205.

53. Jean Éthier-Blais, « Où sont mes racines », *Études françaises*, vol. 7, n° 3, août 1971, p. 260.

LE MILIEU MUSICAL QUÉBÉCOIS ET SES RÉSEAUX

plaide en sa faveur dans le discours qu'il prononce au banquet de l'Académie de musique de Québec. Faisant appel au sens de la solidarité professionnelle, il déclare :

Il faut élargir nos horizons et passer outre aux dissidences de surface pour élaborer tous ensemble un projet de réformes. [...] La question est d'autant plus urgente que nous vivons sous le régime démocratique, c'est-à-dire le régime par essence de la médiocrité où toute puissance vient d'en bas, du préjugé, de l'aveuglement, de la méfiance à l'égard de toute supériorité intellectuelle. [...] Hélas, nous serions si heureux que le pouvoir politique fut assez fort pour qu'un ministre doué de culture, d'esthétique, puisse donner à ses activités ministérielles une orientation nettement artistique. [...] Voilà le devoir de l'heure si nous ne voulons pas nous laisser ensevelir sous cette grande poussée matérialiste qui déferle sur le monde. [...] Quelle doit être cette réforme? Il nous paraît évident que ce doit être le conservatoire gratuit. [...] Avec un budget presque insignifiant se formeraient ainsi d'excellents musiciens, des compositeurs d'abord et au-dessus de tout. [...] Il n'y a pas de foyer comparable en suggestion, en irradiation, en chaleur communicative, à celui de la création pour attirer dans sa lumière, pour polariser les énergies vitales de la pensée esthétique. [...] Ne pourrait-on pas au moins donner à cette bourse [du Prix d'Europe] plus d'efficacité en lui adjoignant la classe des compositeurs et faire en sorte qu'au retour de Paris, des chaires en composition soient fondées pour eux⁵⁴?

David confirme en septembre 1921 la création de bourses du gouvernement pour une durée de trois ans. Parce que ces bourses sont distribuées par le secrétaire de la province sur recommandation uniquement⁵⁵, les pressions au bureau d'Athanase David viennent de tous

54. Arthur Laurendeau, « Paroles d'artistes », *Le Devoir*, 17 janvier 1921, p. 1.

55. Et ce contrairement au prix David, qui était remis sur l'avis d'un jury formé de sept membres. Voir Silvie Bernier, « Prix littéraires et champs du pouvoir. Le prix David. 1923-1970 », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1983.

côtés. Y allant d'un pouvoir qu'il croit efficace, Alfred Laliberté pousse tour à tour les candidatures du chanteur Roy Royal, de Claude Champagne, puis d'Auguste Descarries, alors que Léo-Pol Morin, en tournée au Québec entre janvier et avril 1922, rapporte deux lettres d'appui à la candidature de Mathieu, écrites par des musiciens français bien connus, Albert Roussel et Roland-Manuel⁵⁶, qu'il fait publier dans *La Presse* le 28 février. Il fait paraître son plaidoyer dans *Le Canada musical* le 4 mars suivant : « [I]l est regrettable qu'on ne songe pas à reconnaître ici officiellement un talent aussi certain que le sien et qu'on ne songe pas à l'encourager d'une façon officielle⁵⁷. »

La réputation de Mathieu est pourtant connue dans le milieu : Orpha Deveaux⁵⁸, directeur du Conservatoire national de musique, ne propose-t-il pas à Mgr Gauthier, le 16 mars 1922, les noms de Champagne et de Mathieu pour remplir des postes de professeurs en composition⁵⁹ ? Cependant, à l'été 1921, alors qu'Alfred Laliberté suggère un professeur russe à Athanase David⁶⁰, celui-ci, à la recherche d'un professeur français, visite à Paris l'École normale de musique en compagnie de Victoria Cartier, qui écrit :

Je veux vous dire que le passage à Paris de l'Honorable A. David a créé une excellente impression, tant dans les milieux diplomatiques que dans les familles françaises. [...] Je pense qu'il en résultera d'excellentes choses pour

56. Albert Roussel (1869-1937) et Roland-Manuel (1891-1966), compositeurs français que fréquente Léo-Pol Morin. Ils découvrent la musique de Rodolphe Mathieu lors des concerts de Morin à Paris.

57. Léo-Pol Morin, « Une lettre de M. Morin », *Le Canada musical*, 4 mars 1922, p. 9.

58. Orpha Deveaux (1872-1933). Organiste originaire des États-Unis, il étudie à Montréal et est nommé secrétaire du Conservatoire national de musique en 1914. Il quitte ce poste et retourne aux États-Unis comme organiste à l'Église des Pères dominicains de Fall River au Massachusetts.

59. Lettre d'Orpha Deveaux (1872-1933) à Mgr G. Gauthier, citée dans Simon Couture, *op. cit.*, p. 63. Ces noms ne seront pas retenus. À l'instigation d'Édouard Montpetit, Deveaux sera remplacé par Eugène Lapierre en 1924.

60. Mathieu rapporte cette information, sans mentionner le nom du musicien russe, dans sa lettre du 23 septembre 1921 adressée à Arthur Laurendeau. Fonds Famille Laurendeau, Centre de recherche Lionel-Goulx.

LE MILIEU MUSICAL QUÉBÉCOIS ET SES RÉSEAUX

l'avantage des deux France au point de vue des relations intellectuelles et artistiques⁶¹.

De son côté, Mgr Gauthier, après avoir rencontré l'illustre compositeur français Vincent d'Indy durant sa tournée à Montréal en décembre 1921, souhaite plutôt que celui-ci lui recommande un professeur de la Schola Cantorum⁶². Puis, en 1924, David pressent le musicien français Roger-Ducasse, comme l'indique la lettre qu'adresse ce dernier à Nadia Boulanger le 28 août 1924 : « Je pense que mon ami Gérald Nobel va dîner avec Monsieur A. David et que j'aurai quelques données précises, car je suis parfaitement décidé à m'expatrier 16 mois si ce temps suffit à assurer le reste de ma vie⁶³. » On le constate, personne ne semble vouloir d'un compositeur canadien à la tête de ce fameux Conservatoire national, si ce n'est Édouard Montpetit qui, en 1924, nomme son protégé, Eugène Lapierre (cousin de Mgr Joseph-Arthur Papineau, évêque de Joliette), secrétaire de cette institution maintenant affiliée à l'Université de Montréal.

