

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943)

Music Teaching in Quebec Seen through the Prism of France: French-Canadian Musical Apprentices in Paris (1911-1943)

Marie Duchêne-Thégarid

Volume 16, numéro 1-2, printemps-automne 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1039616ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1039616ar>

[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

Duchêne-Thégarid, M. (2015). L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943). *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 16(1-2), 97-111. <https://doi.org/10.7202/1039616ar>

Résumé de l'article

Pendant l'entre-deux-guerres, les pouvoirs publics et les pédagogues français s'efforcent d'attirer à Paris les élèves musiciens étrangers considérés par Henri Rabaud, directeur du Conservatoire, comme les « plus utiles propagateurs de la culture française ». Signe de cet intérêt, la fondation et le développement de l'École normale de musique et du Conservatoire américain de Fontainebleau, écoles dédiées à l'accueil de musiciens étrangers, coïncident avec ceux de l'Association française d'action artistique (AFAA), organisme chargé de la diffusion, à l'étranger, de l'art français.

Le transfert culturel que les autorités françaises tentent ainsi d'orchestrer semble rencontrer, au Canada français, un écho particulièrement favorable. La première moitié du xx^e siècle représente, pour la vie musicale québécoise, une période d'essor marquée par la fondation de nombreuses institutions et par la naissance d'une filière de migration estudiantine. Encouragés par les pouvoirs publics québécois à compléter leur formation en France, les futurs musiciens professionnels se confrontent, à Paris, aux modèles esthétiques, pédagogiques et institutionnels qui, à leur retour, nourrissent le « développement de l'art musical » que la création en 1911 du prix d'Europe appelle de ses vœux.

L'examen des archives de l'AFAA et des principales écoles parisiennes de musique invite à relire le développement que connaît l'enseignement musical au Canada français à la lumière des ambitions françaises en matière de diplomatie culturelle. Ces sources gardent en effet la trace des mesures adoptées en France pour faciliter le séjour parisien des apprentis musiciens canadiens-français ; elles renseignent aussi sur les tentatives d'ingérence françaises dans les débats qu'occasionne, au Québec, la fondation d'un établissement d'enseignement de la musique à vocation nationale. Ces archives alimentent enfin une étude prosopographique qui recense les élèves canadiens-français inscrits dans les institutions parisiennes, retrace leurs trajectoires et évalue l'efficacité de la stratégie française à leur retour au Québec.

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943)

Marie Duchêne-Thégarid
(École pratique des hautes études —
Institut de recherche en musicologie)

Pendant l'entre-deux-guerres s'élabore en France, sous l'égide de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques¹, une véritable politique de diplomatie culturelle. Cet organisme « a pour but d'assurer méthodiquement l'expansion et l'exportation de l'art français à l'étranger et le bon accueil des artistes étrangers en France² ». Pour diffuser l'art français, cette association multiplie les actions : tournées de musiciens ou de troupes théâtrales, envoi d'expositions d'art pictural, voyages de conférenciers, mais aussi accueil, en France, d'artistes étrangers.

Dans ce domaine, l'organisme seconde les efforts que fournissent alors les directeurs d'écoles de musique, les professeurs et les pouvoirs publics pour attirer à Paris les élèves musiciens étrangers, quelle que soit leur nationalité. Signe de cet intérêt, deux institutions dédiées à l'accueil d'apprentis étrangers ouvrent leurs portes à Paris au lendemain de la Première Guerre mondiale : l'École normale de musique, qui souhaite former des professeurs de musique et attirer en France les « élèves musiciens de toutes les parties du monde » (Mangeot DA1918³), et le Conservatoire américain de Fontainebleau, fondé pour accueillir, pendant l'été, des artistes américains.

Dans ce contexte, les principaux acteurs de l'enseignement musical français attendent des élèves étrangers formés à Paris qu'ils deviennent, selon une expression d'Henri Rabaud, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation⁴, « les plus utiles propagateurs de la culture française » (Rabaud DA1932) : ces musiciens voyageurs désireux de se perfectionner assureraient, à leur retour dans

leur pays d'origine, la diffusion internationale de techniques musicales et de partis pris esthétiques représentatifs de « l'école française », objet culturel aux contours mal définis. L'ambition de diffuser l'art français à l'étranger par l'intermédiaire de passeurs invite à considérer ces élèves étrangers comme de potentiels médiateurs, selon la terminologie propre au cadre théorique des transferts culturels élaboré par Michel Espagne et Michael Werner (1988).

Cette conception française des relations culturelles internationales semble rencontrer, au Canada français, un écho particulièrement favorable. La première moitié du xx^e siècle y est marquée par l'engagement croissant de la province du Québec dans le domaine de l'enseignement musical (Harvey 2012, 143). La volonté de former des artistes professionnels de haut niveau conduit le gouvernement du Québec à adopter, le 24 mars 1911, une Loi pour favoriser le développement de l'art musical, qui fonde le Prix d'Europe. Cette récompense, décernée annuellement par l'Académie de musique du Québec à l'issue d'un concours, offre aux lauréats successifs le soutien financier nécessaire à leur poursuite d'études outre-Atlantique. En aidant les futurs musiciens professionnels à approfondir leur formation en Europe, les pouvoirs publics québécois mettent en œuvre un transfert culturel : les jeunes artistes importeraient des savoir-faire dont le Canada français serait dépourvu et qu'ils acquerraient au cours de leur séjour parisien.

Paris semble en effet la destination naturelle des apprentis musiciens québécois⁵. Outre les liens historiques et linguistiques qui unissent la France au Canada français,

¹ Organisme subventionné par les ministères des Beaux-Arts et des Affaires étrangères, l'AFEE devait promouvoir la création artistique française à l'étranger. L'association change de nom en 1934 pour devenir l'Association française d'action artistique (AFAA). Nous utiliserons ce dernier sigle, plus couramment employé.

² Association française d'action artistique (1925). Plaquette de présentation de l'AFAA (F²¹ 4709), Archives nationales de France, Paris.

³ [NDLR : Les références identifiées par les lettres DA se trouvent dans la section « Documents d'archives » de la bibliographie, au nom de leur auteur ou à la description du document.]

⁴ Aujourd'hui, cette institution porte le nom de Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

⁵ Depuis l'instauration du Prix d'Europe en 1911 et jusqu'en 1939 inclus, seuls trois lauréats se perfectionnent ailleurs qu'en France (la violoniste Ruth Price en 1920, l'organiste Bernard Piché en 1932 et le violoniste Noël Brunet en 1936) ; un autre violoniste, Edwin Bélanger, lauréat en 1933, partage son temps entre Paris et Londres.

une tradition établie de longue date dans le domaine de la musique explique cette prédilection : nombre de membres de l'Académie de musique du Québec y ont eux-mêmes poursuivi leurs études. De surcroît, « en prenant l'Europe comme modèle, et en premier lieu la France » (Barrière 2012b, 31), le Québec affirme sa singularité au sein du Canada anglophone. Enfin, la richesse de la vie culturelle parisienne exerce sur les artistes du monde entier une attraction à laquelle n'échappent pas les musiciens québécois.

Bien que leurs objectifs diffèrent, les autorités musicales et les pouvoirs publics français et québécois partagent donc un intérêt commun : faciliter les déplacements transatlantiques de médiateurs potentiels de l'art français. Les mesures adoptées en ce sens au Québec sont bien connues : l'histoire, le fonctionnement et les enjeux du prix d'Europe ont fait l'objet d'études récentes (Barrière 2012a) ; plusieurs travaux documentent les tentatives québécoises visant à impliquer l'État dans l'enseignement de la musique (Lefebvre 1984 ; Couture 1992 ; Lefebvre 2004 ; Harvey 2012). En nous appuyant sur les archives de l'AFAA et celles des principales écoles parisiennes de musique, nous déterminerons plutôt les moyens dont usent les élites musicales françaises pour attirer à Paris ces apprentis musiciens, et évaluerons l'efficacité de ce transfert culturel.

Un transfert culturel sciemment orchestré

Envoyer, au Canada français, des représentants de l'art français

Pendant l'entre-deux-guerres, l'AFAA adopte une stratégie diffusionniste pour développer l'influence culturelle française hors de ses frontières. Comme dans d'autres pays, elle soutient financièrement l'envoi au Canada d'objets culturels et de médiateurs qu'elle estime emblématiques. Proposant « une lecture forcément normative de la production artistique française », elle valorise un répertoire « qu'en fonction d'un certain nombre de critères on juge digne et souhaitable de montrer sinon d'imposer à l'étranger » (Piniou et Tio Bellido 1998, 73). Elle exporte avant tout des partitions d'œuvres françaises récentes ou contemporaines : en 1922, l'imprésario québécois Louis Bourdon reçoit des œuvres pour piano de Paul Dukas, Déodat de Séverac, César Franck, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns et Maurice Ravel⁶.

Au Canada français comme ailleurs, l'Association multiplie en outre les dons d'anthologies et d'ouvrages

d'esthétique musicale destinés aux bibliothèques de conservatoires ou d'universités. Le privilège qu'accorde l'AFAA à ces institutions pédagogiques relève à la fois de considérations pratiques — les musiciens professionnels recourent à ces bibliothèques pour trouver de nouvelles œuvres à interpréter — et stratégiques : la création de « bibliothèques françaises » dans ces lieux d'enseignement favorise la connaissance, à l'étranger, de la musique française, pour peu que les artistes les fréquentent.

