

YVES CHARTIER

APERÇU

DE LA

CRITIQUE MUSICALE AU CANADA FRANÇAIS

AUX XIX^E ET XX^E SIÈCLES

Communication présentée au IXe congrès du Conseil canadien de la musique

MONTRÉAL

Hôtel Ritz Carlton

Samedi 11 mai 1973

(Revu en mai 2012)

Aperçu de la critique musicale au Canada français aux XIX^e et XX^e siècles

A PROPOS DE LA DEMANDE qui m'a été faite d'esquisser un aperçu de la critique musicale au Canada français à travers livres et périodiques du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e, j'avouerai que ma réaction première en fut une de scepticisme : n'étant pas spécialiste de l'historiographie musicale canadienne, je me sentais très mal préparé pour cette tâche et, d'autre part, je doutais de l'intérêt même qu'il pouvait y avoir à traiter ce sujet : après tout, les musiciens ne sont-ils pas les premiers à tenir la critique pour nulle et non avenue – surtout lorsqu'elle leur est défavorable... – et, dans la plupart des cas, pour inutile puisque, dans la plupart des cas également, cette critique est faite par des individus qui ont la réputation de n'être guère musiciens eux-mêmes ?

Il y aurait beaucoup à dire pour débrouiller ce paradoxe et, de toute façon, par quelque bout que l'on tente de saisir le problème, les issues semblent toujours fermées. *A priori*, la critique est incapable de dire *comment faire* une œuvre d'art; elle ne doit pas dire non plus comment elle devrait être faite... Bref, elle n'a pas de leçons à donner aux artistes, créateurs ou interprètes. *A posteriori*, la critique semble toujours incapable de dire *comment est faite* une œuvre d'art, et, bien loin de prévoir son évolution comme de discerner ses tendances, elle se caractérise par un singulier retard à percevoir les formes nouvelles de la création artistique, ce qui, aux yeux de bien des artistes, démontre amplement sa fatuité : c'est tout juste si elle est bonne à remémorer – brièvement – le souvenir d'un événement ou d'une œuvre.

Il serait facile de répliquer que les musiciens ne sont pas toujours les meilleurs juges de leur art – voyez les partis-pris intéressés de Berlioz, de Wagner ou de Debussy, à côté d'intuitions fulgurantes, et la musique attend toujours son Baudelaire, son Valéry ou son Alain. A moins que l'art des sons ne se prête pas du tout à cette forme de dialectique, ce qui reste à démontrer.

On s'étonne, du reste, que les pages les plus pertinentes sur tel genre de musique ou sur telle œuvre, tel compositeur, sortent de la plume non de musiciens mais d'écrivains qui n'étaient pas liés professionnellement à la musique. Je pense ici, pour ne citer qu'un exemple contemporain, aux pages rigoureuses et lucides que l'anthropologue Claude Lévi-Strauss a consacrées à la technique dodécaphonique dans les premières pages de son livre *Le cru et le cuit* de 1964 et qui surpassent, à mon avis, les essais non dépourvus d'intentions polémiques d'un Leibowitz ou d'un Boulez. Je pense encore à l'analyse du *Boléro* de Ravel par le même Lévi-Strauss à la fin du dernier tome de ses *Mythologiques* (*L'homme nu*, 1971), qui nous met sur la voie d'une

exégèse wagnérienne dont Baudelaire (*Lohengrin à Paris*) et Mallarmé ont établi les prémisses fécondes.

Bref, par rapport à la critique littéraire ou à la critique d'art – pensons à Malraux et à René Huyghe –, la critique musicale semble bien en retard puisqu'elle se résume le plus souvent à des comptes rendus anecdotiques d'une interprétation éphémère plutôt que de creuser l'abîme de l'oeuvre telle que révélée par la partition et sa lecture par l'interprète.

Quoi qu'il en soit, mon propos n'est pas de soulever un débat ou de faire le procès de la critique musicale, mais de rendre compte des divers jugements qui ont été exprimés sur la musique dans les livres et les périodiques canadiens de langue française depuis le milieu du XIXe siècle jusqu'à nos jours ou à peu près. J'avoue m'être souvent demandé en quoi l'opinion de commentateurs presque oubliés pouvait intéresser un musicien d'aujourd'hui puisque l'intérêt même de la critique réside dans son actualité : cela revenait à faire un commentaire de commentaire.

J'épargnerai à mes auditeurs ou à mes lecteurs l'énumération complète de tous les ouvrages que j'ai lus ou consultés pour cette communication : auprès de certains d'entre eux, force est d'admettre qu'avec le recul, les théoriciens de la musique médiévale se lisent comme des romans policiers... Et pour quelques perles rares, combien de coquilles vides, hélas !

