

## La musique de salon au Québec (1880-1915)

Diane Geoffrion  
(Université de Montréal)

### Introduction

Manifestation privilégiée du « social » d'ici, la musique de salon semble exprimer le Québec sociopolitique des années 1880-1915 par l'entremise du piano, fidèle et populaire ambassadeur dans les foyers.

### La musique de salon : structures sociales et musicales

Tout se passe comme si cette musique drainait avec elle les schèmes de pensée de l'époque qui imbibent le microcosme ainsi créé. Parmi les modèles théoriques susceptibles d'incarner cet univers socio-musical, celui du marché des biens symboliques de Pierre Bourdieu<sup>1</sup> permet du moins un type de structuration sociologique de l'information musicale. Ainsi, en tant que bien symbolique circulant à l'intérieur d'un marché culturel (à l'instar du marché économique), la musique de salon y véhicule d'idéologie dominante d'alors, par le biais des différentes instances sociales régissant son marché :

- 1- La production (composition)
- 2- La diffusion (périodiques, public)
- 3- La conservation (critiques musicaux)
- 4- L'inculcation (apprentissage musical)
- 5- La reproduction (interprétation)
- 6- La consécration (rituel de salon)

Ces instances s'inscrivant dans les schèmes de la société de l'époque, il apparaît normal qu'elles présentent également les signes de l'idéologie dominante de cette société : l'ultramontanisme. Doctrine réactionnaire de compensation (face au pouvoir économique détenu par les Anglais) et partagée par le clergé et la petite bourgeoisie canadienne-française, l'ultramontanisme privilégie un conservatisme chronique et notamment l'hégémonie de l'Église sur l'État, l'insertion de la religion en tous domaines, l'inégalité sociale, une hiérarchie familiale particulière basée sur l'autorité du père, un nationalisme catholique et enfin le culte du passé et du retour à la terre : « l'agriculturisme »<sup>2</sup>. Un tel contexte influe donc sur les appareils de circulation du bien symbolique « musique de salon ».

Ainsi, la *production* de cette musique témoigne de son allégeance ultramontaine puisqu'en général, seuls les hommes composent (à l'exception de quelques rares

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu (1979), « Le marché des biens symboliques », *Année sociologique*, vol. 30.

<sup>2</sup> Nadia F. Eid (1978), *Le clergé et le pouvoir politique au Québec : analyse de l'idéologie ultramontaine au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle* (Montréal : HMH).

## LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N<sup>o</sup> 3, p. 33-36.

femmes). Les mécanismes assurant la *diffusion* de la musique de salon (les périodiques comme *Le Passe-Temps*, *Montréal qui chante*, *Piano-Canada*, *Le Canada artistique*, etc.) prônent également les valeurs ultramontaines dans des articles concernant de près et de loin la musique. Par ailleurs, les appareils de *conservation* (critique musicale orientée) garantissent cette musique contre toute pensée non orthodoxe en condamnant les pratiques de la musique « moderne ».

Trait ultramontain typique : on rejette les produits du présent. Avec l'*inculcation* (types d'apprentissages musicaux), on entérine aussi la vision ultramontaine en favorisant l'éducation de la classe dirigeante (cours privés accessibles seulement aux jeunes filles de familles aisées), ce qui contribue par conséquent à maintenir les différenciations sociales. La musique demeure l'apanage des riches, des ultramontains alors seuls habilités à la produire, la diffuser et l'inculquer. Quant à la *reproduction* (ou performance musicale), elle se trouve cautionnée par la *consécration* au salon, l'enjeu consistant à provoquer la rencontre des « jeunes filles interprètes » et des « jeunes hommes auditeurs » de façon à sanctionner les talents musicaux par le mariage, institution ultramontaine sacrée entre toutes, puisqu'elle permet la famille, qui concentre les valeurs ultramontaines et contribue à les faire rayonner.

L'ensemble des structures sociales de la musique de salon manifeste donc le projet ultramontain. Qu'en est-il des structures musicales ?

