

Brian Christopher Thompson, *Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891*, Montréal-Kingston, McGill/ Queen's University Press, 2015, 522 p. ISBN 978-0-7735-4555-7

Mireille Barrière

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1039623ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1039623ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Barrière, M. (2015). Compte rendu de [Brian Christopher Thompson, *Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891*, Montréal-Kingston, McGill/ Queen's University Press, 2015, 522 p. ISBN 978-0-7735-4555-7]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 16(1-2), 168–171. <https://doi.org/10.7202/1039623ar>

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

son quand on joue d'un instrument et la naissance de cette expérience chez l'enfant, et enfin les conséquences qui découlent de cette comparaison m'ont totalement convaincu. Voilà un texte que tout pédagogue de la musique devrait lire!

La contribution traitant des « *corps chantants* dans l'espace de travail en Italie du Sud » a aussi retenu mon attention, tant par sa démarche que par la conclusion à laquelle aboutit l'auteur : on doit rechercher le sens musical – dans le cas de cette pratique italienne du chant – dans une attitude du corps plutôt que dans une construction ordonnée de hauteurs pensées et structurées. Dommage que Flavia Gervasi écarte ce qu'elle nomme les « chants d'emprunt » en se focalisant sur les chants « autochtones ».

Le texte de Laura Jordán Gonzáles sur la *cueca* chilienne (« La "voix arabo-andalouse" dans la construction stylistique de la *cueca* chilienne ») n'entre pas vraiment dans la question du corps et de la musique, mais il est intéressant dans la mesure où il y est montré de façon convaincante comment l'hypothèse d'une origine arabo-andalouse de la *cueca* a pu participer à la « construction d'une image de la voix arabo-andalouse » (p. 121). Le travail de Jessica Roda (« Redéfinir l'expérience musicale par la singularisation ») qui traite de la modification en art – « l'artification » selon Nathalie Heinich et Roberta Shapiro⁹ – du patrimoine musical judéo-espagnol ne creuse pas non plus suffisamment la question du corps.

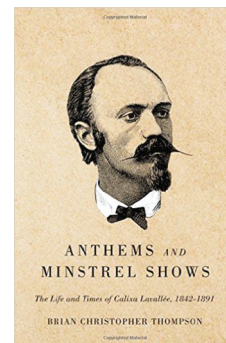
Enfin, François Picard, par une prose quelque peu désinvolte et presque insolente – pourquoi pas? –, présente une belle idée : considérer la marionnette et le marionnettiste pour analyser les rapports du musicien avec son instrument (« L'acteur, la marionnette, le corps, l'instrument. Qui manipule qui? »). Voilà une belle piste, de bonnes suggestions, mais la dernière partie consacrée à la question du fétiche me laisse perplexe, car je ne vois pas le rapport avec la question du corps.

J'ai gardé le meilleur pour la fin, la contribution d'un jeune chercheur, Julian Whittam, de loin le travail le plus abouti et le plus convaincant, qui traite vraiment de la question du corps (« L'homme-orchestre et le corps en musique »). De plus, il répond à la question posée par Picard, car ici l'homme-orchestre (objet de ses analyses) semble bien soumis à ses instruments : « difficile de voir où l'homme-orchestre arrête et où ses instruments commencent » écrit-il (p. 257). Il met aussi en évidence le fait que l'aspect visuel peut primer sur l'auditif – ce qui est aussi le cas dans certaines pratiques de la musique savante occidentale, entre autres –, montre comment le corps a un rôle taxonomique, et

bien d'autres choses encore. D'où la pertinence de ce choix même de l'homme-orchestre, qui s'avère très fructueux. Je tiens donc à rassurer Whittam qui semble douter, lorsqu'il semble craindre que son sujet ne paraisse pas intéressant : il a au contraire un fort rendement épistémologique. Car l'important n'est pas le « sujet » mais la façon dont il est traité, et ici il l'est remarquablement, avec simplicité, modestie et finesse, pour notre plus grand bonheur.

Lothaire Mabru, maître de conférences habilité à diriger des recherches, Université Bordeaux3-Michel de Montaigne/CIRIEF (Centre international de recherches interdisciplinaires en ethnomusicologie de la France)

Brian Christopher Thompson
*Anthems and Minstrel Shows:
The Life and Times of
Calixa Lavallée, 1842-1891*
Montréal-Kingston, McGill/
Queen's University Press, 2015, 522 p.
ISBN 978-0-7735-4555-7



Brian Thompson avoue dans la préface de son livre qu'il possédait des connaissances fort sommaires sur les musiciens canadiens, jusqu'à ce qu'il obtienne un emploi d'été à la bibliothèque musicale de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) à Toronto en 1993. Les deux livres d'Helmut Kallmann *Catalogue of Canadian Composers* (1972) et *A History of Music in Canada* (1960) –, une collection de manuscrits et de partitions ainsi que la biographie de Calixa Lavallée d'Eugène Lapierre alimentent sa réflexion¹. Toutefois, la lecture de Lapierre soulève chez lui plus de questions que de réponses. Ces doutes sont à l'origine d'une vaste enquête dont résulteront sa thèse de doctorat et la présente biographie.

