

Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919)

Towards an Authentic History of the Musical Life of Montreal's Sohmer Park (1889-1919)

Mireille Barrière

Volume 19, numéro 1-2, printemps-automne 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006).
Numéro spécial pour le 40^e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1069880ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1069880ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrière, M. (2018). Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919). *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 19(1-2), 109–117. <https://doi.org/10.7202/1069880ar>

Résumé de l'article

Fondé en 1889, le parc Sohmer a habité le paysage culturel de Montréal pendant trente ans, mais n'a suscité jusqu'à présent que deux études d'envergure et quelques articles qui ne donnent qu'une idée vague de son activité musicale. On ignore à peu près tout de la nature et de la dimension véritables de son répertoire, de la part occupée par la « bonne musique » et la « musique à danser », les répertoires ancien et contemporain, national et international. S'appuyant sur un corpus encore mince, cet article décrit la méthodologie et les objectifs d'une étude qui permettra à l'auteure de déterminer, une fois la collecte et l'analyse des programmes complétées, le rôle du parc Sohmer dans l'éducation musicale d'une clientèle de classe moyenne qui ne possédait que peu d'instruments pour s'initier sérieusement à la musique. Les résultats fragmentaires exposés ici semblent indiquer que la fréquentation du parc a pu contribuer à « apprivoiser le public » à une musique d'un style plus « relevé » et à l'acheminer vers les concerts ou les spectacles lyriques offerts dans les théâtres conventionnels du centre-ville. Une fois terminée, la recherche devrait donner une image plus achevée de ce qu'un témoin a qualifié de « premier conservatoire du temps ».

Le parc Sohmer a fait partie du paysage culturel de Montréal pendant trente ans. Lieu quasi mythique, son souvenir s'est transmis de génération en génération dans les familles montréalaises de souche relativement ancienne. Inauguré en 1889 par Ernest Lavigne et Louis-Joseph Lajoie, déjà associés en affaires, le parc portait le nom d'une marque de pianos new-yorkaise². Il s'insérait dans le quartier ouvrier de Sainte-Marie, dans les environs de l'actuelle Maison de Radio-Canada, avant que le quartier ne soit détruit par un incendie en 1919. Il s'agissait d'un espace champêtre, site d'activités multiples, appartenant à des intérêts privés.

Notre sujet a-t-il sa place dans le cadre d'un colloque sur les « musiques dans la rue », c'est-à-dire dans ces lieux ouverts que constituent la voie et la place publiques, le square et les parcs municipaux auxquels le passant et le flâneur accèdent sans entraves, puisqu'une enceinte entoure le parc et qu'on doit payer pour y entrer? Sans doute, si, à la suggestion des historiens Yvan Lamonde et Raymond Montpetit, on décrit le parc Sohmer comme un lieu populaire de culture urbaine. Certains définissent la culture populaire comme celle de la classe ouvrière qui représenterait le *vrai* peuple (Frith, 1996). D'autres limitent le peuple à un groupe social spécifique, réuni par des valeurs et des liens sociaux communs et préfèrent parler d'une culture populaire plurielle : culture populaire noire, adolescente, rurale et autres.

Selon cette approche, on est justifié de décrire le parc comme un lieu d'identification collective qui se démarque des espaces privilégiés jusque-là par la culture traditionnelle, soit l'église et la place publique. Le parc dessert en outre un secteur important de la population, c'est-à-dire une clientèle populaire par le nombre et les origines socio-économiques (Lamonde et Montpetit, 1986, p. 14).

Dans ces conditions, et en dépit de son statut d'espace privé, le Sohmer rejoint presque la notion d'espace public ouvert au plus grand nombre. En effet, Lamonde et Montpetit estiment à un peu plus de vingt millions de personnes les promeneurs et spectateurs qui l'ont fréquenté pendant trois décennies (Lamonde et Montpetit, p. 203-204). Sauf en de rares circonstances, le droit d'entrée y demeurait non discriminatoire (dix cents pour les adultes et cinq cents pour les enfants),

Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919)¹

Mireille Barrière
(Montréal)

contrairement aux théâtres du centre-ville où l'échelle des prix se conformait à la hiérarchie sociale : la bonne bourgeoisie au parterre et aux loges, et « les gueux au paradis ». Pendant ses trente années d'existence, le tarif d'entrée au parc restera inchangé, alors que les salles traditionnelles suivront la courbe de l'inflation. Cette politique du prix unique favorisera la cohabitation harmonieuse d'à peu près toutes les classes sociales de Montréal, des jeunes artisans aux avocats. De plus, le pavillon aux cloisons mobiles, qui s'ajoute aux installations en 1891, n'a rien de commun avec le clinquant de la salle à l'italienne encore à la mode dans les théâtres à la fin du XIX^e siècle. Dans ce bâtiment rudimentaire, qu'un témoin qualifiera de « grange voûtée » (De La Chevrotière, 1963, p. 22), le coude à coude est également de rigueur (fig. 1).

Plusieurs contemporains ont témoigné de la grande qualité de la musique exécutée au Sohmer, mais sans la soumettre à une analyse détaillée. Tout au plus citent-ils quelques titres, de chansonnettes surtout, et font-ils allusion au répertoire, aux artistes et aux événements spéciaux. C'est pourquoi nous entreprenons cette recherche dans un meilleur cadre théorique. Pour bien montrer la pertinence de cette nouvelle enquête, nous passerons d'abord en revue l'historiographie du Sohmer, exposerons ensuite la problématique et la méthodologie qui sous-tendent notre démarche et terminerons par une esquisse des résultats appréhendés.

Bilan historiographique

Depuis sa disparition en 1919, le parc Sohmer a continué à susciter un intérêt qui

¹ L'auteure remercie l'historien Yvan Lamonde qui a bien voulu lire le texte et faire des commentaires et des suggestions utiles.

