

« Le Canada musical » (1917-1924) : miroir d'une ville, reflet de deux continents

Hélène Paul

(Université du Québec à Montréal)

Alors que Michel Foucault a porté un coup sensible à l'histoire des idées en les rétrogradant au rang de simples opinions, Fernand Braudel, le père de l'histoire sérielle, distinguait plusieurs durées en histoire. Ces nouvelles perspectives ont suscité des champs de recherche jusqu'alors inexploités. En effet, désormais considérés comme « objets culturels¹ », les opinions et les événements, ponctuels ou répétitifs, qui les ont générées, viennent d'acquérir leur droit de cité dans les sciences humaines. Le contingent, l'éphémère, le court terme font dorénavant partie intégrante d'une histoire qui se veut « globale² ».

Les périodiques se situent dans l'espace chronologique de la courte durée et, comme tels, permettent de capter une multiplicité d'instantanés dont l'accumulation laisse transparaître une certaine image de la vie culturelle d'une société. Interrogés et analysés scientifiquement, selon une grille synchronique et diachronique, ils permettent tout aussi bien de reconstituer, au fil des jours et des semaines, le déroulement des activités sociales et artistiques que de dégager les opinions et commentaires surgis de ces événements considérés isolément. Mémoire d'un groupe, ils sont un élément essentiel à l'écriture de l'histoire.

Lorsque le premier numéro du *Canada musical* paraît à Montréal le 5 mai 1917, Charles-Onésime Lamontagne ne pouvait se douter du résultat de son entreprise, sept ans plus tard : un corpus de 168 numéros ininterrompus, regroupés en 157 opuscules, totalisant 2356 pages³. Une telle documentation constitue un matériel irremplaçable pour poser les assises de l'histoire événementielle musicale d'une collectivité. Mais de quelle collectivité s'agit-il effectivement ? Le titre du périodique, *Le Canada musical*, laisse entendre un contenu reflétant la vie musicale de l'ensemble du pays ou, tout au moins, de ses principaux centres culturels : Montréal, Toronto et Vancouver. Or, paradoxalement, *Le Canada musical* n'a pas entretenu de relations suivies avec les régions anglophones du pays. Le *Musical Courier* de New York ayant relevé des inexactitudes dans *Musical Canada*⁴, Lamontagne écrit dans l'éditorial du 4 mai 1918 : « Nous croyons utile de dégager *Le Canada musical* de toute

¹ Expression de Jean Deprun, citée par Robert Mauzi, 1981. *L'Année 1768 à travers la presse traitée par ordinateur*. Paris : CNRS, p. 1.

² Pierre Chaunu, 1978. *Histoire quantitative, histoire sérielle*. Paris : Armand Colin, p. 31.

³ *Le Canada musical* a paru du 5 mai 1917 au 19 avril 1924, puis du 6 septembre au 20 décembre 1930. En raison de sa brièveté et de son caractère fragmentaire, la période de 1930 ne semble pas suffisamment significative pour être prise en considération dans le cadre de la présente étude.

⁴ Périodique mensuel de Toronto publié de 1906 à 1933.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

affiliation avec le confrère ontarien⁵. » et, deux ans plus tard, il rappelle que ce n'est que « par une circonstance toute fortuite⁶ » que des liens semblent s'être tissés entre *Le Canada musical* et *Musical Canada*. Les informations recueillies et transmises dans ce contexte laissent voir la fragilité de la collaboration entre les deux institutions et sont trop fragmentaires pour permettre de tracer un portrait crédible de la vie musicale torontoise. Quant aux nouvelles provenant de Vancouver, elles couvrent encore moins d'espace. Révélatrice de l'absence de relations journalistiques entre l'est et l'ouest du pays, cette pénurie est sans doute également à l'image d'une vie culturelle encore à ses prémices.

Fait significatif d'une constante de l'histoire du peuple canadien-français, c'est vers l'Europe et les États-Unis que se tourne *Le Canada musical* et c'est avec eux qu'il établit les bases d'une solide collaboration. Influencé et déterminé par ces deux axes géographiques et culturels, le contenu du périodique s'articule autour de la métropole canadienne et des grandes capitales européennes et américaines. Montréal, Paris, New York, tels sont les pôles d'intérêt du *Canada musical*. Au carrefour de l'Amérique et de l'Europe, *Le Canada musical* apparaît donc comme un microcosme où se trouvent réunies une constellation d'opinions et d'idées au sein d'une succession d'événements dispersés géographiquement. Cette importante masse quantitative et qualitative de données permet de dégager des éléments de réflexion pouvant contribuer à apporter un éclairage significatif sur la vie culturelle de Montréal dans un contexte dépassant largement ses frontières.

Visées et contenu du *Canada musical*

Périodique bimensuel publié les 1^{er} et 3^e samedis de chaque mois, *Le Canada musical* est un in-quarto contenant généralement 16 pages, présentées en deux colonnes. Certains numéros comportent 20 ou 24 pages, d'autres, plus rares, 8 ou 12 pages. Il a paru du 5 mai 1917 (1, 1) au 19 avril 1924 (7, 24), puis après une interruption de plus de six ans, du 6 septembre 1930 (8, 1) au 20 décembre de la même année (8, 8). Vendue à l'unité au coût de 10 cents en 1917 et de 15 cents à partir du 4 septembre 1920, la revue était également disponible par abonnement au coût de 2 \$ en 1917 et de 3 \$ en 1920. Il semble, d'après les commentaires des lecteurs que *Le Canada musical* ait tout mis en œuvre pour bien desservir les villes et régions éloignées.

Le Canada musical est l'entreprise d'un seul homme : le baryton et impresario montréalais Charles-Onésime Lamontagne (1865-1957). Administrateur, rédacteur en chef, éditorialiste, critique musical, traducteur, Lamontagne a cumulé toutes les fonctions au sein de son journal et y a assumé, en omettant le

⁵ [Charles-Onésime Lamontagne], 1918. « [Éditorial] », *Le Canada musical* 2, 1 (4 mai), p. 8.