C'est finalement une lettre de Morin du 14 septembre 1922, écrite de Paris et publiée dans le journal *Le Matin* (propriété de Roger Maillet et dirigé par Victor Barbeau), qui force le secrétaire de la province à réagir

61. Lettre de Victoria Cartier à C.O. Lamontagne, reproduite dans *Le Canada musical*, 3 septembre 1921, p. 9. Professeure renommée de piano à Montréal, Victoria Cartier (1857-1955), nièce de Sir George-Étienne Cartier, étudie à Paris entre 1896 et 1898. Elle fonde à son retour l'École de piano Paris-Montréal et elle maintient de nombreux liens avec les musiciens français, acquérant une excellente connaissance du fonctionnement des institutions européennes. Après avoir essuyé le refus d'une entente avec l'École américaine de Fontainebleau, elle suggère à David de créer un partenariat avec l'École normale de musique pour recevoir les étudiants canadiens. Auguste Descarries est le premier à profiter de cette collaboration. Il va sans dire que ces ententes ne concernaient que la formation pianistique et ignoraient la formation des compositeurs, en faveur de laquelle les revendications de Laurendeau et de Morin étaient les plus fortes.

62. Lettre de Vincent d'Indy adressée à Guy de Lioncourt le 22 décembre 1921, citée dans Vincent d'Indy, *Ma vie. Journal de jeunesse, correspondance familiale et intime, 1885-1931*, Paris, Seguir, 2001, p. 790.

63. Roger-Ducasse, *Lettres à Nadia Boulanger*, Sprimont, Mardaga, 1999, p. 79. Roger-Ducasse (1874-1954), disciple de Fauré et auteur de nombreuses pièces, se consacre à l'enseignement musical populaire.

en faveur de Mathieu. À l'instar de Maillet, Morin s'insurge contre la façon arbitraire dont le gouvernement décerne les bourses,

un procédé qui ne serait pas mauvais s'il était appliqué avec clairvoyance et s'il ne s'y mêlait les intrigues et les influences politiques. De plus, on ignore systématiquement les compositeurs alors que l'on sait que le Prix d'Europe les exclut pour des raisons mystérieuses et non prévues. De telles choses ne se voient qu'au Canada où on ne sait pas très bien ce qu'est un compositeur, surtout un compositeur qui ne joue en virtuose d'aucun instrument et j'ai honte de cette ignorance chez nous du mot compositeur qui m'oblige à dire de pareilles innocences. Pourtant Monsieur David sait dans quel état lamentable se trouve la composition et il sait l'intérêt que présente pour un pays ses compositeurs. Il sait qu'ils sont très peu nombreux ceux qui ont déjà donné des preuves de leur talent. Il sait également par des témoignages de plusieurs musiciens canadiens et français, que le plus intéressant d'entre eux est en ce moment à Paris. Il sait aussi que ce jeune compositeur se débat dans une extrême pauvreté, qu'il ne subsiste que grâce à la générosité et au dévouement de quelques personnes qui l'admirent. Monsieur David sait tout cela et depuis longtemps et cependant il ne fait rien pour Rodolphe Mathieu. Il faut croire que quelque chose l'en empêche. J'ai compris pendant mon dernier voyage qu'une certaine campagne est menée chez nous contre lui par certains musiciens qui, sous forme de compliments, déclarent que ce jeune musicien n'a rien à apprendre en Europe et qu'il travaillerait avec plus de profit au Canada. Je transcris ici ces propos qui montrent l'intelligence de ceux qui les font circuler. Je refuse de croire que Monsieur David tombe dans de pareilles extravagances, lui dont l'esprit critique est avisé. Je proclame ici très hautement que Rodolphe Mathieu a droit aux largesses du gouvernement à cause de son talent, à cause de ses œuvres, et tout de suite parce qu'il est urgent qu'il soit aidé. Il ne s'agit pas de faire

LE MILIEU MUSICAL QUÉBÉCOIS ET SES RÉSEAUX

l'aumône à un étudiant pauvre mais bien d'aider au développement complet d'un talent brillant⁶⁴.

La bourse lui est finalement accordée en 1923⁶⁵ et elle sera renouvelée l'année suivante, non sans difficulté⁶⁶; Athanase David doit en effet décider des nouvelles candidatures. Sa réponse, le 15 avril 1924, à une lettre que lui adresse Alfred Laliberté en dit long sur les pressions qui s'exercent sur lui :

Je voudrais être ton ami Lapierre pour savoir que de moi tu peux dire autant de bien. Tu le recommandes avec beaucoup de sincérité et de chaleur et compte bien que je mets mes bons offices à son service. Je ferai tout en mon possible, lors de la distribution des bourses, pour que ton ami Lapierre ne soit pas oublié. Toutefois les décisions ne dépendant pas que de moi, l'élément de doute subsiste. J'espère que l'avenir le fera disparaître pour ta plus grande satisfaction⁶⁷.

Mais le malaise se fait déjà sentir quant à la pertinence d'attribuer une bourse spécifique en composition. En 1924, Claude Champagne reçoit une bourse décernée, de façon plus générale, « en musique ». Formé principalement au Conservatoire national comme pianiste et violoniste, c'est presque en autodidacte qu'il compose quelques pièces de circonstance. On parle peu de lui dans les journaux et on ne lui connaît pas d'appartenance au milieu intellectuel et artistique montréalais. Le hasard, provoqué par Mathieu en 1919, lui permet de rencontrer

64. Léo-Pol Morin, « L'Honorable Athanase David et le compositeur Rodolphe Mathieu », *Le Matin*, 1922. Fonds Famille Mathieu. Nous n'avons pas la date exacte de la publication de cette lettre, le microfilm de ce journal étant incomplet.