² Les deux partenaires exploitaient un commerce de musique, rue Notre-Dame, dont les activités recouvraient l'édition musicale, la vente de musique en feuille et d'instruments. Comme l'entreprise offrait les pianos Sohmer en exclusivité, la rumeur a longtemps couru que le facteur américain aurait investi dans le financement du parc, ce que rien ne prouve jusqu'à présent.

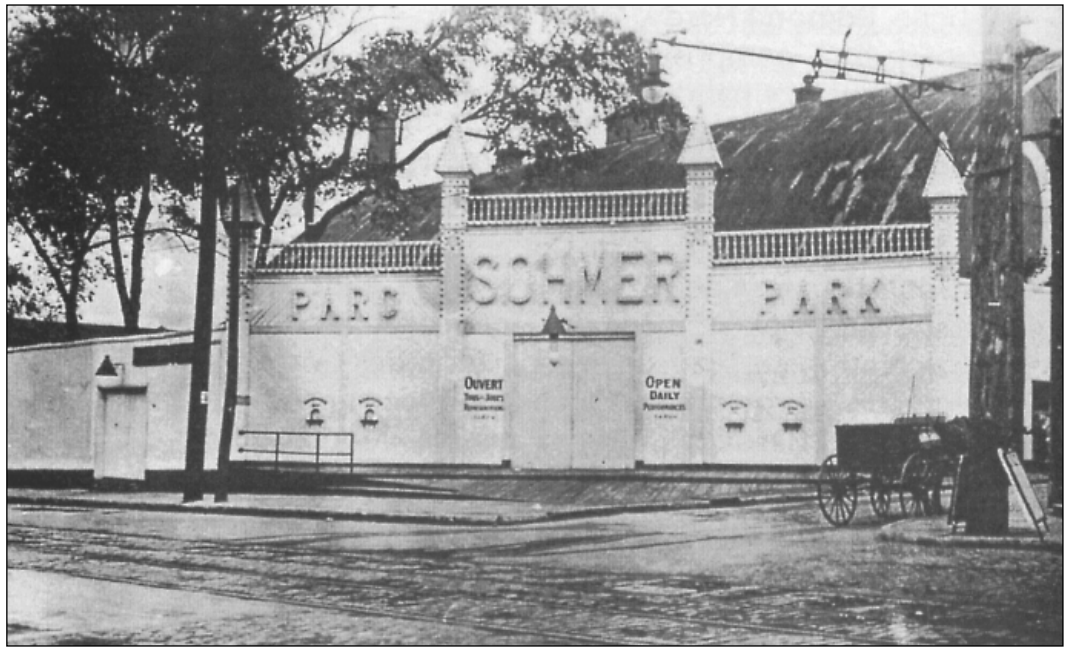


Figure 1. Entrée du parc Sohmer vers 1895. Bibliothèque nationale du Québec (BNQ), fonds Édouard-Zotique Massicotte.

s'est manifesté dans plusieurs textes. Ils varient en importance, allant d'une mention dans un recueil de souvenirs à des chroniques plus élaborées, pour aboutir à une étude vraiment digne de ce nom. Cette historiographie se partage en deux moments. La première période s'étend de 1946 à 1985, tandis que 1986 marque un tournant quant à la perspective retenue.

Des souvenirs (1946-1985) à la vision scientifique (1986)

En 1946, Édouard-Zotique Massicotte, archiviste et historien, consacrait vingt pages au Sohmer dans *Les Cahiers des Dix* (Massicotte, 1946, p. 97-117). Dès les premières lignes, l'auteur prévient les lecteurs que son étude s'appuie sur des souvenirs et une documentation hâtivement réunie et incomplète. Il passe en revue toutes les activités du parc, musique comprise. Plus d'une dizaine d'articles suivront³. La plupart reposent sur des souvenirs plus ou moins nostalgiques d'acteurs et de témoins. Certains, comme Léon Trépanier, reprennent les informations livrées par Massicotte, avec quelques touches personnelles (Trépanier, 1960, p. 126-130).

Un demi-siècle après Massicotte, l'Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC) réunissait deux universitaires, Raymond Montpetit et Yvan Lamonde, qui travaillaient chacun de leur côté sur l'histoire culturelle de Montréal. Montpetit s'intéressait au Sohmer dans le cadre d'une recherche en art popu-

laire, tandis que Lamonde l'incluait dans ses travaux sur la commercialisation de la culture avant l'avènement du cinéma et sur la définition sociale de la culture populaire. Cet essai marque un virage important en ce qu'il applique pour la première fois une approche scientifique à l'étude de ce haut lieu de culture urbaine. En effet, les auteurs replacent la fondation de l'établissement dans le contexte européen et américain. Il en ressort un tableau fidèle des modèles qui ont nourri la réflexion d'Ernest Lavigne entre son retour d'Europe en 1874 et l'ouverture du Sohmer quinze ans plus tard. Depuis la fin du XVIII^e siècle, l'Occident voyait se multiplier des lieux populaires de diffusion musicale, mouvement qui allait se poursuivre au cours du siècle suivant. Lamonde et Montpetit rappellent les racines de ces nouveaux espaces qui tiennent à la fois de la musique militaire, du concert-promenade, du café-concert, du parc musical et, finalement, du parc d'amusement. Leur recherche cite entre autres les expériences de Vauxhall et des concerts populaires de Crystal Palace en Angleterre, du Moulin de la Galette et des nombreux cafés-concerts en France, et de Coney Island à New York. Le parc Sohmer correspondrait donc aux *pleasure gardens* dont parle le dictionnaire *New Grove* (« London. Pleasure gardens », 2001, p. 125).