⁶ [Charles-Onésime Lamontagne], 1920. « [Éditorial] », *Le Canada musical* 4, 10 (18 décembre), p. 8.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

plus souvent d'y apposer sa signature⁷, la rédaction de la presque totalité des articles. Le périodique compte, en effet, peu de collaborateurs réguliers. À plusieurs reprises, cependant, Lamontagne a lancé un appel aux musiciens. Seuls Achille Fortier, Arthur Laurendeau, Arthur Letondal, Rodolphe Mathieu et Léo-Pol Morin y ont répondu. À cette trop peu nombreuse équipe, qui ne travaillait que sur une base ponctuelle, se sont joints par la suite Arthur Plamondon et Charles Baudoin. Plamondon a été le correspondant de la revue à New York du 4 mai 1918 au 5 juillet 1919 puis, du 4 octobre 1919 jusqu'à l'interruption de la publication, le 19 avril 1924. Baudoin, son successeur à New York, a collaboré du 20 septembre 1919 au 6 mars 1920. L'apport de ces deux correspondants à l'étranger a été complété par les informations recueillies dans une quarantaine de périodiques américains ou européens.

Lamontagne s'est souvent interrogé sur le manque d'implication des musiciens au sein d'une revue entièrement consacrée à leur art. Pourquoi cette abstention de la part de ceux qui ont quelque chose à dire ? Paresse ? Peur de la critique ? Mauvaise connaissance de la langue écrite ? Cette attitude interrogative et critique est le fil conducteur des commentaires de l'éditorialiste durant ces sept années. Posée comme base de réflexion, elle suscitera la recherche des causes, l'amorce de solutions.

Dès le premier numéro, *Le Canada musical* définit clairement ses objectifs :

Il ne s'agit pas ici de donner au public canadien ce qu'on appelle un journal « sérieux » dans son acception étroite. Avant de considérer le côté purement intellectuel de l'art musical, il faut développer chez les nôtres un intérêt profond, éveiller chez eux le désir profond d'entendre les artistes qui nous visitent, et les amener graduellement à juger par eux-mêmes de la valeur respective des instrumentistes, des chanteurs ou des orchestres symphoniques qui leur sont présentés. En un mot, il faut d'abord augmenter considérablement le nombre des mélomanes dans notre pays. Tous nos efforts seront tendus vers ce but de première nécessité.

Le Canada musical mettra ses lecteurs au courant de « l'actualité musicale » [...], il publiera les discussions courtoises et loyales [...] et présentera, dans chaque numéro, le portrait d'un artiste canadien. Les lecteurs pourront ainsi se faire une collection intéressante, et [les] futurs musicographes y trouveront des sujets de documentation utiles pour leurs recherches historiques⁸.

Cet éditorial résume bien le niveau de la culture musicale du public « canadien », c'est-à-dire « montréalais ». Il est au stade de l'initiation : il faut avant tout l'intéresser, l'éduquer, former son goût en évitant à tout prix de le rebuter par un jargon complexe et des considérations d'ordre technique. Rappelant que sa

⁷ Les articles de fonds et les critiques de concerts écrits par Charles-Onésime Lamontagne sont cependant clairement identifiés, très souvent par les initiales C.O.L.

⁸ [Charles-Onésime Lamontagne], 1917. « [Éditorial] », *Le Canada musical* 1, 1 (15 mai), p. 8.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

revue était « essentiellement un journal d'information⁹ », Lamontagne a maintes fois réaffirmé sa principale préoccupation : « le développement musical de notre pays¹⁰ ».

Le contenu du *Canada musical* découle de ces buts inlassablement réaffirmés dans la page éditoriale. Non titrée et non signée, située au milieu de la revue, le plus souvent en page 8, elle se compose de courts paragraphes dans lesquels l'éditeur exprime succinctement, mais avec conviction et autorité, sa pensée sur tel ou tel sujet d'actualité. Le caractère répétitif de certaines « doléances », le rappel périodique des solutions proposées, révèlent la nature et l'acuité des problèmes de la vie artistique québécoise.

La page de titre est également significative à cet égard. L'analyse du contenu de la page initiale des 157 opuscules permet de dégager une constante dans la teneur de ses composantes : l'élément « canadien » se réduit, très souvent, au titre de la revue et à la photo d'un artiste montréalais ou québécois. À première vue, l'importance de l'espace occupé par les informations américaines et surtout européennes pourrait facilement amener le lecteur à assimiler le contenu du périodique à celui d'une revue française ou belge. Dès le premier numéro, paraissent sur la page initiale quelques articles tirés en gros caractères, mettant en lumière des événements plutôt banals. Ainsi, sous la photo de Rodolphe Plamondon, on peut lire : « Une Symphonie de Don Lorenzo Perosi », et à droite de cette même photo, « Le ténor Colombini aurait été tué au front ». Deux courts textes pompeusement titrés « M. Edmond Clément reprend son rôle de début [à l'Opéra-Comique] » et « Campanini veut construire un théâtre à New York¹¹ » en complètent le contenu. Et, lorsqu'il est fait mention de Canadiens, c'est surtout, sauf exception, pour évoquer les contacts de ceux-ci avec l'étranger : « Rodolphe Plamondon en tournée avec Camille Saint-Saëns¹² », « Festival canadien à Paris¹³ », « Artistes canadiens à Lewiston¹⁴ », etc. Les événements locaux figurent rarement sur cette page privilégiée. Ainsi, la création de *Jean le Précurseur*, par l'Association des chanteurs de Montréal et un orchestre réuni et dirigé par Jean Goulet, le 6 février 1923, n'a pas l'honneur de cette place de choix. On préfère, trois jours avant cet événement jugé historique par la presse de l'époque, rappeler la déchéance de Covent Garden, la détresse en Allemagne, l'arrivée à New York de la Deutsches Opernhaus¹⁵. Le fait est à retenir comme base de réflexion sur notre identité culturelle, sur notre fierté collective. Faut-il voir dans cette situation répétée presque à chaque quinzaine le reflet de l'indéracinable sentiment d'infériorité du Canadien français, toujours prêt

⁹ [Charles-Onésime Lamontagne], 1917. « [Éditorial] », *Le Canada musical* 1, 16 (15 décembre), p. 6

¹⁰ [Charles-Onésime Lamontagne], 1918. « [Éditorial] », *Le Canada musical* 2, 1 (4 mai), p. 8.