65. Nombre de bourses accordées entre 1920 et 1925 : 1920 (5) ; 1921 (6) ; 1922 (14) ; 1923 (20, dont Norman Herschon, violon et Rodolphe Mathieu, composition) ; 1924 (21, dont Claude Champagne, musique, Eugène Lapierre, orgue et Edmond Trudel, direction d'orchestre) ; 1925 (14).

66. C'est ce que confirme une lettre du sous-secrétaire de la province, qui transmet à Mathieu un premier versement d'un montant de 600 \$ en lui demandant d'entrer en contact avec le docteur S. Grondin, « notre représentant pour tout ce qui a trait aux boursiers ». Fonds Famille Mathieu, BNC.

67. Fonds Alfred-Laliberté, BNC.

Laliberté, à qui il soumet sa partition d'un poème symphonique, *Hercule et Omphale*, écrit dans un style se rapprochant de celui de Saint-Saëns, compositeur auquel Champagne réfère dans une lettre du 20 octobre 1920 adressée à Léo Roy, critique musical de Québec⁶⁸. L'histoire ajoute que le célèbre pianiste russe Rachmaninov aurait été présent lors de cette rencontre et qu'il aurait encouragé Champagne à poursuivre des études en Europe⁶⁹. Ce jugement d'un compositeur étranger, que connaissait Laliberté depuis ses études en Allemagne, a certainement convaincu ce dernier d'appuyer la candidature de Champagne. C'est ce qu'il fit par une campagne de souscription publique en juillet 1921, juste avant son départ pour Bruxelles, où Champagne le rejoint le 6 août suivant. Tous deux signent à leur arrivée le registre du Commissariat général du Québec que dirige Godfroy Langlois⁷⁰, en ajoutant ces brefs commentaires : « Ai été heureux de revoir Bruxelles », écrit le premier ; « viens poursuivre des études en composition », ajoute le second⁷¹, qui rencontre peu de temps après le compositeur belge Paul Gilson⁷². Celui-ci lui suggère plutôt d'étudier à Paris compte tenu de l'effervescence artistique de cette ville. Champagne expose à Laliberté les raisons de ce changement de lieu d'études :

68. Il lui écrit : « Ce n'est pas sans à propos que je me rappelle cette citation de Saint-Saëns : "quand l'homme, en dépit de tout, est resté fidèle serviteur de l'art, l'avenir sait demeurer fidèle à son œuvre" », fonds Léo-Roy, Service des archives, Université Laval.

69. La date n'est pas certaine, mais ce ne peut être que lors du concert du pianiste russe du 9 février 1919 ou de celui du 29 février 1920.

70. Ce polémiste bien connu des politiciens et de Mgr Bruchési avait dû s'exiler à la suite de ses prises de position dans le journal qu'il dirigeait, *Le Pays*. On lui confia ce poste créé pour lui en 1914. Il demeura à Paris durant la Guerre et s'installa à Bruxelles à la fin de 1918 pour mettre en place le bureau du Commissaire général du Gouvernement du Québec. Ce poste est aboli quelques mois après le décès de Langlois le 6 avril 1928. Durant son mandat, il fonde la revue *Belgique-Canada* (1^{er} mars 1919-15 décembre 1928), laquelle est insérée à partir du 1^{er} février 1924 dans la revue *Paris-Canada* qui reprend sa publication après plusieurs années de silence (1885-1909, 1924-1939).

71. Ces quelques mots sont rapportés dans *Belgique-Canada*, 1^{er} septembre 1923.

72. Paul Gilson (1865-1942) est à ce moment inspecteur de l'éducation musicale. Il publie plusieurs traités musicaux et dirige à partir de 1925 *La Revue musicale belge*, qui regroupe les « synthétistes ».

Laisserais-je mon amour propre vous exprimer les paroles flatteuses qu'il m'a dites? Textuellement, qu'il voyait que j'avais étudié avec de bons auteurs, que j'avais le sens de l'orchestration et à propos de mon poème, il m'a dit avoir enseigné pendant 30 ans dans les écoles de la Belgique et de n'avoir carrément rencontré durant ce laps de temps un travail aussi intéressant. Sachant que je devais aller à Paris, il m'a dit que pour un compositeur, étant donné le nombre infini de concerts qui s'y donne, que l'ambiance était plus propice à l'éclosion d'idées créatrices et que l'émulation serait favorable à mon œuvre. [...] Depuis, je suis rendu à Paris et je suis entré en correspondance avec M. Dukas, Gedalge, Delmat et Block. Il en résulte que j'étudierai probablement le contrepoint avec Gedalge et l'orchestration avec Dukas. Que vous semble mon choix ?⁷³.

Comme Paul Dukas⁷⁴ n'accepte pas d'élèves, c'est avec Paul Vidal⁷⁵ qu'il étudiera la composition et l'orchestration, comme il l'indique à Laliberté dans une lettre du 19 décembre 1921⁷⁶. On peut croire que Laliberté, qui détestait le courant musical français, soit demeuré perplexe devant cette décision.

Ce qu'il est intéressant d'observer dans le cas de Claude Champagne, c'est la configuration du réseau qu'il utilise dans ses démarches pour obtenir une bourse du gouvernement. Discret, il se tient à distance des activités du Cercle des étudiants canadiens et il semble qu'il ait eu peu de liens avec ses collègues du milieu musical. Les correspondances demeurent du moins muettes à ce sujet. Par ailleurs, il est l'un des seuls musiciens à obtenir un poste aux Archives publiques du Canada, rue de

73. Lettre de Claude Champagne à Alfred Laliberté, 29 septembre 1921. Fonds Alfred-Laliberté, BNC.

74. Paul Dukas (1865-1935), compositeur français et critique éminent.

75. Paul Vidal (1863-1931), élève de Massenet, obtient le Prix de Rome en 1883 et devient en 1894 professeur de solfège et de composition au Conservatoire.

76. Après la mort d'André Gedalge (1856-1926), il étudie quelques mois avec Charles Koeklin (1867-1950). Il a également étudié l'orchestration avec Raoul Laparra (1876-1943).