XIXE SIÈCLE

L'*Album musical* fut l'un des premiers périodiques musicaux à paraître au Canada français, mais du 1^{er} décembre 1881 au 1^{er} mai 1884 seulement. C'était un mensuel offrant à chaque livraison seize pages de musique inédite et quatre pages de littérature musicale, le tout pour la somme de... vingt-cinq cents l'exemplaire ! L'auteur anonyme du prospectus initial se risque à espérer et à défendre le principe d'une musique authentiquement canadienne et nationale, pourvue de ses caractéristiques propres aisément identifiables, au même degré que les musiques russe, hongroise ou italienne :

« Aurons-nous un jour une musique nationale ? Verrons-nous nos compositeurs canadiens créer des œuvres portant un cachet, un caractère particuliers ; respirant les mœurs et le caractère canadiens ? – Il nous est permis de n'en pas douter. Ce qui est arrivé ailleurs devra nécessairement arriver ici. Hâtons ce jour... C'est ce que nous voulons faire. »

L'esprit chauvin, voire cocardier, n'est pas absent de ces pages résolument optimistes et revendicatrices, au demeurant parfois agréables à lire : ainsi, par exemple, l'auteur s'étonne et s'insurge de voir l'auditoire de la *Société Philharmonique* de

Montréal (de son nom anglais la *Montreal Philharmonic Society*) composé aux « sept-huitièmes » d'anglophones alors que les trois-quarts des musiciens sont francophones (mais le nombre de choristes n'est pas mentionné, parce que cela affaiblirait probablement sa thèse). Voyez sur quel ton, que l'on jugerait aujourd'hui délibérément provocateur, sinon ethnophobe, notre critique anonyme aborde et tranche cette question encore brûlante d'actualité, quoique sous une autre forme, sans s'apercevoir des contradictions que comporte son propos revanchard :

« Les sept-huitièmes de l'auditoire réuni dans la salle du Queen's Hall, à Montréal, pour entendre le quarante-deuxième psaume de Mendelsshon [sic] et l'oratorio de Noël de Saint-Saëns étaient composés de l'élément anglais.

Les anglais sont-ils plus musiciens que nous ? Certes, non, mais ils sont en train de le devenir si nous les laissons faire, si nous ne sortons pas de notre apathie. Il n'y a rien comme entendre de la bonne musique pour former le goût du beau. Allons aux concerts, allons entendre, comme le font nos compatriotes d'origine saxone [sic], et nous resterons leurs supérieurs.

Ils sont obligés de se servir de nous. A commencer par le directeur, l'élément canadien français est dignement représenté dans la société.

Nos voisins ne le disent pas et leurs correspondants se gardent bien de nommer même le chef, M. G. Couture. Les pupîtres d'orchestre sont aux trois-quarts occupés par des Canadiens-Français.

Le concert a été un véritable succès. Jamais Montréal n'avait entendu des chœurs si bien nourris. On a presque atteint la perfection, grâce à l'habile direction de monsieur Couture, à l'intelligence des instrumentistes et des choristes. Sur qui en rejallit la gloire ? Sur la nationalité anglaise. La société est une société anglaise.

La musique n'a pas de nationalité, c'est vrai. Mais aussi ne faut-il pas pour cela que notre nationalité finisse par ne pas avoir de musique. »

Dans le Québec du XIXe siècle, où il importait d'asseoir son identité effectivement menacée, nationalisme « tissé serré » et religion inconditionnelle sont indissociables. Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver dans l'*Album musical* un passage où l'esprit religieux se fait complice d'un patriotisme affirmé haut et fort, à la limite de l'auto-flagellation:

« Pourquoi ne voir que de la joie, du plaisir, de la volupté dans la musique ? Parce que, malheureusement, nous nous habituons trop à ne faire et à n'écouter que de la musique gaie et de la musique légère. Et pourtant, que d'œuvres magistrales nous attendraient jusqu'aux larmes, si nous voulions nous arrêter un instant à écouter les flots d'harmonie sérieuse, pleine de piété et de navrante tristesse que les maîtres ont su trouver pour décrire les lugubres récits de la passion de Notre Seigneur.

Nos compatriotes Anglais, eux, se sont servis pour réchauffer leur douleur à l'occasion de la mort de Notre Divin Maître, de l'art par excellence, art que les peuples, en se séparant, ont apporté « pour s'adresser chaque jour à la divinité, » art « qui se faisait entendre dans les combats comme sur les places publiques. »

Si l'on peut sourire, aujourd'hui, devant ce sentimentalisme naïf et un peu gauche, souvenons-nous qu'il coule de la même source que la doctrine piétiste qui alimente les œuvres religieuses de Jean-Sébastien Bach – le Bach des cantates, des passions et des chorals pour orgue.

