

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR
AMÉLIE MAINVILLE

LA VIE MUSICALE À TROIS-RIVIÈRES, 1920-1960

AVRIL 2006

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

L'objectif principal de la recherche est de mettre en lumière les conditions locales, et notamment les facteurs sociaux, grâce auxquels la vie musicale s'est développée à Trois-Rivières entre 1920 et 1960. L'analyse démontre que, durant toute la période étudiée, le dynamisme artistique du milieu trifluvien prend appui principalement sur l'implication bénévole des acteurs et sur le soutien de la communauté immédiate. Ces caractéristiques demeurent des constances dans un champ musical qui, par ailleurs, connaît de grandes transformations au fil des ans.

Jusqu'au milieu des années 1930, la vie musicale à Trois-Rivières est surtout marquée par la présence des artistes amateurs. Ceux-ci s'impliquent bénévolement dans la production culturelle locale afin de produire une musique de divertissement et de circonstance destinée à animer le quotidien de toute la communauté. Ces artistes amateurs réussissent à faire vivre la scène musicale grâce au soutien actif du milieu, qui se mobilise d'autant mieux que les activités et le répertoire privilégiés correspondent de près aux attentes des élites politiques et religieuses et à celles des classes populaires de la ville. Quant aux musiciens eux-mêmes, ils puisent dans une intense sociabilité de groupe le goût et l'énergie de continuer à s'investir dans l'animation musicale de la ville. En marge de cette vie culturelle essentiellement populaire, la musique savante trouve difficilement sa place. Les récitals sont rares, car des contraintes à la fois matérielles, financières et démographiques dissuadent les imprésarios bénévoles.

La situation de la musique sérieuse connaît toutefois une amélioration dès le milieu des années 1930. À cette époque, une nouvelle génération de musiciens veut accroître la diffusion de la musique de concert à Trois-Rivières. La réorientation progressive des activités des groupements amateurs vers les concerts en salle et à la radio, l'avènement des sociétés de concerts, l'importance accordée à l'éducation du public et la mise en place de mesures facilitant l'accès aux manifestations artistiques permettent à un public élargi d'accéder au monde de la musique classique. Par ailleurs, l'apparition de ces nouvelles activités artistiques crée une vitalité culturelle qui stimule les artistes locaux. Dès lors, ceux-ci multiplient les projets qui permettent aux chanteurs et instrumentistes d'exercer leurs penchants artistiques, notamment au sein du premier véritable orchestre symphonique local.

Cependant, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la modernisation de la société québécoise et la diffusion accrue des moyens modernes d'écoute musicale contribuent au déclin de cette vie artistique basée sur l'amateurisme. Le désintéressement des musiciens bénévoles et du public, l'absence de relève à la direction des organismes locaux et le désengagement des autorités municipales dans la sphère culturelle constituent quelques-uns des facteurs qui expliquent la disparition de cette dynamique amateur. À la même époque, des organismes comme les Jeunesses musicales du Canada, en s'attachant surtout à l'éducation de la jeunesse et en sollicitant l'aide des gouvernements fédéral et provincial, indiquent déjà l'apparition d'une nouvelle logique de production culturelle, qui prendra son essor définitif dans les années 1960 grâce à l'intervention plus décisive de l'État dans le développement des arts.

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Lucia Ferretti, sans qui la réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible. Sa grande disponibilité, ses conseils éclairés et ses encouragements m'ont aidée à surmonter les nombreux obstacles qui surviennent inévitablement au cours d'un tel projet de recherche.

J'aimerais aussi témoigner toute ma reconnaissance à ma famille et mes amis pour leur soutien constant. Je suis tout particulièrement redevable à Isabelle Hubert et Marie-Pierre Rouette ; l'intérêt qu'elles ont porté à mon travail a su nourrir ma réflexion et ma motivation.

En dernier lieu, mes remerciements vont au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), à la fondation du Centre des études universitaires (CEU) et aux historiens du département des sciences humaines de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) pour leur soutien financier grâce auquel j'ai pu me consacrer à mes études de maîtrise avec un souci de moins en tête.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – HISTORIOGRAPHIE ET MÉTHODOLOGIE	4
1. Bilan historiographique	4
1.1 Une histoire de la musique faite par des musicologues	5
1.2 Lacunes et caractéristiques de la production savante	11
1.3 Pour une nouvelle histoire sociale : des exemples européens	13
2. Trois-Rivières comme terrain d'enquête	17
3. Sources et méthodologie	21
 CHAPITRE 2 – PRÉPONDÉRANCE DES ARTISTES AMATEURS ET FAIBLE PRÉSENCE DE LA MUSIQUE SAVANTE : 1920-1934	25
1. Un enseignement musical incomplet et inégal	27
2. Solistes, chorales et fanfares : une vie musicale dominée par la présence des artistes amateurs	34
2.1 Des activités et un répertoire axés sur une musique de divertissement, destinée aux foules	35
2.2 La nécessaire mobilisation du milieu	42
2.3 Un travail considérable et bénévole	51
2.4 Une sociabilité intense, de type populaire	55
3. La difficile percée de la musique d'art	64
3.1 De nombreux obstacles à la présentation régulière de concerts professionnels	65

3.2 La rareté des musiciens professionnels trifluviens et le manque de reconnaissance du public	69
---	----

CHAPITRE 3 – L’ESSOR DE LA MUSIQUE DE CONCERT : 1935-1950 73

1. Une nouvelle génération de musiciens animés par le désir de faire connaître l’art musical	74
2. À la base de tous les progrès de la vie musicale : l’éducation du public	77
2.1 Les concerts intérieurs des fanfares comme « initiation pratique à la bonne musique »	78
2.2 Les visées éducatives des chorales	79
2.3 Une première initiation au concert classique pour les Trifluviens ---	82
2.4 La voie des amateurs : un moyen d’éducation imparfait	84
3. Les sociétés de concerts et la démocratisation de l’accès à la musique classique	86
3.1 Les premières séries de concerts	88
3.2 Un répertoire savant et des interprètes professionnels	91
3.3 Les sociétés d’éducation pour la jeunesse	96
3.4 Les retombées	100
4. La vitalité de la production musicale locale	101
4.1 La mobilisation du milieu	102
4.2 La mise en valeur du talent local	109
4.3 La création de l’Orchestre symphonique de Trois-Rivières	111

CHAPITRE 4 – LA FIN D’UNE ÉPOQUE

1. L’appauvrissement du milieu musical trifluvien	118
2. Le déclin de l’esprit de l’amateur	121
2.1 Le manque de relève à la direction	122
2.2 Le désengagement des musiciens amateurs	123
2.3 Le désintérêt du public à l’égard des manifestations artistiques	128
2.4 Le déclin du traditionnel soutien municipal	130
3. Les prémices d’une nouvelle dynamique musicale	132
3.1 Les Jeunesses musicales du Canada	133
3.2 L’éducation de la jeunesse et le soutien gouvernemental	135

3.3 Les tournées de l'Orchestre symphonique de Québec à Trois-Rivières 137

CONCLUSION ----- 140

BIBLIOGRAPHIE ----- 148

INTRODUCTION

En 1999, selon une étude du ministère de la Culture et des Communications, 80 % des Québécois écoutaient fréquemment de la musique et, parmi eux, près du quart favorisaient le répertoire classique¹. Cette forme d'art musical, autrefois réservée à l'élite, paraît donc de plus en plus accessible au grand public, notamment grâce à la diversité des supports d'écoute actuels. Alors que de nouvelles innovations techniques multiplient sans cesse les possibilités d'écoute de musique pré-enregistrée, la moitié des amateurs québécois auditionnent désormais leurs airs classiques favoris dans le confort de leur foyer, par le biais de la radio, du disque, des chaînes de télévision musicales et, plus récemment, d'internet. De plus, malgré la prédominance de ces formes d'écoute médiatisées, privées et souvent individuelles, les moyens plus traditionnels de diffusion, comme le concert, sont toujours bien vivants. Les formations musicales sont nombreuses, les récitals fréquents et certains artistes québécois font leur chemin sur la scène internationale. Une telle vitalité doit beaucoup à l'intervention de l'État, qui a commencé tardivement, au Québec comme dans la plupart des pays du monde, du reste, à se sentir une responsabilité de soutien à la culture. Fondés en 1957 et 1961 respectivement, le Conseil des Arts du Canada et le ministère des Affaires culturelles du Québec veillent depuis ce temps au développement du champ culturel et s'efforcent de

¹ Rosaire Garon, *Déchiffrer la culture au Québec. 20 ans de pratiques culturelles*, Sainte-Foy, Publications du Québec, 2004, p. 355. Le ministère mène de telles études à tous les cinq ans. La dernière date donc de 2004, mais les résultats n'en seront publiés qu'au printemps 2006, soit après le dépôt de ce mémoire.

démocratiser l'accès aux arts. L'intervention des gouvernements dans la création d'institutions de formation artistique, la construction d'un réseau de salles de spectacles modernes et la mise en œuvre de politiques de soutien financier à l'intention des créateurs est l'un des principaux facteurs ayant contribué, au cours du dernier demi-siècle, au développement et à la diffusion de la musique classique.

Mais qu'en était-il de la vie musicale avant la Révolution tranquille, quand le soutien de l'État aux arts était à la fois rare, ciblé, souvent bien en dessous des besoins exprimés, que l'écoute médiatisée représentait encore une voie relativement marginale d'exploration musicale et que la diffusion de la musique classique dépendait donc essentiellement des prestations effectuées par les musiciens et des efforts consentis par des amateurs désireux de promouvoir l'art musical dans leur milieu ? Cette dimension de la vie culturelle québécoise commence tout juste à être mieux connue grâce aux études récentes de certains chercheurs universitaires. Notre mémoire s'inscrit dans la foulée de ces travaux. L'objectif principal de notre recherche est en effet de mettre en lumière les conditions locales, et notamment les facteurs sociaux, grâce auxquels la vie musicale s'est développée à Trois-Rivières entre 1920 et 1960. Dans un contexte de précarité presque constante, alors que les ensembles musicaux permanents étaient peu nombreux, les réseaux de diffusion déficients et le financement insuffisant, le milieu musical trifluvien est apparu doté d'une vitalité croissante, puis déclinante, dont nous entendons expliquer les ressorts et les transformations.