Richelieu, là où plusieurs Canadiens ont la tâche de copier les documents relatifs à l'histoire canadienne, parmi lesquels on rencontre, entre autres, la peintre Claire Fauteux et les écrivains Marcel Dugas et Robert de Roquebrune. Ce dernier y travaillera durant de nombreuses années. C'est aussi le lieu que fréquentent de nombreux étudiants et chercheurs en droit et en histoire inscrits dans les universités françaises, qui obtiendront par la suite des postes clés dans la fonction publique canadienne et québécoise. C'est donc dans cette prestigieuse bibliothèque que Champagne tisse une toile de relations qui nous est révélée dans sa lettre adressée à Laliberté le 18 octobre 1921 :

J'ai fait des demandes auprès de Monsieur Leymarie⁷⁷, membre correspondant de l'Institut canadien et de la Société de géographie de Québec, afin d'obtenir mon admission comme élève auditeur, comme étudiant canadien, au Conservatoire de musique. Le résultat fut prompt et la chose est presque certaine. Cependant, M. Leymarie qui connaît bien l'Hon. Athanase David m'a suggéré d'obtenir de ce dernier une simple lettre de recommandation dont il pourrait se servir au besoin auprès du Ministre des Beaux-Arts. Comme je sais que vous connaissez Monsieur David, je vous demanderais de bien vouloir lui dire un mot à ce propos. J'écris en même temps à M. Jean Désy⁷⁸ pour faire part de mes intentions. Ce dernier a dû vous faire parvenir les gravures de Delville⁷⁹. Je les lui avais remises avant son départ pour le Canada⁸⁰.

77. A.-Léo Leymarie (1876-1946) commença sa carrière comme directeur assigné par le gouvernement du Québec au pavillon du Québec lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900. Il vint par la suite enseigner les sciences naturelles à Québec et à Montréal. À son retour en 1904, il donna plusieurs conférences et publia plusieurs articles sur l'histoire canadienne. Comme l'indique Champagne, il était le correspondant attiré de deux prestigieuses associations.

78. Jean Désy (1893-1960). Après ses études en droit à Paris, qu'il termine en 1925, il entre au ministère des Affaires extérieures et il devient conseiller de Philippe Roy, puis ambassadeur au Brésil, en Italie et à Paris. Il dirige le Service international de Radio-Canada entre 1952 et 1954.

79. Jean Delville, peintre belge qu'a connu Laliberté.

80. Lettre de Claude Champagne à Alfred Laliberté, fonds Alfred-Laliberté, BNC.

LE MILIEU MUSICAL QUÉBÉCOIS ET SES RÉSEAUX

Le 1^{er} mars 1922, le consul général de France au Canada confirme à Laliberté qu'il a transmis un avis favorable à Monsieur Léon Bérard (fonctionnaire français du ministère des Beaux-Arts) afin que Champagne ait accès au Conservatoire comme auditeur (rappelons que la limite d'âge pour être admis comme étudiant régulier au Conservatoire était de 30 ans). Le 30 avril 1923, affirmant un choix esthétique que ne désapprouve certainement pas Laliberté, Champagne sollicite plus officiellement son appui :

Je puis avancer aujourd'hui de par l'expérience acquise qu'en prenant le chemin des tonalités diatoniques on peut arriver à des sommets d'un modernisme lumineux et transcendant : Wagner, Scriabine, d'Indy, Schmitt, Fauré, Dukas, Debussy, Ravel, Koechlin. Mais de grâce ne m'engagez pas à vous causer des écritures en labyrinthe ou en forme de codas successives. Car malgré que vous connaissez mon caractère, je pourrais me laisser aller à en dire beaucoup de mal. Je ne sais trop pourquoi je vous parle de toutes ces choses. J'avais pris la plume pour vous demander de bien vouloir appuyer la demande que j'ai faite à l'Hon. A. David pour la bourse d'étude. Je ne puis vraiment bien suivre mes cours nombreux en étant forcé de travailler 7 heures par jour aux archives publiques et je vous prierais de bien vouloir me recommander à lui en qualité de musicien⁸¹.

Pendant ce temps, Laliberté rencontre d'abord à Montréal, puis à Paris le célèbre organiste Marcel Dupré⁸², qui habite tout près des Medtner, à Meudon. Par l'intermédiaire de son élève Auguste Descarries, qui vient tout juste de s'inscrire à l'École normale de musique pour y suivre les cours des musiciens russes Léon Conus et Georges Catoire, Laliberté entre à l'été 1923 dans ce nouveau cercle de musiciens, qui ont en commun avec lui une profonde antipathie pour la création contemporaine, « la gangrène musicale des modernes, ce chaos harmonique qui envahit l'art actuel⁸³ », ainsi que lui écrit Catoire le 28 août 1925.

81. Lettre de Claude Champagne à Alfred Laliberté, fonds Alfred-Laliberté, BNC.

82. Dupré lui dédie en février 1923 ses *Variations pour piano* op. 22.

83. Lettre de Georges Catoire à Alfred Laliberté, fonds Alfred-Laliberté, BNC.

Champagne lui indique le 2 septembre 1923 qu'il aura des choses très aimables à lui transmettre de la part de Marcel Dupré. Finalement, le 23 août 1924, il lui témoigne sa gratitude, car la bourse lui a été accordée :

Vous avez su sans doute avant moi que j'étais titulaire d'une bourse du gouvernement. Inutile de vous dire qu'elle est tombée à pic. Mon cher Alfred, je ne sais jusqu'à quel point vous avez été pour quelque chose dans cette affaire, mais ce pour quoi je vous saurai toujours gré, c'est d'avoir toujours saisi l'occasion pour créer une atmosphère de sympathie autour de mon nom⁸⁴.

Ce sera la dernière lettre. Peu de temps après, Laliberté, déçu du milieu musical montréalais, s'installe à New York, tout en gardant sa classe de piano à l'École supérieure de musique d'Outremont, et devient l'impresario et le confident de Nicolas Medtner.