La musique de salon se présente comme la rencontre de signes musicaux et d'intentions sociales. Or, comme il s'agit d'un art bourgeois et romantique par excellence, cette intention se mue alors en « pléonasmе d'intentions »<sup>3</sup> ou volonté exagérée de démonstration, d'imposition de « l'intention » articulée par les « pléonasmes », les redondances musicales caractéristiques de la musique de salon :

- 1- Répétition des notes, des motifs, des thèmes, des sections
- 2- Ornementation luxuriante (ou répétition transformée)
- 3- Imitation (ou répétition transposée)
- 4- Imitation de la musique « sérieuse » (ou répétition transposée au second degré)
- 5- Tautologie harmonique (ou répétition harmonique)

Le tout facilitant l'imbibition ultérieure de l'idéologie ultramontaine présente dans les structures para-musicales (les paroles des chansons de salon) alors d'autant plus efficaces qu'elles sont répétées, ornées, imitées et sur-indiquées.

Ainsi, pour illustrer l'hégémonie de l'église par exemple, des titres comme *La marche pontificale*, *Dieu seul me le rendra*. On brandit également une image auréolée de la maternité dans les chansons *Le réveil de bébé*, *La chanson des berceaux*. Pour exalter le nationalisme catholique : *Canadien toujours*, *La marche des Canadiens-français*. Quant aux romances sentimentales destinées à émouvoir les auditeurs

---

<sup>3</sup> Roland Barthes (1957), *Mythologies* (Paris : Seuil), p. 169.

## LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 3, p. 33-36.

masculins lors du rituel de salon, quelques titres évocateurs suffisent : *Mon cœur*, *Quand on a plus rien à se dire*, *Pleurer*, *souffrir*, *mourir*, etc.

Pour incarner ce lyrisme caractéristique, on utilise un procédé musical consistant à tenir une note exagérément chargée d'émotion, de façon à provoquer un arrêt ressemblant à un soupir nostalgique : ce sont les fermatas, version musique de salon.

Finalement, seule la chanson de salon apparaît au Québec comme une « mise en musique de l'idéologie dominante », surtout par ses paroles. Le style musical en soi relève plutôt du concept romantique de « l'art de l'emphase » (traduction de l'auteure)<sup>4</sup>. Ce romantisme des structures musicales facilite cependant l'imposition des paroles des chansons qui, elles, témoignent de leur contexte sociopolitique spécifique. Affirmer qu'il s'agit simplement de « l'esprit » du temps, de l'époque, c'est demeurer en-deçà du problème, car le temps, l'époque se teintent en plus, chez les francophones du Québec, d'ultramontanisme.

Là réside la spécificité de la musique de salon québécoise face à la musique de salon européenne, par exemple, qui baigne dans un contexte sociopolitique différent, où l'ascendant ultramontain s'affaiblit vers le milieu du dix-neuvième siècle, devant une bourgeoisie nationale affermie et la laïcisation progressive de la société (notamment dans le domaine de l'enseignement)<sup>5</sup>.

Il apparaît donc évident que la nécessité d'une vision ultramontaine (par opportunisme social ou politique, comme c'est le cas au Québec) disparaît pour les bourgeois européens, et qu'une conception beaucoup plus « profane » de la société peut alors s'exprimer. Les produits culturels engendrés (et parmi ceux-ci, la musique de salon) reflètent donc une plus grande pluralité de points de vue<sup>6</sup>.

### Conclusion

En fait, l'impact de la musique de salon du Québec se situe surtout au niveau social, où l'entraîne d'abord sa fonction première de divertissement. Or, toute musique réfléchit les conditions culturelles et sociales de son milieu, avec lesquelles elle doit pactiser, afin de rendre son action plus intégrée à la mentalité des usagers, et donc plus effective. Les particularités du contexte sociopolitique du Québec des années 1880-1915 déterminent la personnalité de la musique de salon d'ici. En effet, sa fonction de distraction s'inscrivant à l'intérieur même de l'univers ultramontain des bourgeois canadiens-français, il est normal que la chanson de salon exprime alors par ses paroles cette doctrine ultramontaine. Il s'agit donc d'une musique à grande responsabilité sociale puisqu'elle canalise et véhicule la pensée de toute une époque.

---

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus (1970), « Analyse und Werturteil », *Musikpädagogik*, Band 8, Forschung und Lehre (Mainz : B. Schott's Söhne), p. 42-46.

<sup>5</sup> Nadia F. Eid (1978), *Le clergé et le pouvoir politique au Québec*, p. 39.

<sup>6</sup> H. C. Worbs (1967), « Salonmusik », *Studien zur Trivialmusik des 19 Jahrhunderts*, sous la direction de Carl Dahlhaus, p. 127.