De la religion populiste il est aisé de glisser à la philosophie, et particulièrement à la philosophie moralisatrice. Le chroniqueur Gustave Smith, pédagogue réputé de la fin du XIXe siècle, amateur de bon niveau et serviteur dévoué de la « grande musique », se fait le défenseur convaincu d'une certaine éthique musicale qui doit prévaloir dans ladite grande musique. Il amorce son réquisitoire en des termes qui ne sont pas sans rappeler certains passages de la *République* de Platon où la musique, cette esclave légère, se soumet humblement aux impératifs de la morale :

« Dans le cours de littérature, a-t-on jamais permis la lecture d'une œuvre légère? L'enseignement de la musique doit être aussi sérieux que celui de la littérature. Je veux bien admettre que le caractère d'un peuple entre beaucoup dans ses impressions; tel peuple est gai, il aime à rire, chanter et entendre une musique légère. Tel autre peuple est sérieux, taciturne ; à celui-là il faut la symphonie, la sonate. Mais lorsqu'il s'agit de l'éducation des enfants, il faut que les parents fassent abstraction de leur goût et comprennent combien il est important pour ces jeunes cœurs de leur inculquer la notion du vrai et du beau. De plus la musique classique est admirablement classifiée ; depuis les morceaux les plus faciles jusqu'aux plus difficiles, il existe un ordre d'idées, une entente parfaite des progrès que l'élève doit faire durant ses études. »

Ne croit-on pas réentendre, par delà les siècles, l'austère moraliste grec qui affirmait avec autorité qu'en modifiant les gammes musicales, c'est aux lois mêmes de la société que l'on portait atteinte ?

Quant à la critique musicale proprement dite, il en est peu question dans l'*Album musical* : c'est à peine si l'on trouve quelques lignes sur des compositeurs européens à la mode, tel Ambroise Thomas, ou quelques remarques sur des interprètes alors célèbres, remarques qui se limitent à des commentaires laudatifs, faits des poncifs usuels qui n'ont rien à voir avec la critique telle qu'on la conçoit aujourd'hui. En voici un exemple :

« Mlle Salla, la débutante, une étoile du théâtre de Saint-Pétersbourg, a fait un très heureux début. Elle a pleinement réussi comme comédienne et cantatrice. Mr. Lassale, l'excellent baryton, a été remarquable. Mr. Sellier a une bien belle voix mais quel comédien nul. Mlle Mauri, dans ses danses espagnoles, a eu un vrai triomphe; on lui a fait bisser tous ses pas.

La mise en scène et les décors sont splendides et vraiment dignes de notre première scène lyrique. »

On trouve en revanche, dans la douzième et dernière chronique du même Gustave Smith, un point de vue sur la critique elle-même qu'il n'est pas sans intérêts de citer en entier :

« Un art reste stationnaire lorsque la critique n'est point là pour relever les erreurs, les fautes ou les ridicules de l'artiste. Celui-ci appartient au public, il sait qu'il doit passer sous les fourches caudines des écrivains et il se trouve le plus souvent fort bien de suivre les conseils de la critique. Or la critique déplaît souverainement dans notre pays ; le public n'admet point qu'on se permette de contrôler le talent d'un exécutant. Et du reste la critique me semble assez difficile à faire au Canada. Le nombre de vrais artistes est d'abord fort restreint, et en second lieu, ceux-ci ne la voient pas d'un bon œil. Partant de ce point de vue, je crois que l'écrivain-musicien qui se donnerait la tâche d'écrire, en guise de critique, un compte-rendu semé de bons conseils à celle-ci ou à celui-là, et qui aurait autorité pour celà ferait beaucoup plus de bien à l'art que les plus brillantes critiques n'ont pu le faire jusqu'à présent. Il faut se rendre à l'évidence, ce sont généralement des amateurs qui font les frais de nos concerts et de la meilleure grâce du monde encore, la critique est donc, en ce cas, peu bienséante et même blessante pour le beau sexe, mais des conseils gracieusement donnés et sous des dehors flatteurs, plairaient généralement et produiraient d'excellents effets. »

XXE SIÈCLE

Romain-Octave Pelletier

Après l'*Album musical*, passons maintenant, en suivant l'ordre chronologique, à Romain-Octave Pelletier, qui jouit de son vivant d'une respectable réputation. Son article, « Musique et musiciens d'autrefois », paru dans la *Revue canadienne* d'avril 1917, contient une critique d'une interprétation du chant grégorien tel que pratiqué dans les collèges classiques du Québec à la fin du siècle dernier. La description en est faite en ces termes laudateur :

« C'est à la cathédrale que j'entendis pour la première fois l'abbé Duranceau. Invité à chanter le solo dans une messe de Dumont, il surorna, de sa voix souple et encore belle, la mélodie de trilles, mordants, batteries, grupetti, appoggiatures doubles et triples, bref, de tous les agréments qui furent de tout temps à la disposition des chanteurs. Le bon abbé ne soupçonnait pas qu'il réalisait, en mouvement et en légèreté, la véritable interprétation, vainement cherchée depuis, des neumes grégoriens. » (p. 279)

On se demande comment un musicien aussi instruit que Romain-Octave Pelletier ait pu confondre la « véritable interprétation » des neumes grégoriens avec les fioritures et autres abus du plain-chant du XVIIe siècle décrié en termes virulents par Berlioz et quelques-uns de ses contemporains mieux informés : la réforme grégorienne initiée par l'abbé Prosper Guéranger à l'abbaye de Solesmes et poursuivie de main de maître par Dom Mocquereau et dom Pothier avait déjà, en 1917, donné de beaux fruits dans le

graduel et l'antiphonaire des l'édition vaticane, repris ensuite à Solesmes, en épurant la cantilène grégorienne des excès du plain-chant sur le livre.