Une troisième bourse est accordée la même année à l'organiste Eugène Lapierre (1899-1970) qui, on l'a mentionné, vient d'être nommé par Édouard Montpetit secrétaire du Conservatoire national de musique. Il s'inscrit à l'Institut grégorien rattaché à l'Institut catholique de Paris, dirigé par l'organiste Joseph Bonnet⁸⁵, et il assiste aux cours de Marcel Dupré. Il participe aux activités musicales de la Schola Cantorum et, durant la saison estivale, il se familiarise avec les méthodes de chant grégorien à l'École de Solesmes. Il ne semble pas fréquenter le Cercle des étudiants et ses archives demeurent silencieuses sur les amitiés qu'il aurait cultivées durant ce séjour qui se poursuit durant trois ans grâce au renouvellement de la bourse⁸⁶. Il correspond cependant avec Montpetit et envoie régulièrement le compte rendu de ses activités académiques à Frédéric Pelletier, qui s'empresse de les communiquer aux abonnés du

84. Lettre de Claude Champagne à Alfred Laliberté, fonds Alfred-Laliberté, BNC.

85. Joseph Bonnet (1884-1944). Organiste français, il fit plusieurs tournées aux États-Unis et au Canada. Il fut invité à enseigner au Conservatoire de musique du Québec à Montréal en 1943. Il décède au Québec l'année suivante.

86. Il rencontra cependant de façon régulière le peintre originaire de Nicolet Rodolphe Duguay, qui séjourna à Paris de 1920 à 1927. Voir Jean-Guy Dagenais, *Rodolphe Duguay. Journal 1907-1927*, Montréal, Éditions Varia, 2002.

Devoir. À son retour au Québec à l'été 1927, Montpetit lui confie la tâche de produire un rapport sur les structures de l'enseignement musical à Paris et lui obtient une bourse pour une quatrième année. Sur le bateau qui le conduit vers les côtes françaises, Lapierre lui écrit, le 30 juillet 1927 :

La facilité avec laquelle j'obtiens une quatrième année alors qu'on en refuse une troisième à un Prix d'Europe m'en dit long là-dessus. [...] Nous devisons, ma femme et moi sur la splendeur de notre existence et force est de reconnaître que vous êtes l'artisan de tout cela. Soyez-en, cher Maître, éternellement béni⁸⁷.

Dans une lettre du 10 octobre suivant, Lapierre lui promet un rapport substantiel et lui annonce pouvoir suivre toutes les activités du Conservatoire de Paris grâce au soutien de Marcel Dupré, qui offre « la collaboration directe des autorités de l'illustre institution à la réorganisation de notre école. [...] Nous allons enfin sortir de l'ornière, dites-le à Monseigneur Piette en lui présentant mes hommages⁸⁸. »

Le 9 décembre 1927, Lapierre révèle à Montpetit la structure et le coût du projet, qui inclut la construction d'une salle de concert. Ce coût est d'un demi-million de dollars, qu'il compte trouver soit en vendant à vingt fondations, au prix de 10 000 \$ chacune, les vingt classes d'enseignement « qui seraient offertes aux mécènes en quête de légitime notoriété », soit en s'adressant au gouvernement et aux « communautés religieuses millionnaires alors que leur aide sera à jamais un obstacle à la laïcisation de l'institution⁸⁹ » ; la somme ainsi amassée sera complétée par un emprunt public et une hypothèque. Seul problème à régler : comment convaincre la maison Archambault de se départir de ce conservatoire qui loge chez elle depuis sa fondation en 1905 ? Lapierre songe déjà à une localisation prestigieuse sur la rue St-Denis, comme nous le verrons bientôt. Mais revenons pour l'instant à la vie parisienne.

87. Fonds Édouard-Montpetit, Service des archives, Université de Montréal.

88. Lettre d'Eugène Lapierre à Édouard Montpetit, fonds Édouard-Montpetit, Service des archives, Université de Montréal.

89. Lettre d'Eugène Lapierre à Édouard Montpetit, fonds Édouard-Montpetit, Service des archives, Université de Montréal.

Un réseau de sociabilité. Le Cercle des étudiants canadiens à Paris

Au delà du réseau d'influence qui se tisse entre les étudiants à Paris et leurs mentors au Québec, comment se dessinent les rapports de sociabilité entre les boursiers durant leur séjour ? Ces étudiants de toutes disciplines⁹⁰ sont nombreux à se regrouper autour du commissaire général du Canada à Paris, Philippe Roy⁹¹, à sa résidence rue Bois-de-Boulogne, que son épouse transforme à l'occasion en un lieu de rencontres et de concerts. La soirée du 6 mars 1921, qui a lieu au 25, rue Servandoni, inaugure le Cercle des étudiants canadiens en présence de Lomer Gouin. Le 20 mars suivant, Léo-Pol Morin et Roy Royal y présentent un concert incluant une œuvre de Mathieu. Le 10 avril, Morin donne un concert d'œuvres pour piano de Tanguay, Champagne et Mathieu. Le 8 mai, le Cercle, maintenant installé rue de la Bûcherie, reçoit la visite d'Athanase David durant les festivités de la Saint-Jean du 24 juin 1921 ; parmi les invités, on compte Victoria Cartier, Irène Boucher, Ruth Price, Léo-Pol Morin, Charles Baudouin, Victor Brault et Rodolphe Mathieu. David y retournera en juin 1923 pour les fêtes du

90. Il n'est probablement pas abusif d'affirmer que presque toute l'élite intellectuelle et artistique québécoise se trouve à Paris à un moment ou l'autre entre 1920 et 1929, soit de passage, soit en résidence. Outre les nombreux boursiers dans les domaines scientifiques, évoquons les noms de Victor Barbeau, Jean Bruchési, Marcel Dugas, Robert de Roquebrune, Louis Francœur, Auguste Frigon, Philippe Panneton, Corinne Dupuis, Roger Maillet, Adrien et Henri Hébert, Lucienne Boucher, le pianiste Alfred Laliberté et Fernand Préfontaine. On retrouve plusieurs d'entre eux aux funérailles de la jeune épouse de ce dernier à Paris le 10 octobre 1921. Parmi les musiciens et outre ceux mentionnés ci-haut, ajoutons Henri Pontbriand, Omer Létourneau, Alice Raymond, Marie-Anne Messine, Éthelbert Thibault, Germaine Malépart, Ruth Price, Wilfrid Pelletier, Georges-Émile Tanguay, Annette Lasalle, Auguste Descarries, Yvette Lamontagne, Pauline Donalda, Adrienne Roy-Vilandré, Edmond Trudel, Conrad Bernier, Colin McPhee et Eva Gauthier.