Encadrer et éduquer

Partout, les promoteurs de ces entreprises répondent à la pression démographique qu'exerce sur les centres urbains un essor

³ Dans leur essai, Yvan Lamonde et Raymond Montpetit donnent la bibliographie probablement la plus complète à ce jour, soit une douzaine d'ouvrages, auxquels il faudrait ajouter les souvenirs de M^{re} Olivier Maurault et de Jean-Josaphat Gagnier. Remarquons toutefois que cette liste comporte des erreurs sur l'identité de deux auteurs. En effet, Jean Narrache n'était pas le pseudonyme de Paul-Émile Corbeil, mais du pharmacien Émile Coderre, et c'est Charles, plutôt que « Jean-Jacques » Goulet, qui a signé *Sur la scène et dans la coulisse* (et non « dans les coulisses »).

industriel sans précédent, avec deux pointes en 1840 et 1880. Comme toutes les grandes villes du monde, Montréal reçoit une forte migration rurale et internationale qui gonfle le prolétariat et accroît en même temps la demande de biens et services. On assiste alors à la croissance de la population active dans le secteur tertiaire, où se développe et s'affirme une nouvelle classe moyenne composée principalement de marchands, petits cadres, commerçants, artisans et commis, dont la stabilité de l'emploi et du revenu marque l'avènement de la société de consommation (Valade, 1975, p. 135). Dans la même foulée, William Weber observe le renforcement particulier de deux sous-groupes, la *lower* et la *middle-middle-class* (Weber, 1977, p. 13). De plus, à ces petits professionnels, il faudrait sans doute ajouter la frange d'ouvriers spécialisés qui, grâce à diverses stratégies de développement et à l'effet stimulant d'une économie vigoureuse, peuvent espérer une certaine ascension sociale et améliorer leurs conditions de vie (Olson, 1998, p. 363-367).

Toutefois, la masse est nombreuse et, donc, dangereuse : elle peut se rassembler, manifester et même se révolter. Les élites s'alarment et concluent qu'il faut encadrer ces nouveaux citoyens pour prévenir leurs débordements. En effet, incapable de maîtriser la reproduction et l'élargissement des inégalités sociales, la société industrielle cultivera longtemps des mythes comme l'égalité des chances, le droit au bonheur et l'accès à la culture sans distinction de classe (Gras, 1975, p. 238). Par conséquent, il faut aménager pour la classe laborieuse des lieux de récréation en

plein air, qualifiés de « poumons de la ville », où ils pourront se régénérer, loin des quartiers populeux et parfois insalubres qu'ils habitent. Le loisir, dans cette optique, joue le rôle salvateur de remède « aux troubles créés par la civilisation technicienne » (Gras, 1975, p. 238). La bourgeoisie bien pensante conçoit alors la musique comme un instrument d'élévation morale et de progression des lumières : la faire partager aux classes inférieures contribuera à fortifier leur dignité, à adoucir leurs mœurs, à les protéger des idéologies contestataires et à combattre l'influence des cabarets et des tripots (Gerbod, 1991, p. 244-245).

De la musique avant toute chose

La fondation du parc Sohmer correspond bien à ce discours. Dans l'esprit de Lavigne, il devait être avant tout un parc musical, un peu comme Tivoli à Copenhague⁴. Dès l'ouverture, il y installe la Bande de la cité qu'il dirigeait depuis quelques années (fig. 2), mais il caresse un projet encore plus audacieux. En 1891, il forme un orchestre symphonique qu'il veut établir en résidence au Sohmer. Le nombre de musiciens qualifiés étant insuffisant à Montréal, il va recruter dans les conservatoires européens, et particulièrement en Belgique, des diplômés hautement formés, instrumentistes à cordes et à vent. Cet effectif compétent constituera le corps professoral du conservatoire qui se greffera à l'orchestre. À ce moment-là, la publicité est axée sur le programme des deux concerts quotidiens. Cependant, comme le démontrent si bien Lamonde et Montpetit, la musique perd pro-

⁴ Fondé en 1843, le jardin de Tivoli existe toujours et représente l'un des attraits touristiques les plus populaires du Danemark. Tivoli et le Sohmer offrent certaines similitudes. L'établissement danois naît, lui aussi, des efforts conjugués d'un homme d'affaires, Georg Carstensen, et d'un musicien, Hans Christian Lumbye (1810-1874), surnommé « le Strauss du nord ». Lumbye et Lavigne présentent le même profil. Personnages clés de leur entreprise, à la fois artistes et entrepreneurs, l'administration repose entre leurs mains. Ils captivent l'imagination et leur charisme est grand auprès du public qui leur rendra à l'occasion des hommages inusités. Voir S. E. Sørensen, 1993, p. 2-3. Nous complétons ces renseignements par les notes que nous avons prises, en juin 1995, lors de notre visite au musée d'interprétation de Tivoli.