Après avoir analysé les questions qui occupent l'historiographie québécoise et internationale quand elle s'intéresse aux rapports entre musique et société aux XIX^e et XX^e siècles, nous justifions, dans le chapitre 1, notre choix de Trois-Rivières comme terrain d'enquête et présentons les sources sur lesquelles est fondé ce mémoire.

Le chapitre 2 est consacré à l'analyse de la vie musicale entre 1920 et 1934, alors que celle-ci est dominée par une musique de divertissement et de circonstance produite par des artistes amateurs, qu'ils soient solistes ou membres des chorales et fanfares de la ville. Nous y mettons en lumière les caractéristiques de cette production artistique populaire qui monopolise largement le champ culturel trifluvien, à une époque où la musique sérieuse occupe encore une place marginale.

Dans le chapitre 3, nous nous intéressons aux facteurs qui transforment la culture musicale locale entre 1935 et 1950, et qui favorisent l'essor de la musique de concert. Nous étudions le profil d'une nouvelle génération d'animateurs du milieu culturel et le rôle de ceux-ci dans la mise en place de mesures de démocratisation musicale qui facilitent l'accès à la musique classique tout en stimulant la vitalité artistique locale.

Enfin, l'étude des facteurs qui provoquent le déclin, dès 1950, de la vie musicale observée depuis 1920 et l'analyse des signes qui indiquent l'apparition d'une nouvelle logique de production culturelle font l'objet du dernier chapitre.

CHAPITRE 1

Historiographie et méthodologie

Même si la musique constitue une des activités culturelles les plus universellement répandues, cette forme d'art a toujours été en marge de la plupart des champs d'investigations universitaires. Nous présenterons dans ce chapitre le bilan des travaux sur le sujet en exposant les principales orientations de la recherche ainsi que les apports et les limites de cette production, afin de mettre en lumière l'intérêt de notre recherche sur la vie musicale dans une ville comme Trois-Rivières. Après avoir exposé les raisons qui ont motivé le choix de ce terrain d'enquête, nous présenterons les sources utilisées et la démarche méthodologique privilégiée.

1. BILAN HISTORIOGRAPHIQUE

Comme l'a démontré la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre dans un bilan des recherches en musicologie¹, il reste encore beaucoup à faire pour optimiser notre compréhension du fait musical au Québec. En effet, une grande part des études sur le sujet sont menées par des chercheurs hors des cercles universitaires et ces ouvrages destinés au grand public adoptent généralement une approche descriptive et événementielle. Les chercheurs universitaires québécois, quant à eux, ont tardivement

¹ Marie-Thérèse Lefebvre, « Histoire de l'art musical dans la société québécoise. Bilan des recherches », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 661-676.

commencé à s'intéresser à l'objet musical. L'essor de cet axe de recherche date en effet seulement des années 1970-1980, alors que le développement des programmes d'études supérieures en musique et l'arrivée dans les universités québécoises d'une cohorte de musicologues étrangers ont su dynamiser la recherche dans le domaine. La création en 1980 de l'Association pour le développement de la recherche en musique du Québec² et le travail de recherche amorcé, vers les mêmes années, en vue de la rédaction de l'*Encyclopédie de la musique au Canada* ont aussi contribué à stimuler l'intérêt des chercheurs pour le patrimoine musical. Depuis, l'état des connaissances progresse mais le corpus d'études sur la musique demeure, somme toute, encore modeste. Pour ce qui concerne le XIX^e et le XX^e siècles, soit l'époque à laquelle nous nous intéressons ici, les ouvrages existants proviennent essentiellement de chercheurs en musicologie, qui privilégient généralement leurs axes de recherche traditionnels : les artistes et leurs carrières.

1.1. Une histoire de la musique faite par des musicologues

Dans cette optique, un grand nombre de biographies retracent la carrière de certains interprètes, compositeurs ou animateurs du milieu musical en s'attardant surtout à leur formation et leur carrière³. D'autres chercheurs ont plutôt choisi de mettre en

² Cette association a changé de nom en 1997 pour devenir la Société québécoise de recherche en musique.

³ Entre autres, Louise Bail, *Jean-Papineau Couture : la vie, la carrière, l'œuvre*, Ville de LaSalle, Hurtubise HMH, 1986, 319 p. ; Louise Bail, *Maryvonne Kendergi : la musique en partage*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, 378 p. ; Cécile Huot, *Wilfrid Pelletier, un grand homme, une grande œuvre*, Montréal, Guérin, 1996, 138 p. ; Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau, 1986, 239 p. ; Pierre Quenneville, « Guillaume Couture (1851-1915) : l'éducateur, le directeur artistique et le musicien d'église », Ph.D. (Musicologie), Université de Montréal, 1989, 3 volumes ; Claire Villeneuve, « Léo-Pol Morin musicographe », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 1975, 250 p. ; Nadia Turbide, « Biographical Study of Eva Gauthier 1885-1958 »,

lumière l'histoire de divers organismes (orchestres, sociétés de concerts) et leur apport à l'enrichissement de la culture québécoise⁴. La plupart de ces monographies ciblées, qui composent la plus grande part du corpus musicologique, circonscrivent l'analyse à l'intérieur des limites du champ artistique (formations, répertoires, activités culturelles) et, par conséquent, négligent l'intégration des dimensions contextuelles plus larges qui permettent de situer la vie musicale dans son cadre sociohistorique général. Cependant, l'angle d'analyse novateur de quelques études récentes témoigne d'un renouvellement de l'approche biographique.

Ainsi, la chercheuse Mireille Barrière, qui retrace l'histoire de l'Opéra français de Montréal⁵, inscrit la création de cette troupe par la nouvelle classe d'affaires canadienne-française dans un mouvement plus large d'affirmation nationale. Intéressée par la gestion interne des entreprises culturelles, l'auteure explore le profil socioprofessionnel des actionnaires de cette institution et les modalités d'administration mises en place afin d'éclairer les causes de sa faillite⁶. Au-delà de ce portrait administratif de l'Opéra français, l'analyse inclut des enjeux relatifs à la sociabilité

Ph.D. (Musicologie), Université de Montréal, 1986, 732 p. ; Pierre Vachon, *Emma Albani*, Montréal, Lidec, 2000, 62 p.

⁴ Lyette Ainey, « Désiré Defauw et la Société des Concerts Symphoniques de Montréal (1940-1955) », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 2003, 167 p. ; Bertrand Guay, *Un siècle de symphonie à Québec : l'Orchestre symphonique de Québec, 1902-2002*, Sillery, Septentrion, 2002, 164 p. ; Gilles Lefebvre, *Terre des Jeunes : le premier demi-siècle des Jeunesses musicales du Canada et du Centre d'Arts Orford*, Montréal, Fides, 1999, 282 p. ; Gilles Potvin, *Les cinquante ans de l'Orchestre symphonique de Montréal*, Montréal, Stanké, 1984, 199 p. ; Suzan Spier, « The Dubois String Quartet 1910-1938 : Its Role in Montreal Music History », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 1985, 135 p.

⁵ Mireille Barrière, « Ascension et chute de l'Opéra français de Montréal (1893-1896) », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 4, 1, juin 2000, p. 71-80 ; Idem, *L'Opéra français de Montréal : l'étonnante histoire d'un succès éphémère : 1893-1896*, Saint-Laurent, Fides, 2001, 355 p.

⁶ Parmi les études qui adoptent le même type d'approche, voir entre autres Hugo Lévesque, « La Société canadienne d'opérette (1921-1934) : premier jalon de l'émancipation de la scène lyrique au Québec », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 2004, 132 p.

urbaine (celle de cette nouvelle classe d'affaires, celle des étudiants), au rôle de l'Église catholique dans la sphère culturelle et à l'influence du mouvement nationaliste, qui stimule la création de cette troupe francophone.

Dans son étude sur la vie du musicien Rodolphe Mathieu, Marie-Thérèse Lefebvre adopte aussi une approche originale inspirée de l'histoire culturelle⁷. Plus qu'une simple biographie, cette étude situe la carrière et la pensée de Mathieu au cœur d'une analyse du statut des compositeurs québécois à une époque où la création musicale est subordonnée à l'enseignement et l'interprétation. En explorant les réseaux tissés entre les acteurs du milieu culturel durant leur formation et leur carrière (relations de mentorat, sociabilité artistique), l'auteure révèle comment, dans le Québec conservateur du début du XX^e siècle, ces relations servent d'appui à la quête de reconnaissance professionnelle des compositeurs et à leur volonté de modernisation de la pensée esthétique⁸. Point de départ de cette analyse du milieu culturel, le parcours de Rodolphe Mathieu témoigne de l'originalité de sa contribution, notamment en ce qui concerne ses propositions sur l'étatisation de la création artistique et sa conception avant-gardiste de l'œuvre musicale, définie comme l'incarnation de la pensée personnelle de l'artiste.

⁷ Marie-Thérèse Lefebvre, *Rodolphe Mathieu. L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec 1890-1962*, Sillery, Septentrion, 2005, 278 p. Voir aussi de la même auteure *Rodolphe Mathieu. Choix de textes inédits*, Montréal, Guérin, 2000, 229 p.

⁸ Sur le même sujet, voir aussi Marie-Thérèse Lefebvre, « La modernité dans la création musicale », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 173-188. Dans cette étude, l'auteure montre comment, bien avant la composition d'œuvres résolument novatrices et l'adoption de l'atonalité durant les années 1950-1960, des artistes mis en contact avec les grands courants artistiques européens se sont efforcés de faire la promotion de la modernité musicale, malgré l'idéologie clérico-conservatrice dominante qui imposait alors un répertoire religieux et néo-classique.

Le combat de ces musiciens pour la reconnaissance de leur statut est aussi le lot d'un autre groupe d'artistes : les compositrices. Dans une autre étude située au carrefour de la musicologie et de l'histoire des femmes, Lefebvre explore le long combat des femmes québécoises pour accéder à la pratique de la composition musicale⁹. L'auteure démontre comment, jusque tard au XX^e siècle, la place des femmes au sein du monde musical correspond à leur statut social et les confine à la pratique d'un art d'agrément et de divertissement. Après avoir montré comment les pionnières de la composition durent d'abord se conformer aux attentes sociales, Lefebvre rappelle que ce n'est qu'à partir des années 1960, de concert avec le mouvement global d'émancipation des femmes, que les compositrices commenceront à prendre leur place dans le monde de la création musicale. Cet angle d'analyse, qui s'attarde à décrire comment les enjeux sociohistoriques spécifiques à chaque époque conditionnent la vie musicale, s'avère par ailleurs une des approches les plus répandues parmi les chercheurs en musicologie historique.