91. Originaire des provinces de l'Ouest, Philippe Roy (1868-1948) est nommé sénateur en 1906, puis commissaire du gouvernement du Canada à Paris en 1911. Avec l'aide du financier Marcellin Wilson, il fonde en 1926 la Maison des étudiants canadiens à Paris. Il devient ministre plénipotentiaire du Canada en France en 1928. Les politiciens anglo-saxons canadiens jugeaient alors inopportun de créer une ambassade canadienne à Paris ; celle de Londres leur suffisait.

LE MILIEU MUSICAL QUÉBÉCOIS ET SES RÉSEAUX

centenaire de Pasteur. La chanteuse Sarah Fisher⁹² est invitée par le Cercle des étudiants le 14 février 1925 ainsi que le 16 juin suivant⁹³, à l'occasion d'une réception en l'honneur d'Édouard Montpetit à laquelle participent Lomer Gouin, Athanase David, Jean Bruchési et plusieurs étudiants, dont Mathieu qui, de toute évidence, n'est pas un inconnu parmi eux. Plusieurs ont pu juger, lors de concerts, de la valeur artistique de sa création.

Comment vivent ces étudiants canadiens à Paris? Quelques témoignages permettent d'imaginer leur quotidien. Philippe Panneton, qui n'a pas très bon caractère et qui affiche un certain mépris pour tout ce qui est « canayen », s'installe à Paris en septembre 1920. Le 12 de ce mois, il note dans son journal⁹⁴ : « [A]vec Marcel [Dugas], je fais à Mathieu et à sa douce la surprise de mon arrivée. Et comme tous adorent le Luxembourg, nous y retournons pour jouir des derniers beaux jours⁹⁵ ». Le 10 octobre : « Il y a Mathieu mais je ne puis écouter son langage grossier et non châtié sans me sentir crispé et les nerfs à fleur de peau. [...] Je perds le bon français péniblement acquis pour reprendre l'horrible parler canadien⁹⁶ ». Le 23 du même mois : « Ce soir, [nous sommes] chez [Corine] Dupuis, Boucher au bras de sa femme, Claire Fauteux au bras de Mathieu, moi avec Marcel⁹⁷ ». Panneton nous informe que les Canadiens se rencontrent tous les mardis au fameux café « La Closerie des Lilas », où Claire Fauteux fait quelques croquis. Il note encore dans son journal : « [C]hez [Georges-Émile] Tanguay, discussion sur l'économie sociale, extra-matériel, mysticisme, nous planons au dessus de tout⁹⁸ ». Il décrit son aversion pour le milieu : « Pour fuir cet odieux contact de mes

92. Sarah Fisher (1896-1975) rencontra Rodolphe Mathieu vers 1910 au cours de ses études dans la classe de Céline Marier. Elle séjourna en Angleterre en 1919 avec Blanche Hardy-Laurendeau et fit plusieurs séjours à Paris durant les années 1920.

93. Les informations concernant les passages de Sarah Fisher à Paris proviennent des nouvelles brèves publiées dans *Paris-Canada*, 1^{er} mars et 1^{er} mai 1925.

94. François Parmentier et Jean Panneton, *Journal de Ringuet*, Montréal, Édition Guérin, 1998.

95. *Ibid.*, p. 36.

96. *Ibid.*, p. 66.

97. *Ibid.*, p. 86.

98. *ibid.*, p. 93.

compatriotes et le rire crispant de Mathieu, je m'absorbai en la contemplation d'une femme superbe⁹⁹. Il passe les soirées des 14 et 21 novembre chez Mathieu, qui lui joue de la musique. Le 25 novembre, il visite Morin, qui consent à jouer un peu, et il se rend chez les Dupuis le 2 décembre, où il participe aux « grandes discussions physio-chemico-biologico-mathématique-religioso-exégétiques. De quoi se donner une encéphalite léthargique¹⁰⁰ ». Il est étonnant de constater que quelqu'un qui affiche un tel mépris de ses compatriotes puisse se retrouver aussi régulièrement en leur compagnie !

Le peintre Rodolphe Duguay évoque par ailleurs dans ses carnets les fêtes du Jour de l'An de 1922 et de 1923, passées en compagnie de Mathieu et de quelques amis, ainsi que sa rencontre avec ce compositeur au Luxembourg le 5 juin 1923¹⁰¹. Le peintre Adrien Hébert, de son côté, fixe sur toile les portraits de Morin, de Préfontaine, de Roquebrune, de Dugas, de Mathieu et de Brault¹⁰². Dans une lettre à sa mère, il écrit : « Je fais le portrait de Mathieu en ce moment ; j'ai réussi à lui donner son air frustré¹⁰³ ». Malgré les différences de personnalité, il y a donc une sorte de convivialité qui s'installe entre ces étudiants, même si on perçoit les difficultés d'adaptation que semble vivre Mathieu, plus isolé peut-être par ses origines paysannes, par la marginalité de ses propos et par le caractère instinctif de sa création.

Le retour des boursiers et la nomination d'un directeur au Conservatoire national de musique

Le soutien gouvernemental à la formation d'un compositeur (revendiqué par Arthur Laurendeau, Léo-Pol Morin et quelques intellectuels) ne reçoit que peu d'appuis dans l'entourage du Secrétaire de la province.

99. *Ibid*, p. 107.

100. *Ibid*, p. 129.