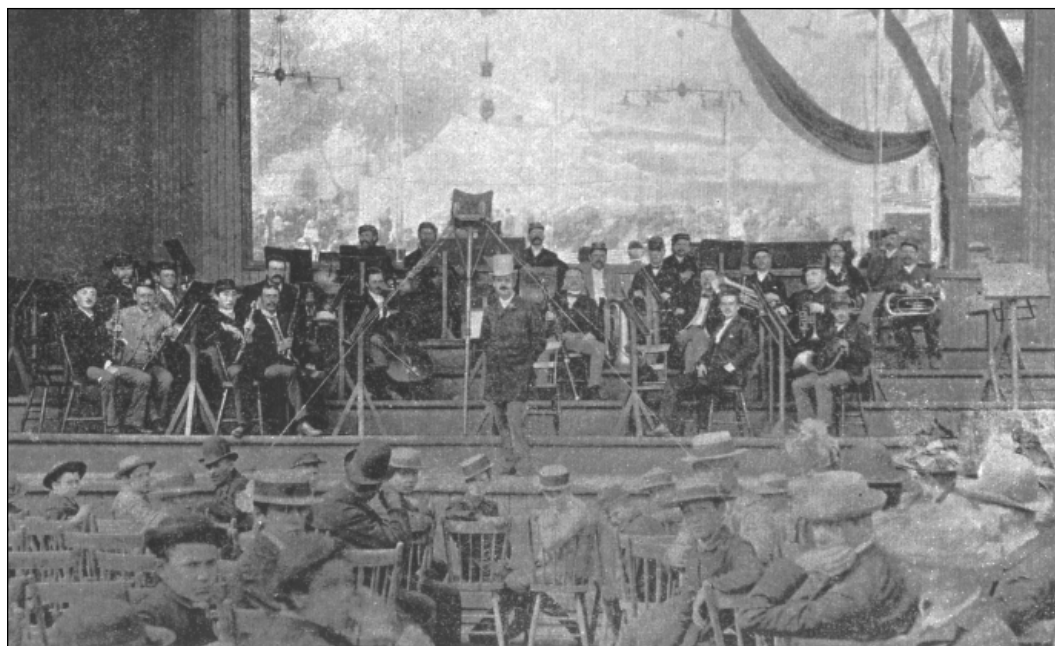


Figure 2. Ernest Lavigne et l'orchestre du parc en 1890. BNQ, *Dominion Illustrated*, 26 juillet 1890.

gressivement sa primauté en tant que véhicule publicitaire. Les annonces dans les journaux mettent alors l'accent sur des exhibitions, telles que dompteurs de bêtes sauvages, ascensions en ballon, acrobates, magiciens et même vaudevillistes. Le Sohmer, hélas, est avant tout une entreprise commerciale qui doit être rentable. Comme Carstensen et Lumbye qui, eux aussi, voulaient accorder la première place à la musique à Tivoli, Lavigne et Lajoie cèdent aux goûts d'un public peu inspiré par la grande musique symphonique. Lavigne dissout donc orchestre et conservatoire après quelques mois d'existence seulement. Même dix ans plus tard, il regrettera amèrement d'avoir été forcé, par les circonstances, à réviser la vocation originelle du parc et à licencier l'orchestre de ses rêves. Dans une entrevue accordée au *Musical Trades* de New York, lors de la parution de son recueil de 25 mélodies en 1901⁵, il reprochera à ses concitoyens de préférer les chansons nègres et les airs de rag-time aux grands chefs-d'œuvre de la musique. « Montréal voulait plus de bruit, conclut-il; j'organisai une fanfare⁶ » (*Le Journal*, 1901, p. 2).

Problématique et méthodologie

Les références à l'environnement musical ne manquent pas chez Lamonde et Montpetit, et ils y consacrent deux chapitres : « La musique mise en sourdine » et « Place au vaudeville » (Lamonde et Montpetit, 1986, p. 75-107; 107-179). À chaque fois, les auteurs établissent clairement la dilution de la musique dans un programme reposant sur une panoplie de divertissements populaires. Certes, ils multiplient les citations de la presse relatives aux concerts, comme aucun de leurs prédécesseurs ne l'avait fait. Toutefois, le résultat ne donne qu'une enfilade de noms de compositeurs et d'interprètes, assortie de quelques appréciations qui relèvent davantage du compte rendu que de la critique. Comme la musique ne constituait pas le but premier de leur recherche et qu'ils ne semblaient pas tout à fait à l'aise dans cet univers, ils n'ont pas soumis leur collection à une analyse véritable, de sorte que la teneur globale du répertoire nous échappe toujours. Enfin, après avoir dépouillé systématiquement le quotidien *La Presse* de 1889 à 1904, ils ont procédé par échantillonnage pour les quinze dernières années, pour constater qu'à partir de ce moment, les entrefilets se contentent généralement de signaler que la « bande » du parc donnera ses concerts habituels, mais sans en faire connaître le programme (Lamonde et Montpetit, 1986, p. 102, 218). C'est ainsi que

leur échappe la tentative malheureuse de 1902, au cours de laquelle Lavigne essaie une fois de plus d'implanter une troupe d'opéra permanente au Sohmer (Barrière, 1994, p. 55). À la lumière de leurs conclusions, un lecteur pressé pourrait croire que la musique au Sohmer n'a que peu de rayonnement à partir du ^{xx}e siècle. Toutefois, la liste des successeurs de Lavigne au podium porte à penser qu'ils ont maintenu l'orientation du fondateur et perpétué la qualité de l'ambiance sonore du parc⁷.

Dimension et nature du répertoire

Mais quelle musique jouait-on au Sohmer? Nous ignorons actuellement la dimension et la nature exactes du répertoire, pour reprendre les notions de Gerbod (Gerbod, 1983, p. 18-22). Afin de confirmer ou d'infirmer l'appréciation élogieuse d'un Victor Barbeau ou d'un André De La Chevrotière, nous avons entrepris une étude exhaustive, plus qualitative, de la composition du répertoire et de son message, dans une triple perspective esthétique, sociologique et pédagogique.

La presse quotidienne et périodique, cette fois entièrement dépouillée, demeure la source de base. Certains fonds d'archives privés renferment aussi des renseignements peu exploités. De plus, depuis la publication de l'essai de Lamonde et Montpetit (1986), deux fonds précieux ont été déposés à la Bibliothèque nationale du Québec, ceux des frères Joseph-Jean et Jean-Antoine Goulet, musiciens belges qui faisaient partie du recrutement des années 1890. Le fonds du premier est particulièrement riche de coupures de journal, correspondance, programmes, photographies et partitions. Toute cette information est consignée dans une grille qui retiendra les variables suivantes : le nom des compositeurs, le titre des pièces, leur répartition par type et leur récurrence dans les programmes.