Je passe rapidement sur l'article de Nazaire Levasseur, « Musique et musiciens à Québec », dans la revue *La Musique* de 1919, où il est plutôt question de la petite histoire musicale de la capitale provinciale que de critique, et j'omets aussi la recension de Léopold Houle, « Nos compositeurs de musique », insérée dans les actes de la Société royale du Canada de 1946, car ce « papier » s'en tient à des énumérations de noms pour la plupart oubliés aujourd'hui ainsi qu'à de vagues généralités : le type même du compte rendu qui se veut neutre, « objectif » et, par conséquent, insignifiant.

Eugène Lapierre

Il sera question, maintenant, d'un grand nom de la littérature musicale canadienne - française, celui de M. Eugène Lapierre.

Dans son recueil intitulé *Pourquoi la musique?* publié à Montréal en 1933, M. Lapierre rapproche d'abord la musique de la littérature, et il définit l'art des sons d'une manière que ne désavoueraient pas nos sémiologues de l'heure : « *La musique est une langue qui a sa littérature ; [...] la musique est une langue de voyelles, d'inflexions, de rythmes, de timbres.* » Cette idée séminale revient comme un leitmotiv et inspire tout le reste de l'ouvrage.

Lorsque le nom de Platon fut évoqué à propos des assertions de Gustave Smith, ce ne fut pas par simple souci d'érudition ou par pédantisme : les réminiscences platoniciennes valent également pour Eugène Lapierre, qui consacre tout un chapitre à l'influence morale de la musique, empruntant ses exemples à la Bible – pensons à David calmant la fureur de Saül au son de sa harpe –, à Homère, Tite-Live, Polybe, saint Augustin et même Bonaparte, ce qui témoigne d'une belle culture classique chez notre auteur. Certes, ce goût pédant pour les références et les citations érudites font honneur à la vaste culture humaniste de son auteur, mais on peut se demander si les exemples retenus avaient encore valeur probante à l'époque de Lapierre, ou étaient compris par ses lecteurs. On peut se demander aussi s'ils ne témoignaient pas davantage d'une soumission aveugle au cléricalisme ambiant dans le domaine de l'éducation que d'un goût éclairé pour la « grande musique », elle-même asservie aux principes d'une morale chrétienne sans nuances.

Pour ce qui est de la critique musicale, celle-ci prend d'habitude chez M. Lapierre la forme du plaidoyer plutôt que de la démonstration. D'une brochure ou d'un article à l'autre, ce sont toujours les mêmes listes de noms qui reviennent, les mêmes « gloires » de notre pays encensées avec les mêmes qualificatifs, comme celui de *remarquable*, le préféré de l'auteur. Ces gloires (justifiées) de l'art musical canadien-français, ce sont

Albani et Éva Gautier, Guillaume Couture et Ernest Lavigne, Albertine Morin-Labrecque, célèbre par sa méthode piano qui fit concurrence au Québec à celle du grand Cortot, du moins pour le nombre d'exemplaires vendus, Alfred Laliberté et Calixa Lavallée, Claude Champagne et Alexis Constant, la firme Casavant enfin, sur laquelle « le soleil ne se couche jamais » puisque les célèbres instruments étaient exportés dans toutes les contrées de l'Empire britannique. Il est permis d'y voir une sorte de revanche artistique sur la domination politique « anglaise ».

Veut-on une preuve décisive de l'importance tant culturelle qu'économique de l'art de l'organier à cette époque ? Les artisans experts de la firme de Saint-Hyacinthe ont été parmi les seuls ouvriers manuels à être exemptés de la conscription lors de la Première guerre mondiale...

Les éloges que Lapierre distribue généreusement à ses compatriotes musiciens sont toutefois assombris par des regrets émus sur les causes du retard du développement musical au Canada français. Nous touchons ici à une contradiction dont les auteurs des années '30 ne semblent pas avoir été conscients. A lire Lapierre et ses contemporains, on est porté à croire que les Canadiens français sont les êtres les plus doués de la terre pour la musique, comme le démontrent ses grands artistes présents sur toutes les scènes du monde, allant de succès en triomphes, jusqu'à devenir les amis et confidents des rois, telle Albani. Or, comment une telle réussite fut-elle possible à une époque où l'enseignement musical était aussi mal organisé que démuné ? Les causes de ce retard, ou de cette indigence, selon Lapierre, sont : 1^o l'absence de solfège (ce dont se plaignait déjà Gustave Smith en 1880 et se plaindra encore Léo-Pol Morin en 1920) ; 2^o le « professeur de morceaux » de quartier, spécialisé dans les pièces de bravoure « appris en trois mois » ; 3^o l'absence d'imprimerie musicale pour diffuser les œuvres des meilleurs compositeurs canadiens, comme Guillaume Couture ; 4^o l'inexistence d'un enseignement gratuit de la musique selon le modèle des conservatoires français.