En effet, un grand nombre d'auteurs conçoivent la vie musicale comme le reflet du contexte social d'une époque déterminée. Dans cette perspective, les études de Claire Bouchard et Nicole Bélanger sur la vie musicale dans la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean¹⁰ mettent en lumière comment les attentes du milieu dictent, entre autres, les

⁹ Marie-Thérèse Lefebvre, *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1991, 148 p.

¹⁰ Claire Bouchard et Nicole Bélanger, *La vie musicale dans l'histoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean*, Chicoutimi, Éditions Vivat, 1995, 4 volumes ; Nicole Bélanger, « Le vécu musical d'un royaume : la musique au Saguenay-Lac-Saint-Jean », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1992, Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18-19 mai 1991, p. 14-27 ; Claire Bouchard, « L'enseignement musical au Saguenay-Lac-Saint-Jean : premier mouvement », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du*

modalités de l'éducation musicale en milieu scolaire : enseignement lié aux besoins de la paroisse, choix distinctif d'instruments pour les filles et les garçons.

D'autres études empruntent une grille d'analyse similaire pour interpréter les différentes étapes de la longue mise en place des institutions d'enseignement supérieur, en mettant en évidence l'action et le positionnement des groupes sociaux dans le secteur de l'éducation artistique. Dans un texte qui retrace l'histoire du Conservatoire national, Marie-Thérèse Lefebvre expose la rivalité entre deux visions de l'enseignement musical défendues par des groupes sociaux opposés¹¹. D'une part, au Conservatoire national affilié à l'Université de Montréal, l'autorité religieuse défend sa prééminence sur le système éducatif et favorise un programme d'enseignement qui vise surtout l'interprétation d'œuvres tirées du répertoire religieux. D'autre part, des musiciens précurseurs oeuvrent en faveur de la création d'institutions où on pourrait étudier le processus de composition de la musique profane et d'où émergerait, ultimement, une musique canadienne. Simon Couture, qui s'est penché sur la genèse du Conservatoire de musique du Québec, affirme aussi que les oppositions exprimées par divers groupes retardent la création de cette institution : les musiciens réclament un enseignement étatisé et profane, le clergé s'oppose à cette ingérence dans un de ses secteurs d'activités, les dirigeants politiques ne reconnaissent pas encore la nécessité d'intervenir

Québec, mai 1992, Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18-19 mai, 1991, p. 28-41.

¹¹ Marie-Thérèse Lefebvre, « Histoire du Conservatoire national de musique, 1920-1950 », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, juin 1984, Actes du deuxième colloque, Montréal, 11 et 13 mars 1983, p. 37-51.

dans le développement culturel, tandis que des professeurs de musique privés craignent la concurrence d'une institution qui offrirait des leçons gratuites¹².

Ces préoccupations relatives à la formation supérieure, à la musique profane, moderne, ou canadienne sont reprises dans les médias et diffusées auprès du grand public grâce au travail des critiques artistiques, comme le montrent quelques études relatant la carrière des chroniqueurs Frédéric Pelletier¹³ et Jean Vallerand¹⁴. Ces analyses discursives du contenu des chroniques artistiques rendent compte de l'utilisation des médias à des fins de promotion et de diffusion des principaux enjeux qui polarisent les débats au sein du milieu musical. Les publications culturelles sont aussi une source privilégiée par certains chercheurs comme Hélène Paul, qui utilise les chroniques locales et internationales du périodique artistique *Le Canada musical* afin d'illustrer la simultanéité historique des problèmes qui caractérisent la scène musicale montréalaise et celles grandes capitales européennes ou américaines au début du XX^e siècle¹⁵.

¹² Simon Couture, « Les origines du Conservatoire de musique du Québec », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1992, *loc. cit.*, p. 42-63.

¹³ Vivianne Émond, « Frédéric Pelletier et la critique musicale à Montréal dans la première moitié du XX^e siècle », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, avril 1990, Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989, p. 62-74.

¹⁴ Marie-Thérèse Lefebvre, *Jean Vallerand et la vie musicale au Québec, 1915-1994*, Montréal, Méridien, 1996, 109 p. ; Dominique Olivier, « Jean Vallerand, critique musical », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, décembre 1996, Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1^{er}-2 juin 1995, p. 11-24.

¹⁵ Hélène Paul, « Le Canada musical » (1917-24) : miroir d'une ville, reflet de deux continents », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1991, Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20-22 avril 1990, p. 48-65.

1.2. Lacunes et caractéristiques de la production savante

Ce bilan partiel des recherches québécoises récentes permet déjà d'identifier les principales lacunes et caractéristiques de cette production scientifique avec, au premier chef, la méconnaissance de la vie musicale des régions. En effet, ce corpus d'études porte presque seulement sur l'activité artistique dans la métropole. Cette tendance témoigne de la prédominance de la scène montréalaise dans le champ culturel québécois, mais ne rend pas justice à la vie artistique qui anime le reste du Québec. Cet état de la recherche se répercute dans les ouvrages plus généraux, qui effleurent à peine les activités musicales hors des grands centres. Toutefois, quelques études pionnières commencent à lever le voile sur un pan de ces réalités régionales. Généralement, les auteurs de ces analyses s'attardent à identifier les causes locales de la vitalité artistique et expliquent comment la spécificité des contextes régionaux colore leur dynamique culturelle. Nicole Bélanger et Claire Bouchard, auteures de plusieurs études sur le Saguenay-Lac-Saint-Jean, soutiennent que l'effervescence de la vie artistique de cette région est attribuable, entre autres, à l'isolement géographique, qui facilite l'intégration culturelle et favorise la formation de « nouvelles solidarités dans la poursuite d'objectifs communs¹⁶ ». Cette situation incite les citoyens à prendre en main leur développement culturel en s'appuyant sur l'enseignement institutionnel, sur l'implication bénévole des acteurs et sur le soutien constant du public. Antoine Sirois, qui cherche plutôt à

¹⁶ Nicole Bélanger, « Le vécu musical d'un royaume : la musique au Saguenay-Lac-Saint-Jean », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1992, Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18-19 mai 1991, p. 20. Voir aussi Claire Bouchard et Nicole Bélanger, *La vie musicale dans l'histoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean*, Chicoutimi, Éditions Vivat, 1995, 4 volumes. ; Claire Bouchard, « L'enseignement musical au Saguenay-Lac-Saint-Jean : premier mouvement », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1992, Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18-19 mai, 1991, p. 28-41.

comprendre le développement culturel d'une ville, celle de Sherbrooke en l'occurrence, explique l'essor de la scène musicale municipale par trois facteurs : l'émulation causée par la cohabitation des groupes anglophone et francophone, l'attention portée à la sensibilisation des jeunes à l'égard des arts et l'affirmation d'une génération de promoteurs dévouée à la cause musicale¹⁷. Ces études et quelques autres¹⁸ montrent que les enjeux et les caractéristiques du développement artistique des villes de taille moyenne diffèrent considérablement de la situation qui prévaut à Montréal.

La seconde caractéristique de cette littérature est sa provenance principalement musicologique et la prédominance d'une perspective d'analyse qui s'attarde surtout à l'étude de la dynamique interne des milieux musicaux : modalités d'éducation artistique, parcours des musiciens, leurs œuvres, leur pensée. La contextualisation de la pratique culturelle et l'analyse des assises sociales de la vie musicale gagneraient à être mieux connues mais, jusqu'à maintenant, peu de spécialistes des sciences sociales se sont intéressés à cet objet d'étude au Québec. Cependant, depuis quelques années, des chercheurs, pour la plupart européens, ont entrepris des études pionnières qui font converger l'objet musical et l'approche historique pour donner naissance à une nouvelle histoire sociale de la musique.

¹⁷ Antoine Sirois, « Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke (1940-1953) », *Cahier de la Société québécoise de recherche en musique*, 1, 1-2, décembre 1997, p. 13-18.

¹⁸ Andrée Désilets (dir.), *La vie musicale à Sherbrooke, 1820-1989*, Sherbrooke, Société d'histoire de Sherbrooke, 1989, 133 p. ; Johanne Hébert, « La vie musicale à Sorel des origines à 1930 », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 1990, 107 p. ; Raymond Locat, *La tradition musicale à Joliette : 150 ans d'histoire*, [s.l.], à compte d'auteur, 1993, 475 p. ; Anne Racine, *L'Orchestre symphonique de Sherbrooke : cinquante ans d'histoire, 1939-1989*, Sherbrooke, [s.e.], 1989, 142 p.

1.3. Pour une nouvelle histoire sociale de la musique : des exemples européens

Parmi ces chercheurs, plusieurs ont choisi d'analyser l'activité musicale en tant qu'aspect constitutif de la culture des différents groupes sociaux, notamment celle des élites¹⁹. S'inspirant souvent des théories de Bourdieu, les tenants de cette approche perçoivent l'intérêt des élites pour les arts comme un moyen de se distinguer et d'accroître leur prestige. Ces auteurs soulignent aussi le rôle de l'activité musicale comme espace exclusif qui favorise la rencontre entre privilégiés. Au-delà des remarques habituelles sur les stratégies de distinction, William Weber²⁰ et Jean-Marie Duhamel²¹ démontrent dans le cadre de leurs études respectives que l'activité musicale participe à la formation et à l'affirmation de nouvelles élites lorsque l'intégration de sujets d'actualité à l'intérieur des intrigues d'opéra, par exemple, transforme la scène lyrique en tribune politique où chaque groupe social se positionne. Cette attention portée au rôle de l'activité artistique dans la culture élitaine trouve quelques échos dans l'historiographie québécoise. Le chercheur René Verrette s'est intéressé aux sociétés musicales et à leurs fonctions sociales dans le cadre d'études plus générales sur les associations culturelles au XIX^e siècle²². Selon lui, les sociétés musicales créent des

¹⁹ Parmi ceux-ci, André Burguière, *Les formes de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 601 p. ; Jean-Pierre Chaline, *Les Bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIX^e siècle*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982, 509 p. ; Jean-Guy Daigle, *La culture en partage. Grenoble et son élite au milieu du XIX^e siècle*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977, 186 p. ; Étienne François, *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse : 1750-1850*, Recherche sur les civilisations, Paris, 1987, 319 p.