Une triple perspective

Sur le plan esthétique, le corpus ainsi réuni devrait permettre de faire la part entre répertoires ancien et contemporain, national et international, grands compositeurs et créateurs désormais obscurs. Dans le choix d'une musique plus savante, par exemple, il faudra voir si Lavigne et ses successeurs ont suivi la tendance européenne en privilégiant les maîtres, ces trois grands classiques que deviennent Haydn, Mozart et Beethoven au cours du ^{xix}e siècle (Weber, 1977, p. 17-19). Ou encore, s'ils ont contribué à répandre la

⁵ Le quotidien *Le Journal* en donne le résumé français; la référence exacte se trouve en bibliographie.

⁶ Lavigne cite les noms des anciens musiciens du parc qui font carrière aux États-Unis au même moment : Louis Vanpoucke et Édouard Vanloock (clarinettes), Eugène Devaux (hautboïste), Moermans (saxophoniste), Amato (violoncelliste), Vandeputte (violoniste) et Le Roux (basson).

⁷ Xavier Larose (1907-1910), Joseph-Jean Goulet (1911-1914), Théo Van der Meerschen (1915-1916) et Jean-Josaphat Gagnier (1917-1919) ont succédé à Lavigne.

grande musique chorale auprès d'une audience élargie qui ne fréquentait probablement pas les concerts offerts par le Mendelssohn Choir. Enfin, la musique populaire, si répandue au parc, rimait-elle avec vulgaire, ou bien faudra-t-il conclure avec Victor Barbeau qu'elle n'a jamais versé dans le mauvais goût (Barbeau, 1977, p. 21)?

Sur le plan sociologique, une analyse critique estimera jusqu'à quel point le Sohmer a contribué à la restructuration des goûts musicaux à Montréal (Weber, 1977). On pourra déterminer aussi s'il a réussi à démocratiser la grande musique, en offrant à un auditoire plus vaste et peu formé des plaisirs jusque-là réservés à une bourgeoisie cultivée et mondaine (Gerbod, 1991, p. 231-232).

Enfin, en dépit du regard désabusé que Lavigne lui-même jetait sur son œuvre en 1901, l'enquête dégagera le rôle pédagogique du parc en évaluant sa contribution selon le développement et le progrès des connaissances musicales d'une population qui ne possédait que peu d'instruments pour s'initier sérieusement à la musique (De La Chevrotière, 1963, p. 22). A-t-il pu « apprivoiser le public » à une musique plus *élevée* en l'acheminant vers les concerts symphoniques ou les représentations de théâtre lyrique qui se donnaient en ville? Si Weber a pu écrire que, sans les concerts populaires de Jules Pasdeloup à Paris, ceux d'Édouard Colonne et de Charles Lamoureux auraient été impensables, nous partirons de la même hypothèse pour vérifier, autant que possible, l'impact du Sohmer sur l'évolution du public des festivals de Guillaume Couture ou des orchestres symphoniques montréalais de l'époque (Weber, 1977, p. 13).

Résultats appréhendés

Notre corpus ne comprend actuellement que 59 programmes, publiés essentiellement dans les journaux, auxquels nous ajoutons ceux du projet d'opéra de 1902. À ce stade, nous pourrions emprunter une comparaison que l'historien Jean Hamelin se plaisait à répéter, et parler d'un vaste casse-tête dont on n'a réalisé que le contour. Cependant, malgré son état embryonnaire, cette documentation soulève déjà une partie du voile sur la teneur et la portée des concerts exécutés au Sohmer et laisse présager des résultats intéressants. Un coup d'œil rapide montre que leur structure ne diffère pas en général des pratiques courantes ailleurs. Aux concerts d'été du Crystal Palace de Londres, par exemple, un programme-type pouvait comprendre deux

marches, une ouverture, une valse, un quadrille, un solo et un finale (Musgrave, 1995, p. 138). Toutefois, on peut se demander si le Sohmer s'est distingué de ses modèles étrangers par son américanité et le caractère biculturel de sa ville de résidence.

Musique en tête

Nous avons également perçu quelques signes de la fonction pédagogique accomplie par le parc. Nous citerons deux exemples. Ainsi, vingt-cinq mois seulement après sa création à Milan, on y entend des extraits de *Falstaff*, « le dernier opéra de Verdi », annoncent les journaux. Il s'agit probablement d'une des premières auditions, même fragmentaire, de cette œuvre à Montréal, alors qu'il faudra attendre l'Opera Guild en 1958 pour l'applaudir enfin à la scène. De plus, nos recherches sur le théâtre lyrique à Montréal prouvent que le Sohmer a familiarisé le public avec ce répertoire bien avant qu'il n'accède au théâtre. Ce sera le cas de *La Juive* d'Halévy et de *Lakmé* de Delibes, pour ne donner que ces titres. En effet, la fanfare exécutait abondamment des adaptations d'ouvertures ou des fragments d'opéras et d'opérettes, ou des *réminiscences* de compositeurs célèbres comme Gounod, Donizetti ou Verdi, qui consistaient, la plupart du temps, en des arrangements comme ceux d'Adolphus Frederick Godfrey. Et quand l'Opéra français de Montréal (1893-1896) présentera la première montréalaise du *Cœur et la Main* de Charles Lecocq, la réaction du paradis est si vive pendant la « chanson du casque » que les journaux du lendemain la mentionnent; ce public populaire reconnaît avec surprise le succès que Delaur et Brimont en avaient fait au Sohmer deux ans plus tôt⁸. Le parc joue peut-être un rôle qu'assumera la radio plus tard, c'est-à-dire meubler la mémoire de l'auditeur, même distrait, d'un bagage musical éclectique qui lui servira de repère dans son parcours futur de mélomane plus averti.