Le titre du livre, que je traduis librement par « Calixa Lavallée et son temps », énonce l'objectif visé par l'auteur : contextualiser la vie et la carrière de Lavallée non seulement au Québec et au Canada, mais dans l'Amérique du Nord musicale au XIX^e siècle. Dans un premier temps, Thompson soumet la chronologie établie par Lapierre à l'épreuve des faits, principalement par le dépouillement systématique de la presse quotidienne et périodique canadienne et américaine. Il suit littéralement notre « musicien national » pas à pas à

⁹ Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

¹ Eugène Lapierre, *Calixa Lavallée, musicien national du Canada*, Montréal, Albert Lévesque, 1936; Montréal, Librairie Granger Frères, 1950; Montréal, Fides, 1966. Chacune de ces éditions a été revue et augmentée.

partir de ces sources, numérisées pour la plupart, qui nous font découvrir ce bourlingueur avide de réussite, menant de front ses activités d'interprète, de compositeur, de critique, de chroniqueur et d'administrateur.

À cette trame événementielle se greffent dans un second temps des données factuelles, que l'auteur tire principalement de fonds d'archives canadiens, québécois, étatsuniens et européens, ainsi que de nombreuses autres sources, y compris les annuaires municipaux du Québec et des villes américaines où le compositeur s'installe. Nous apprenons ainsi, par exemple, quelle était la situation financière du musicien, d'après les caractéristiques socioéconomiques des quartiers qu'il habite. Mais Lavallée, c'est aussi le battant infatigable luttant pour la reconnaissance des compositeurs étatsuniens, partie de sa carrière que Lapierre n'a pu explorer, faute de sources disponibles. En résumé, cette biographie présente le compositeur d'*Ô Canada* dans toute son humanité.

Lapierre disposait en comparaison de sources bien minces, essentiellement locales, excepté les archives iconographiques Bettmann de New York relatives à la guerre civile : témoignages reçus en 1933 de personnes ayant connu le compositeur, rares lettres portant sa signature, articles et coupures de journaux découverts dans six fonds d'archives locaux.

La biographie, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue, se divise en trois parties : « On the Road (1842-1873) » couvre sa carrière musicale au Canada et aux États-Unis dans les années 1860 et 1870. La seconde, « The National Musician (1873-1880) », suit son séjour à Paris, son retour au pays et ses activités à Montréal et à Québec, tandis que la troisième, « The Lafayette of American Music (1880-1891) », relate les dix dernières années de sa vie, son installation définitive aux États-Unis et son combat pour la reconnaissance des compositeurs américains. Deux annexes complètent l'ouvrage : le catalogue de ses compositions et la production de cinq de ses pièces.

Le titre du livre surprend. Pourquoi écrire « Anthems » au pluriel ? L'auteur insère dans cette catégorie les compositions de Lavallée ayant une portée patriotique, tout en rappelant que la recherche d'un chant distinctif mobilise plusieurs compositeurs avant et après *Ô Canada*. Calixa, pour sa part, dirige le 28 décembre 1875 la première audition de l'*Hymne national canadien-français* de Guillaume Couture, sur un texte de Napoléon Bourassa. Célestin Laviguer met ses propres paroles en musique dans *Ô Canada, beau pays, ma patrie*. Le marquis de Lorne, gouverneur général du Canada, compose le poème d'un *Dominion Hymn*, qu'il dédie au peuple du Canada et que met en musique Arthur Sullivan (du célèbre tandem Gilbert and Sullivan); l'œuvre sera créée à Montréal quatre semaines avant *Ô Canada* ! Enfin, Lavallée

se met au service de causes qu'il soutient. Ayant tissé des liens avec la communauté irlandaise de Québec, il montre de la sympathie pour la lutte des *fenians* contre la domination britannique en leur dédiant sa mélodie *The Flag of Green*.