Les tournées d'artistes et les séjours de pédagogues français à l'étranger secondent ces actions. La plupart des virtuoses dont l'AFAA finance les tournées outre-Atlantique visitent brièvement le Québec et informent l'organisme des questions d'actualité. En 1922, l'organiste Marcel Dupré (1886-1971) rapporte à Robert Brussel (1874-1940), directeur de l'AFAA, sa conversation avec Athanase David, secrétaire de la province du Québec (1919-1936), qui « désire ardemment avoir au Canada de jeunes artistes Français comme professeurs d'Arts, pendant quelques années chacun » (Dupré DA1922). Bien que la conversation concerne les arts plastiques⁷, Marcel Dupré élargit le propos :

N'est-ce pas, peut-être, un intéressant débouché pour votre belle œuvre de propagande ! Les Canadiens Français brûlent d'amour et d'enthousiasme pour notre chère France ! (*ibid.*).

L'engouement que décrit l'organiste ne semble cependant pas réciproque. Les pédagogues français renommés répugnent à quitter le confort matériel que leur offre leur pays, laissant à quelques enseignants prosélytes le soin de s'expatrier. Parmi ceux-ci, on peut retenir le nom de la pianiste française Yvonne Hubert (1895-1988), élève d'Alfred Cortot. Suite à une tournée au Canada dont elle rentre enthousiaste, elle fonde à Montréal l'École de piano Alfred Cortot, grâce à l'appui de ce dernier. Édouard Carteron, consul général de France à Montréal, loue la générosité du virtuose :

Le Maître qui s'était plaint de ce qu'aucun Mécène canadien n'eût encouragé la musique, [...] a fait don à l'École de M^{lle} Yvonne Hubert, au nom de « l'École Normale de Musique », d'une bourse d'un an comprenant l'enseignement gratuit, à Paris, de toutes les branches de la musique (Carteron DA1930).

La libéralité d'Alfred Cortot, alors directeur de l'École normale de musique, s'avère intéressée : elle participe de la stratégie mise en œuvre par l'AFAA et dont il est l'un des membres actifs⁸. Cette entreprise de diffusion, à

⁶ Correspondance de l'AFAA au sujet de Louis Bourdon, juin 1922. Boîte « Canada, manifestations françaises », fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.

⁷ Marcel Dupré évoque dans sa lettre les débuts de l'École des Beaux-Arts de Québec.

⁸ Alfred Cortot dirige, pendant la Première Guerre mondiale, le Service de propagande artistique, ancêtre de l'AFAA. Il devient, à la fondation de l'Association, membre de son conseil d'administration. Au cours des années 1930, il participe également aux travaux du Comité d'action artistique de l'AFAA.

l'étranger, d'une certaine musique française, s'accompagne en effet d'une politique délibérée d'attraction vers la France d'artistes que l'on estime capables de s'approprier l'art français. Les étudiants, considérés implicitement comme de jeunes esprits qu'il paraît aisé d'acquérir à la cause de l'art français, font ainsi l'objet d'une attention particulière de la part des directeurs des écoles de musique, des professeurs et des pouvoirs publics, qui rivalisent d'ingéniosité pour faciliter leur séjour à Paris.

«Assurer le bon accueil des artistes étrangers en France⁹»

La fondation, en France, de bourses d'études, apparaît comme l'un des outils les plus efficaces dont disposent les écoles de musique pour attirer les élèves étrangers. Sous la direction d'Alfred Cortot, qui se révèle particulièrement sensible aux enjeux de la diplomatie culturelle, l'École normale de musique, dont les ressources financières dépendent du nombre d'élèves inscrits, établit des relations privilégiées avec plusieurs pays qui engagent leurs boursiers à y poursuivre leur formation. Dès 1921, la jeune école parisienne souhaite mettre à la disposition d'Athanase David, qui visite l'établissement, une bourse d'études pour un élève soutenu financièrement par le gouvernement québécois¹⁰. Huit ans plus tard, l'Académie de musique du Québec envisage d'obliger les bénéficiaires du Prix d'Europe à suivre les cours de l'École normale de musique. Cette résolution serait le fruit des observations d'Arthur Letondal (1869-1956), missionné par l'organisme «pour étudier le fonctionnement des principaux conservatoires et Écoles de musique d'Europe et apprécier la valeur de leur enseignement^{11,12}».

Comme Arthur Letondal, plusieurs pédagogues canadiens-français désireux d'innover en matière d'enseignement musical séjournent en France au cours des années 1920 et 1930. L'AFAA, qui voit en eux de possibles médiateurs de la musique française, les reçoit et les aide à organiser leur séjour. En 1935, sœur Marie-Stéphane, fondatrice en 1932 de l'École supérieure de musique d'Outremont — future École Vincent-d'Indy —, vient, en compagnie de l'une de ses consœurs, «étudier sur place le fonctionnement de

nos grandes écoles de musique» (Turck DA1935). Robert Brussel se voit enjoindre de réserver le meilleur accueil à ces religieuses qui «ont le plus grand désir de conserver un caractère exclusivement français à leur Institut qui comporte déjà 4 classes» (Hart DA1935). Il les rencontre, leur procure des titres de transport à tarif réduit et des lettres d'introduction pour les écoles et les associations symphoniques qu'elles projettent d'observer (sœur Marie-Stéphane DA1935).

Les artistes originaires du Canada français ne font cependant pas l'objet de mesures spécifiques de la part des pouvoirs publics français: l'aide dont ils bénéficient — bourses d'études de l'École normale de musique, aide matérielle¹³, conseils... — concerne de nombreux artistes étrangers. Le Québec français semble même revêtir un intérêt secondaire aux yeux de l'AFAA dont la plupart des décisions sont motivées, pendant l'entre-deux-guerres, par la hantise de voir l'influence allemande — réelle ou supposée — s'étendre dans des pays où elle est d'ores et déjà jugée préoccupante. Sur le continent américain, l'Association concentre ses efforts sur les États-Unis; le Québec, qu'elle imagine francophone et francophile, retient rarement son attention. Les rares bourses d'études que l'Association accorde au cours des années 1930 à des apprentis musiciens étrangers reviennent ainsi à des musiciens qu'il s'agit, en raison de leurs origines nationales, de soustraire à l'influence allemande: alors qu'elle accède aux demandes d'élèves estoniens, elle refuse en 1933 la requête d'Arthur LeBlanc (1906-1985), violoniste acadien (Marx DA1933).

Certains musiciens québécois comprennent cependant le parti qu'ils peuvent tirer d'arguments antigermaniques. En 1921, Victoria Cartier (1867-1955), pianiste fondatrice, au début du xx^e siècle, d'une «École de musique Paris-Montréal», présente au Service d'études d'action artistique¹⁴ le cas d'un jeune compositeur peu fortuné, Rodolphe Mathieu (1890-1962). Récemment installé à Paris, il souhaiterait suivre les cours de composition du Conservatoire. Reprenant l'argumentation de Victoria Cartier, le rédacteur de la note plaide en sa faveur:

Cette acceptation, dans notre École Nationale, serait du meilleur effet au Canada où l'influence de M. Alf. [Alfred] Laliberté [*sic*] agit le plus possible pour

⁹ Association française d'expansion et d'échanges artistiques (1925).

¹⁰ Le caractère lacunaire des archives de l'École normale de musique empêche de se prononcer sur la concrétisation de cette intention.

¹¹ Rapport du conseil d'administration à l'assemblée générale de la SA de l'École normale de musique, 25 février 1929. Archives de l'École normale de musique, Paris.

¹² Dans *Le Devoir* du 10 novembre 1928, Frédéric Pelletier se félicite de cette décision: «À la suite d'une enquête faite cet été par M. Arthur Letondal à Paris, l'Académie de musique de Québec a décidé que ses boursiers, dits Prix d'Europe, seraient dirigés vers l'École normale de musique pour les deux années que vaut la bourse. [...] L'enquête faite par M. Letondal est tout en faveur de l'École normale et les résultats de la résolution prise prouveront bientôt qu'elle a été sage» (Pelletier 1928). Nous remercions tout particulièrement Marie-Thérèse Lefebvre pour cette référence, ainsi que pour ses indications aussi précieuses que nombreuses.

¹³ L'AFAA procure aux élèves québécois des laissez-passer pour les musées nationaux, des entrées gratuites pour l'Opéra-comique ou encore des billets de faveur pour les concerts de l'orchestre Pachelbel.

¹⁴ Héritier du Service de propagande artistique dirigé par Alfred Cortot pendant la Première Guerre mondiale, l'organisme représente le noyau de la future AFAA.

détourner les étudiants de leur désir de venir à Paris, et pour les engager à finir leurs études à Bruxelles à défaut de l'Allemagne. (M. Laliberté aurait reçu une éducation musicale en Allemagne, d'ailleurs très imparfaite et serait resté germanophile) (Henard DA1921).

Le Service d'études a beau faire valoir au directeur du Conservatoire l'intérêt que la France pourrait retirer d'une réponse favorable, le nom de Rodolphe Mathieu n'apparaît sur aucun des registres d'inscription de l'institution.