¹¹ *Le Canada musical* 1, 1 (5 mai 1917), p. 1.

¹² *Le Canada musical* 1, 5 (7 juillet 1917), p. 1.

¹³ *Le Canada musical* 1, 17 (5 janvier 1918), p. 1.

¹⁴ *Le Canada musical* 3, 16 (20 décembre 1919), p. 1.

¹⁵ *Le Canada musical* 6, 19 (3 février 1922), p. 1.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 13, p. 48-65.

à valoriser, voire même à survaloriser l'apport étranger au détriment de sa propre vitalité créatrice ? Ou faut-il y voir l'image navrante d'une vie musicale terne au point de ne pouvoir subir les feux de la rampe journalistique ? Cette image est-elle effectivement « invendable » ou est-elle le « double », la conséquence des conceptions défaitistes véhiculées et entretenues au sein d'une collectivité constamment ramenée à la négation d'elle-même ?

Quoiqu'il en soit, *Le Canada musical* demeure, tout au long des années, fidèle à ses engagements initiaux et articule régulièrement son contenu autour des éléments suivants : informations locales se rapportant principalement à Montréal, mais aussi à Québec¹⁶ et parfois à Trois-Rivières, chronique sur la musique en France et en Europe¹⁷, informations sur la saison du Metropolitan Opera et les activités des grandes villes américaines, critiques et comptes rendus des concerts donnés à Montréal, cartes professionnelles des musiciens montréalais, publicité reliée à la musique, photos et vignettes d'artistes locaux et internationaux, et enfin, un nombre substantiel d'articles de fond. Dans cette catégorie, la France est particulièrement visible : *Le Canada musical* a des visées nationalistes avouées et la mère-patrie demeure la source culturelle par excellence. Fait à signaler, la revue n'a jamais publié de compositions musicales, ce qui fera dire à Lamontagne, dans son éditorial du 18 octobre 1919 : « La principale difficulté à surmonter [aura été] que *Le Canada musical* ne publie pas de musique. Jusqu'à son avènement, on s'était fié à l'attrait de quelques morceaux pour faire accepter une publication de ce genre. Nous avons procédé autrement¹⁸. » Le succès obtenu est révélateur du besoin profondément ressenti au sein de la population d'une information éclairée et diversifiée.

Montréal : une ville à la recherche de son identité musicale

Publication montréalaise, *Le Canada musical* contient nombre de données qui permettent de reconstituer, presque au jour le jour, la vie musicale de la métropole, tant dans ses composantes quantitatives (opéras, concerts, récitals), que dans celles qui relèvent de l'ordre qualitatif critique, goûts et comportements publics, débats idéologiques ou ponctuels, etc. Les limites de cet article ne permettant pas d'étudier les événements dans leur déroulement quotidien ou hebdomadaire, il s'agira plutôt de dresser un bilan réalisé à partir du cumul des données dans chacun des secteurs de l'activité musicale montréalaise.

Dans le domaine de l'opéra ressortent en tout premier lieu les multiples tentatives pour doter Montréal d'une troupe d'opéra professionnelle. Rarement, dans un si court laps de temps, aura-t-on vu autant de projets avorter, mais aussi autant de volonté et d'acharnement à réussir une entreprise hasardeuse et

¹⁶ La chronique « La Musique à Québec » a débuté le 15 mars 1919, dans le vol. 2, n° 22, p. 5.

¹⁷ D'abord intitulée « La Saison musicale parisienne », cette chronique deviendra le 7 juillet 1917 « La Musique en France » puis, à partir du 7 juin 1919, « La Musique en Europe ».

¹⁸ *Le Canada musical* 3, 12 (18 octobre 1919), p. 12.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

téméraire : établir dans la métropole canadienne un opéra permanent. Ainsi, entre 1917 et 1922, sept troupes ont eu le jour pour connaître une existence allant de deux mois à un peu plus d'une année : la Société nationale d'Opéra-Comique, fondée en octobre 1917 et dissoute en janvier 1918¹⁹; l'Association d'art lyrique créée en février 1918 et devenue, en mars 1919, la Société lyrique des artistes canadiens²⁰; la Troupe canadienne d'opéra, dont l'unique spectacle a été présenté en décembre 1918²¹; l'Association de l'Opéra de Montréal, créée en octobre 1919²²; la Montreal Operatic Society²³ et la Société nationale d'opéra²⁴, respectivement fondées à l'hiver 1920 et en août de la même année; et enfin la Montreal Grand Opera Company, mise sur pied au printemps de 1922²⁵. Ces quatre dernières sociétés ont disparu discrètement peu de temps après leur « apparition ».

Tous ces efforts ont malgré tout porté leurs fruits et, en 1921, la Société canadienne d'opérette, fondée grâce aux efforts conjugués d'Albert Roberval et d'Honoré Vaillancourt, se donne comme « but principal de faire chaque année, à Montréal, une saison d'opérette et d'opéra-comique de 12, 15 ou 20 semaines²⁶. » Le premier, spectacle, *Les Brigands* d'Offenbach, a lieu le 16 octobre 1923 au Monument National²⁷. L'histoire nous apprend la longévité de l'entreprise : plus de 10 ans de succès malheureusement entravés par le décès de Vaillancourt, survenu en 1933. Ainsi en a décidé le public. Il aime se divertir et a nettement manifesté, durant ces dernières années, sa préférence pour l'opérette et l'opéra-comique. Les succès jamais démentis des représentations de *La Basoche* de Messager, de *Mireille* de Gounod ou des *Noces de Jeannette* de Massé, attestent de façon non équivoque le goût des Montréalais pour ces spectacles légers, dénués de complications. Sur ce terrain, les francophones de la métropole manifestent leur affinité avec le public parisien. L'impressionnante programmation de l'Opéra-Comique de Paris est plus que significative du succès remporté par cette forme d'art dans la capitale française.

Dans le domaine de l'opéra « sérieux », la situation est fort différente. Sans maison d'opéra, Montréal n'est en contact avec ce répertoire que lors du passage annuel des troupes étrangères. Or, parmi celles-ci, seule la troupe de tournées du Metropolitan, sous la direction d'Antonio Scotti, présente selon Lamontagne, des interprétations de qualité. Quant aux autres troupes, la San Carlo de Fortune Gallo ou celle du directeur de musique militaire Giuseppe Creatore, elles sont de troisième voire même de quatrième catégorie. Privée de

¹⁹ *Le Canada musical* 1, 11 (6 octobre 1917), p. 7; 1, 19 (2 février 1918), p. 1.