²⁰ William Weber, « La culture musicale d'une capitale : l'époque du Beau monde à Londres, 1700-1870 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49, 3, 2002, p. 119-139.

²¹ Jean-Marie Duhamel, *La musique dans la ville : de Lully à Rameau*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, 358 p.

²² René Verrette, « Le mouvement associatif comme élément de stratégie culturelle : le cas de Trois-Rivières (Québec) 1840-1890 », dans Pierre Lanthier et Guildo Rousseau (dir), *La culture inventée : les stratégies culturelles aux 19^e et 20^e siècles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la société et la

espaces de lutte symbolique pour la domination sociale où s'affrontent, d'une part, la petite bourgeoisie francophone qui veut raffermir son statut social par l'acquisition d'un capital culturel et, d'autre part, l'autorité religieuse qui tente de maintenir son contrôle sur le mouvement associationniste.

Cette perspective axée sur l'étude du rôle et de l'importance de la vie musicale à l'intérieur de la dynamique d'un groupe social a aussi été appliquée aux groupes populaires. Parmi les études les plus intéressantes de ce corpus figurent celles des historiens Philippe Gumpłowicz²³ et Dave Russel²⁴ qui, la même année, ont publié les résultats de leurs recherches sur le phénomène des groupements musicaux amateurs au XIX^e siècle, en France pour le premier et en Angleterre pour le second. Ces deux auteurs cherchent à restituer toutes les spécificités de la vie des fanfares et chorales amateurs en tant que pratique sociale située au carrefour du mouvement associatif, des pratiques artistiques et de la volonté d'éducation populaire qui émerge au XIX^e siècle. Ces chercheurs s'intéressent d'abord au discours de l'élite sociale de l'époque qui désire transformer les mœurs ouvrières grâce à la musique. Dans un second temps, ils étudient les impacts de ce projet et constatent, dans les deux cas, que la pratique musicale amateur entraîne une relative démocratisation de l'art musical. Leurs analyses démontrent aussi l'influence conservatrice de la pratique artistique sur le comportement politique des populations impliquées, bien que leur interprétation des facteurs qui

culture, 1992, p. 155-172 ; Idem, *Le rôle des associations littéraires et musicales dans l'animation de la sociabilité spontanée. Trois-Rivières 1840-1900*, travail présenté au séminaire de recherche dirigé par René Hardy, UQTR, 1986, 63 p.

²³ Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée : 150 ans de vie musicale amateur en France : harmonies-chorales-fanfares*, Paris, Aubier, 1987, 307 p.

²⁴ Dave Russell, *Popular music in England, 1840-1914. A social History*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1987, 303 p.

induisent ce conservatisme diffère : Russell prétend que les satisfactions personnelles retirées de l'expérience artistique améliorent le quotidien et détournent du militantisme politique, tandis que Gumpłowicz attribue ce conservatisme à la philosophie fondatrice de service public des sociétés musicales. Malgré ces divergences, les deux auteurs accordent une grande importance aux relations de pouvoir à l'intérieur du champ musical, ce qui constitue d'ailleurs une des caractéristiques communes des études d'histoire musicale populaire²⁵. En effet, on y traite de l'encadrement des ouvriers par des philanthropes et par des élus municipaux, de la propagation d'un discours centré sur les valeurs de discipline et de collaboration de classes. Mais la sphère artistique n'est pas définie uniquement par des rapports établis entre les groupes dominants ou dominés ; une vie de relation quotidienne basée sur un intérêt partagé pour la musique se tisse aussi entre les acteurs du milieu.

Cette dimension est analysée plus en profondeur par des chercheurs qui explorent la sociabilité des groupements culturels afin d'établir le rôle de ces réseaux relationnels dans la vie des individus qui y participent. Parmi les auteurs qui adoptent cet angle d'étude, l'historien français Loïc Vadelorge travaille sur la vie associative des orphéons dans le cadre du contexte bouleversé de la première moitié du XX^e siècle²⁶. Son analyse met en évidence trois fonctions de la pratique musicale collective : la protection sociale, notamment à travers la mise sur pied de caisses d'assurance mutuelle, la promotion de la

²⁵ En plus des études de Gumpłowicz et Russel, notons aussi celles de Paul Gerbord, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 10, 1, 1980, p. 27-44 et Jane F. Fulcher, « Style musical et enjeux politiques en France. À la veille de la Seconde Guerre mondiale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, 1995, p. 22-35.

²⁶ Loïc Vadelorge, « L'orphéon rouennais : entre protection et promotion sociale », dans Ludovic Tournès et Loïc Vadelorge (dir), *Les sociabilités musicales*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1997, p. 61-81.

classe moyenne émergente pour qui l'éducation artistique représente un capital culturel et la production symbolique associée à la création d'une identité artistique locale. L'ethnologue québécoise Marie-France St-Laurent, quant à elle, affirme que l'appartenance au groupe musical donne naissance à une identité collective qui s'exprime à travers des symboles, des valeurs, des activités sociales formelles, mais aussi informelles, dont les prolongements s'étendent jusque dans la vie privée des membres (anniversaires, mariages, décès)²⁷. L'auteure démontre aussi que les groupements musicaux participent à la dynamique urbaine à travers leurs prestations cycliques, leur relation de service auprès des institutions locales et leur contribution aux loisirs populaires.

Des auteurs proposent une interprétation similaire dans le cadre d'études axées sur « l'espace urbain socialisé ». Ils se questionnent sur l'importance et l'influence des sociabilités musicales dans la dynamique urbaine. Dans son étude sur la ville brésilienne de Campos au début du XX^e siècle, Jorge P. Santiago veut démontrer comment les individus intègrent le monde urbain à travers la sociabilité des sociétés musicales amateurs²⁸. Le chercheur soutient que les sociétés artistiques établissent un espace de sociabilité partagé par tous les groupes sociaux et contribuent à la construction d'une identité urbaine, car elles aident chaque citoyen à s'appropriier la ville : les musiciens jouent dans chaque quartier, les élites profitent des prestations musicales lors des événements qu'ils organisent pour renforcer leur prestige, les groupes populaires

²⁷ Marie-France St-Laurent, « Loisir et vie privée. Harmonies musicales au Québec », *Ethnologie française*, 23, 4, 1993, p. 534-541 ; Idem, « Les harmonies de Magog : exemple de sociabilité et d'identité collective », *Folklore Canadien. Culture populaire et rituels*, 14, 1, 1992, p. 93-109.

²⁸ Jorge P. Santiago, *La musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1998, 261 p.

profitent d'un loisir urbain ouvert à tous. La chercheuse Marie-Claire Mussat, quant à elle, soutient que le kiosque à musique initie de nouvelles pratiques culturelles urbaines qui facilitent l'élargissement et la diversification du public musical grâce à l'accessibilité des concerts, ce processus de démocratisation étant le résultat de la volonté d'hommes politiques qui espèrent discipliner les loisirs populaires²⁹.

Notre mémoire emprunte la voie tracée par ces études étrangères, car nous privilégions une perspective essentiellement sociale du fait musical et nous inscrivons notre analyse au cœur de cet « espace urbain socialisé » dont il a été question afin d'intégrer l'ensemble des expériences musicales vécues par la population. En réponse à une des principales lacunes de la production savante québécoise, nous avons aussi choisi d'appliquer cette approche au contexte culturel d'une ville québécoise de taille moyenne : Trois-Rivières.

2. TROIS-RIVIÈRES COMME TERRAIN D'ENQUÊTE

Plusieurs facteurs font en effet de Trois-Rivières un terrain d'enquête propice au type d'analyse que nous proposons et, tout d'abord, le passé artistique de cette ville qui demeure, à ce jour, largement méconnu. En effet, le bilan des écrits sur l'histoire musicale trifluvienne est mince : un ouvrage rédigé par J.-Antonio Thompson en 1970

²⁹ Marie-Claire Mussat, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », dans Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir), *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 317-331 ; Idem, *La belle époque des kiosques à musique*, Paris, Éditions Du May, 1992, 150 p.

qui inventorie les principaux événements artistiques des années 1900-1950³⁰, une étude de sœur Thérèse Germain sur la vie musicale au sein de la congrégation des ursulines³¹, un numéro du périodique *Patrimoine trifluvien* consacré à la vie culturelle depuis le XVII^e siècle³², une rubrique dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*³³ et quelques pages, basées en grande partie sur l'ouvrage de Thompson, dans la récente *Histoire de la Mauricie*³⁴.

Par ailleurs, Trois-Rivières constitue un laboratoire intéressant pour étudier la vie culturelle régionale. La dimension moyenne de la ville et sa position géographique avantageuse, entre Montréal et Québec, permettent d'appréhender une dynamique artistique qui diffère significativement de celle des grands centres sans être complètement marginale et périphérique. Évidemment, à l'intérieur même des murs de la ville, la vie musicale présente de multiples visages qui vont du concert symphonique aux prestations jazz, sans oublier la chanson populaire. Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéresserons uniquement aux activités artistiques associées au répertoire de tradition classique³⁵, la chanson et le jazz interpellant des réalités trop distantes pour être intégrées dans une seule et même étude. Bien qu'il soit difficile de définir les limites du champ de la musique classique (aussi appelée, entre autres, musique d'art, savante ou

³⁰ J.-Antonio Thompson, *Cinquante ans de vie musicale à Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Le Bien Public, 1970, 66 p.

³¹ Thérèse Germain, *Les Ursulines de Trois-Rivières : musique et musiciennes*, Québec, Anne Sigier, 2002, 182 p.

³² Société de conservation et d'animation du patrimoine de Trois-Rivières inc. (SCAP), « La vie culturelle trifluvienne, XVII^e-XX^e siècles », *Patrimoine trifluvien*, 10, août 2000, 31 p.

³³ Gilles Potvin et Michelle Quintal, « Trois-Rivières », dans Helmut Kallmann, Gilles Potin et Kenneth Winters (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993, p. 3334-3336.

³⁴ René Hardy et Normand Séguin (dir.), *Histoire de la Mauricie*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture, 2004, 1137 p.

³⁵ Nous empruntons cette délimitation de l'objet d'étude à Odette Vincent, *La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, Les éditions de l'IQRC/PUL, 2000, 159 p.

sérieuse), nous délimiterons, pour les besoins de ce mémoire, les contours de l'objet d'étude aux activités des chorales, fanfares et orchestres qui, en dépit de leurs différences, puisent dans des répertoires apparentés. Notre étude portera donc sur la vie musicale de tradition classique, constituée des expériences musicales produites ou vécues par la population trifluvienne. Il faut ajouter que l'analyse s'intéressera plus aux activités d'interprétation qu'au processus de création artistique, car les compositeurs sont peu nombreux à Trois-Rivières et leurs activités sont encore marginales au cours de la période étudiée, les années 1920 à 1960.