L'organisme ne peut en effet imposer au directeur du Conservatoire de déroger aux strictes règles qui régissent alors l'admission des musiciens étrangers en son sein. Dans les relations qu'elle entretient avec les institutions musicales parisiennes, l'Association doit se contenter de délivrer des recommandations. L'une d'entre elles bénéficie à Jean Dansereau, pianiste canadien qui, grâce à l'entremise de Robert Brussel, se fait entendre du chef d'orchestre de la société des concerts Colonne; la décision d'engager l'interprète appartient cependant à la société symphonique¹⁵.

C'est donc vers les institutions musicales parisiennes elles-mêmes, à commencer par les écoles dans lesquelles ils sont inscrits, que les étudiants étrangers se tournent pour trouver le soutien financier ou artistique que l'AFAA n'est pas toujours en mesure de leur offrir. Outre l'octroi de bourses d'études, l'École normale de musique se distingue, au cours de l'entre-deux-guerres, par les multiples possibilités qu'elle ménage aux musiciens les plus brillants de se faire entendre du public, élèves étrangers inclus.

Le parcours du violoniste Arthur LeBlanc (Maheu 2004) souligne le rôle que jouent les établissements d'enseignement de la musique dans le lancement des carrières artistiques. Le jeune homme, formé à l'Université Laval puis au New England Conservatory de Boston, s'inscrit au début des années 1930 à l'École normale de musique et saisit toutes les occasions que lui offre l'école de recueillir l'approbation du public: il participe aux cours d'interprétation de Jacques Thibaud où il a « laissé une très belle impression » (Maheu 2004, 104); à l'invitation d'Alfred Cortot, il intègre l'orchestre des concerts privés. Si sa brillante réussite à l'examen de fin d'année ne suffit pas à convaincre l'AFAA de lui octroyer une bourse d'études, elle lui vaut de se produire en soliste avec l'orchestre d'Alfred Cortot puis de partir en tournée en compagnie de deux musiciennes, lauréates comme lui de l'École normale de musique. Les conservatoires de Bâle, Genève, Lausanne, Liège et Bruxelles accueillent les artistes; le violoniste joue en outre

en récital à Amsterdam. Ce voyage enrichit son dossier de presse et le met en relation avec Arthur Dandelot, imprésario organisateur de la tournée pour le compte de l'École normale de musique. C'est lui qu'Arthur LeBlanc sollicite pour préparer son « grand "récital de début" » (Maheu 2004, 127), qui a lieu le 4 mai 1936 dans la salle de concert de l'École normale de musique.

Tout au long de l'entre-deux-guerres, l'AFAA et les directeurs des principales écoles de musique parisiennes, École normale de musique en tête, œuvrent donc de concert pour sensibiliser, à l'étranger, les futurs artistes à la musique française, et pour faciliter ensuite leur séjour d'études en France. Grâce à leurs efforts conjugués, toutes les conditions sont réunies pour que naisse à Paris un transfert culturel: les apprentis musiciens étrangers peuvent y assimiler les connaissances que leur transmettent les pédagogues français avant d'en assurer la diffusion dans leur pays d'origine.

Les artistes québécois appartiennent à la cohorte de ces médiateurs attirés par la richesse de la vie culturelle de la capitale française, par ailleurs fort cosmopolite, et par la renommée de ses établissements d'enseignement musical. Une caractéristique les distingue cependant des autres élèves étrangers qui, comme eux, poursuivent leur formation musicale en France. Les musiciens canadiens-français semblent en effet particulièrement prédisposés à jouer le rôle de médiateurs volontaires de l'art français. Les différentes subventions gouvernementales qui naissent dans les premières décennies du xx^e siècle — Prix d'Europe, bourses du gouvernement et bourses d'Europe (Lefebvre 2012) — doivent, selon le ministre Lomer Gouin, « former une élite musicale » (Barrière 2012b, 33) à même de « favoriser le développement de l'art musical », selon le titre de la loi fondatrice du Prix d'Europe.

Les musiciens canadiens-français séjournant à Paris remplissent-ils le rôle qui leur est dévolu par les pouvoirs publics québécois et français? Dans quelle mesure contribuent-ils à l'acculturation, au Canada français, des différents objets culturels qu'ils rencontrent à l'occasion de leur séjour d'études?

D'efficaces ambassadeurs de l'école française ?

Les archives du Conservatoire de Paris, de l'École normale de musique et du Conservatoire américain de Fontainebleau permettent d'identifier les artistes étrangers inscrits dans ces écoles¹⁶. Les apprentis musiciens canadiens-français représentent la portion congrue: notre banque de données,

¹⁵ Lettre de la légation du Canada en France au ministre des Affaires étrangères, 17 mars 1938. Supplément Canada (420 QO24), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.

¹⁶ La banque de données sur laquelle se fonde notre étude comprend à ce jour 428 individus inscrits au Conservatoire national de musique et de déclamation pendant les années 1920 et 1930, auxquels s'ajoutent 1 596 étudiants qui fréquentent le Conservatoire américain de Fontainebleau entre 1921 et 1939, et 231 élèves suivant les cours de l'École normale de musique en 1928-1929.

forte de 2255 noms, répertorie seulement 18 d'entre eux¹⁷. Des informations biographiques d'origines diverses complètent les données qu'offrent les registres d'inscription et les dossiers d'admission. Le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens* publié par les Sœurs de Sainte-Anne (1935), des notices issues d'encyclopédies, la liste des boursiers titulaires du Prix d'Europe et quelques noms de boursiers du gouvernement ou de bénéficiaires de financements privés, glanés au hasard des fonds d'archives consultables en France, permettent d'ajouter à cette liste les noms de 36 musiciens québécois supplémentaires¹⁸.

Une communauté musicale aux traits distinctifs

Ces 54 musiciens canadiens-français¹⁹ présentent des points communs qu'une étude prosopographique²⁰ met en lumière et qui les distinguent des autres élèves étrangers. À la différence d'étudiants d'autres nationalités, ils s'inscrivent rarement au Conservatoire de Paris. En plus de limiter à deux, puis à trois par classe le nombre de places réservées aux élèves étrangers, quelle qu'en soit l'origine, le prestigieux établissement impose en effet des limites d'âge que peuvent difficilement respecter les apprentis musiciens canadiens. Un séjour d'études en Europe nécessite en effet un investissement financier considérable. Le Prix d'Europe représente souvent, pour ses lauréats, une aide indispensable; or les musiciens attendent généralement d'avoir achevé leurs études musicales au Québec avant de se présenter à ce concours sélectif.

Les Canadiens français trop âgés pour se présenter aux concours d'entrée du Conservatoire de Paris s'inscrivent dans des écoles concurrentes, à l'École normale de musique en particulier, ou suivent des cours en privé, ce dont témoigne la longue litanie des noms de professeurs que mentionnent les élèves dans leurs notices biographiques: aux 54 musiciens recensés correspond une centaine d'enseignants. La liste des musiciens auprès de qui se forment les artistes québécois révèle des personnalités aujourd'hui oubliées. À Félix

Fourdrain (1880-1923), élève de Massenet et de Widor, connu essentiellement pour son œuvre de compositeur, sont ainsi associés, entre 1910 et 1922, pas moins de six élèves québécois: Georges-Émile Tanguay (1893-1964), Joseph Trudel (1892-1977), Clotilde Coulombe (1892-1985), Omer Létourneau (1891-1983), Lucille Dompierre (1899-1968) et Anna-Marie Messénie (1902-1999). Le bouche-à-oreille, conjugué aux compétences de l'enseignant, explique le succès que le pédagogue rencontre auprès de ce groupe de musiciens canadiens-français. Omer Létourneau rapporte s'être adressé à Félix Fourdrain sur les conseils de son professeur, «J.-Arthur Bernier, qui avait étudié avec lui, ainsi que M^{lle} Coulombe, premier prix d'Europe» (Huot 1979, 93).

L'expérience du monde de l'enseignement musical parisien qu'acquière leurs aînés guide donc parfois les nouveaux élèves dans leur choix d'un maître. Ainsi naissent de véritables filières, à l'image de la «filière catholique Québec Boulanger» qu'a étudiée Jean Boivin (Boivin 2009, 462 et 2013, 71). Le nombre de musiciens québécois qu'accepte la célèbre pédagogue croît tout au long de l'entre-deux-guerres: Reginald Stewart (1900-1984) et Hélène Landry (?-?) étudient avec elle au Conservatoire américain respectivement en 1932 et 1933; Gabriel Cusson (1903-1972), Paul Doyon (1903-1986), Rita Savard (1905-1994) et Arthur LeBlanc s'inscrivent à l'École normale de musique (respectivement à partir de 1924, 1925, 1928 et 1930²¹). Nombre d'élèves, tels Jean Papineau-Couture (1916-2000), Elzéar Fortier (1915-1987) et Françoise Aubut (1922-1984), rejoignent plus tard la «Boulangerie», surnom que donnent les élèves de Nadia Boulanger à la communauté cosmopolite qu'ils forment.