²⁰ *Le Canada musical* 1, 21 (2 mars 1918), p. 5; 2, 19 (1^{er} février 1919), p. 8; 3, 7-8 (2 août 1919), p. 9.

²¹ *Le Canada musical* 2, 16 (21 décembre 1918), p. 9.

²² *Le Canada musical* 3, 12 (18 octobre 1919), p. 10.

²³ *Le Canada musical* 3, 22 (20 mars 1920), p. 18.

²⁴ *Le Canada musical* 4, 8 (21 août 1920), p. 14.

²⁵ *Le Canada musical* 5, 24 (15 avril 1922), p. 13; 6, 3 (3 juin 1922), p. 8.

²⁶ *Le Canada musical* 5, 7 (6 août 1921), p. 12.

²⁷ *Le Canada musical* 7, 12 (20 octobre 1923), p. 11.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

ces tournées, Montréal est pratiquement sevrée d'opéras. C'est le cas de la saison 1923-1924.

Sur le plan orchestral, la situation n'est guère plus réjouissante, à la différence que Montréal a eu, durant les années 1917-1924, l'occasion d'entendre quelques-uns des meilleurs orchestres européens et américains : la Société des concerts du Conservatoire de Paris, sous la direction d'André Messager, en janvier 1919²⁸; l'Orchestre de La Scala de Milan, sous la direction de Toscanini à l'hiver de 1921²⁹; les deux principaux orchestres new-yorkais, le New York Symphony, sous la direction de Walter Damrosch durant la saison 1919-1920 et 1921-1922, et la Philharmonic Society, sous la direction de Joseph Stransky, en 1920-1921; le Boston Symphony, sous la direction de Pierre Monteux, le 12 décembre 1921, alors que l'artiste invité était Vincent d'Indy, et le 6 novembre 1922. Le public a pu ainsi découvrir la sonorité d'un véritable orchestre, l'art symphonique à son plus haut niveau d'excellence. Mais c'est insuffisant, constate Lamontagne au lendemain du concert de l'orchestre de Boston au théâtre Saint-Denis :

Nous avons souvent maintenu que ce serait un désastre financier de construire un édifice pouvant contenir 4000 spectateurs ou plus à Montréal. Un regard jeté sur notre record de la présente saison nous éclairera suffisamment. Les plus grandes entreprises [...] la New York Symphony et la Boston Symphony — avec M. Vincent d'Indy — ont vu des fauteuils vides. Alors³⁰ ?

Parallèlement aux efforts déployés dans le domaine lyrique, Henri Delcellier, Joseph-Jean Goulet et son frère Jean tentent de constituer un orchestre symphonique permanent. Les différentes tentatives échouent. Fondée à l'hiver 1920, l'Association philharmonique de Montréal vit tant bien que mal malgré des débuts prometteurs³¹. Seuls les Concerts du Théâtre Impérial ainsi que le Cercle symphonique Saint-Pierre dirigé par Jean Goulet jusqu'en 1924 présentent une certaine continuité. On note une réussite. La qualité et le succès des concerts dominicaux du corps de musique de la Garde canadienne des Grenadiers dirigé par Jean-Josaphat Gagnier.

Dans le domaine des grands ensembles, les chorales occupent une place privilégiée et, parmi les plus actives, on retrouve l'Association chorale Saint-Louis-de-France et la chorale J.-A. Brassard, invitée à New York à présenter *Les Béatitudes* de César Franck. La cathédrale et l'église Notre-Dame sont

²⁸ Pour la critique de ces concerts, voir *Le Canada musical* 2, 18 (18 janvier 1919), p. 5-6.

²⁹ Les concerts ont eu lieu les 27 janvier, 22 et 24 mars. Pour la critique du concert du 27 janvier, voir *Le Canada musical* 4, 19 (5 février 1921), p. 12-14.

³⁰ [Lamontagne], 1921. [« Éditorial »], *Le Canada musical* 5, 16 (17 décembre), p. 8. Le concert dont parle Lamontagne est celui du 12 décembre 1921, dirigé par Pierre Monteux et Vincent d'Indy.

³¹ Le premier concert de l'Association philharmonique a eu lieu le 17 avril 1920. Sous le titre « Un premier concert de notre orchestre », Lamontagne fait un compte-rendu de l'événement, le 1^{er} mai 1920 (4, 1), p. 12-13.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

également des exemples du dynamisme d'un grand nombre des chorales des quelques 25 églises citées dans *Le Canada musical*.

Si modeste soit-il, le secteur de la musique de chambre est l'un des plus stables de la vie musicale montréalaise. Ainsi le Quatuor Dubois est fidèle à ses six séances annuelles. Un public de plus en plus nombreux apprécie, à chacune de ses visites, le Quatuor Flonzaley et deux nouveaux ensembles sont créés : le Quatuor Chamberland³², en 1920, et le Trio de Montréal, en 1922, par Albertine Morin-Labrecque, Jeanne Labrecque et Yvette Lamontagne³³.

En ce qui concerne les récitals, Montréal est, dans l'ensemble, assez bien partagée par les grands artistes de l'heure. À chaque année, pianistes, violonistes et chanteurs de renom se font entendre au Monument National, au His Majesty's, au théâtre Saint-Denis, à la salle Windsor et au Ritz-Carlton. Le public peut donc applaudir les plus grands représentants de l'art violonistique : Leopold Auer, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, Eugene Ysaÿe, Jacques Thibaud et le déjà célèbre violoncelliste Pablo Casals. Parmi les pianistes particulièrement prestigieux, ressortent les noms de : Alfred Cortot, Ignacy Paderewski et Sergueï Rachmaninov.