Minstrel shows : Quel rapport existe-t-il entre Lavallée et cette forme de spectacle ? La documentation minutieuse de l'auteur dévoile cette face cachée des débuts du compositeur aux États-Unis. Pour la majorité des chercheurs – y compris moi-même – l'article publié dans *L'Opinion publique*, sous la signature de Laurent-Olivier David, demeurait la référence incontournable sur les premières années de sa carrière outre-frontière². Or, le dépouillement systématique par le biographe du *New York Clipper* (1853-1924), hebdomadaire consacré au spectacle vivant aux États-Unis, et de tous les journaux disponibles de la côte est et du Midwest américains, infirment à peu près tout ce que nous croyions connaître du musicien. En effet, de l'été 1859 à son départ pour Paris à l'automne 1873 – exception faite de quelques séjours au Québec et de son enrôlement dans un régiment nordiste – il gagne sa vie au sein de ces compagnies dont les interprètes blancs se noircissent la figure au liège brûlé, ces fameux *blackfaces* que l'actualité a sortis récemment de l'oubli, notamment dans le débat entourant la couleur de peau de l'*Otello* de Verdi. Ce spectacle, le plus populaire du temps, s'adresse à un public blanc de classe moyenne que font rire les chansons, les sketches, les déhanchements et les danses qui distillent une caricature de la vie et de la mentalité des esclaves des plantations. Thompson contredit ou met en doute les faits rapportés à David par le compositeur. Or, l'article occulte ce pan de sa carrière, mais des gens savaient déjà. Si Lapierre, en 1933, a pu écrire que Lavallée avait participé « à ces nègreries » avant d'aller en Europe, c'est qu'il avait obtenu des témoignages en ce sens de personnes qui l'avaient connu. D'ailleurs, l'article de David repose essentiellement sur des informations fournies par l'interviewé lui-même, qui s'invente une carrière américaine prestigieuse dont Thompson a cherché en vain les traces. Ce dernier conclut que Lavallée veut asseoir sa réputation de musicien désormais « sérieux », tout en faisant la promotion de son concert du 13 mars 1873. L'abolition de l'esclavage et la fin de la guerre civile en 1865 ne passionnent plus le public, qui cherche d'autres formes de divertissement, ce qui mène au déclin progressif des *minstrel shows*. Lavallée se réoriente vers la musique classique dès 1872, et il fait ses débuts comme pianiste de concert à Boston, dans le *Concerto n° 1* en sol mineur de Felix Mendelssohn. À son retour d'Europe en 1875, ses programmes annoncent maintenant des œuvres de Schumann, Weber, Chopin, véritable initiation du public au répertoire romantique.

² Laurent-Olivier David, « Galerie nationale. Calixa Lavallée », *L'Opinion publique*, vol. 4, n° 11, 13 mars 1873, p. 1.

Dans un autre ordre d'idées, l'auteur réfute le portrait misérabiliste brossé par Lapierre d'un Lavallée rejeté par son propre peuple et obligé d'obtenir la reconnaissance de son talent à l'étranger. Or, c'est librement qu'il choisit de terminer ses jours outre-frontière. S'il opte pour Boston, c'est qu'il connaît la ville depuis l'époque des *minstrel shows* et qu'il en a observé le dynamisme culturel qui la distinguait des autres villes américaines. Elle lui offre tout ce qu'il lui manquait au Québec. Il donne des cours particuliers, organise et dirige des séries de concerts, compose des opérettes, écrit articles et critiques, décroche un poste de professeur de piano à la Petersilea Academy of Music, école très réputée, où il enseigne aussi l'interprétation, l'écriture et la composition. Toutes ces sources de revenus stabilisent sa situation financière et celle de sa famille. En somme, en se fixant aux États-Unis, il suit la même voie que plusieurs centaines de Canadiens français qui, après un va-et-vient des deux côtés de la frontière, s'installent dans un pays qui leur offre de meilleures chances de succès.

Thompson dépeint également un homme rebelle, ambitieux, impatient, bohème, engagé et doué d'une énergie peu commune. Originaire de la région du Richelieu, il reste marqué par l'histoire des soulèvements de 1837-1838 et participe à plusieurs concerts dont les profits doivent servir à élever un monument en mémoire des victimes. Critique musical au journal *L'Union nationale* (c'est là qu'il fait la connaissance de David), il en adopte la position éditoriale contre le projet de confédération et en faveur de l'annexion du Canada aux États-Unis, qu'il prêchera toute sa vie. Ambitieux, il se bat pour faire sa place. Il n'a que 16 ans quand il devient musicien itinérant à l'étranger et, dès la jeune vingtaine, il s'impose comme directeur musical d'une troupe. La presse vante ses grandes qualités d'interprète, de compositeur et d'administrateur. Cette expérience le prépare à lancer les projets dont son pays profitera après son retour de Paris.