Les musiciens canadiens-français sont certes loin d'être les seuls artistes étrangers à fréquenter les cours de Nadia Boulanger. Ils se singularisent en revanche par leur façon d'investir le marché parisien de l'enseignement artistique. À la différence d'autres ressortissants, ils s'adonnent massivement à l'écriture musicale (harmonie, fugue, contrepoint, composition) et d'orgue: 30 des 54 élèves

¹⁷ Ce petit nombre tient d'abord au mode de recrutement des écoles étudiées. Jusqu'en 1934, le Conservatoire américain de Fontainebleau demeure exclusivement réservé aux ressortissants des États-Unis, qui représentent 1 588 individus sur les 2 555 de l'étude (soit 62 pour cent environ). D'autre part, ces données, sans doute partielles, découlent également de la nature des archives alimentant la banque de données: alors que le Conservatoire national de musique et de déclamation et le Conservatoire américain de Fontainebleau disposent d'archives continues et couvrant l'intégralité de la période, un seul registre d'inscription correspondant à l'année scolaire 1928-1929 documente le recrutement de l'École normale de musique, pourtant fréquentée pendant l'entre-deux-guerres par plusieurs musiciens canadiens.

¹⁸ Ce complément inclut 27 lauréats du prix d'Europe, concours dont le palmarès est disponible en ligne. La mention des 15 musiciens restants n'a en revanche rien de systématique. Seule une enquête dans les archives disponibles au Québec pallierait cette difficulté, en ajoutant par exemple les noms des bénéficiaires de bourses gouvernementales (Lefebvre 2012). Il demeurera cependant difficile de recenser les musiciens finançant leur séjour d'études par leurs propres moyens.

¹⁹ Le lecteur trouvera la liste des musiciens en annexe, avec leurs dates de séjour et les établissements fréquentés, lorsque l'information est disponible.

²⁰ La prosopographie, qui désigne étymologiquement la description d'une personne, renvoie à une méthode élaborée par les historiens de l'Antiquité pour délimiter les contours d'un groupe ou d'une catégorie socioprofessionnelle, pour en décrire le fonctionnement et pour identifier les processus d'admission ou de sortie qui régissent l'accès à ce groupe. Elle suppose de standardiser des données biographiques pour pouvoir les comparer. L'enquête prosopographique conduit à dégager des tendances communes aux membres du groupe et permet de situer chaque individu par rapport aux autres.

²¹ Nous ne connaissons pas toujours la durée exacte de leurs études.

suivent au moins un cours d'écriture musicale au cours de leur séjour²²; 16 musiciens pratiquent l'orgue, dont huit auprès de Marcel Dupré. De surcroît, la plupart des élèves canadiens-français font preuve d'une rare polyvalence: la majorité des interprètes complètent leur formation instrumentale par des cours théoriques; certains pratiquent même plusieurs instruments. Le pianiste et compositeur Auguste Descarries (1896-1958, prix d'Europe en 1921), qui assiste à quelques cours publics d'Alfred Cortot et se perfectionne auprès de Léon Conus, suit aussi des cours de violon et d'orchestration auprès de Jules Conus, frère de Léon Conus, et d'orgue avec Marcel Dupré (Lefebvre 2013, 158-159). Gabriel Cusson, violoncelliste et compositeur, suit une formation de chanteur.

La prédominance de l'orgue et la polyvalence instrumentale de ces musiciens reflètent, à Paris, la structuration de la profession musicale québécoise, dominée par les besoins en matière de musique religieuse — comme en atteste l'emploi récurrent de l'expression «maître de chapelle» dans le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens* (Sœurs de Sainte-Anne 1935) — et par le pouvoir qu'exercent les congrégations religieuses dans le domaine de l'enseignement²³. Or ces institutions attendent de leur personnel des compétences variées. À son retour à Montréal, l'Institut Nazareth, qui accueille prioritairement des élèves atteints de déficience visuelle, offre un poste d'enseignant à l'un de ses anciens élèves, Gabriel Cusson, lui-même malvoyant. Il y enseigne le chant, le violoncelle, l'histoire de la musique, puis, progressivement, les disciplines d'écriture, en plus de participer à la chorale.

Le processus de transfert culturel initié par les pouvoirs publics français se heurte ainsi à un premier obstacle: rares sont les musiciens canadiens-français à suivre scrupuleusement le cursus que proposent les institutions parisiennes d'enseignement musical. Leurs choix en matière d'apprentissage ou de perfectionnement déjouent le projet des autorités musicales françaises, qui souhaitaient faire table rase de la culture propre des élèves étrangers pour lui substituer la culture française. La seconde difficulté surgit au retour des artistes dans leur pays: les musiciens québécois qui endossent le rôle d'ambassadeurs de la culture française se heurtent parfois à des résistances inattendues.

Ambassadeurs prosélytes et résistances locales

Conformément aux souhaits des autorités françaises, certains interprètes formés à Paris deviennent, à leur retour au Québec, «les plus utiles propagateurs de la culture française». Le pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941) fait en la matière figure de pionnier. Ce lauréat du prix d'Europe, élève à Paris d'Isidore Philipp, de Raoul Pugno et de Ricardo Viñes, se singularise par la part croissante qu'occupent les œuvres de compositeurs français contemporains dans ses programmes. Sa prédilection pour ces œuvres «modernes» et «étrangères» lui attire de violentes critiques au Québec (Caron 2006, 37), bien que son statut de passeur culturel ne passe pas inaperçu en France où Robert Brussel le reconnaît volontiers:

J'ai su par M. Laberge²⁴ l'action que vous exerciez [*sic*] dans votre pays bien que n'y résidant pas actuellement. Je sais d'ailleurs que la musique française prend de plus en plus au Canada la place à laquelle elle a droit et que les témoignages de sympathie n'y font pas défaut à ceux de nos artistes qui s'y rendent (Brussel DA1923).

La carrière de Léo-Pol Morin rend apparentes les difficultés que rencontrent dans leur pays natal les jeunes interprètes formés à Paris. Se consacrer, même partiellement, au répertoire français représente un parti pris risqué, a fortiori lorsqu'il s'agit d'œuvres modernes comme celles que promeut l'AFAA. Ainsi, après s'être «révélé aux Parisiens éblouis», Auguste Descarries se présente au public montréalais le 20 janvier 1930 dans des œuvres de Chopin, de Debussy et de Nicolas Medtner. Le consul général de France à Montréal, très critique vis-à-vis de son interprétation, conclut: «Auguste Descarries est certainement doué. Ses compatriotes lui en veulent d'aimer la France et de se trouver à l'étroit en leur compagnie. Je ne crois pas à l'avenir de ce pianiste canadien dans sa patrie» (Carteron DA1930).

Quelques interprètes, comme Anna-Marie Messénie (prix d'Europe en 1922), tentent de résoudre ce problème en associant à des œuvres françaises celles de compositeurs canadiens contemporains. Le programme d'un de ses récitals québécois comprend un *Caprice* composé par son professeur de piano parisien, Isidore Philipp, et des pièces de ses compatriotes Georges-Émile Tanguay et Léo Roy (1887-1974). La rareté des informations relatives à la

²² À titre de comparaison, seulement 20 pour cent des élèves inscrits dans les cours du Conservatoire de Paris ou de l'École normale de musique s'inscrivent aux cours d'écriture musicale.

²³ Outre le McGill Conservatorium of Music, fondé en 1904 auquel se greffe une faculté de musique en 1922, et le Conservatoire national de musique fondé l'année suivante par Alphonse Lavallée-Smith, Montréal compte par exemple une Schola Cantorum (1915) et plusieurs communautés religieuses féminines: sœur Marie-Stéphane fonde en 1932 l'École de musique d'Outremont (aujourd'hui École Vincent d'Indy); une École normale de musique voit le jour en 1926 à l'instigation de la Congrégation de Notre-Dame. Les garçons bénéficient de l'enseignement du collège du Mont-Saint-Louis. On doit enfin aux Sœurs de Sainte-Anne-de-Lachine le *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens* (1935) précédemment cité (Kallmann 1983).

²⁴ Bernard Laberge, imprésario, organiste, pianiste et critique musical, se distingue au cours des années 1920 par ses activités en faveur de musiciens français dont il organise les tournées au Canada.

carrière de cette pianiste laisse cependant supposer que le fait de poursuivre des études à Paris, voire d'y recueillir l'approbation du public, ne suffit pas à assurer aux jeunes virtuoses un avenir professionnel dans leur pays d'origine.

En attendant de pouvoir vivre de leur métier d'interprète, les musiciens se tournent souvent vers l'enseignement de la musique, activité particulièrement propice à la transmission des savoir-faire acquis à Paris. Cependant, les professeurs les plus actifs rencontrent, eux aussi, d'importantes difficultés qui tiennent parfois au niveau musical des apprentis. Dans une lettre adressée à Nadia Boulanger, le violoncelliste Gabriel Cusson, de retour au Québec en 1930, regrette ainsi de ne pas pouvoir enseigner le contrepoint: «C'est ce que j'aurais aimé le mieux à enseigner, aucun élève n'est prêt à en entreprendre l'étude» (Cusson DA1930). De surcroît, les jeunes pédagogues s'insèrent dans un secteur fortement concurrentiel, comme l'indique implicitement le violoncelliste: «Pour ce qui est des études d'harmonie, il y a ici un professeur qui l'enseigne depuis plusieurs années et on ne tient pas à en changer, d'ailleurs je ne voudrais pour rien au monde lui enlever la place» (Cusson DA1930).