Mais le concert qui fracasse tous les records d'assistance, de recettes et d'applaudissements est celui d'Enrico Caruso à l'aréna Mont-Royal, le 27 septembre 1920, quelques mois donc avant le décès prématuré du musicien. Ce succès « délirant » provoquera chez Lamontagne la réflexion suivante :

Un fait établira plus que tous les arguments la puissance de la réclame : Enrico Caruso, à lui seul et en une soirée, fit une recette supérieure à celle des quatre séances d'opéra Scotti ! Les masses ont été éduquées ainsi grâce à une presse sans boussole artistique et à la publicité admirable des compagnies de phonographes³⁴.

Ce commentaire pose crûment le problème de l'impact de la publicité et de la critique musicale sur le public. « Chauffé à blanc par des journalistes ignorants du bon goût musical³⁵ », celui-ci est-il totalement responsable de ses engouements démesurés pour les virtuoses « acrobates », davantage préoccupés de prouesses techniques que de musicalité tout court ? Sans réduire ou minimiser en aucune façon les qualités artistiques de Caruso ou des artistes en possession d'une virtuosité à toute épreuve, Lamontagne a souvent exprimé son inquiétude face au rôle malsain d'une « certaine réclame » prolongée, au

³² Composé d'Albert Chamberland, de Norman Herschorn, d'Eugène Chartier et de Raoul Duquette, le Quatuor Chamberland a donné son premier concert le 18 octobre 1920, avec le pianiste Jean Dansereau. Le compte rendu a paru dans *Le Canada musical* 4, 13 (6 novembre 1920), p. 16.

³³ *Le Canada musical* 5, 17 (7 janvier 1922), p. 7.

³⁴ *Le Canada musical* 5, 3 (4 juin 1921), p. 2.

³⁵ *Le Canada musical* 4, 10 (18 septembre 1920), p. 9.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

lendemain des concerts, par les commentaires trop généreux de certains critiques mal avisés.

Sympathiques à Montréal, les vedettes du Metropolitan Opera de Paris y ont un auditoire fidèle et chaleureux : Léon Rothier, Amelita Galli-Curci, Emma Calvé, Feodor Chaliapine et Nellie Melba se sont fait entendre régulièrement en récital, certains d'entre eux, Léon Rothier par exemple, acceptant de prêter occasionnellement leur concours aux troupes d'opéra amateur. Quant aux chanteurs canadiens, ils font bonne figure dans l'ensemble. Avantagement connus à l'étranger, Paul Dufault, Rodolphe Plamondon, Éva Gauthier et Graziella Dumaine figurent régulièrement dans la presse européenne et américaine. Fier de ces artistes et espérant sans doute encourager les nouveaux talents, *Le Canada musical* se fait un devoir de relever les succès récoltés en France ou aux États-Unis.

Si les chanteurs sont tentés par la scène, les pianistes canadiens, eux, semblent craindre le public et la critique. Après le départ de Léo-Pol Morin pour la France, aussitôt la guerre terminée, peu de pianistes se font entendre en récital. Seul Stanley Gardner demeure fidèle à son concert annuel. Cette pénurie lamentable est vivement dénoncée par Lamontagne :

À quoi sert-il d'étudier sans cesse si l'on ne doit pas faire montre des progrès, du développement atteints ? Et ce n'est pas avec une audition annuelle qu'un artiste peut se former; il doit paraître en public aussi fréquemment que possible, sans se soucier de se faire critiquer parfois sévèrement. « La critique, a dit quelque part Châteaubriand, n'a jamais tué ce qui doit vivre³⁶. »

La situation est quelque peu différente chez les organistes. La qualité des orgues Casavant dont se dotent progressivement les églises de la métropole et les fréquents séjours en Amérique de Joseph Bonnet commencent à donner des résultats. Sans être de grands virtuoses, bon nombre d'organistes montréalais (Arthur Letondal, Orpha-F. Deveaux et Ernest Langlais, par exemple), donnent périodiquement, dans leur paroisse respective, des auditions musicales jugées valables. Le point culminant de ces années sera la présentation en 10 concerts de l'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach, par l'organiste de Notre-Dame de Paris, Marcel Dupré. En 1923, Montréal a enfin un titre de gloire : elle est la deuxième ville du monde à avoir entendu cette intégrale³⁷.

À la lumière de ce panorama³⁸, est-il possible d'attribuer à la métropole canadienne le qualificatif de « capitale culturelle » ? Lamontagne donne sa réponse dans la page éditoriale du 15 mai 1920 :

³⁶ *Le Canada musical* 4, 8 (21 août 1920), p. 8-9.

³⁷ *Le Canada musical* 7, 11 (6 octobre 1923), p. 6.

³⁸ À la fin de chaque saison, sauf en 1920, Lamontagne a dressé le bilan des activités musicales de la métropole. Voir à ce sujet : 2, 5-6 (6 juillet 1918), p. 4; 3, 3-4 (7 juin 1919)p. 6; 5, 3 (4 juin 1921), p. 2, 8; 6, 24 (15 avril 1922), p. 2; 7, 1 (5 mai 1923), p. 9; 7, 24 (19 avril 1924), p. 11.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

Nous n'avons pas une société chorale, nous n'avons pas d'orchestre, nous n'avons pas de troupe d'opéra, nous n'avons aucune institution qui, à part la musique des Grenadiers Guards, soit maintenue des deniers de nos citoyens. [...] À Montréal, c'est l'indifférence qui règne en maîtresse, le *dolce farniente*. Quelle ville réfractaire à l'art que la nôtre³⁹ !

La difficulté majeure que connaît Montréal à cette époque est l'absence d'institutions permanentes. Pourquoi une telle situation, s'interroge Lamontagne, considérant le dynamisme et la croissance de nombreuses villes américaines numériquement comparables à la nôtre ? En résumé, les causes identifiées par Lamontagne gravitent autour des problèmes suivants : identité culturelle mal définie, ignorance et apathie des gouvernements, manque de coordination et de cohésion dans les efforts, peur de la critique, absence de communication entre Canadiens français ou anglais. Pour remédier à cet état de choses, Lamontagne émet ou soutient plusieurs idées : création d'une association de musiciens destinée à promouvoir et à défendre la cause musicale sous toutes ses formes, établissement d'un conservatoire digne de ce nom, implication des musiciens compétents dans tous les secteurs qui relèvent de leur compétence, entre autres dans celui du journalisme, tribune éducative par excellence et, enfin, intensification des liens avec la France, particulièrement avec les artistes et éditeurs français.