C'était toucher du doigt le vrai problème de l'éducation musicale. Mais à côté de vues très justes en matière de pédagogie on en trouve d'autres un peu plus contestables sur le plan de l'appréciation musicale. De toute évidence Eugène Lapierre avait une dent contre le jazz naissant, qualifié ni plus ni moins de « jaunisme » musical, et aussi contre toute forme de musique d'avant-garde, qualifiée dédaigneusement de « futuriste », alors que Wagner avait déjà utilisé ce qualificatif, dans un sens résolument moderne, dès 1860 (*Die Musik der Zukunft*), ce qui montre l'ampleur de l'écart esthétique séparant les deux continents.

Dans *Un style canadien de musique*, paru en 1942, Lapierre s'applique à définir ce que devrait être, selon lui, le style « authentique » de la musique canadienne, afin que celle-ci acquière ce cachet personnel qui la rendra « universelle » :

D'abord, « *notre musique sera mélancolique et sereine* » (p. 18), à l'instar de celle des Russes et des Finlandais, ces peuples nordiques « cousins », géographie oblige. « *Le Russe est taciturne et triste pour son pays trop grand et pour la longueur de ses hivers. Le Finlandais est sombre et de mode mineur parce qu'il manque de lumière. L'Anglais est flegmatique au sein de son île brumeuse.* » Mais comment tempérer ce déterminisme strict imposé par le climat ? Réponse : par notre esprit religieux et chrétien, qui nous porte à la joie ! Sur ce point, Lapierre se montre un parfait disciple de Taine, mais avec un retard de près d'un siècle...

En second lieu, « *la musique canadienne sera de rythme viril* », ainsi qu'il sied à un peuple vigoureux et croyant (on croit encore entendre Platon). Troisièmement, cette musique « *sera mystique comme la musique russe* », catholicisme oblige... Déformation professionnelle ? Lapierre était davantage un grégorianiste qu'un folkloriste. Enfin, la musique canadienne « *sera systématiquement mélodique.* » Proposition au demeurant recevable si l'on ne découvrait, quelques lignes plus loin, qu'être « mélodique » signifie ne pas être moderne, « futuriste ». « *Il faut le dire bien haut et de plus, nous en réjouir : le goût pour les œuvres futuristes est inexistant chez nous. Le sens de la mélodie est resté réel.* » écrit-il. Or, quelles sont ces œuvres « futuristes » rejetées sans appel ? Celles de l'École de Vienne, de Bartok, de Stravinsky ? Point du tout : Richard Strauss, Max Reger et, en contrepoint, Richard Wagner : en somme, les romantiques tardifs, dont le supposé formalisme et les audaces harmoniques sont vigoureusement dénoncés !

Un sociologue dégagerait aisément des écrits d'Eugène Lapierre la philosophie suivante : la musique se doit d'être un instrument de défense du terroir et de la protection des traditions québécoises ; elle doit servir de soutien moral au petit peuple des bords du majestueux Saint-Laurent, éternel résistant contre la présence anglo-saxonne qui l'entoure de tous côtés. Il ne manque au Québec d'alors que son Dvořák ou son Smetana !

Tous les écrits de Lapierre semblent inspirés, de près comme de loin, par les idées des principaux intellectuels nationalistes de son temps, tels le chanoine Lionel Groulx, Édouard Montpetit, Esdras Minville, et, pour la critique musicale, Léo-Pol Morin, dont il nous faut à présent examiner les *Papiers de musique*, publiés en 1930, et qui sont eux aussi un recueil d'articles ou de comptes rendus donnés auparavant à *La Patrie*, *La Presse*, le *Canadian forum*, la *Revue musicale de Paris* et le *Nouveau Monde*, également de Paris.

Léo-Pol Morin

Léo-Pol Morin nous apparaît comme le plus fin, le plus lucide et le plus pénétrant des

critiques musicaux de son temps, pour les raisons que l'on va voir. Morin est un inconditionnel de la *musique pure*, pour sa beauté intrinsèque et sa structure rationnelle, non pour les idées littéraires ou le *programme* qu'elle peut contenir. Qu'il l'ait avoué ou non, Morin se range, pour l'esthétique, du côté de Hanslick. Mais bien qu'il s'en défende – et c'est là un autre paradoxe de la critique musicale canadienne-française de cette époque – sa critique est essentiellement littéraire, subjective, impressionniste. Il ne dédaigne pas le bon mot, le tour de phrase élégant, recherché, précieux même. Concis parfois à l'extrême : un tour de l'Europe musicale est présenté en dix-sept minutes et moins de quinze pages, ce qui est un peu vite en affaire... Tous les compositeurs européens contemporains sont considérés avec sympathie, à l'exception des véristes italiens comme Mascagni, Boïto et Puccini, qualifiés ni plus ni moins de « *dévoyés du goût musical* » ! La morale catholique gardienne des bonnes moeurs musicales transparait entre les lignes : à interdire aux oreilles canadiennes à tout prix, sous peine d'anathème ! En Stravinsky, Morin ne retient que le compositeur russe, l'auteur du *Sacre* contre celui de *Pulcinella*, ce qui, à défaut du sens de la nuance, révèle à tout le moins un fort tempérament non moins qu'une fière assurance...