En dépit de leur nombre, les écoles de musique au Québec ne disposent pas toujours de ressources financières suffisantes pour que les enseignants puissent employer les méthodes pédagogiques qu'ils estiment appropriées. En 1931, Gabriel Cusson propose ses services au Conservatoire national de musique, où Eugène Lapierre lui confie deux élèves inscrits en harmonie et en contrepoint. Cependant, les conditions dans lesquelles il exerce ses nouvelles fonctions ne lui conviennent pas, ce qu'atteste la correspondance qu'il entretient avec Nadia Boulanger:

J'aurais préféré une classe de solfège ou une classe d'histoire de la musique, car l'enseignement de l'harmonie et du contre-point [*sic*] me paraît nous nécessiter un aide [*sic*], surtout s'il s'agit d'études très poussées, et je n'ai personne. J'ai accepté quand même; il me faut risquer le tout pour le tout. Je ne recevrai pour le moment aucun salaire, car la première année d'enseignement à cette école n'est pas rémunérée (Cusson DA1931).

L'aide à laquelle Gabriel Cusson fait allusion paraît moins liée à son handicap visuel qu'à son désir de reconduire, au Québec, un dispositif pédagogique qu'il a connu en France²⁵: au Conservatoire de Paris comme à l'École normale de

musique, des assistants secondent les professeurs des classes supérieures dans leur enseignement.

Dans bien des cas, les pratiques pédagogiques usuelles au Québec freinent le prosélytisme de ces passeurs culturels. Une discipline, le solfège, semble faire exception. Plusieurs pédagogues renommés œuvrent à l'importation de la méthode de solfège d'André Gedalge (1856-1926²⁶), que Léo-Pol Morin estime facilement transposable au Canada (Morin 1930, 195). Claude Champagne (1891-1965), qui étudie avec le pédagogue français²⁷, souhaite, en sa qualité de membre de la Commission des écoles catholiques, systématiser l'enseignement du solfège dans les écoles primaires canadiennes (Plamondon 1979, 29). Se documentant sur les méthodes d'initiation musicale en usage en France, Victoria Cartier tente même de faire adopter sa méthode par le ministère québécois de l'Instruction publique²⁸.

La fondation d'une école nationale à travers le prisme français

Cet exemple d'acculturation ne concerne pas directement l'enseignement professionnel de la musique, pourtant en proie à d'importantes restructurations au Québec depuis le début du xx^e siècle. Pouvoirs publics et élites musicales canadiennes-françaises partagent alors une même ambition: développer la musique classique dans la province en formant des artistes professionnels de haut niveau, voire en encourageant la naissance d'une identité musicale canadienne-française (Lefebvre 1984). Différentes initiatives concourent à ce mouvement: la fondation du Prix d'Europe et la création de bourses d'études donnent aux jeunes artistes les moyens de poursuivre hors de leur province des études musicales supérieures qu'ils ne peuvent alors, faute d'institution adéquate, mener au Québec; pédagogues et pouvoirs publics tentent en outre de fonder un établissement d'enseignement de la musique capable de pallier ce manque, souvent évoqué jusqu'à l'ouverture, en 1942, du Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec.

Ces actions s'avèrent indissociables de la réflexion que mènent les compositeurs et pédagogues les plus actifs quant à l'existence d'une véritable musique canadienne. En dépit de leurs divergences d'opinions récurrentes, le secrétaire du Conservatoire national de Montréal, Eugène Lapierre

²⁵ Dans les lettres qu'il adresse à Nadia Boulanger, Gabriel Cusson décrit à plusieurs reprises les conditions dans lesquelles il enseigne au Québec, mais il n'évoque jamais l'aide que pourrait lui fournir un éventuel auxiliaire en raison de sa cécité.

²⁶ Le compositeur français André Gedalge exerça une influence déterminante sur nombre de compositeurs inscrits au Conservatoire de Paris. Suppléant d'Ernest Guiraud, puis répétiteur de Jules Massenet à partir de 1892, il est nommé professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire en 1905. Ses œuvres didactiques marquent indéniablement les Canadiens français de passage à Paris.

²⁷ Claude Champagne déclare étudier au Conservatoire auprès d'André Gedalge, mais il ne figure ni dans la liste des élèves officiellement admis, ni dans le cahier des auditeurs tenu par l'institution entre septembre 1923 et août 1939.

²⁸ Notice biographique de Victoria Cartier [s.d.]. Boîte « Canada, tournées françaises, villes, virtuoses », fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.

(1899-1970), et le pianiste et compositeur Léo-Pol Morin, estiment que le manque structurel de compositeurs capables de « produire un style canadien » (Lapierre 1933, 124) tient en partie à l'organisation défectueuse de l'enseignement musical. Sans classes de composition, comment apprendre le métier de compositeur? Dans une province où la composition n'apparaît pas encore comme un métier à part entière (Lefebvre 2004, 145), la fondation d'un établissement d'enseignement de la musique à vocation nationale, dont le rayonnement concernerait la province entière, recouvre des enjeux à la fois institutionnels et esthétiques: il s'agit tout autant de doter le Canada français d'une école formant des artistes professionnels de valeur que de créer, grâce aux œuvres de jeunes compositeurs, une identité sonore affirmée.

Dans ce contexte, la référence systématique à l'Europe, et singulièrement à la France, invite à s'interroger sur le statut qu'accordent les artistes canadiens-français aux modèles pédagogiques, esthétiques et institutionnels dont ils assurent le transfert au Québec. Malgré leurs différences, les deux projets concurrents d'Eugène Lapierre et de Claude Champagne, qui militent en faveur de la création d'un Conservatoire national, ont en commun de se référer au modèle du Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris. L'un de ces projets éveille même l'intérêt de l'AFAA, tentée d'intervenir au Canada français en faveur d'une entreprise susceptible de servir ses intérêts. La fondation du Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec en 1942 semble ainsi signer la réussite de la stratégie française: un médiateur étranger formé en France serait parvenu à implanter, au Canada français, le modèle institutionnel parisien; la France exercerait donc une influence indirecte, mais incontestable, sur la vie musicale québécoise. Cette analyse méconnaît cependant la complexité des relations qu'entretiennent les artistes canadiens avec les objets culturels qu'ils importent à l'issue de leur séjour parisien.

Le Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris: un modèle institutionnel à importer?

Les principaux auteurs de réformes institutionnelles en sol québécois, Eugène Lapierre et Claude Champagne, ont en effet étudié à Paris pendant l'entre-deux-guerres. Ces deux compositeurs, tous deux boursiers du gouvernement, développent au cours des années 1930 des projets de Conservatoire national qui ont en commun de nécessiter l'engagement financier de l'État.

Eugène Lapierre, secrétaire du Conservatoire national de Montréal depuis 1922 et boursier du gouvernement en 1924, s'inscrit à Paris à l'Institut grégorien, assiste aux cours de Marcel Dupré, prend part aux activités de la Schola Cantorum et, durant l'été, fréquente l'école attenante à l'abbaye de Solesmes (Lefebvre 2004, 136). À son retour au Québec en 1927, Édouard Montpetit²⁹ le charge d'étudier le fonctionnement des écoles de musique parisiennes pour rénover l'organisation du Conservatoire national. Avec l'aide financière du gouvernement, Eugène Lapierre séjourne une quatrième année à Paris en 1928. Le long projet de réorganisation du Conservatoire national qu'il soumet à Édouard Montpetit et à Athanase David, et dont l'AFAA conserve un exemplaire, cherche « dans l'histoire du Conservatoire de Paris à ses origines les problèmes similaires aux nôtres afin d'appliquer ici les mêmes solutions » (Lapierre DA1929, 3). La subvention annuelle du gouvernement qu'il sollicite rassurerait d'éventuels mécènes sur le sérieux de sa démarche et permettrait à l'établissement de proposer des « cours gratuit[s], avec examens éliminatoires, [ce qui] ne donne au maître que les meilleurs des sujets possibles », sur le modèle du Conservatoire de Paris (*ibid.*, 10).

Claude Champagne séjourne lui aussi à Paris à la fin des années 1920. À la différence d'Eugène Lapierre, il consacre l'essentiel de son séjour d'études à perfectionner son art de compositeur et d'interprète. Auditeur au Conservatoire de Paris dans la classe d'André Gedalge, il adresse au docteur Siméon Grondin, directeur des étudiants canadiens à Paris, ses suggestions sur la façon dont « le gouvernement pourrait faciliter la tâche » des étudiants boursiers « dans l'application de leur programme [d'études] à leur retour au pays » (Champagne DA1928). Fustigeant les institutions musicales québécoises qui « se parent du titre de conservatoire » sans délivrer « des cours d'instruction musicale à l'instar des conservatoires européens », il suggère de fonder une école de musique soutenue par le gouvernement de la province, et dont le programme serait « semblable à celui de l'École normale de Paris ou du Conservatoire » (*ibid.*). Une telle institution offrirait aux musiciens subventionnés la possibilité « d'appliquer d'une façon directe la science musicale acquise dont ils ont fait spécialité » (*ibid.*). Il joint à sa lettre un document esquissant son projet de Conservatoire. Il y souligne la nécessité de « former d'abord un corps enseignant *d'après les méthodes françaises* » et d'« organiser d'abord dans les grandes lignes le Conservatoire *comme celui de Paris* », avant d'adopter le modèle du « lycée musical, comme à La Haye ou à Rome »

²⁹ Avocat et économiste, Édouard Montpetit fonde en 1920 l'École des sciences sociales à laquelle est associée une école de journalisme. Eugène Lapierre y suit les cours offerts par Montpetit en 1922. Édouard Montpetit occupe parallèlement la fonction de Secrétaire général de l'Université de Montréal de 1920 à 1950, établissement auquel le Conservatoire national est affilié depuis 1921. Ses qualités d'économiste et d'écrivain lui valent d'exercer une certaine influence intellectuelle sur Athanase David avec qui il avait partagé un bureau d'avocat dans les années 1910.