La situation est-elle sans espoir ? Dans le numéro du 19 avril 1924, alors qu'il annonce l'interruption de la publication pour quelques mois, le rédacteur stigmatise une fois de plus le statu quo des artistes, leur peur de toute forme de critique, et lance un appel à tous les musiciens :

[...] si l'on doit louer indistinctement les bons et les mauvais, comment veut-on inciter les natures sincères et probes, les ambitieux, à se distinguer par un travail résolu ? Voilà la cause principale de la médiocrité qui règne parmi nous. [...] le talent ne manque pas chez nous; nous avons certains professeurs remarquables. Cette combinaison, bien cimentée par des études sérieuses, nous permettrait facilement de produire des sujets capables de rivaliser sur n'importe quelle scène avec les meilleurs artistes étrangers. Nous en avons eu des exemples. Pour cela, il faut réagir, surmonter de grandes difficultés dues à des causes multiples, mais le résultat en vaut la peine⁴⁰.

Les obstacles évoqués constituent-ils un phénomène unique et isolé ? La situation musicale des grandes capitales européennes et américaines, durant ces années d'après-guerre, oblige à reconsidérer tout jugement radical et sans indulgence.

³⁹ *Le Canada musical* 4, 2 (15 mai 1920), p. 8.

⁴⁰ Lamontagne, 1924. « P.P.C. », *Le Canada musical* 7, 24 (19 avril), p. 2.

L'Europe, un monde musical en reconstruction

Dès sa parution, *Le Canada musical* a établi des liens très étroits avec la France de sorte que la revue est rapidement devenue « de toutes les publications canadiennes et américaines, la mieux informée sur le mouvement artistique de la Ville Lumière et de la France⁴¹. » Jusqu'en 1919, les sources d'information se réduisent pratiquement au seul périodique musical français paru sans interruption durant la guerre : *Le Courrier musical*. Au fur et à mesure de la réouverture des journaux vont s'ajouter *Le Monde musical*, sous la direction d'Amédée Mangeot; *Le Ménestrel*, dont le correspondant au Canada est le corniste belge établi à Montréal, Louis Michiels, *L'Écho musical de Paris*, qui confie à Léo-Pol Morin, alors en France, la chronique des concerts de piano; *La Revue musicale*, fondée par Henry Prunières en 1921. Une place importante est accordée à *Comoedia*, revue consacrée aux arts et à la musique. *Le Canada musical* publiera, du 20 mars 1920 au 1^{er} janvier 1921 inclusivement, un substantiel article de Charles Tenroc sur l'enseignement du chant au Conservatoire de Paris⁴². Jean Riddez, baryton de l'Opéra de Paris établi à Montréal, complétera l'enquête menée par Tenroc dans une série d'articles au titre emprunté au critique parisien : « La grande pitié du chant », parue dans *Le Canada musical* du 15 janvier au 4 juin 1921. Avec l'article de Reynaldo Hahn « De l'interprétation dans le chant⁴³ » et celui de Max d'Ollone, « Le chant au Conservatoire⁴⁴ » cet ensemble de textes sur l'enseignement du chant constitue le dossier le plus volumineux et le plus substantiel du *Canada musical*.

Ces divers périodiques sont complétés par la grande presse parisienne représentée par *Le Gaulois*, *Le Figaro*, *Le Mercure de France*, *L'Humanité* et *Le Journal des débats*, pour ne citer que les journaux les plus fréquemment utilisés. Ainsi, *Le Canada musical* réunit et juxtapose les noms les plus prestigieux de la critique française : Camille Bellaigue, Jean Chantavoine, Amédée Mangeot, Henry Prunières, Louis Schneider et Charles Tenroc.

À chaque quinzaine, la chronique « La Musique en Europe » (voir note 17) présente la programmation et la distribution des spectacles présentés à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et dans les divers théâtres de variétés lyriques. S'y retrouvent également les programmes des concerts par abonnement de la capitale : Concerts du Conservatoire, Concerts Colonne, Concerts Lamoureux, Concerts Padeloup. Les rubriques « Les nouveautés » et « Les œuvres qui se jouent à Paris » sont particulièrement significatives des goûts du public français et confirment la tendance vers le néo-classicisme.

⁴¹ *Le Canada musical* 3, 22 (20 mars 1920), p. 10.

⁴² *Comoedia*, du 6 février au 9 juin 1920.

⁴³ Reynaldo Hahn, « De l'interprétation dans le chant », *Le Canada musical* 2, 21 (1^{er} mars 1919), p. 5-6; et 2, 24 (19 avril 1919), p. 5.

⁴⁴ Max d'Ollone, « Les concours du conservatoire », *Le Canada musical* 6, 9 (2 septembre 1922), p. 5; et « Le chant au conservatoire », 6, 10 (16 septembre 1922), p. 4-5.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

En dépit de la guerre et de ses retombées, la France, c'est-à-dire Paris, connaît une vie musicale active, diversifiée mais, selon plusieurs critiques, d'une qualité discutable. Les commentaires de Lawrence Gilman, critique du *New York Tribune*, au terme d'un voyage effectué en Europe en 1923, sont sévères. Lamontagne résumé ainsi ses propos :

Le public des concerts et le public parisien écoutent avec une apparente satisfaction des exécutions d'orchestre qui exciteraient des commentaires désagréables à Boston, Philadelphie, Chicago [...] Ce n'est pas facile pour un observateur américain d'être à la fois poli et honnête en rapportant franchement ce qu'il ressent aux concerts Colonne et Padeloup en ce printemps 1923, [...] Cette situation est attribuable à l'impossibilité de payer de nombreuses répétitions⁴⁵.

Le problème ici soulevé est connu des musiciens montréalais. Maintes fois déplorée, l'absence de répétitions est dénoncée comme une des principales causes de la faiblesse des ensembles montréalais durant ces années de crise. Pour sa part, Louis Laloy trace dans *Le Courrier musical* un portrait perspicace du public français d'après-guerre :

Le public parisien a beaucoup changé depuis 1914 et surtout depuis 1918. Il a changé au point de ne plus se reconnaître soi-même et de ne plus savoir, en plein désarroi, ce qu'il veut applaudir. Depuis cette année seulement [1921], il commence à reprendre figure humaine. Mais ce n'est plus le même. Son éducation est à refaire⁴⁶.