De la réalité et du rêve

D'autre part, l'examen du message musical du parc, c'est-à-dire des thèmes illustrés par les morceaux choisis, montre une ressemblance frappante avec celui des fanfares ou des orphéons français à peu près à la même époque (Gerbod, 1991, p. 253-255). La musique renvoie au public à la fois l'illustration sonore de son quotidien, mais aussi une vision onirique du monde. La vie de tous les jours s'exprime de différentes façons. Dans cette société catholique et française, la

⁸ L'incident est signalé dans notre ouvrage *L'Opéra français de Montréal. L'étonnante histoire d'un succès éphémère*, 2002, p. 55.

musique religieuse habite encore les programmes avec l'*Ave Maria* de Gounod, ou encore *La Charité* et *Les Rameaux* de Jean-Baptiste Faure. Le 24 juin, musiciens ou chanteurs stimulent le sentiment national avec *Ô Canada* de Calixa Lavallée, *Ô Canada, mon pays, mes amours* de Jean-Baptiste Labelle, *La Marche des Canadiens français* de Léon May et Henri Miro, ou le très populaire *Vive la Canadienne*. La classe laborieuse est glorifiée dans *L'Ouvrier de notre pays* ou *L'Hymne au travail*, et l'on chante son droit au repos hebdomadaire dans *Quand on a travaillé*. Des marches célèbrent la technologie du jour (*The Electric Wave March*) ou encore le sport professionnel par une marche dédiée à Jim Corbett, champion de boxe poids lourd de l'heure. Les institutions et les établissements, locaux ou étrangers, reçoivent aussi leur tribut musical : si le parc new-yorkais de Coney Island possède sa marche, le Sohmer aura la sienne grâce à Émery Lavigne, frère d'Ernest, qui, à son tour, en composera une en l'honneur du Monument national.

Toutefois, il faut bien sortir les auditeurs du terre-à-terre et leur vendre du rêve. Il y a beaucoup de musique imitative et à danser au programme. Elle deviendra sentimentale parfois, avec *Mensonge d'amour*, *Encore un baiser*, *Tout à vous*, *Rêve parfumé* ou *Dans tes yeux*. L'exotisme mène les esprits bien loin du Saint-Laurent au son de rythmes dits chinois, hongrois, espagnols ou cubains. Comme si le paysage naturel du parc ne suffisait pas, Lavigne ajoute des morceaux descriptifs, aux évocations bucoliques, comme *Les Oiseaux de paradis*, *Les Fauvettes*, *Les Papillons bleus*, *Le Moulin dans la forêt* et *Les Fleurs*.

Du côté des classiques

En plus d'un répertoire très populaire, Lavigne insère prudemment des extraits de musique plus savante, dans l'espoir, lira-t-on dans *Le Réveil*, d'« amener lentement, mais sûrement le peuple vers la bonne musique » (Lamonde et Montpetit, 1986, p. 96). Lors des deux concerts du 13 juin 1891, donnés conjointement par l'orchestre Thomas de Chicago et l'éphémère Orchestre du conservatoire, le public du parc Sohmer entendra des œuvres de grands maîtres du XVIII^e siècle, tels Bach, Handel et Gluck, mais aussi un répertoire plus contemporain avec Liszt, Wagner, Gounod, Anton Rubinstein, Brahms, Saint-Saëns et Dvorák. Toutefois, cet événement d'envergure demeurera exceptionnel. Les concerts ordinaires affichent le plus souvent quelques mouvements de concertos pour violon de Vieuxtemps, Wieniawski ou Mendelssohn, des

pièces de Paganini et Sarasate, des pages légères comme la marche turque de Mozart, la marche nuptiale de Mendelssohn ou l'invitation à la valse de Weber, et des extraits de ballets de Guiraud ou de Delibes. On interprète aussi Rossini, Beethoven et Lully.

Conclusion

Lorsque cette recherche sera complétée, elle devrait mener à une meilleure connaissance et à une évaluation plus juste des activités musicales du parc Sohmer. Le dépouillement minutieux des sources et l'organisation des données selon une grille déterminée définiront davantage les traits d'une culture musicale urbaine et populaire à Montréal. Nous déplorons l'absence d'études semblables sur ses prédécesseurs comme les jardins Guilbault ou Viger, et sur ses concurrents et successeurs comme les parcs Mont-Royal, Riverside et Dominion, ce qui aurait donné lieu à des comparaisons de répertoire révélatrices. Par contre, un nouvel Orchestre symphonique de Montréal naît en 1898, avec Joseph-Jean Goulet comme directeur artistique. La composition de ses concerts permettra, peut-être, de peser l'impact pédagogique réel du parc, d'autant plus que Goulet continuera à faire carrière au Sohmer, allant jusqu'à remplacer Lavigne après son décès. En théorie, cette double fonction en ferait le musicien le plus apte à mener la clientèle du parc vers une musique plus sérieuse, comme l'aurait souhaité son fondateur.

En plus du contenu musical, des sujets périphériques méritent qu'on s'y attarde, comme la provenance du personnel, résidant ou invité, ou encore l'influence à long terme du parc sur l'univers musical montréalais. À première vue, l'installation de musiciens formés aux meilleurs écoles européennes semble avoir contribué à professionnaliser davantage l'effectif des fanfares comme des formations symphoniques. Guillaume Couture, qui recrutait souvent des instrumentistes aux États-Unis, n'a pas hésité à les intégrer à ses propres ensembles. De même, il faudrait voir si Lavigne n'a pas permis aux plus talentueux des musiciens locaux, tels Télésphore Laliberté, Xavier Larose et Francis Boucher, à mieux asseoir leur réputation. La provenance des artistes invités suscite également beaucoup d'intérêt. Lamonde et Montpetit avaient déjà souligné la dépendance du parc à l'égard des agences new-yorkaises en ce qui concernait les divertissements populaires. Le volet musical reposait également sur un vaste réseau d'échanges qui recouvrait parfois toutes les Amériques et soumettait chanteurs

et musiciens à un nomadisme surprenant. Car Lavigne, dans le domaine de l'art vocal, puisait aux mêmes sources que le Metropolitan Opera de New York ou le French Opera de La Nouvelle-Orléans (Barrière, 1994, p. 55). Les chanteurs Selma Kört-Kronold, Alfred Guille et Victor Occelier, ainsi que le metteur en scène Luigi Albertieri, qui feront partie du projet d'opéra de 1902, seront membres, à un moment ou à un autre, de la célèbre troupe new-yorkaise.