(*ibid.*, emphase dans le document original). Siméon Grondin, dont le poste est sous la responsabilité du Secrétaire de la Province, a probablement présenté oralement ce rapport à Athanase David à l'occasion d'un des séjours parisiens de ce dernier.

De l'ingérence à l'influence

Ces deux projets retiennent l'attention de l'AFAA, mais connaissent des fortunes différentes. À la fin de l'année 1928, Robert Brussel, en sa qualité de directeur de l'Association, écrit au diplomate français Édouard Carteron, en poste à Montréal. Il lui demande de le tenir informé de « la création d'une École de musique à Montréal », expression par laquelle les deux hommes renvoient au projet d'Eugène Lapierre (Carteron DA1929). Au printemps, le diplomate, qui considère l'entreprise d'Eugène Lapierre comme une opportunité pour développer l'influence française au Québec, presse Robert Brussel de désigner un artiste français apte à diriger l'établissement et à qui il reviendrait d'« être l'Orphée du Canada, et dans ce pays qui cherche sa nationalité, de créer l'harmonie nationale » (*ibid.*).

Cette métaphore grandiloquente laisse transparaitre la façon dont les acteurs de la diplomatie culturelle française conçoivent les relations internationales. Empreinte de messianisme, cette vision trahit en outre une certaine méconnaissance du contexte local : les deux hommes espèrent implicitement que le conservatoire d'Eugène Lapierre concoure, avec l'aide de la France, à la construction de l'identité nationale du Canada français. L'emploi de l'adjectif *national* dans l'intitulé de l'école montréalaise donne même lieu à un quiproquo.

En juin 1929, Robert Brussel, grâce à l'entremise de Victoria Cartier, rencontre Athanase David à Paris. La pianiste et pédagogue met à profit ce rendez-vous pour solliciter le ministre en faveur du Conservatoire d'Eugène Lapierre, sans pour autant le nommer explicitement. La ferme opposition d'Athanase David³⁰ précipite le départ de Victoria Cartier. Demeuré seul avec Robert Brussel, le ministre informe son interlocuteur de la création imminente du nouveau Conservatoire national et lui confirme son

intention de faire appel à un musicien français pour le diriger pendant au moins deux ans, « car ce n'est pas en quelques mois qu'on acquiert les aptitudes pédagogiques et administratives nécessaires pour former un directeur de Conservatoire » (Brussel DA1929). Enthousiasmé, Robert Brussel entreprend immédiatement de chercher le nom d'une personnalité française adéquate, tout en s'interrogeant sur la façon dont la France pourrait intervenir sans « froisser le légitime amour-propre des Canadiens » (*ibid.*).

Cette tentative d'ingérence tourne court. Le conservatoire national en passe d'être créé et auquel Athanase David fait allusion correspond non à l'établissement d'Eugène Lapierre, mais au projet de Claude Champagne, dont Robert Brussel ignore l'existence. Se rendant compte de l'erreur du directeur de l'AFAA, Athanase David intervient auprès du ministère des Affaires étrangères français qui fait savoir à l'Association que « M. David ne se décidera à subventionner un conservatoire de musique que si cette institution est *vraiment* nationale [et qu'il] serait heureux que nous nous abstenions de toute intervention dans cette question » (Pila DA1929). D'ailleurs, après des débuts prometteurs, le Conservatoire national de musique d'Eugène Lapierre périclité ; cette situation critique exclut définitivement, aux yeux de l'AFAA, de « doter d'un Directeur français un Conservatoire qui ne représente qu'une velléité » (Carteron DA1931).

Le projet soutenu par Athanase David aboutit finalement à la naissance, en 1942, du Conservatoire de musique du Québec. Contrairement à ce que le ministre avait laissé entendre à Robert Brussel, la direction de cet établissement, dont la parenté avec le Conservatoire de Paris est patente³¹, revient non pas à un musicien français, mais à deux artistes québécois formés à Paris.

Claude Champagne, demeuré en retrait des débats relatifs à la fondation d'une école nationale de musique après son retour de Paris, joue un rôle crucial dans l'élaboration de l'institution. Au début des années 1930, il devient rapidement un pédagogue incontournable à Montréal : il enseigne les matières théoriques dans la plupart des établissements de la ville³². Son omniprésence lui vaut en 1938 d'être chargé

³⁰ « À peine [Victoria Cartier] avait-elle demandé au Ministre s'il ne pensait pas à donner une solution au problème posé par la création du Conservatoire, que M. David se levait de son siège, montrait soudain de la nervosité et répondait que la question n'était pas mûre ; que l'éventuelle fondation d'un Conservatoire gênait tant d'intérêts privés qu'il y fallait, pour l'instant, renoncer ; que c'était tout autre chose que de créer des Écoles de Beaux-Arts dans un pays où n'existe aucun professeur de peinture, de dessin, de gravure ou de sculpture, ou d'y instituer un Conservatoire de Musique alors qu'y pullulent les Maîtres de chant et de piano plus ou moins qualifiés pour enseigner [...] mais tous décidés à défendre leurs positions » (Brussel DA1929). Athanase David fait ici état de la concurrence acharnée que se livrent, dans le domaine de l'enseignement de la musique, non seulement les professeurs particuliers, mais aussi de nombreuses institutions privées, dont la plupart sont dirigées par des communautés religieuses (Couture 1992, 9 ; Lefebvre 2004, 124-125).

³¹ Simon Couture et Fernand Harvey identifient les caractéristiques empruntées au modèle français : un Conservatoire national qui veut former des interprètes et des compositeurs professionnels doit avoir le soutien de l'État, proposer un enseignement gratuit délivré par d'excellents professeurs représentant toutes les disciplines musicales, matières théoriques et composition incluses, et demeurer mixte et laïc (Couture 1992, 1-2 ; Harvey 2012, 160).

³² À compter de 1929, il enseigne les disciplines d'écriture musicale à l'École supérieure de musique d'Outremont, aujourd'hui École Vincent d'Indy, puis à l'École normale de musique dès 1930. L'Université McGill le recrute à son tour trois ans plus tard. Entre 1935 et 1942, il surveille le programme de solfège puis dirige l'enseignement musical au sein de la Commission des écoles catholiques de Montréal (Nevins 1990, 18).

par Jean Bruchési, sous-secrétaire de la province, d'évaluer, en collaboration avec Henri Gagnon, l'organisation de l'enseignement de la musique au Québec (Couture 1992, 7; Harvey 2012, 151). Dans leur enquête, les deux hommes présentent la fondation d'un Conservatoire d'État comme

le seul instrument capable de canaliser les efforts éparés qui ne peuvent que donner des résultats incomplets s'il s'agit, comme la population semble le désirer ardemment en ce moment, de former des musiciens comparables aux musiciens européens (Champagne et Gagnon DA1938).

La nouvelle institution, qui ouvre ses portes en mai 1943, doit la plupart de ses traits au plan pour un Conservatoire d'État que rédige Claude Champagne en 1938 à la lumière de sa récente enquête et de son expérience parisienne (Harvey 2012, 153).

L'influence française ne se limite pas au choix d'un modèle institutionnel: l'établissement engage nombre d'artistes formés en France, à commencer par Claude Champagne qui en assure la codirection aux côtés de Wilfrid Pelletier. Ce dernier, lauréat du prix d'Europe en 1915, étudie à Paris avant de commencer une carrière de répétiteur puis de chef d'orchestre aux États-Unis (Pelletier 1972, 48-115). Le recrutement du corps enseignant s'avère pourtant un sujet sensible. Au cours des années 1930, la question oppose les partisans d'une équipe uniquement composée de musiciens locaux, ce que souhaite Eugène Lapierre (DA1934), aux artistes qui, comme Léo-Pol Morin, se montrent favorables à l'intervention de professeurs étrangers.

Dans ce contexte, Wilfrid Pelletier et Claude Champagne argumentent de la nécessité d'offrir aux élèves «la meilleure éducation musicale possible» pour recruter une importante proportion d'enseignants étrangers (Pelletier 1972, 223). La liste des professeurs engagés par l'établissement et que dresse Wilfrid Pelletier dans ses mémoires inclut plusieurs Français: Marcel Grandjany (harpe), Joseph Bonnet (orgue), Louis Bailly (violon), Léon Letellier (contrebasse) et son ancien professeur Isidore Philipp, alors âgé de 80 ans (piano). De plus, Arthur Lora, musicien italien élève du Français Georges Barrère, puis René Le Roy et Marcel Moÿse, enseignent aux flûtistes. Enfin, sur les 17 «bons musiciens du Québec» que nomme le chef d'orchestre, 10 ont poursuivi leurs études musicales supérieures en France³³.

Conclusion : Vers un style canadien ?