Le rédacteur du *Canada musical* n'est donc pas seul à déplorer le niveau de son public, mais là ne s'arrêtent pas les points de comparaison : la situation faite au compositeur, au chef d'orchestre et à l'organiste, en France, n'est guère enviable. Le commentaire laconique de Lamontagne, en avril 1921, nous ramène en sol canadien :

L'étude de Louis Vuillemin sur « Les trois gueux de la musique » parue dans *Le Courrier musical* [en 1921], indique combien l'atavisme français nous domine. Les trois gueux dont il est question sont : le compositeur, le chef d'orchestre et l'organiste. En lisant les observations de M. Vuillemin, on constate que le Canadien de langue française n'est qu'un décalque de ses aïeux en France⁴⁷.

En résumé, en dépit de difficultés certaines, la vie musicale française est, somme toute, enviable. Il en va autrement en Angleterre. Londres se relève péniblement des effets de la guerre et éprouve de sérieuses difficultés à se redonner une image artistique crédible.

⁴⁵ *Le Canada musical* 7, 5/6 (7 juillet 1923), p. 9.

⁴⁶ *Le Canada musical* 5, 14 (19 novembre 1921), p. 10.

⁴⁷ *Le Canada musical* 4, 23 (2 avril 1921), p. 7.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

Après quelques tâtonnements, la presse artistique reprend cependant son souffle d'avant-guerre. Vers 1920-1921, *The Musical Times*, *The Musical Herald*, *The Musical News* et *The Musician* ont repris leurs activités et sont cités par *Le Canada musical*. Sous la direction du Français G. Jean-Aubry, *The Chesterian* y est particulièrement visible. En effet, plusieurs articles de fond lui sont empruntés, par exemple, « Manuel de Falla » de Joaquin Turina⁴⁸, « Déodat de Séverac » de G. Jean-Aubry⁴⁹ et, pour la première fois en français, un article consacré à de tout jeunes compositeurs : « Quelques jeunes musiciens français » d'Albert Roussel⁵⁰.

Les nouvelles provenant d'Angleterre gravitent principalement autour de la réorganisation de l'opéra. Un reportage de Pierre V. R. Key, du *Musical Digest* de New York, trace un triste bilan :

En Angleterre, l'opéra est rendu à un niveau très terre à terre. La haute société qui rendait possible les brillantes représentations d'autrefois, est trop lourdement taxée pour se permettre de telles dépenses et les nouveaux riches dépensent leur argent en encourageant les manufactures d'automobiles. C'est pourquoi Londres se contente des spectacles de troisième ordre que lui offre le British National Opera Company⁵¹.

Le manque d'argent et l'absence de mécènes ne sont-ils pas, là aussi, une des causes du manque de vitalité de la production artistique montréalaise ?

En Allemagne, à Berlin plus précisément, si la saison 1921-1922 a été brillante, celle de 1923-1924 semble plus catastrophique, ainsi que le rapporte le correspondant du *Monde musical* à Berlin, Julius Levin :

L'Allemagne et Berlin en particulier ne seront bientôt plus capables de conserver même une faible portion de la place qu'elles occupaient encore il y a seulement deux ans, à moins que les circonstances extérieures ne changent du tout au tout, ce qui paraît difficile à envisager. La saison en cours est caractérisée par l'absence presque totale de virtuoses; du reste, un grand nombre de ceux-ci a émigré pour l'étranger, principalement pour l'Amérique⁵².

Ici encore, beaucoup d'analogies, toute proportion gradée, avec l'exode vers l'Europe et les États-Unis de plusieurs artistes canadiens, incapables de vivre de leur art au pays.

En ce qui concerne la Belgique, les informations sont extraites de *L'Éventail* de Bruxelles. Par ce biais, si modeste soit-il, la colonie belge montréalaise est tenue

⁴⁸ *Le Canada musical* 7 (7 août 1920), p. 10.

⁴⁹ *Le Canada musical* 5, 1 (7 mai 1921), p. 7.

⁵⁰ *Le Canada musical* 4, 4 (19 juin 1920), p. 6-7.

⁵¹ *Le Canada musical* 7, 5/6 (7 juillet 1923), p. 9.

⁵² *Le Canada musical* 7, 18 (19 janvier 1924), p. 8.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N^o 13, p. 48-65.

au courant des meilleurs moments de la vie artistique bruxelloise. Quant à l'Italie, la vie et la carrière des vedettes retiennent tout autant l'attention que les spectacles de la Scala de Milan, ré-ouverte à la fin de décembre 1921.

Les États-Unis, terre promise des artistes ?

Quantitativement, il est difficile d'établir si les États-Unis occupent plus d'espace que l'Europe dans *Le Canada musical*. Quoiqu'il en soit, dans l'ensemble, les informations provenant de nos voisins donnent un excellent aperçu de ce qui se passe à nos frontières. Les sources utilisées par Lamontagne sont nombreuses : une vingtaine de périodiques dont les plus importants sont *Musical America* avec les articles percutants de son rédacteur en chef, « Méphisto », c'est-à-dire John C. Freund, *the Musical Courier* et les critiques fort pertinentes de Leonard Liebling, *The Musical News* et *The Musical Times*. La critique new-yorkaise est représentée par Peter Sanborn (*The New York Globe*), Reginald de Koven (*The New York Herald*), James Gibbon Huneker (*The New York Times*) et Henry E. Krehbiel (*The New York Tribune*); celle de Boston figure principalement sous la plume de Henry T. Finck (*The Boston Evening Transcript*) tandis que celle de Chicago est illustrée par les articles de William Lines Hubbard de la *Chicago Tribune*.

New York occupe une place prépondérante et le Metropolitan Opera, le plus important théâtre lyrique de l'époque, constitue le noyau central des informations diffusées. Pendant la saison du Metropolitan (23 ou 24 semaines de spectacles), de la mi-novembre à la fin d'avril, *Le Canada musical* transmet la programmation et la distribution des spectacles, 152 pour la seule saison 1918-1919. Ces informations sont complétées par des nouvelles diverses, concernant tout aussi bien les questions d'interprétation que le répertoire nouvellement créé ou les événements rattachées à la carrière des grandes vedettes de l'heure.