La rareté et la qualité variable des fonds d'archives disponibles nous ont incitée à privilégier une analyse de longue durée qui débute en 1920 pour différentes raisons. Avant cette date, des sources semblent indiquer que les manifestations musicales sont plutôt rares et que peu de Trifluviens fréquentent ces événements culturels. Ainsi, en 1871, le *Journal des Trois-Rivières* mentionne à propos de la vie musicale municipale : « Un concert, tout au plus deux ou trois fois l'an [...] c'est très peu et cependant la recette est toujours insignifiante³⁶. » La situation semble moins désespérée au début du XX^e siècle : des artistes étrangers se produisent de temps à autre, quelques amateurs trifluviens animent les scènes locales³⁷. Cependant, ces événements demeurent irréguliers et le milieu paraît inorganisé jusqu'en 1920, alors que la vie musicale commence à s'intensifier et à se structurer. En 1919-1920, une première initiative destinée à formaliser et régulariser la tenue de manifestations musicales vient de la toute

³⁶ R. Hardy et N. Séguin (dir.), *Histoire de la Mauricie*, op. cit., p. 450.

³⁷ J.-A. Thompson, *Cinquante ans de vie musicale à Trois-Rivières*, op. cit. ; SCAP, « La vie culturelle trifluvienne, XVII^e-XX^e siècles », loc. cit..

nouvelle Association lyrique, qui produit des séries de concerts offerts par des artistes trifluviens. À ces efforts d'organisation s'ajoutent la diversification et l'augmentation progressive de la fréquence des activités grâce, notamment, à la fondation de nouveaux organismes comme la Philharmonie De La Salle qui sera, dès 1920, une des figures de proue du mouvement musical trifluvien. Le choix de cette borne chronologique est aussi motivé par la disponibilité des sources qui sont quasi inexistantes pour la période précédente car, mise à part la fanfare municipale, les organismes musicaux de l'époque sont si éphémères qu'ils n'ont laissé à peu près aucune trace. Par ailleurs, l'année 1920 marque la fondation du journal *Le Nouvelliste*, la principale source journalistique trifluvienne durant tout le XX^e siècle. La publication de ce quotidien permet d'obtenir une trame d'information continue pour toute la période et ainsi compenser l'absence ou les lacunes de certaines sources.

Notre recherche débute donc en 1920 et se terminera en 1960, car on constate à cette époque l'extinction de la culture musicale dominante depuis le début de la période à l'étude et l'apparition d'une nouvelle dynamique artistique. Le député de Trois-Rivières, Maurice Duplessis, meurt en 1959, mettant fin à l'accès privilégié des Trifluviens aux octrois discrétionnaires de celui qui est aussi le Premier Ministre du Québec. Plus largement, à partir des années 1960, l'implication plus décisive de l'État dans le soutien à la musique change la donne : l'enseignement musical est intégré aux programmes scolaires primaires et secondaires du système public, le Conservatoire de musique de Trois-Rivières est créé en 1964, de nouvelles infrastructures sont érigées, la situation professionnelle des musiciens s'améliore. En somme, la prise en charge du

développement des arts par les gouvernements fédéral et provincial transforme significativement le paysage culturel québécois.

3. SOURCES ET MÉTHODOLOGIE

Comme l'ont déjà souligné plusieurs historiens et musicologues, l'absence ou la difficulté d'accéder aux sources sont les principaux obstacles à l'exploration du passé musical. En effet, la documentation de plusieurs organismes ou acteurs du milieu culturel n'a pas été préservée. Par ailleurs, une large part des fonds d'archives pertinents qui ont été conservés sont gardés chez des particuliers et, par conséquent, ils sont souvent fermés à la consultation. Finalement, le contenu des fonds repérés dans les différents dépôts d'archives n'est pas toujours à la hauteur des espérances du chercheur : la plupart sont peu substantiels, incomplets et se restreignent trop souvent à quelques partitions et programmes de concerts. Pour pallier ces lacunes, nous avons tenu à mettre à contribution dans ce mémoire toutes les sources disponibles.

En premier lieu, nous avons consulté *Cinquante ans de vie musicale à Trois-Rivières*, un petit ouvrage rédigé par J.-Antonio Thompson en 1970. Écrit par ce musicien et professeur émérite après 54 années d'implication active au sein du milieu artistique trifluvien, on y trouve recensées les principales manifestations musicales survenues dans la ville durant la première moitié du XX^e siècle. La lecture de ce document a permis d'identifier les acteurs et groupements principaux tout en ciblant des années importantes afin d'orienter le dépouillement.

Les sources les plus riches du corpus utilisé aux fins de cette étude sont les fonds d'archives des deux fanfares municipales. La pérennité de l'Union musicale (1878-1962) et de la Philharmonie De La Salle (1920-1962) et leurs structures associatives formelles ont favorisé la production d'une documentation abondante et variée qui répond à différents aspects de la problématique : les documents constitutifs nous informent sur la philosophie fondatrice des organismes, les archives administratives tels les procès-verbaux des assemblées de comité, les règlements et les documents comptables témoignent du fonctionnement quotidien et des activités des sociétés musicales, tandis que la correspondance permet d'établir la nature des relations entretenues entre les membres, avec le milieu artistique, et avec la municipalité. Finalement quelques programmes de concerts et des partitions indiquent les répertoires privilégiés. Les mêmes catégories de documents se retrouvent dans les autres fonds d'organismes consultés (Association des fanfares amateurs de la province de Québec, Orchestre symphonique de Trois-Rivières, Rendez-Vous artistiques, Le Flambeau, Jeunesses musicales du Canada), bien que ceux-ci soient généralement beaucoup moins complets que ceux des deux fanfares.

Le dépouillement des fonds d'archives de certains individus reconnus pour leur engagement culturel a aussi été effectué. Les fonds des abbés Georges-Élisée Panneton et Joseph-Gers Turcotte, professeurs de musique au séminaire de Trois-Rivières, celui du dentiste Conrad Godin qui fut membre des comités du Flambeau et de la Société des concerts et ceux d'Albert Gaucher et J.-Antonio Thompson, impliqués dans divers organismes culturels, contenaient surtout de la correspondance, des partitions et des

programmes de concerts qui ont permis de compléter l'information. La richesse du fonds personnel d'Anaïs Allard-Rousseau le place dans une catégorie à part. Impliquée dans tout ce qui touchait à la musique, madame Allard-Rousseau a conservé une grande quantité de documents en tous genres, parfois même à l'état de brouillons ou de projets jamais réalisés, qui comblent de nombreuses lacunes documentaires. Ainsi, la Société des concerts et le Club André-Mathieu n'ont laissé aucun fonds d'archives, mais plusieurs documents relatifs à ces organismes ont été conservés par Anaïs Allard-Rousseau.

En ce qui concerne le journal *Le Nouvelliste*, nous avons dépouillé au moins trois années entières par décennie³⁸, l'information étant souvent complétée par une exploration sélective des autres années, en fonction des dates importantes préalablement repérées dans l'ouvrage de J.-A. Thompson. Nous avons conservé cette méthode jusque pour l'année 1949, marquée par l'apparition de la première chronique artistique hebdomadaire du *Nouvelliste*. Chaque samedi, le journaliste Jean-Jacques Saint-Onge signe, sous le pseudonyme de Jacques Huray, un article où il recense les événements culturels de la semaine et commente l'actualité artistique. Nous avons donc choisi de continuer à suivre l'évolution de la vie musicale à travers cette chronique, en prenant soin de valider, au besoin, les propos de Saint-Onge par la consultation d'un certain nombre d'articles parus durant la semaine. Les informations tirées des publicités et des comptes rendus de concerts parus dans ce journal fournissent des informations sur la

³⁸ Les années complètement dépouillées sont les suivantes : 1920, 1923, 1928, 1934, 1936, 1938, 1942, 1943, 1945, 1949, 1958.

nature des activités musicales, les répertoires joués et, surtout, sur la réception du public, difficile à appréhender à travers les autres types de sources utilisées.

Finalement, le dépouillement ponctuel des procès-verbaux des assemblées du conseil municipal a permis d'évaluer la nature et l'importance du soutien de la Ville au développement des arts.

Les informations ainsi recueillies ont été intégrées à une base de données informatisée. Cet outil a permis d'organiser l'information, qui a été synthétisée puis indexée. Nous avons privilégié une analyse qualitative des contenus, car les documents contenant des données propices au traitement quantitatif comme les états financiers étaient rares, souvent incomplets et manquaient d'uniformité. Par ailleurs, nous devons préciser que parmi toutes les analyses possibles à partir de la documentation trouvée, seule celle des répertoires n'a pas été entreprise systématiquement, en partie parce que nous ne nous sentions pas les compétences requises, mais surtout parce que notre objectif dans ce mémoire est d'effectuer une histoire sociale de la vie musicale à Trois-Rivières. Nous avons donc choisi de délaisser les considérations strictement esthétiques pour mieux mettre en évidence la richesse des interrelations entre la pratique musicale et la société qui lui permet d'exister, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, qui porte sur la dynamique culturelle amateur.

CHAPITRE 2

Prépondérance des artistes amateurs et faible présence de la musique savante : 1920-1934

INTRODUCTION

À partir de la fin du XIX^e siècle, même si elle dépend encore beaucoup des groupes amateurs, la vie artistique se déploie plus résolument dans les grands centres de la province. Bien que la ville de Montréal ne possède pas encore une véritable salle de concerts, l'ouverture de la salle Windsor, en 1890, du Monument national, en 1893, du *His Majesty's*, en 1898, et du théâtre Saint-Denis en 1915 permettent de recevoir les tournées d'artistes étrangers qui inscrivent la métropole sur leurs itinéraires, et parmi lesquels brillent les violonistes Jacques Thibaud et Fritz Kreisler ainsi que les pianistes Alfred Cortot et Sergueï Rachmaninoff, entre autres. Des orchestres symphoniques de renommée internationale, comme la *Philharmonic Society* de New York, en tournée à Montréal en 1920-1921, ou la *Boston Symphony*, qui se produit en 1921 avec Vincent d'Indy, offrent au public montréalais la chance de découvrir aussi la riche sonorité d'un orchestre¹. L'essor de la vie musicale, et notamment des concerts classiques, s'explique aussi en partie par la fondation d'établissements supérieurs d'enseignement musical. Après le *McGill Conservatorium of Music* et le Conservatoire national de musique de

¹ Hélène Paul, « Le Canada musical » (1917-24) : miroir d'une ville, reflet de deux continents », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1991, Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20-22 avril 1990, p. 48-65.