À quoi tient son engagement dans un régiment nordiste durant la guerre de Sécession? Lapierre pour sa part consacre de longues pages au sort horrible des esclaves du Sud, qui aurait révolté Lavallée au point de le pousser à s'enrôler. Mais Thompson n'a trouvé aucun écrit exprimant ses sentiments sur la question. Son goût inné de l'aventure et l'attrait de soldes généreuses ont sans doute influencé sa décision; toutefois, il est certain que le maintien de l'Union américaine le préoccupe. Il sera toujours fier d'avoir combattu, car il assiste fidèlement aux réunions des vétérans et se rend aux funérailles nationales du président Ulysses Simpson Grant, ancien commandant en chef des armées nordistes.

Lapierre avait peu traité, faute de documents disponibles, de son combat pour la défense et la promotion d'une musique américaine originale. Comparer Lavallée à Lafayette, venu aider les insurgés de 1776 à secouer le joug britannique, c'est reconnaître la révolution qu'il a accomplie dans la vie musicale aux États-Unis, par l'organisation et la direction de nombreux concerts présentés au congrès annuel de la Music Teachers' National Association (MTNA) où il occupera divers postes, dont celui de président. Son action a ébranlé la prédominance du répertoire germanique défendu par les chefs d'orchestre Theodore Thomas et Walter Damrosch.

Ses liens anciens avec les Franco-Américains de Fall River (Mass.) en font une véritable icône, comme en témoigneront les hommages qu'ils lui rendront à son décès. En 1885, il donne un concert au profit de la veuve et des enfants de Louis Riel. L'année suivante, la Ligue des patriotes le choisit comme président, au moment où elle lutte contre la nomination de curés anglophones par l'évêque catholique irlandais. Il lui donne un chant de ralliement, *Restons Français*, sur un texte de Rémi Tremblay.

Quant à l'hymne national, Thompson en traite sous tous ses aspects dans la seconde partie et dans l'épilogue de la biographie. L'auteur corrige d'abord l'idée reçue selon laquelle *Ô Canada* se serait imposé rapidement. S'il est vrai qu'il a été repris dès le lendemain de sa création lors d'une réception chez le lieutenant-gouverneur et dans quelques églises de Québec, *Vive la Canadienne* et *God Save the Queen* clôturent toujours les concerts. Il faudra attendre vingt ans pour l'entendre lors de la visite officielle du futur roi George V en 1901.

Cependant, je m'étonne de ne pas trouver dans sa bibliographie le beau livre consacré aux plaines d'Abraham³, ce lieu mythique voué à la construction d'une mémoire collective chez les francophones. L'ethnologue Jean DuBerger rappelle que les Canadiens français ont pris conscience, lors du grand rassemblement de 1880 à Québec, de ce qui les distinguait des autres; il ajoute même qu'*Ô Canada* s'adressait aux «Anglais» qui avaient voulu les faire disparaître, mais sans succès⁴ (p.43-44).

En épilogue, Thompson déplore le rejet d'*Ô Canada* par ceux qui, après s'être nommés Canadiens, puis Canadiens français, se sont progressivement identifiés comme Québécois à partir de la Révolution tranquille. Pour les indépendantistes, le nom «Canada» ne représentait plus que le Canada anglais et devenait détestable. *Gens du pays*, considéré comme le nouvel hymne national après la célébration de la Saint-Jean de 1975, a été utilisé à toutes les sauces, au point de devenir un substitut de *Happy*

³ Jacques Mathieu (dir.), *Les Plaines d'Abraham : le culte de l'idéal*, Sillery, Septentrion, 1993.

⁴ Jean DuBerger, «Tradition et constitution d'une mémoire collective», dans Jacques Mathieu (dir.), *Les Plaines d'Abraham*.

Birthday to You. L'Ô Kébèk de Raoul Duguay proposé en 2011 a fait long feu. Mais, depuis quelques années, un nouveau discours flotte dans le milieu indépendantiste, que je qualifie de repentance à retardement. En effet, on accuse le reste du Canada de nous avoir volé l'hymne national. C'est que la découverte ou la relecture de la seconde strophe a fait disparaître l'ambiguïté : le Canada de Routhier et de Lavallée, c'était celui d'«une» race fière, et le fleuve géant, le Saint-Laurent et non le Fraser. Dans son numéro du 23 juin 2008, *La Presse* proclamait Ô Canada comme l'une des « 10 meilleures tounes [sic] de la Belle Province »⁵, mais à quoi bon si le Québec nationaliste ne le chante plus.

Mireille Barrière, chercheuse indépendante, Montréal

⁵ « Notre top 10 des meilleures tounes de la Belle Province », *La Presse* (Montréal), 23 juin 2008, cahier Arts et spectacles, p. 3.

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.