L'appartenance de musiciens français ou formés en France au corps enseignant du nouveau Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec, école professionnelle d'envergure nationale, plaide en faveur de la réussite de la stratégie française. En misant sur la formation, en France, de futures élites musicales étrangères, l'AFAA et les écoles parisiennes de musique contribuent à développer l'influence culturelle française dans les pays où ces médiateurs élisent domicile.

Les artistes canadiens-français, qui emportent dans leurs bagages un répertoire, des pratiques pédagogiques et des modèles institutionnels français, assurent donc bien « le déplacement matériel d'un objet dans l'espace », condition *sine qua non* du transfert culturel (Espagne et Werner 1988, 5). Ce processus rencontre cependant des résistances liées à la complexité des enjeux professionnels et politiques locaux: les musiciens désireux de transmettre les connaissances acquises à Paris intègrent un secteur particulièrement concurrentiel et doivent prendre position dans la lutte qui oppose le clergé au gouvernement pour le contrôle de l'enseignement musical.

De surcroît, importer des techniques musicales et des modèles esthétiques, pédagogiques et institutionnels ne suffit pas à garantir l'existence du transfert culturel, qui, dépassant le simple phénomène de mode, «sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la culture d'accueil» (Espagne et Werner 1988, 5). Pour donner lieu à un *transfert*, et non à un simple échange culturel, l'objet importé doit «génér[er] des phénomènes d'imprégnation, d'appropriation, ce qui implique du temps» (Frank 2010, 671).

L'étude des carrières ultérieures des interprètes permettrait, à l'avenir, d'évaluer le rôle exact qu'ont joué ces artistes dans l'acculturation au Québec du répertoire musical français contemporain promu par l'AFAA pendant l'entre-deux-guerres. L'observation des pratiques pédagogiques propres aux enseignants les plus actifs et l'analyse des œuvres composées par les jeunes créateurs formés au Conservatoire de musique et d'art dramatique de la province de Québec pourraient conduire à identifier des sources d'inspiration parisiennes, en particulier en ce qui concerne l'enseignement de la composition, discipline jugée déterminante dans l'élaboration d'un langage musical national.

³³ Il s'agit de Claude Champagne (composition), Henri Gagnon et Bernard Piché (orgue), Camille Couture (violon), et des pianistes Germaine Malépart, Jean Dansereau, Auguste Descarries, Edmond Trudel, Yvonne Hubert et Arthur Letondal.

Annexe 1 : Liste des musiciens canadiens-français étudiant à Paris (1911-1943).

La liste ci-dessous se fonde sur deux sources principales : la liste des lauréats du Prix d'Europe³⁴ et les notices biographiques rédigées par les sœurs de Sainte Anne (1935). Nous avons complété la plupart de ces données à l'aide des notices biographiques de *L'Encyclopédie canadienne*³⁵. D'autres sources nous ont occasionnellement permis d'identifier des musiciens absents de ces deux sources principales mais dont le rôle dans la vie musicale canadienne s'avère crucial, comme Claude Champagne.

Nom, Prénom (année de naissance)	Dates extrêmes du séjour ³⁶	Établissement ³⁷
Anderson, Mary (1907)	1928	ENM ³⁸
Aubut, Françoise (1922)	1938-1944	Conservatoire ³⁹
Beauchamp, Fleurette (1907)	1933-1934	Conservatoire
Beudet, Jean-Marie (1908)	1929-1932	CAF ⁴⁰
Bedford, Reginald (1909)	1936	CAF
Bélanger, Edwin (1910)	1933	
Belleau, Dantès (1895)		
Bernier, Conrad (1904)	1923	
Champagne, Claude-Adonai (1891)	1921-1928	Conservatoire*
Cornellier, Joseph (1900)	1922-1926	Conservatoire
Coulombe, Clotilde (1892)	1911	
Cusson, Gabriel (1903)	1928	ENM
Dansereau, Hector (Jean) (1891)	1914	
Daunais, Lionel (1901)	1926	
Descarries, Arthur (1896)	1921-1930	ENM
Dompierre, Lucille (1899)	1919	
Doyon, Paul (1903)	1925-1927 ; 1929-1930	ENM
Filiatrault, Roger (1905)	1929	Conservatoire
Hébert, Marcel	1938	
Kastner, Jean	1918	
Lamontagne, Yvette (1898)		
Landry, Helene	1925-1928 ; 1933, 1937	ENM ; CAF
Lapierre, Eugène (1899)	1924 ; 1925-1926 ; 1927-1928	Nr ⁴¹ ; Institut grégorien* ; Schola Cantorum*
Larose, Paul (1906)	1931	ENM
Lasalle, Annette (1903)	1921-1926	Conservatoire*
Laurendeau, Marie (1909)	1932-1934	Conservatoire
LeBlanc, Arthur (1906)	1930-1934	ENM
Leduc, Jean (1910)	1928-1931	

³⁴ Voir Académie de Musique du Québec, «Lauréats du Prix d'Europe depuis 1911 », *Le Prix d'Europe*, <http://www.prixdeurope.ca/ancienslaureats.html>, consulté le 13 juillet 2015.

³⁵ Voir *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/>, consulté le 20 septembre 2015.

³⁶ Ces dates sont données à titre indicatif. Lorsque l'école fréquentée est connue, elles correspondent aux années pour lesquelles les archives gardent la trace de l'étudiant. Dans les autres cas, les années mentionnées sont celles qu'indiquent le musicien ou ses biographes. Dans le cas des élèves du Conservatoire américain de Fontainebleau, l'année correspond à un séjour estival de trois mois au plus.

³⁷ Le nom indiqué dans cette colonne identifie les archives institutionnelles dans lesquelles on trouve la trace du musicien. Il s'agit d'un établissement d'inscription ; rien ne garantit qu'il y ait effectué l'intégralité de son cursus. L'astérisque signale une école citée par le musicien ou ses biographes, sans qu'il ait été possible de confirmer la présence de l'élève dans les documents d'archives. Pour plus de détails, voir Duchêne-Thégarid 2015.

³⁸ École normale de musique.

³⁹ Conservatoire national de musique et de déclamation.

⁴⁰ Conservatoire américain de Fontainebleau.

⁴¹ Non renseigné.

Létourneau, Omer (1891)	1913 ; 1918-1919	Nr ; Schola Cantorum
Lindsay, Georges (1909)	1934	
Malépart, Germaine (1898)	1917-1922	Conservatoire*
Martin, Gilberte (Marie) (1910)	1930	ENM ; Conservatoire
Martin, Lucien (1908)	1931-1933	
Mathieu, Rodolphe (1890)	1920	Schola Cantorum*
Mercure, Henri	1927	
Messénié, Ann-Marie (Marie-Anna)	1922	
Morin, Léo-Pol (1892)	1912	
Pelletier, Wilfrid (1896)	1915-1917	
Perret-Gentil (Riddez), Juanita (1915)	1938-1943	Conservatoire
Piché, Bernard (1908)	1932	
Raymond, Alice	1917-1923	
Rodrigue, Juliette	1933	CAF
Sand, Abraham (1910)	1928-1930	Conservatoire
Savard, Rita (1905)	1928	ENM
Savaria, Georges (1917)	1937	Schola Cantorum*
Savaria, Joseph-Elie (1886)	1912-1913	
Stewart, Reginald (1900)	1919-1932	CAF
Tanguay, Georges-Émile (1893)	1912-1914	Schola Cantorum*
Tardif, Alphonse (1885)	1922-1925	Conservatoire*
Tremblay, Georgette	1935	
Trudel, Joseph (1892)	1912-1915 ; 1921-1928	Conservatoire* ; Nr
Vallières, Henri (1901)	1928	ENM
Van de Goor, Ignaz (1906)	1928	ENM
Wilhelmy, Vanna	1928	ENM