Lavallée-Smith, qui accueillent leurs premiers étudiants en 1904 et 1905, l'École de musique de l'Université Laval, l'École normale de musique des sœurs de la Congrégation de Notre-Dame et l'École supérieure de musique des sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie sont fondées respectivement à Québec en 1922, à Montréal en 1926, et à Outremont en 1932. Toutes ces institutions contribuent à la formation des artistes locaux. Des troupes d'art lyrique et des orchestres apparaissent, comme la Société canadienne d'opérette en 1923, le Trio lyrique et le *Montreal Orchestra* en 1930, le *Canadian Opera*, l'année suivante, et l'orchestre de la Société des concerts symphonique de Montréal, en 1934. Même si la plupart de ces projets se révèlent éphémères, leur nombre témoigne d'une vitalité artistique grandissante. En ce début du XX^e siècle, à Montréal et dans une moindre mesure à Québec, la vie musicale commence donc à se professionnaliser et à se structurer véritablement.

Dans les villes moyennes, en revanche, la musique de tradition classique ne connaît pas un tel essor, et le mouvement qui commence à transformer la scène artistique de Montréal et de Québec semble peu perceptible. Du moins, c'est le cas à Trois-Rivières. Au moment où commence notre observation, en 1920, la vie musicale trifluvienne est encore marquée essentiellement par la présence des amateurs. Une culture artistique particulière se développe et dynamise les scènes de la ville ; elle est faite d'une vie musicale populaire, car produite par et pour la majorité de la population. Les artistes qui occupent les scènes trifluviennes habitent la ville, et ils s'impliquent bénévolement dans la production culturelle locale afin de produire une musique de circonstance destinée à animer le quotidien de toute la communauté. Cette dynamique

atteint son apogée lors des fêtes du tricentenaire de la fondation de Trois-Rivières, en 1934, et c'est pourquoi nous avons fait de cette date la borne chronologique de ce premier chapitre. À côté de cette vie musicale populaire, la musique savante trouve encore difficilement sa place : les récitals sont peu fréquents et ne rejoignent qu'une part restreinte du public trifluvien.

Dans ce chapitre, nous tenterons de cerner le caractère spécifique de la dynamique musicale trifluvienne entre 1920 et 1934. Après une première partie consacrée à l'étude de l'enseignement musical offert dans la ville à cette époque, nous nous intéresserons au répertoire et aux musiciens, bien sûr, mais aussi aux conditions sociales qui favorisent la production d'une musique de circonstance exécutée par des amateurs locaux². Enfin, nous analyserons la nature et le fonctionnement de la vie musicale savante ainsi que les facteurs qui entravent encore sa diffusion dans le premier tiers du XX^e siècle, tant par les artistes trifluviens que par les musiciens étrangers.

1- UN ENSEIGNEMENT MUSICAL INCOMPLET ET INÉGAL

Dans les années 1920-1934, les moyens modernes d'écoute musicale comme la radio et le disque sont encore peu répandus. Dans ce contexte, l'amateur de musique entreprend souvent l'apprentissage du chant ou de la pratique instrumentale. Cependant, durant cette période, seule une formation de base est offerte à la population de Trois-

² Il faut noter que certaines données présentées à l'intérieur de ce chapitre dépassent les limites temporelles de cette première période (1920-1934). Comme la production des amateurs locaux ne change pratiquement pas au fil des années, nous avons choisi de concentrer l'analyse des activités des solistes, chorales et fanfares bénévoles dans ce chapitre afin d'éviter les répétitions.

Rivières. Cet enseignement musical reste essentiellement l'affaire des professeurs privés, d'une part, et du monde scolaire de l'autre, quoique les groupes amateurs puissent à l'occasion dispenser des cours.

Un grand nombre de professeurs offrent des leçons privées dans leurs studios particuliers. La plupart des enseignants recensés dans les publicités des journaux sont des femmes et des jeunes filles, dont on connaît rarement le niveau de qualification³. Même si les éducateurs semblent nombreux, les possibilités d'apprentissage instrumental sont limitées puisque neuf professeurs sur dix dispensent des cours de piano⁴. L'absence de professeurs spécialisés dans d'autres domaines est attribuable en grande partie au faible nombre d'élèves, qui ne permet pas aux éducateurs de recevoir un salaire suffisant pour vivre de leur enseignement à Trois-Rivières⁵. Cependant, des maîtres de Québec ou Montréal viennent périodiquement donner des cours, comme Mme R. McMillan, de Montréal, qui dirige un studio de chant deux jours par semaine en 1920⁶. Ce mode de fonctionnement s'avère peu rentable pour les enseignants, qui abandonnent souvent après quelques années. Une fois déduits leurs frais de transport et de séjour, le salaire restant demeure en effet largement insuffisant⁷. De plus, les cours de

³ Toutefois, plusieurs de ces enseignants présentent avec succès leurs élèves aux examens des principaux organismes reconnus : Académie de musique du Québec, concours des Prix d'Europe, École de Paris-Montréal. Voir par exemple « Grand succès », *Le Nouvelliste*, 3 juin 1920, p. 4 et « Examens de musique », *Le Nouvelliste*, 7 septembre 1923, p. 8.

⁴ Plusieurs annonces ne précisent pas l'instrument enseigné. Le calcul ne comptabilise que les annonces qui mentionnent l'instrument.

⁵ « L'Association lyrique des Trois-Rivières », *Le Bien Public*, 29 mai 1919, p. 2.

⁶ « Un concert fort goûté à l'hôtel de ville », *Le Nouvelliste*, 4 novembre 1920, p. 8.

⁷ Archives nationales du Québec à Trois-Rivières (à l'avenir ANQ-TR), Fonds Anaïs-Allard-Rousseau, P16, 3A14-6103A, 23-3, *Lettre de Jean Belland, violoncelliste montréalais, à Anaïs Allard-Rousseau*, 7 septembre 1948. Dans cette lettre, Belland souligne qu'une fois déduites toutes ses dépenses, il recevait environ 20 dollars pour 6 heures d'enseignement entre 1946 et 1948. Cette situation défavorable aux études musicales perdure jusqu'aux années 1950. Dans un texte intitulé *En écoutant les auditions pour les*

musique privés, par des professeurs résidants ou non, sont généralement hors de portée pour plusieurs jeunes mélomanes en provenance de milieux modestes⁸. Cependant, il existe d'autres alternatives pour ces apprentis musiciens, notamment dans les écoles.

À partir de 1915, les règlements refondus du Conseil de l'Instruction publique incluent en effet certaines disciplines artistiques comme le chant et le dessin dans le cursus scolaire des écoles catholiques québécoises⁹. Bien que les établissements ne soient pas obligés d'offrir des cours de musique réguliers, la plupart d'entre eux dispensent une formation chorale et instrumentale car, aux yeux des éducateurs trifluviens, l'enseignement musical représente davantage qu'un simple agrément artistique : une formation véritablement complète. Dans un article paru dans *Le Nouvelliste* à l'occasion du 90^e anniversaire de l'Académie De la Salle, en 1935, le professeur J.-Antonio Thompson affirme que l'apprentissage musical forme le goût, tout en cultivant la politesse et la distinction. Selon lui, la pratique musicale nécessite de faire abstraction de son interprétation personnelle au profit de l'ensemble, s'effacer pour laisser paraître une autre partie plus importante que la sienne [...], autant de qualités [...] qui coûtent [...] un effort constant de volonté qui entretient l'harmonie des esprits et des cœurs avant de rechercher celle des instruments.¹⁰

prix d'Europe daté du 15 juin 1950 et conservé dans son fonds (P16, 3A14-6102A, 22-5), Anaïs Allard-Rousseau rappelle que l'absence de professeurs résidants pour le chant et les instruments à cordes nuit toujours au développement des jeunes talents trifluviens.

⁸ « L'Association lyrique des Trois-Rivières », *Le Bien Public*, 29 mai 1919, p. 2 ; ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6103A, 23-3, *Lettre de Jean Belland à Anaïs Allard-Rousseau*, 7 septembre 1948.

⁹ Claire Bouchard, « L'enseignement musical au Saguenay-Lac-Saint-Jean : premier mouvement », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1992, Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18-19 mai, 1991, p. 32.

¹⁰ J.-A. Thompson, « La musique est à l'honneur à l'Académie », *Le Nouvelliste*, 26 octobre 1935, p. 19 et p. 31-32.

Le frère Hippolyte, un autre professeur de musique à l'Académie, abonde dans le même sens lorsqu'il affirme que l'acquisition d'une culture musicale chez les enfants participe « au développement de leur talent artistique, à la formation de leur intelligence et de leur volonté¹¹ ».

Les sources disponibles offrent surtout des renseignements sur trois établissements : le Pensionnat des ursulines et le Séminaire Saint-Joseph, deux institutions privées, ainsi que l'Académie De La Salle, tenue par les frères des Écoles chrétiennes mais relevant du réseau public. Partout, l'embauche de professeurs spécialisés ou l'affiliation avec des organismes extérieurs reconnus garantissent une certaine qualité de l'enseignement. Chez les ursulines, des examinateurs externes rattachés à l'Académie de musique de Québec ou du Collège de Musique Dominion sanctionnent l'enseignement par des diplômes¹². Au Séminaire Saint-Joseph et à l'Académie De La Salle, des professeurs réguliers tels le frère Hippolyte côtoient des enseignants à la leçon aussi réputés que J.-Antonio Thompson, un des principaux animateurs du milieu artistique trifluvien, ou l'abbé Joseph-Gers Turcotte, compositeur et professeur de chant grégorien dans la plupart des paroisses et congrégations religieuses de la ville. Les modalités d'enseignement varient selon les établissements. Au Pensionnat et au Séminaire, l'enseignement musical n'est pas intégré à la formation scolaire de base, les leçons étant offertes en marge de l'horaire de cours régulier. La situation est toute autre à l'Académie De La Salle, où la musique fait partie du cursus

¹¹ Frère Hippolyte, « Depuis 1908, date de sa fondation, l'Harmonie de la Salle n'a cessé jusqu'ici de toujours progresser », *Le Nouvelliste*, 26 octobre 1935, p. 19 et p. 31.