Plus étonnantes – et déconcertantes – sont les pages sur la jeune école américaine du début du siècle, la *New Music* de Henry Cowell. Qu'on en juge par cet extrait :

« Démodé le chromatisme atonal d'un Ives, le bitonalisme occasionnel de Ruth Crawford. D'une navrante langueur les spasmes mous de Dane Rudhyar, et d'une inutile clownerie les sarcasmes de Cowell. L'atonalisme mène à tout, à condition de le maîtriser. On veut s'évader. Mais de quoi ? On conçoit que les cadres de l'échelle tonale soient gênants pour quiconque ne pense pas selon ces lois, mais si l'on éprouve le besoin d'en sortir, ce besoin doit être sérieusement motivé. Décemment, il faut aller ailleurs. Et dès lors, pourquoi, hors ce système tonal abhorré, continuer à utiliser les mêmes formes et procédés, combinés sur douze demi-tons au lieu de sept tons et demi-tons ? Ce n'est pas franc. Les idées doivent être en rapport étroit avec la forme. De même la langue. Et si les idées sont neuves – qui ne se pique d'idées neuves ? – elles doivent s'exprimer par le moyen d'une langue neuve et loger dans un cadre neuf. Si donc ce langage ne sait pas créer sa forme, il est dans l'erreur. Bref, sans l'avoir recherché, ces messieurs de la jeune musique américaine font de l'académisme à rebours. Un petit Prélude de Gerschwin contient à lui seul beaucoup plus de matière vivante et reconnaissable comme américaine, que toutes les transparences fuligineuses d'un Rudhyar et les grimaces bruyantes d'un Cowell. »

Qu'eût-il dit des « expériences » iconoclastes de John Cage ou des compositeurs minimalistes, s'il les avait connus ?...

A la fois nationaliste de cœur et proustien de goût, Morin part activement à la recherche d'une musique authentiquement canadienne. Sans vouloir dicter des principes (au reste inapplicables) comme son confrère Lapierre, ses jugements d'ensemble sont clairs, brutaux, sans appel :

« Ce manque de génie éclaire brutalement et d'une façon complète, la situation de notre musique, dans le passé comme dans le présent. Nous ne pouvons plus ignorer que si une musique canadienne n'existe pas encore, c'est qu'aucun créateur n'a été de taille à en fabriquer. Nous sommes peut-être encore loin d'une pareille fécondation et, jusque là, la composition demeurera le moindre de nos soucis. »

Et, d'une façon générale, la musique canadienne est qualifiée – je cite textuellement – de *« peu intelligente, naïve, informe et souvent, oh ! très souvent, ennuyeuse. »* Autre paradoxe étonnant : tous les espoirs en l'avenir sont permis et nos futurs génies sont en attente de la nation...

S'ensuivent une série de portraits critiques des plus célèbres musiciens canadiens-français du dernier demi-siècle. En tête de liste figure Ernest Gagnon, élève d'Émile Durand, au Conservatoire de Paris, pour l'harmonie, et dont le célèbre *Recueil de chansons populaires du Canada* est qualifié de *« compilation à la fois ingénieuse et intelligente des chansons les plus répandues dans le peuple. »* C'est que Morin, comme tous ses contemporains, est un fervent admirateur de notre folklore, conservateur de la tradition.

Calixa Lavallée fut, dit-il, *« un des plus brillants musiciens de son temps, le plus près d'être, à date [sic] le plus près d'un style personnel. Aucun autre ne l'a dépassé par la facilité et le goût. »* Il ne lui manque que la *« sûreté dans la composition, l'orchestration et le style. »* Mais quel sens donner au mot « sûreté » ?

Les oratorios d'Alexis Constant (mort en 1818) *« sont de grands essais où s'avère un musicien consciencieux, mais dépourvu d'originalité de pensée et de forme, et en possession d'un métier enfantin. »* Cette absence de métier sûr est le défaut le plus souvent relevé par Morin chez ses confrères. À son dire, Guillaume Couture (mort en 1915), élève de Théodore Dubois au Conservatoire de Paris, se révèle le musicien *« le plus instruit, le plus intelligent, le plus cultivé de son temps. »* Superlatifs flatteurs, on en conviendra, mais sitôt amoindris par les remarques suivantes, caractéristiques de l'esthète un peu hautain que fut Morin :

« En possession d'un métier complet, mais, par contre, peu doué au point de vue de l'imagination créatrice, il a fait oeuvre de compositeur, mais non de musicien créateur. L'art de la composition, fût-il génial, ne saurait combler certaines faiblesses de l'imagination. Ainsi donc, fort de toutes ces connaissances que nous lui reconnaissons si largement, Couture a laissé une oeuvre intéressante, certes, mais sans caractère et peu significative dans son esthétique. Mais il faut le redire encore, si cette oeuvre n'a pas toute la valeur d'imagination qu'on lui souhaiterait, elle montre de connaissances sérieuses des lois de la composition qui ne furent pas fréquentes au Canada. »