101. « Ayant eu la visite de M. Mathieu et du Dr Verreault, nous avons prolongé notre veillée. » (Jean-Guy Dagenais, *op. cit.*, p. 219.)

102. Fonds Hébert, Musée du Québec.

103. Lettre d'Adrien Hébert à sa mère, 20 mai 1923, fonds Famille Hébert, Service des archives, Musée national des Beaux-Arts du Québec.

L'enseignement musical, par contre, suscite beaucoup d'intérêt. Les enjeux de la création d'un conservatoire de musique étatisé sont plus évidents que jamais au lendemain de la crise économique de 1929. L'idée de cette institution étant défendue depuis plusieurs années, l'hésitation endémique d'Athanase David laisse perplexe. En effet, s'il réussit à créer sans problème en 1923 l'École des Beaux-Arts, il semble incapable d'approuver la fondation d'un conservatoire où seraient formés des compositeurs¹⁰⁴. Pourquoi ? Il réfléchit depuis longtemps avec Édouard Montpetit à ce projet, mais, contrairement aux arts plastiques, l'enseignement musical est déjà fortement implanté dans l'entreprise privée et dans les écoles féminines religieuses. L'enseignement des instruments (car c'est de cela uniquement qu'il s'agit), qui s'adresse à une clientèle presque entièrement féminine, est rentable ; la formation des organistes et des maîtres de chapelle l'est encore plus. D'ailleurs, les Américains développeront bientôt, grâce à l'intervention financière de la richissime Justine Ward¹⁰⁵, un réseau d'enseignement du chant grégorien dans plusieurs États, réseau qu'on souhaitera intégrer par l'intermédiaire d'une maison d'enseignement sous le contrôle de l'Université de Montréal. Les enjeux économiques et politiques sont donc de taille. Quel type d'institution doit-on créer et quel musicien doit-on choisir pour en assurer la direction ?

Les trois boursiers sont de retour à Montréal. Mathieu arrive le premier, en novembre 1925. C'est maintenant un compositeur renommé, dont les œuvres ont été appréciées à Paris ; il est soutenu depuis presque dix ans par des intellectuels et des artistes qui défendent la modernité, mais il manifeste ouvertement son anticléricalisme (ce qui lui ferme bien des portes dans le réseau de l'enseignement) et il affiche peu d'intérêt à fréquenter la classe politique, qui reconnaît cependant son talent.

104. Dès 1922, Achille Fortier s'est fait le promoteur de la création d'un conservatoire d'État, comme l'indique un discours qu'il prononça le 20 mai 1922 à l'occasion d'un banquet offert par des artistes à Athanase David. Malgré une pétition réitérant cette demande, signée par 39 musiciens et acheminée au secrétaire de la province le 30 décembre 1925, ce dernier refusa à l'été 1927.

105. Justine Ward (1879-1975). Après des études à l'École de Solesmes, cette Américaine fonde à New York en 1916 la Pie X School of Liturgical Music et invente une méthode d'enseignement du chant grégorien qui s'étend rapidement aux États-Unis (grâce au Gregorian Institute of Music) ainsi qu'en Europe.

Champagne, plus subtil, établit adroitement un réseau de relations, à la fois du côté des professeurs qu'il côtoie au Conservatoire de Paris et du côté de Canadiens qui deviendront peu après des membres importants de la classe politique ; il demeure cependant éloigné du réseau des dirigeants cléricaux. Pierre Dupuy, alors secrétaire de Philippe Roy, lui suggère de participer au concours du Festival de folklore organisé par Marius Barbeau sous l'égide du Canadien Pacifique en 1928. Ce concours lui permet de gagner le Prix de la meilleure œuvre inspirée de thèmes folkloriques. *Suite canadienne*, qui fut écrite durant son séjour à Paris, contribuera à sa renommée par son élégance et sa finesse orchestrale¹⁰⁶. À son retour, il cumulera plusieurs fonctions d'enseignant dans presque toutes les institutions musicales. Son poste de conseiller en enseignement du solfège à la Commission des écoles catholiques du Québec le rapprochera du pouvoir politique.

Eugène Lapierre, qui s'installe à Montréal en 1929, obtient le poste de directeur du Conservatoire. Mgr Piette l'encourage fortement à déposer une thèse de doctorat afin de donner de la crédibilité à sa fonction¹⁰⁷. En octobre 1929, il ouvre le Conservatoire en grandes pompes en invitant Marcel Dupré à donner un concert inaugural en présence de nombreux invités, dont le secrétaire de la province qui annonce, au cours du banquet, la décision d'appuyer le Conservatoire par la promesse d'une somme de 10 000 \$, qui permettra d'offrir la gratuité de certains cours (les cours théoriques sont gratuits, mais on exige 5 \$ par mois pour les cours collectifs d'instrument ; les cours individuels sont à la charge des candidats). Toute la presse montréalaise décrit avec moult éloges cette fête qui ne semble avoir fait que des heureux. Le consul général de France, Ludovic Carteron, envoie pourtant le 17 mai 1930 ce rapport à Robert Brussel, directeur de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques :

106. Cette *Suite* sera l'une des œuvres musicales les plus jouées à Montréal avant 1950.

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

Dans sa tournée d'octobre en Amérique du Nord, Marcel Dupré accorda quelques heures à Montréal pour tenir la promesse qu'il avait faite à son ancien élève, Eugène Lapierre, d'inaugurer par un récital d'orgue le « Conservatoire national de musique » du Canada français. Ce concert donné en hâte à Notre-Dame sur des orgues désaccordées n'a pas été un événement musical. Le Conservatoire l'offrait gratuitement à titre de publicité. Il a été plus chanceux au banquet offert à Marcel Dupré avant le concert. Le secrétaire de la province, Athanase David, avait décliné l'invitation. Mais on usa de toutes les pressions de la dernière minute pour l'amener presque de force. Quant on l'eût assis au fauteuil présidentiel, le directeur du Conservatoire, le bailleur de fonds (Joseph Versailles) et Marcel Dupré, tour à tour, le couvrirent de fleurs et lui adressèrent de pathétiques supplications en faveur d'une subvention gouvernementale. Impossible de s'esquiver. Mécontent, obligé de répondre sans équivoque, l'Honorable Athanase David déclara qu'il ferait accorder 10 000 \$ au Conservatoire, qui en réclamait 30 000 pour subsister. Il exigerait par contre que le nom des professeurs fût soumis à son agrément et que le Conservatoire groupât tous les éléments musicaux épars dans le Québec. Eugène Lapierre souscrivit à ces conditions encore que les lèvres se pinçassent dans le clan des candidats-professeurs et que l'Université de Montréal ne se souciât pas de soumettre le Conservatoire, qui lui est affilié, au contrôle laïc du Gouvernement. [...] Le Conservatoire a réussi à convaincre de son existence par un coup d'éclat. Réussira-t-il à vivre une deuxième année en usant d'expédients¹⁰⁸ ?