¹² Thérèse Germain, *Les Ursulines de Trois-Rivières. Musique et musiciennes*, Québec, Les Éditions Anne Sigier, 2002, p. 100-103.

scolaire suivi par l'ensemble des élèves. Dès 1909, tous les étudiants de 5^e, 6^e et 7^e année suivent des cours de solfège et une soixantaine d'entre eux obtiennent le privilège d'étudier un instrument¹³. La commission scolaire finance cet enseignement en allouant une part de son budget à l'éducation musicale : 600 \$ pour l'enseignement du solfège en 1923¹⁴. Dans toutes les écoles de la commission scolaire, la mise sur pied de chorales, d'orchestres et de fanfares complète la formation théorique en offrant une expérience artistique concrète aux jeunes chanteurs et instrumentistes.

Grâce à leur école, un grand nombre de jeunes Trifluviens, garçons et filles, peuvent donc s'initier à la pratique musicale. Une fois adultes, ils poursuivent souvent cet apprentissage au sein des groupements musicaux amateurs. Car les fanfares et les chorales de la ville doivent assurer le renouvellement constant de leurs effectifs et le perfectionnement des aptitudes de leurs membres. Certains organismes, comme la Philharmonie De La Salle, puisent directement leurs recrues parmi les finissants de l'Académie De La Salle, qui ont déjà appris les rudiments de leur art durant leurs années de scolarité. La Philharmonie s'évite ainsi le travail de formation de base, mais elle encourage tout de même ses futurs musiciens en payant 20 % de la cotisation mensuelle exigée aux élèves pour recevoir l'enseignement artistique¹⁵. D'autres groupements, comme l'Union musicale, fondent des écoles de musique où un professeur enseigne

¹³ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7501A, 41-2, *Annuaire souvenir de l'Académie De La Salle 1948-1949*.

¹⁴ « Pour aider l'étude de la musique », *Le Nouvelliste*, 5 septembre 1923, p. 5.

¹⁵ Archives du Séminaire de Trois-Rivières (à l'avenir ASTR), Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 2 février 1931. Toutes les écoles réclament une contribution mensuelle aux élèves qui bénéficient des cours artistiques, mais les sources n'indiquent pas le montant des leçons.

gratuitement le solfège et les instruments de fanfare¹⁶. Nommé directeur de l'Union musicale et professeur de son école en 1928, Odilon Hudlot aurait formé les deux tiers des 75 membres actifs au milieu des années 1930¹⁷. Les modalités de l'enseignement dans les chorales nous sont inconnues, mais certaines d'entre elles ont des élèves¹⁸, ce qui laisse croire que des cours sont offerts aux aspirants chantres. Les groupements amateurs offrent donc des leçons, généralement gratuites, qui constituent une autre avenue possible pour l'apprentissage de la musique instrumentale ou chorale. Ces groupes enseignent aussi les rudiments du solfège, dont la connaissance peut être approfondie aux cours du Secrétariat de la Province, à partir de 1930.

Ces cours gratuits de solfège et d'harmonie sont en effet l'une des premières initiatives gouvernementales destinée à démocratiser l'enseignement musical¹⁹. Présentés dans les publicités comme particulièrement utiles aux membres des chorales et fanfares, ils sont néanmoins ouverts à tous et sanctionnés par une évaluation supervisée par un représentant du gouvernement. À Trois-Rivières, J.-Antonio Thompson en est d'emblée nommé titulaire. Cependant, les inscriptions semblent peu nombreuses et, à chaque année, plusieurs communiqués paraissent dans les journaux pour stimuler le recrutement qui semble trop faible. Les classes trifluviennes de 1934 comptent 78

¹⁶ Une cotisation d'environ un dollar sera exigée des élèves à partir des années 1940, mais cette faible contribution financière demeure tout de même largement inférieure aux coûts d'un enseignement privé.

¹⁷ Odilon Hudlot est originaire de Belgique, où il a reçu une formation à l'Académie royale de musique. « M. le professeur Odilon Hudlot, directeur de l'Union musicale de Trois-Rivières », *Le Nouvelliste*, 10 juillet 1936, p. 3.

¹⁸ Les procès-verbaux du conseil municipal mentionnent une permission accordée aux élèves de la chorale Notre-Dame pour traverser gratuitement sur le vapeur *Le Progrès*. Archives municipales de Trois-Rivières (à l'avenir AMTR), séance du 19 avril 1926.

¹⁹ Une cotisation d'un dollar pour toute la session est parfois demandée pour défrayer les coûts d'achat du manuel d'enseignement. Les cours en eux-mêmes sont gratuits.

élèves²⁰, ce qui est peu si on les compare à celles de Shawinigan, qui rassembleront 175 inscrits en 1936²¹. J.-Antonio Thompson déplore le nombre insuffisant d'inscriptions et le manque de sérieux des élèves, qui abandonnent en grand nombre en cours de session, sans doute parce que les leçons sont réputées arides²². La popularité de celles-ci ne cesse d'ailleurs de décliner et, 15 ans après l'inauguration de ce programme, seulement 24 Trifluviens s'y inscriront encore²³.

Tous ces musiciens issus des écoles, des groupements amateurs ou des cours du Secrétariat de la Province reçoivent un enseignement musical accessible à tous, en marge de la filière privée. Une fois arrivés à l'âge adulte, ceux qui ambitionnent devenir musiciens professionnels doivent s'exiler pour poursuivre leur formation. Plusieurs des autres joignent les rangs des musiciens amateurs de la ville, qui constituent les principaux animateurs de la vie musicale trifluvienne durant les années 1920-1934.

²⁰ « Les inscriptions aux cours de solfège se chiffrent à 78 », *Le Nouvelliste*, 11 octobre 1934, p. 11 ; « Cent soixante-quinze se sont inscrits aux cours de solfège qui seront inaugurés jeudi soir », *Ibid.*, 7 octobre 1936, p. 3.

²¹ Il faut dire que, dans la première moitié du XX^e siècle, la vie musicale à Shawinigan semble bien active. Fondée en 1924, l'Union musicale de cette ville manifeste beaucoup de dynamisme ; la Société des concerts de Shawinigan sera aussi fondée avant celle de Trois-Rivières et lui survivra. L'Association shawiniganaise poursuit ses activités au moins jusqu'en février 1956 alors que la filiale trifluvienne devient inactive durant la Seconde Guerre mondiale. « Vingt-trois fanfares et gardes indépendantes nous ont visité hier », *Le Nouvelliste*, 9 juillet 1934, p. 3 et p. 8 ; Jacques Huray, « L'école Renaissance sur la brèche », *ibid.*, 26 mai 1956, p. 10.

²² « Les cours de solfège vont commencer le mois prochain », *Le Nouvelliste*, 26 septembre 1938, p. 3 et p. 10.

²³ « Les examens de solfège et d'harmonie », *Le Nouvelliste*, 30 juin 1945, p. 2.

2- SOLISTES, CHORALES ET FANFARES : UNE VIE MUSICALE DOMINÉE PAR LA PRÉSENCE DES ARTISTES AMATEURS

À Trois-Rivières, comme dans la plupart des villes moyennes du Québec, la vie musicale est pendant longtemps marquée par la présence prépondérante des musiciens amateurs. Il importe ici de définir l'amateurisme, qui réfère à « une insertion bénévole et gratifiante dans l'exercice musical²⁴ ». La pratique musicale n'est pas la principale activité professionnelle de ces individus, qui s'adonnent au chant ou à la musique instrumentale durant leurs loisirs et pour leur plaisir. Depuis le XIX^e siècle au moins, trois types de musiciens amateurs se produisent sur les scènes trifluviennes : les solistes, les chorales et les fanfares. Les solistes regroupent les artistes qui exécutent des œuvres pour un seul instrument ou une seule voix. Ils se produisent généralement seul ou avec un pianiste accompagnateur. Ils sont peu nombreux et leur univers est mal connu²⁵. Les chorales sont en plus grand nombre puisqu'un groupement vocal est généralement rattaché à chaque paroisse et chaque école. Jusqu'au début des années 1960, la ville de Trois-Rivières compte aussi deux principaux corps de musique militaire. L'Union musicale avait été fondée en 1878 sous le patronage de l'évêque de Trois-Rivières, monseigneur Louis-François Laflèche, afin d'animer la vie publique de la cité. La Philharmonie De La Salle, quant à elle, l'est en 1920 par d'anciens élèves de l'Académie De La Salle désireux de continuer les études musicales commencées durant leur scolarité. Enfin, d'autres groupements de musique militaire sont aussi recensés au début

²⁴ Marie-France St-Laurent, « Loisir et vie privée. Harmonies musicales au Québec », *Ethnologie française*, XXIII, 1993, 4, p. 534-541.

²⁵ Ces chanteurs et instrumentistes ont laissé peu de traces en dehors de quelques mentions dans les journaux. Ils semblent constituer un groupe hétérogène. Lors des séances auxquelles ils participent, des musiciens accomplis et diplômés côtoient un grand nombre d'artistes dont on ignore le niveau de formation.

du XX^e siècle, telles la fanfare de *St. Lawrence Paper Mills*, la fanfare de *Wayagamack Pulp and Paper*, celles du 86^e bataillon de Trois-Rivières et du 24^e Régiment blindé de Trois-Rivières²⁶.

Tous ces artistes ne réussissent à faire vivre la vie musicale à Trois-Rivières que par leur bénévolat et un soutien actif du milieu, qui se mobilise d'autant mieux que les activités et le répertoire privilégiés correspondent de près aux attentes des élites politiques et religieuses et à celles des classes populaires de la ville. Quant aux musiciens eux-mêmes, ils puisent dans une intense sociabilité de groupe et les avantages de toutes sortes qui y sont associés le goût et l'énergie de continuer à s'investir dans l'animation musicale de la ville²⁷.