L'oeuvre de Rodolphe Mathieu, en revanche, est traitée avec beaucoup d'indulgen-

ce, même si sa sonate pour piano et violon est « ... encore entachée de mièvrerie. » Voici encore une citation (un peu bancal quant au style, on le remarquera) qui dévoile ouvertement l'attitude de Morin envers la musique atonale naissante :

« Le système atonal, issu de Wagner et de Franck, dont Schoenberg a fait son credo et dont usa, pendant un temps, Scriabine, dont usent encore de nombreux musiciens, s'il est plein de richesse et de possibilités, n'en est pas moins un système de grisaille contradictoire et incertain, d'où sont exclues l'énergie sonore et l'affirmation victorieuse. Ce système manque d'os. Mais Rodolphe Mathieu s'en évade à l'occasion et sans que ce lui soit commettre un péché tonal, il sait à certains tournants encombrés, se poser subitement sur des accords parfaits. Mais tous les systèmes sont bons à la condition qu'on les domine. »

Le compositeur que Morin tient en la plus haute estime est Claude Champagne, pourtant encore bien jeune au moment où notre critique écrit ceci : « *Nul déchet, nulle bavure, nulle hésitation n'encombrent jamais le style de ce musicien, l'un des plus instruits et des mieux équilibrés de sa génération.* » On remarquera l'insistance mise sur le mot « instruction », c'est-à-dire la formation musicale solide, tenue pour le critère suprême du Beau en musique, au détriment de l'originalité. Reflet, sans doute, du système d'éducation prévalant à l'époque : tous les collèges classiques ne mettaient-ils pas avant tout l'accent sur la « formation », l'« humanisme » ?

Grand voyageur, comme son contemporain le poète Alain Grandbois, Morin, éclectique de tempérament, fut le moins sectaire des critiques musicaux. Il sut regarder au-delà des frontières du Québec et discerner le « *talent délicat et subtil d'Ernest Macmillan* », le pendant de Claude Champagne au Canada anglais. Les compositions du futur « Sir Ernest » reçoivent les compliments que voici :

« Musique infiniment agréable, spontanée, aisée, libre et aérée. Musique pleine de goût et qui sent bon. Musique belle à voir aussi, de belles lignes et de proportions harmonieuses. Mon doux berger est d'une ravissante simplicité ; La prisonnière à la tour d'une exquise délicatesse ; Plus matin que la lune contient de chatoyantes harmonies, tandis que Voici le printemps exhale un parfum rassurant et gai. On n'est pas ici en présence de dessins absolument neufs, ni d'idées originales, mais ce qui l'est en notre climat, c'est le goût avec lequel M. MacMillan s'exprime et l'élégance de sa langue. Ce qui est rare en notre pays, c'est le talent de ce musicien né en Ontario, éduqué en partie en Europe et dont la manière serait française par l'économie des moyens, par le charme et la facilité d'expression. Il touche au folklore canadien avec un tact infini, en artiste bien plus qu'en spécialiste. »

Le plus curieux des billets que Morin ait écrit est celui qu'il a consacré... à sa propre personne, sous le pseudonyme de James Callihou dont la résonance rendait compte de sa double origine, amérindienne par son père et canadienne-française par

sa mère. Car Léo-Pol Morin, en plus d'être pianiste, fut aussi quelque peu compositeur. Point de fausse modestie dans cet autoportrait, mais un tact et un détachement qui rend acceptable ce que l'on pourrait prendre pour une mystification. Défauts et qualités avoisinent sur le même plan, sans complaisance, sans outrecuidance. L'idéal musical du compositeur canadien, selon Morin, réside dans le « *précieux amalgame* » des folklores amérindien et eskimo, « *qui exprimera mieux notre esprit que les ordinaires emprunts à l'Europe mélodique dont nous sommes coutumiers.* » Et pourtant, en dépit de ce credo répété avec insistance, Morin, si prompt à relever chez l'autre la contradiction, est victime de son propre piège en résumant ainsi son esthétique :

« L'art de James Callihou fait un peu penser à celui de Poulenc en ce que, comme Poulenc, il est plus sensible au pittoresque des accords, des mélodies, aux combinaisons de rythmes qu'aux mystères du développement. Il n'est pas encore capable de logique constructive, et son art, il ne faut pas trop le démonter, ni trop le comprendre. Il faut avant l'entendre et on ne saura jamais, pour cela, prêter une oreille trop subtile. »

Assez curieusement, si l'idéal musical proposé par Morin est d'inspiration nationaliste, ses modèles demeurent européens et, s'auto-accusant de pratiquer un « *art intellectuel* », notre Aristarque se disculpe en se réclamant de Bach, sans songer – mais le savait-il ? ignorait-il donc les thèses célèbres d'Albert Schweitzer ou d'André Pirro ? – que le figuralisme du Cantor était aussi descriptif à sa manière que les poèmes symphoniques de Liszt ?

Ne tenons pas trop rigueur à Morin de ces faiblesses ou de cette indulgence envers lui-même : son autocritique se situe dans la lignée des autoportraits des peintres des XVIIe et XVIIIe siècles et des littérateurs du XIXe où, à défaut de modestie, on peut toujours apprécier le savoir-faire et l'élégance de l'écriture.