RÉFÉRENCES

Documents d'archives

- Association française d'expansion et d'échanges artistiques (1925). Plaquette de présentation de l'AFAA (F²¹ 4709), Archives nationales de France, Paris.
- BRUSSEL, Robert (DA1923). Lettre à Léo-Pol Morin, 24 octobre. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- BRUSSEL, Robert (DA1929). Lettre à Édouard Carteron, 25 juin. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- CARTERON, Édouard (DA1929). Lettre à Robert Brussel, 22 avril. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- CARTERON, Édouard (DA1930). Lettre à Robert Brussel, 17 mai. Supplément Canada (420 QO²⁴), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- CARTERON, Édouard (DA1931). Lettre à Robert Brussel, 29 décembre. Supplément Canada (420 QO²⁴), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- CHAMPAGNE, Claude (DA1928). Lettre au D^r Siméon Grondin, février. Fonds Claude-Champagne (MUS29/F1,1), Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.
- CHAMPAGNE, Claude et Henri GAGNON (DA1938). «Résumé d'une enquête sur la musique dans la province de Québec». Fonds Wilfrid Pelletier, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.
- Correspondance de l'AFAA au sujet de Louis Bourdon, juin 1922. Boîte «Canada, manifestations françaises», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- CUSSON, Gabriel (DA1930). Lettre à Nadia Boulanger, 23 septembre. Fonds des lettres autographes (N.L.a 65 (9-50)), Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- CUSSON, Gabriel (DA1931). Lettre à Nadia Boulanger, 3 février. Fonds des lettres autographes (N.L.a 65 (9-50)), Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- DUPRÉ, Marcel (DA1922). Lettre à l'Association pour l'expansion artistique [Robert Brussel], 26 octobre. Fonds des lettres autographes (L.a. Dupré Marcel-32), Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- Extrait du procès-verbal de la réunion du comité de l'Académie de musique de Québec (section montréalaise) tenue le 3 novembre 1928. Archives de l'École normale de musique, Paris.
- HART, J. (DA1935). Lettre à Robert Brussel, 12 octobre. Supplément Canada (420 QO²⁴), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- HENARD (DA1921). Note sur la visite de Victoria Cartier le 4 octobre. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- LAPIERRE, Eugène (DA1929). «Mémoire sur la réorganisation du Conservatoire national de musique et sur les raisons qui incitent ses administrateurs à demander une subvention annuelle au gouvernement». Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- LAPIERRE, Eugène (DA1934). «Les polémiques. Deux mots pour finir!», *Le Canada*, vol. 32, n° 205, 4 décembre, Montréal, p. 3. Fonds Eugène Lapierre, Bibliothèque et Archives du Québec, Montréal.
- Lettre de la légation du Canada en France au ministre des Affaires étrangères, 17 mars 1938. Supplément Canada (420 QO²⁴), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- MANGEOT, Auguste (DA1918). «Rapport sur la fondation à Paris d'une École normale de musique 1° Pour les étrangers; 2° Pour les Français ne remplissant pas les conditions voulues pour entrer au Conservatoire», 1^{er} octobre. (F²¹ 4625), Archives nationales de France, Paris.
- MARX, Jean (DA1933). Lettre à Robert de Caix, 27 novembre. Fonds Musique, œuvres littéraires, Écoles d'art américaines de Fontainebleau 1932-1936 (417 QO⁵⁰⁶), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- Notice biographique de Victoria Cartier [s.d.]. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- PILA, Fernand (DA1929). Lettre à Robert Brussel, 26 juin. Boîte «Canada, tournées françaises, villes, virtuoses», fonds Montpensier, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris.
- RABAUD, Henri (DA1932). Lettre au sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, 3 décembre. (AJ³⁷ 444/1), Archives nationales de France, Paris.

- Rapport du conseil d'administration à l'assemblée générale de la SA de l'École normale de musique, 25 février 1929. Archives de l'École normale de musique, Paris.
- Sœur Marie-Stéphane (DA1935). Lettre à Jeanne Bertrand, 16 novembre. Supplément Canada (420 QO²⁴), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- TURCK, René Antoine (DA1935). Lettre à Pierre Laval, 11 septembre. Supplément Canada (420 QO²⁴), Archives du ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres françaises à l'étranger, Paris.
- Autres références**
- Académie de Musique du Québec, «Lauréats du Prix d'Europe depuis 1911», *Le Prix d'Europe*, <http://www.prixdeurope.ca/ancienslaureats.html>, consulté le 13 juillet 2015.
- BARRIÈRE, Mireille (dir.) (2012a). *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, avec la collaboration de Claudine Caron et Fernande Roy, Québec, Presses de l'Université Laval.
- BARRIÈRE, Mireille (2012b). «Lomer Gouin et la création du prix d'Europe (1911) : De l'État discrétionnaire à l'État mécène», dans Mireille Barrière (dir.), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 13-35.
- BOIVIN, Jean (2009). «Convictions religieuses et modernité musicale au Québec avant la Révolution tranquille : L'exemple de Nadia Boulanger et d'Olivier Messiaen, pédagogues et transmetteurs du nouveau musical», dans Sylvain Caron et Michel Duchesneau (dir.), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, Symétrie, p. 443-469.
- BOIVIN, Jean (2013). «Providing the taste of learning: Nadia Boulanger's lasting imprint on Canadian music», dans *Intersections*, vol. 33, n° 2, p. 71-100.
- CARON, Claudine (2006). «Le pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941), entre les récitals d'adieu à sa patrie et ses concerts à Paris, ou la liberté de l'exil», *Paroles gelées*, vol. 22, n° 1, printemps, p. 35-55.
- CARON, Claudine (2013). *Léo-Pol Morin en concert*, Montréal, Leméac, 2013.
- COUTURE, Simon (1992). «Les origines du Conservatoire de musique du Québec», dans *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 14, mai, <http://aecmm.org/wp-content/uploads/2013/03/Les-Origines-1992.pdf>, consulté le 14 septembre 2016.
- DUCHÊNE-THÉGARID, Marie (2015). «“Les plus utiles propagateurs de la culture française”?: Les élèves musiciens étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres», thèse de doctorat, Université de Tours.
- L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.encyclopediecanadienne.ca>, consulté le 20 septembre 2015.
- ESPAGNE, Michel et Michael WERNER (1988). «Présentation», dans Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand, XVII^e-XIX^e siècle*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, p. 5-8.
- FRANK, Robert (2010), «Conclusion», dans Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci et Pascal Ory (dir.), *Les Relations culturelles internationales au XX^e siècle : De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, p. 667-685.
- HARVEY, Fernand (2012). «Le ministre Hector Perrier et la création du Conservatoire de musique de la province de Québec en 1942», dans Mireille Barrière (dir.), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 143-161.
- HUOT, Cécile (1979). *Entretiens avec Omer Létourneau*, Montréal, Éditions Quinze.
- KALLMANN, Helmut (1983). *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides.
- LAPIERRE, Eugène (1933). *Pourquoi la musique ?*, Montréal, Éditions Albert Lévésque.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1984). «Histoire du Conservatoire national de musique (1922-1950)», dans *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 3, p. 37-51, <http://sqrq.qc.ca/wp-content/uploads/2011/05/Histoire-du-Conservatoire-national-de-musique-1922-1950.pdf>, consulté le 14 septembre 2016.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2004). «Le milieu musical québécois et ses réseaux : Le cas des bourses du gouvernement attribuées aux compositeurs (1919-1929)», dans *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 1, p. 107-145, <https://www.erudit.org/revue/globe/2004/v7/n1/1000832ar.html>, consulté le 14 septembre 2016.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2012). «L'aide gouvernementale pour la formation de musiciens québécois à l'étranger entre 1920 et 1960 : Prix d'Europe, bourses d'Europe et autres bourses», dans Mireille Barrière (dir.), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 77-93.

- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2013). «Le pianiste et compositeur québécois Auguste Descarries», *Les Cahiers des Dix*, n° 67, p. 149-186, en ligne sur Érudit, <https://www.erudit.org/revue/cdd/2013/v/n67/1024250ar.pdf>, consulté le 14 septembre 2016.
- MAHEU, Renée (2004). *Arthur LeBlanc, le poète acadien du violon*, Montréal, Éditions du Boréal.
- MORIN, Léo-Pol (1930). *Papiers de musique*, Montréal, Librairie d'action canadienne-française.
- NEVINS, Maureen (1990). *Claude Champagne, 1891-1965. Composer, teacher, musician. Exhibition held in Ottawa from November 16, 1990 to March 17, 1991*, National library of Canada, Ottawa, National library of Canada.
- PELLETIER, Frédéric (1928). «La vie musicale», *Le Devoir*, 10 novembre, Montréal, p. 6.
- PELLETIER, Wilfrid (1972). *Une symphonie inachevée*, Ottawa, Leméac.
- PINIAU, Bernard et Ramon TIO BELLIDO (1998). *L'Action artistique de la France dans le monde: Histoire de l'Association française d'action artistique (AFAA) de 1922 à nos jours*, Paris, Montréal, L'Harmattan.
- PLAMONDON, Christiane (1979). «La pédagogie, une carrière», *Compositeurs au Québec. Claude Champagne*, Montréal, Centre de musique canadienne, n° 11, p. 29-32.
- Sœurs de Sainte-Anne (1935). *Dictionnaire biographique des musiciens canadiens*, Lachine, I.Q., Mont-Sainte-Anne.

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial. 7
Jean Boivin

Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950) : Études des transferts culturels

Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II 9
Annegret Fauser

Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York. 23
Malou Haine

Within the Quota de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain 39
Jacinthe Harbec

Catherine Urner, Charles Koechlin and *The Bride of God* 51
Christopher Moore

Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906) 63
Fiorella Sassanelli

Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz. 77
Anne Legrand

À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du xx^e siècle ? 85
Marie-Thérèse Lefebvre

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français 97
à Paris (1911-1943)
Marie Duchêne-Thégarid

Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States 113
James R. Briscoe, en collaboration avec Chloé Huvet

Et davantage qu'en complément :

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre 121
pour piano de la maturité de Hensel
Laurence Manning

Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music : Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin . . . 133
Anthony Papavassiliou

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son <i>Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano</i> Aleksy Shegolev	147
---	-----

COMPTES RENDUS

Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.). <i>Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur</i> Andrew Wilson	163
---	-----

Monique Desroches, Sophie Stévanca et Serge Lacasse (dir.). <i>Quand la musique prend corps</i> Lothaire Mabru	165
---	-----

Brian Christopher Thompson. <i>Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891</i> . . . Mireille Barrière	168
--	-----

Résumés	173
-------------------	-----

Abstracts	177
---------------------	-----

Les auteurs	181
-----------------------	-----

NOTES

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

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

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

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

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

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

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

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

Société québécoise de recherche en musique, 2015
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2015

Tous droits réservés pour tous les pays.