Il faudrait pouvoir revenir sur la durabilité de l'œuvre de Lavigne car, s'il a échoué dans sa tentative de doter le parc d'un grand orchestre symphonique, il a surtout réussi à retenir à Montréal une petite masse critique de musiciens dont l'enseignement et l'activité entrepreneuriale ont marqué profondément la vie musicale montréalaise. Les deux frères Goulet, Jean-Baptiste Dubois et son fils Jules, Oscar Arnold, Théo Van der Meerschen, Jean-Julien Clossey et bien d'autres transmettront un savoir-faire inestimable. La filiation de l'enseignement du violon à Montréal avec la grande école franco-belge des Ovide Musin et Eugène Ysaÿe est exemplaire à ce propos. Nous n'oublierons pas les nombreuses fondations de chorales, troupes lyriques, ensembles de musique de chambre et orchestres symphoniques dont ils seront les artisans indomptables.

Enfin, le Sohmer a-t-il servi de modèle à l'extérieur de Montréal? L'étude récente de Christian Beaucage sur l'activité théâtrale à Québec mentionne que le parc Savard de la Vieille Capitale se présentait comme le parc Sohmer de Québec (Beaucage, 1996, p. 46), ce qui permettrait de mieux circonscrire le rôle de Lavigne en tant qu'agent d'artistes dans le reste de la province, en plus de prouver encore une fois la grande notoriété et le prestige unanimement reconnu d'un établissement qu'un témoin a qualifié de « premier conservatoire » de son temps (De La Chevrotière, 1963, p. 23). ◀

RÉFÉRENCES

BARBEAU, Victor (1977). *La tentation du passé : ressouvenirs*, Montréal, Les Éditions La Presse limitée, p. 20-22.

BARRIÈRE, Mireille (1994). « L'Opéra français du Monument national, 1902 », *Les Cahiers de l'ARMUQ*, n° 15, mai, p. 54-66.

_____ (2002). *L'Opéra français de Montréal. L'étonnante histoire d'un succès éphémère*, Montréal, Fides, 358 p.

Mireille Barrière

BEAUCAGE, Christian (1996). *Le théâtre à Québec au début du xx^e siècle. Une époque flamboyante!* Québec, Nuit blanche éditeur, 321 p.

DE LA CHEVROTIÈRE, André (1963).

« La «belle époque» du parc Sohmer », *La Presse* (section magazine), vol. 80, n° 5, 19 octobre, p. 22-23.

FRITH, Simon (1996). « Popular culture », Michael PAYNE (dir.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Oxford, Cambridge, Blackwell Publishers, p. 415-417.

GAGNIER, Jean-Josaphat (1948). « Pointes sèches et crayons gras », *Le Passe-Temps*, vol. 54, n° 91, novembre, p. 17; et vol. 54, n° 92, décembre, p. 23.

GERBOD, Paul (1983). « La scène lyrique parisienne en 1900 », *Revue internationale de musicologie française (RIMF)*, n° 12, novembre, p. 15-27.

_____ (1991). « Vox populi », *La musique en France à l'époque romantique, 1830-1870*, Paris, Flammarion, p. 231-257, coll. Harmoniques.

GRAS, Alain (1975). « Le monde des loisirs », Alain AKOUN, Francis BALLE, et al., *Encyclopédie de la sociologie. Le présent en question*, Paris, Larousse, p. 216-250.

Le Journal (1901). « Ernest Lavigne. Ce que l'on dit de lui et ce qu'il dit de nous », vol. 2, n° 134, 25 mai, p. 2.

LAMONDE, Yvan, et Raymond MONTPETIT (1986). *Le parc Sohmer de Montréal, 1889-1919. Un lieu populaire de culture urbaine*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 231 p.

« London. Pleasure gardens » (2001). Stanley SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^e éd., Londres, MacMillan Publishers, vol. 15, p. 125-130.

MASSICOTTE, Édouard-Zotique (1946). « Brève histoire du parc Sohmer », *Les Cahiers des Dix*, vol. 11, p. 97-117.

MAURAUULT, Mgr Olivier (vers 1959). *Confidences*, Montréal, Fides, p. 34.

MUSGRAVE, Michael (1995). *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 272 p.

OLSON, Sherry (1998). « Pour se créer un avenir ». Stratégies de couples montréalais au xix^e siècle », *Revue d'histoire de l'Amérique française (RHAF)*, vol. 51, n° 3, hiver, p. 357-389.

SØRENSEN, Sven Erik (1993) [1989]. Notes historiques publiées dans le livret accompagnant le disque « The Strauss of the North », *Hans Christian Lumbye. More galops, marches and dances*, Orchestre symphonique d'Odense, dir. Peter Guth. Unicorn-Kanchana, DPK (CD) 9143, 12 p.

TRÉPANIÉ, Léon (1960). « Le parc Sohmer », *On veut savoir*, Montréal, Fides, p. 125-130.

VALADE, Bernard (1975). « Le monde urbain », Alain AKOUN, Francis BALLE, *et al.*, *Encyclopédie de la sociologie. Le présent en question*, Paris, Larousse, p. 118-140.

WEBER, William (1977). « Mass culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870 », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 8, juin, p. 5-22.