Tenant de la critique intellectuelle, Léo-Pol Morin a réfléchi sur l'art de la critique, bien qu'il n'ait pas élevé ses réflexions au niveau d'une théorie générale. Ses essais sont regroupés sous le titre générique de *Coups de poing dans la neige*. Voulait-il marquer par là l'aménité de ses propos, le plus souvent courtois et pondérés, ou le peu d'écho qu'il attendait de ses billets, comme si c'était crier dans le désert que de parler de « grande musique » dans le Québec des années vingt et trente ?

A titre d'exemple, deux de ses articles sont intitulés *Les devoirs du critique* et *Où va la critique ?* Il reproche, dans le premier, à ses maîtres canadiens de ne pas avoir été assez sévères envers eux-mêmes et d'avoir manqué de discernement :

« Nos maîtres sont un peu responsables de cet état de choses. Ils nous ont enseigné le culte de la supériorité, mais ils ne nous ont pas donné les moyens de découvrir, à coup sûr, cette supériorité. Ils ne nous ont pas appris le système des poids et mesures pour les choses de l'esprit. »

Plus loin, Morin définit ce qu'il croit être les devoirs du critique envers son public :

« Le critique musical canadien a donc des devoirs impérieux, nombreux et divers. En quelque sorte, il est, ainsi que partout ailleurs, un inspecteur de l'alimentation musicale. C'est lui qui doit veiller à ce que l'on empoisonne pas le public avec des produits frelatés, fussent-ils agréables à entendre. Il doit empêcher toute contamination et faire une étude chimique sérieuse des œuvres qui sollicitent son attention et celle de tous les auditeurs. C'est un censeur, si désagréable et prétentieuse et inopérante et même ridicule que soit une telle censure artistique. »

On aime bien l'expression « inspecteur de l'alimentation musicale », révélatrice d'une certaine mentalité de fonctionnaire... Dans le but louable d'être toujours mieux renseigné afin de bien informer son public, Morin va jusqu'à prôner une critique technique des disques ainsi que des appareils phonographiques et radiophoniques, la grande nouveauté de l'époque. Car la Radio apparaît aux oreilles de Morin comme la langue d'Ésope, celle qui offre à la fois le meilleur et le pire. « *C'est un excellent moyen de propagation, de diffusion et d'éducation musicale.* » Mais ce peut être aussi un vecteur de vulgarité et de mauvais goût – le péché suprême aux yeux de Morin. C'est qu'il faut comprendre que ce musicien, aristocrate de la culture, adepte avoué de la critique subjective et sévère, s'est souvent plu à rassembler ses idées et ses impressions en bouquet, à les humer un moment pour ensuite les rejeter au gré de son humeur. Son témoignage, encore intéressant parce qu'il ne s'est pas limité à encenser le passé et la race, demeure précieux pour l'historien des idées. A ce titre, ses *Papiers de musique* méritent encore d'être consultés.

Conclusion

Au terme de ce survol très général de la critique musicale au Canada français au XIXe siècle et au premier tiers du XXe, en voici, selon nous, les traits saillants.

Ce qui frappe en premier lieu – et l'on en conviendra volontiers à la lecture des nombreux extraits cités – c'est que cette critique a été un instrument privilégié du nationalisme ambiant. A cet égard, elle apparaît comme un prolongement de l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau et un soutien aux thèses du chanoine Lionel Groulx, dont on ne saurait sous-estimer l'influence dans les milieux scolaires et intellectuels. Bien qu'ils en eussent été capables, ces critiques n'ont pas glosé sur les « grands noms » de la musique européenne et ne se sont pas montrés les émules d'un Donald Tovey ou d'un Romain Rolland. Répondant volontiers aux circonstances de l'heure, ils se sont donné comme mission de démontrer que la musique « sérieuse » était florissante au Canada français, qu'il y avait une véritable culture musicale, même imparfaite, tout comme F.-X. Garneau avait entrepris de démontrer que les Canadiens

français possédaient une histoire aussi valable et digne d'étude que celle des autres nations. En relisant Eugène Lapierre au second degré, on constate que la musique canadienne, dans son esprit, doit d'abord servir à la « défense et illustration » de l'intégrité morale et territoriale de notre peuple, d'où le rejet sans appel du jazz et cette répulsion instinctive pour tout ce qui est nouveau, étranger, « futuriste ». Bien souvent on pourrait parler de « xénophobie musicale », voire de xénophobie tout court. Manifestation naïve d'un réflexe de crainte, d'appréhension devant l'inconnu, faute d'assises culturelles plus solides ? Pourtant, ce réflexe de « protectionnisme culturel » n'a pas empêché une bonne part d'une nouvelle génération de compositeurs de talent – je pense ici aux Jean Papineau-Couture, Clermont Pépin, Serge Garant, Pierre Mercure, Roger Matton, Jacques Hêtu, pour ne nommer qu'eux – d'examiner avec attention ce qui se faisait ailleurs et d'aller étudier à l'étranger, en retenant avec une sens critique aigu les innovations avant-gardistes du Vieux Continent.