Plusieurs musiciens critiquent à voix basse le projet, mais l'ouverture d'une telle institution au moment de la crise économique les incite à se rallier momentanément à la cause et à y enseigner¹⁰⁹. Le débat autour de

108. Dossier Canada, Archives du ministère des Affaires étrangères, Nantes.

109. Champagne, Mathieu et Morin n'y sont inscrits que durant quelques mois.

la vente de la Bibliothèque Saint-Sulpice, où l'on souhaite localiser le Conservatoire, et de l'ajout d'une rallonge pour y loger une salle de concert dont les coûts seraient assumés par la vente d'actions, prend une tournure inattendue. Un tollé de protestations de la part des Amis de Saint-Sulpice, qui envoient de nombreuses pétitions au journal *La Patrie*, aboutit au retrait du gouvernement de ce projet¹¹⁰. Frédéric Pelletier, qui avait soutenu haut et fort le projet, ne pardonnera jamais l'échec aux Amis et rappellera l'épisode lors de la création du Conservatoire de musique du Québec en 1942. Le Conservatoire national de musique redevient alors une entreprise privée qui, à partir de 1934, fera ses frais avec la formation de musiciens d'église, surtout aux États-Unis.

Cette aventure est peut-être la première où s'affrontent laïques et clergé dans le domaine de l'éducation depuis l'histoire de la Ligue de l'enseignement en 1902¹¹¹. On comprend mieux, à la lumière des réseaux impliqués, les difficultés auxquelles a été confronté Athanase David pour doter le Québec d'un organisme voué à la création musicale, un projet auquel il croyait et qui s'inscrivait dans la suite du prix David et de l'École des Beaux-Arts qui, en 1922, avaient respectivement reconnu la valeur de l'écrivain et celle de la création artistique. L'École des Beaux-Arts avait été créée sans heurts, car, comme le souligne Esther Trépanier, il était possible, dans le cas des artistes-peintres, de réaliser une unité conjoncturelle puisque ce milieu était constitué majoritairement d'anglophones et d'immigrants. Elle ajoute :

Le milieu de l'art moderne, particulièrement dans les années 1930, se constitue, au-delà des différences linguistiques et idéologiques, sur une unité qui tient peut-être aussi du fait que chacun occupe, au sein même de sa communauté d'origine, une position minoritaire¹¹².

110. Jean-René Lassonde, *La bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1931*, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1987, p. 294-318. L'auteur raconte en détail l'histoire de cet imbroglio.

111. Cette Ligue aurait encouragé la fondation d'un Lycée féminin en 1908. Voir Ruby Heap, « La ligue de l'enseignement, 1902-1904. Héritage du passé et nouveaux défis », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 36, décembre 1982, p. 339-373.

112. Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 303-304.

LE MILIEU MUSICAL QUÉBÉCOIS ET SES RÉSEAUX

Ce ne fut pas le cas du milieu musical. Le statut professionnel de compositeur n'est pas reconnu à cette époque¹¹³ et l'institutionnalisation de l'enseignement musical chez les francophones est soumise au contrôle des communautés religieuses. L'entreprise privée mise en place par Lapierre avec l'approbation du clergé ne survivra à la Crise économique qu'en réorientant ses activités vers le réseau américain des Gregorian Institutes. De son côté, Claude Champagne a mieux compris les enjeux de l'enseignement musical. Il met à profit le réseau qu'il a tissé au fil des ans. Travaillant dans un espace idéologique et esthétique voué au respect des traditions musicales et folkloriques, il reçoit les appuis politiques nécessaires pour accéder aux postes de commande dans diverses institutions anglophones et francophones. Il acquiert ainsi durant les années 1930 une connaissance approfondie des structures institutionnelles, qui le mènera tout naturellement à la direction du véritable Conservatoire d'État, créé en 1942.

Marginalisé par son statut de compositeur moderne, Rodolphe Mathieu, qui a déjà derrière lui une production importante d'œuvres significatives, poursuit à partir de 1926 son action dans le milieu intellectuel. Il exprime dans les journaux des positions controversées sur le folklore, sur le caractère canadien de la musique et sur l'enseignement de la composition. Mais le réseau des membres du *Nigog*, qui l'avait soutenu tout au long de son séjour à Paris, n'est plus là pour l'appuyer. Ce réseau s'effrite après la disparition en mars 1929 de la revue *Vie canadienne*, qu'avait fondé Madeleine Huguenin en avril 1928 et qui réunissait la plupart des anciens membres du *Nigog*. Seul, Mathieu poursuit son chemin et fonde en 1929 le Canadian Institute of Music qui reçoit, entre autres, des élèves en composition. Il organise les Soirées-Mathieu, événements culturels au cours desquels le public est invité à assister à des discussions sur des sujets d'actualité. Lors du dernier débat, le 25 février 1935 au Ritz-Carlton, il invite André Laurendeau et Berthelot Brunet à réagir à cette question provocante : « La situation des Canadiens français légitime-t-elle une attitude optimiste ou pessimiste ? ». Ce sera la dernière activité publique de Mathieu en tant que compositeur engagé dans la modernité.

113. Le statut professionnel sera finalement reconnu en 1951 lors de la fondation à Toronto de la Ligue canadienne de compositeurs.