_____ (1978). « Artisans in Concert Life of Mid-Nineteen Century London and Paris », *Journal of Contemporary History*, vol. 13, n° 2, avril, p. 253-267.

Résumé

Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919)

Mireille Barrière (Montréal)

Fondé en 1889, le parc Sohmer a habité le paysage culturel de Montréal pendant trente ans, mais n'a suscité jusqu'à présent que deux études d'envergure et quelques articles qui ne donnent qu'une idée vague de son activité musicale. On ignore à peu près tout de la nature et de la dimension véritables de son répertoire, de la part occupée par la « bonne musique » et la « musique à danser », les répertoires ancien et contemporain, national et international. S'appuyant sur un corpus encore mince, cet article décrit la méthodologie et les objectifs d'une étude qui permettra à l'auteure de déterminer, une fois la collecte et l'analyse des programmes complétées, le rôle du parc Sohmer dans l'éducation musicale d'une clientèle de classe moyenne qui ne possédait que peu d'instruments pour s'initier sérieusement à la musique. Les résultats fragmentaires exposés ici semblent indiquer que la fréquentation du parc a pu contribuer à « apprivoiser le public » à une musique d'un style plus « relevé » et à l'acheminer vers les concerts ou les spectacles lyriques offerts dans les théâtres conventionnels du centre-ville. Une fois terminée, la recherche devrait donner une image plus achevée de ce qu'un témoin a qualifié de « premier conservatoire du temps ».

Abstract

Towards an Authentic History of the Musical Life of Montreal's Sohmer Park (1889-1919)

Mireille Barrière (Montreal)

Founded in 1889, Sohmer Park was a part of Montreal's cultural landscape for thirty years, but up to the present day it has been the focus of only two substantial studies, as well as several articles that give only a vague idea of its musical activities. We have almost no knowledge of the nature and the true scope of its repertoire, of the percentage taken up by "serious music" versus that taken up by "dance music," or of older versus contemporary repertoire, of national versus international. Relying on a still somewhat slim body of work, the goal of this article is to call attention to the issues and methodologies underlying the author's research and to give a brief sketch of its findings. Following the collection and analysis of all the currently available programmes, this study determines, among other things, whether the park contributed in a major way to the development and instruction of a middle-class clientele who had access to few instruments for serious musical training, to the "education of the public" by more "sophisticated" music and to the attraction of this audience to concerts and lyrical productions offered by traditional downtown theatres. The goal of this essay is to provide a more complete picture of what a contemporary witness described as "the leading conservatory of the day."

Biographie

Mireille Barrière

Chercheure indépendante

Mireille Barrière a consacré sa thèse de doctorat à l'Université Laval au théâtre lyrique à Montréal entre 1840 et 1914. Sa monographie *L'Opéra français de Montréal (1893-1896)* (Saint-Laurent, Fidès, 2002) lui a valu un prix Opus. Elle a effectué une recherche sur les conditions de travail des artistes de la scène au Québec entre 1893 et 1914 et a collaboré à des séries sur le théâtre lyrique à la radio de Radio-Canada. Elle a fait partie en 2011 du comité organisateur du colloque portant sur les 100 ans du prix d'Europe dont les actes ont été publiés aux Presses de l'Université Laval.

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)
(numéro spécial pour le 40^e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM)

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	9
Jean Boivin	
« Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke »	13
Antoine Sirois	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 13-18)	
« La formation musicale de Serge Garant à Sherbrooke (1941-1951) »	21
Marie-Thérèse Lefebvre	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 19-24)	
« Serge Garant à Paris : Parcours d'un crucial apprentissage »	29
Jean Boivin	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 29-40)	
« Serge Garant, directeur de la SMCQ »	43
Sophie Galaise	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 41-54)	
« Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIX ^e siècle : La musique du lutrin et son temps »	59
Jean-Pierre Pinson	
(parution originale dans le vol. 2, n ^o 1, « Musiques et sociétés », juin 1998, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 29-39)	
« La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais »	71
Lucien Poirier	
(parution originale dans le vol. 2, n ^o 2, « Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier », nov. 1998 – Simon Couture, rédacteur invité, p. 17-27)	
« Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 »	83
Jean Boivin et Patrick Hébert	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef; Sylvie Genest, organisatrice du colloque « Musique dans la rue », p. 75-90)	

« La musique dans les rues de la Nouvelle-France »	101
Élisabeth Gallat-Morin	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 45-51)	
« Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919) »	109
Mireille Barrière	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 53-60)	
« <i>Lettre posthume de Conrad</i> de Michel Longtin : Aspects formels, narratifs et épiphaniques »	119
Sylvain Caron	
(parution originale dans le vol. 6, n ^{os} 1-2, « Écrire sur la création musicale québécoise », sept. 2002, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef ; Michel Gonneville, rédacteur invité, p. 43-51)	
« Un manuscrit musical Québécois du xix ^e siècle : <i>Annales Musicales du Petit-Cap</i> »	129
John Beckwith	
(parution originale dans le vol. 7, n ^{os} 1-2, « Un œil sur le passé, une oreille sur le présent », hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 9-22)	
« Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941) »	145
Guylaine Flamand	
(parution originale dans le vol. 7, n ^{os} 1-2, « Un œil sur le passé, une oreille sur le présent » (hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 23-31)	
Caron, Sylvain : « Le chant liturgique au Québec après Vatican II »	155
Sylvain Caron	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 1, « Patrimoine et modernité », sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 47-54)	
« Patrimoine et modernité dans <i>La Patrie</i> des années vingt »	165
Hélène Paul	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 1, « Patrimoine et modernité », sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 55-60)	
« Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec »	173
Claude Dauphin	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 2, « Réminiscences », juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 21-34)	
« La SQRM 1980-2005 : Une première approche historique »	189
Louise Bail	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 2, « Réminiscences », juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 69-92)	