Autre centre d'intérêt, la vie trépidante des orchestres new-yorkais (175 concerts en 1918-1919). La métropole américaine abrite, en effet, plusieurs orchestres aux tendances et styles divers : le New York Symphony, dirigé par Walter Damrosch qui, en 1922, s'adjoint Bruno Walter; la Philharmonic Society, dirigée par Joseph Stransky; le New Symphony Orchestra, mis sur pied en 1919 par Edgard Varèse et qui deviendra peu après le National Symphony Orchestra, dirigé par Arthur Bodanzky et Willem Mengelberg. New York compte également le City Symphony Orchestra, le State Symphony Orchestra et l'orchestre du Metropolitan, dirigé par Pierre Monteux avant son engagement par l'orchestre de Boston. Pendant toutes ces années, les lecteurs montréalais ont pu suivre, au fil des semaines, l'histoire de cette vie symphonique remplie de rebondissements souvent imprévus.

Les États-Unis sont également riches d'une multiplicité de chefs d'orchestre européens invités à diriger les meilleurs orchestres. Karl Muck, Henry Rabaud et

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 13, p. 48-65.

Pierre Monteux à Boston, Eugene Ysaÿe à Cincinnati, Leopold Stokowsky à Philadelphie, Ossip Grbrilowitsch à Détroit. De cette liste prestigieuse ressort la prédominance de l'école allemande. La France fera une percée américaine avec Pierre Monteux, mais au prix d'efforts répétés, joints à une forte dose de diplomatie.

En revanche, si la musique instrumentale est nettement tributaire de l'influence allemande, l'opéra est sous l'emprise de l'Italie. Le Metropolitan est dirigé par le célèbre Giulio Gatti-Casazza tandis que la troupe rivale, la Chicago Opera Association, est sous la férule de Cleofonte Campanini puis, à la mort de celui-ci, en 1919, de Gino Marinuzzi (1919-1920) et de Giorgio Polacco. Le répertoire des deux troupes est à prépondérance italienne, le répertoire français venant en second lieu en ce temps de guerre où les chefs-d'œuvre allemands sont l'objet d'un ostracisme sans indulgence. Cette situation s'estompe en 1920 avec la reprise au Metropolitan des opéras de Wagner, chantés... en anglais⁵³. Quant aux récitals de New York, de Boston ou de Détroit, *Le Canada musical* en dresse régulièrement le bilan, ne perdant jamais l'occasion de rappeler à ses lecteurs le dynamisme de nos voisins.

Les préoccupations de la presse américaine transparaissent sans ambiguïté à travers les communiqués et les critiques. En premier lieu ressortent les problèmes rattachés à la guerre. La démission « obligée » de Karl Muck et l'exode forcé d'un grand nombre de musiciens allemands ont été, pour des raisons souvent opposées, vécues douloureusement par le public américain. Le choix du répertoire des hauts lieux de l'opéra a également suscité, tant dans la presse qu'au sein des diverses administrations, des débats houleux et fort émotifs.

La germanophobie à laquelle s'est ajoutée, à New York surtout, la francophobie, recouvrent en réalité un problème beaucoup plus profond : l'identité musicale des États-Unis. Les artistes américains se plaignent de plus en plus du sort fait aux leurs dans leur propre pays, au profit des vedettes étrangères. La liste des artistes du Metropolitan ou de la Chicago Opera Association compte peu de noms à consonance américaine. Un mouvement de nationalisme surgit durant ces années d'après-guerre, au moment où, au Canada français, s'estompe la ferveur des années 1917-1918 et où nos meilleurs artistes, ignorés par un public qui leur préfère les vedettes de passage, font leur valise pour l'étranger.

Autre source de préoccupation des observateurs américains : le public. Souvent durs et impitoyables pour les artistes, les critiques ne ménagent pas davantage les habitués des salles de concert, en général plus soucieux d'entendre la note extrême d'un Caruso ou d'une Geraldine Farrar que de découvrir un nouveau répertoire ou d'apprécier la musique tout court. Le problème est général : le grand public est paresseux, émotif, capricieux, imprévisible : il appartient aux

⁵³ « Le mouvement musical de New York », *Le Canada musical* 4, 10 (18 septembre 1920), p. 2.

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 13, p. 48-65.

critiques d'être éclairés. Les propos des plus éminents critiques américains sont souvent rapportés et commentés par Lamontagne : ainsi le lecteur est-il familiarisé avec les idées de la presse américaine sur tel problème ou sur tel artiste, mais il reçoit aussi un message indirect de la part de Lamontagne, toujours soucieux de hausser le jugement musical de ses abonnés.

Enfin, une autre inquiétude transparait dans les articles de la presse américaine sélectionnés et traduits par Lamontagne : l'art du chant. Partout, les critiques relèvent tant les déficiences vocales des chanteurs que l'insuffisance de leur formation musicale et académique. L'enseignement du chant aux États-Unis traverse une grave crise : la survie est entrevue de l'autre côté de l'Atlantique.

Réalisé par le biais des informations contenues dans *Le Canada musical*, ce panorama européen et américain apporte un éclairage nouveau sur la vie musicale montréalaise entre 1917 et 1924. Les difficultés de croissance qu'a connues la métropole à cette époque ne peuvent être désormais considérées comme un phénomène isolé, imputable aux seuls Canadiens français. Le problème dépasse en effet largement les frontières canadiennes et s'inscrit dans une perspective globale, aux dimensions européennes et américaines. Dans ce contexte, la situation désespérante ou considérée comme telle de la vie musicale montréalaise est beaucoup plus le symptôme d'une époque musicale bouleversée culturellement, politiquement et économiquement que le résultat de l'inertie d'une collectivité. En ce sens, *Le Canada musical* a joué un rôle capital dans notre histoire. À l'image de la société multiculturelle et protéiforme d'où il est issu, riche de la pensée de deux cultures et de deux continents, témoin privilégié et fiable de sept années de la vie musicale montréalaise et internationale, ne révèle-t-il pas aux Canadiens français une perception renouvelée d'eux-mêmes dont ils ne peuvent tirer que de la fierté ?