2.1. Des activités et un répertoire axés sur une musique de divertissement, destinée aux foules

Contrairement aux musiciens de carrière qui présentent généralement une musique de concert, c'est-à-dire une musique qui se suffit à elle-même, devant des

²⁶ Les activités de ces groupements sont peu documentées. Ces fanfares se produisent rarement et comptent peu de membres ; ceux-ci appartiennent d'ailleurs le plus souvent à l'Union musicale ou à la Philharmonie De La Salle. Ces fanfares sont en quelque sorte des répliques à petite échelle des deux groupements principaux dont on trouve la trace ici et là dans nos principaux fonds d'archives et dans *Le Nouvelliste*.

²⁷ Notre analyse des activités des artistes amateurs s'inspire principalement des études suivantes : Philippe Gumpowicz, *Les travaux d'Orphée : 150 ans de vie musicale amateur en France : harmonies-chorales-fanfares*, Paris, Aubier, 1987, 307 p. ; Marie-Claire Mussat, *La belle époque des kiosques à musique*, Paris, Éditions Du May, 1992, 150 p. ; Dave Russel, *Popular music in England, 1840-1914. A social History*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1987, 303 p. ; Marie-France St-Laurent, « Les harmonies de Magog : exemple de sociabilité et d'identité collective », *Folklore Canadien. Culture populaire et rituels*, 14, 1, 1992, p. 93-109 ; Idem, « Loisir et vie privée. Harmonies musicales au Québec », *Ethnologie française*, 1993, 23, 4, p. 534-541.

auditoires choisis, les chanteurs et instrumentistes amateurs produisent un art de divertissement ou d'accompagnement qui rythme le quotidien de toute la ville.

Dès avant 1920 et au moins jusqu'en 1934, le public trifluvien montre peu d'intérêt pour les récitals d'artistes locaux. Pour remédier à cet état de chose, des amateurs fondent l'Association lyrique, en 1919, dont l'objectif principal est d'organiser des concerts qui permettent au public de découvrir des talents trifluviens. Tout est mis en œuvre pour attirer les mélomanes à ces récitals à saveur locale (billets à bas prix, patronage de personnalités importantes) mais, dès la deuxième saison, le public se désintéresse de l'œuvre de cette société. En 1921, l'auteur d'une lettre publiée dans *Le Nouvelliste* dénonce l'apathie des auditoires trifluviens, la salle de l'hôtel de ville étant « presque toujours aux trois quarts vide²⁸ » lors des concerts locaux. L'Association lyrique présente des récitals amateurs jusqu'en avril 1921 puis cesse ses activités. Les solistes locaux se produisent donc rarement dans des récitals de musique de concert. Le talent de ces artistes est plutôt mis à profit pour agrémenter les séances récréatives de clubs et sociétés (club de raquette Laviolette, Chevaliers de Colomb, Zouaves), pour animer des congrès ou pour rendre plus attrayantes les soirées au profit d'œuvres charitables. Lors de ces événements, l'écoute musicale ne constitue pas le centre d'intérêt principal. Les intermèdes musicaux, souvent accompagnés d'extraits de pièces de théâtre, de chansons comiques ou de déclamations, visent le divertissement de l'assistance. La participation à ce type d'événements semble peu valorisante pour les artistes et les conditions d'exécutions sont loin d'être optimales. Ainsi, à chaque année, à

²⁸ Ut, « Tribune libre. Propos de concert », *Le Nouvelliste*, 25 janvier 1921, p. 8.

l'occasion du thé musical du Collège Marie-de-l'Incarnation au profit de l'œuvre des berceaux, des journalistes déplorent l'inattention des membres de l'assistance, qui poursuivent leurs discussions durant la prestation des artistes invités²⁹.

Les fanfares et les chorales réussissent mieux que les solistes à aménager des espaces musicaux faits à leur mesure, mais leurs activités demeurent elles aussi dans le domaine de la musique de divertissement et d'accompagnement. Les chœurs animent le quotidien des institutions auxquelles ils sont rattachés et rehaussent l'éclat des fêtes. Les chorales paroissiales se produisent principalement lors du cérémonial liturgique et des fêtes religieuses. Leur répertoire est fonctionnel, la musique religieuse étant conçue expressément pour accompagner le rituel d'église. Les concerts choraux servent aussi des fins charitables : soirée récréative au profit de l'église Sainte-Marguerite en 1928, bazar pour la paroisse de Notre-Dame-des-Sept-Allégresses, en 1934. Les groupes vocaux scolaires sonorisent aussi toutes les fêtes célébrées par leur école : fêtes des membres du personnel, séances récréatives, distributions des prix de fin d'année. Les chorales institutionnelles donnent parfois des concerts publics, mais ces événements sont plutôt rares. Par exemple, la chorale de la cathédrale ne donne qu'un grand concert public annuel, généralement en novembre à l'occasion de la Sainte-Cécile, patronne des musiciens³⁰. Cependant, la vocation des groupements vocaux demeure essentiellement liée à l'animation de la paroisse ou de l'institution scolaire.

²⁹ « Après le thé », *Le Nouvelliste*, 13 décembre 1935, p. 3.

³⁰ « Un concert en l'honneur de la Sainte-Cécile », *Le Nouvelliste*, 22 novembre 1928, p. 3.

Malgré la présence régulière des chorales, les deux fanfares de la ville dominent largement le paysage musical des années 1920-1934. Contrairement aux chœurs qui restreignent généralement leurs activités à l'intérieur des murs de leur institution-mère, les fanfares participent activement à la vie publique de la cité et marquent de leur présence imposante certains événements spéciaux. En 1932, les deux fanfares municipales accueillent en musique les délégués de la conférence impériale³¹ et, l'année suivante, l'Union musicale accompagne de ses marches solennelles la venue à Trois-Rivières de Richard-B. Bennett, premier ministre du Canada³². Les fanfares animent aussi les démonstrations organisées dans le cadre de différentes campagnes électorales. Ainsi, l'Union musicale joue pour Louis-Philippe Bigué et Arthur Bettez, tous deux candidats à la mairie de Trois-Rivières en 1930³³, et les deux fanfares municipales apportent leur contribution à la campagne de Maurice Duplessis lors des élections provinciales de 1933³⁴. Les fanfares soulignent les temps sociaux de la communauté à travers leur participation aux divers événements cycliques, qu'ils soient religieux (Fête-Dieu, procession du Très Saint Sacrement) ou civiques (parade du Souvenir, Fête du travail, armistice, Saint-Jean-Baptiste, exposition agricole). Au quotidien, les fanfares diffusent aussi leurs mélodies au profit des amateurs de sports de la ville lors des régates en 1921, à une partie de baseball en 1922, à l'occasion de la venue des hockeyeurs des Canadiens en 1928 ou lors d'un marathon en 1930³⁵.

³¹ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 15 août 1932.

³² *Ibid.*, assemblée du 11 septembre 1933.

³³ *Ibid.*, assemblées générales du 11 juin 1930 et du 17 décembre 1930.

³⁴ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 11 novembre 1935 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 11 octobre 1933.

³⁵ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblées du 6 juillet 1921 et du 8 mai 1922, assemblée générale du 6 février 1928 et assemblée du 23 juillet 1930.

Cependant, les groupes de musique militaire se consacrent surtout au divertissement de la population en présentant des concerts extérieurs dans les parcs municipaux. Ces concerts hebdomadaires, le dimanche soir par la Philharmonie et le jeudi soir par l'Union musicale, se déroulent du mois de mai jusqu'au mois de septembre. Les instrumentistes répètent durant tout l'hiver à cette fin. À une époque où les formes de loisirs sont moins diversifiées qu'aujourd'hui, ces spectacles offrent un divertissement musical qui rejoint l'ensemble la population grâce à différents facteurs qui en favorisent l'accessibilité : la proximité géographique, la gratuité, l'absence de normes d'écoute et le répertoire adapté.

La majorité des concerts extérieurs se déroulent en effet au parc Champlain, devant la cathédrale, mais des prestations sont aussi organisées dans d'autres quartiers de la ville (parc Victoria, parc des Pins), qui profitent alors d'une animation appréciée de la population. La localisation des concerts au centre-ville, à proximité des quartiers ouvriers, et la rotation périodique des spectacles dans différents secteurs de la municipalité favorisent sans doute l'accessibilité de ce divertissement musical à toutes les couches de la société trifluvienne.

La formule particulière de ce loisir artistique favorise aussi la participation des citoyens de tous les milieux à ces prestations en plein air. Tout d'abord, ces spectacles sont entièrement gratuits. Le rituel de ces concerts est aussi caractérisé par l'absence des normes d'écoute généralement associées à la musique de concert : audition silencieuse et immobile, applaudissements à certains moments adéquats. Les comptes rendus de

concerts des fanfares montrent que ces événements proposent un rituel plus convivial. Bien que certains spectateurs s'y rendent assurément pour écouter la musique, plusieurs indices laissent croire qu'une large part des personnes présentes recherche surtout une activité familiale gratuite en plein air, agrémentée d'un fond sonore divertissant. Des articles de journaux rapportent que les enfants crient, courent et dérangent les auditeurs, les gens discutent pendant l'exécution³⁶. Le public assiste à ces événements principalement pour se détendre. La direction des fanfares en est consciente et les publicités des concerts incitent régulièrement la population à venir se divertir et se reposer en écoutant la musique³⁷. Par ailleurs, les artistes amateurs eux-mêmes adoptent un rituel plutôt relâché qui se distingue du comportement des instrumentistes professionnels lors d'un concert en salle. Les dirigeants des deux fanfares se plaignent régulièrement de la conduite des musiciens lors des concerts et parades. Leurs récriminations concernent des instrumentistes en état d'ivresse, le manque de discipline (des individus fument, font du désordre, sortent des rangs), l'habillement incomplet ou malpropre de certains exécutants ou la lenteur des musiciens à répondre à l'appel qui indique le début du concert³⁸. En somme, les musiciens comme le public se rendent aux concerts extérieurs dans un esprit de détente, libéré de toute contrainte.

³⁶ « Programme de l'Union Musicale ce soir au parc Champlain », *Le Nouvelliste*, 31 mai 1934, p. 3 ; « L'Union Musicale ouvre ce soir la saison des concerts de l'été », *Ibid.*, 24 mai 1934, p. 3 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 2 mai 1956.

³⁷ « Le concert de ce soir », *Le Nouvelliste*, 3 août 1923, p. 5 ; « Programme du concert de la Philharmonie », *ibid.*, 2 juin 1934, p. 3 ; « Concert de la Philharmonie », *ibid.*, 26 juin 1943, p. 5 ; « La Philharmonie demain soir au parc Champlain », *ibid.*, 30 juin 1945, p. 2.

³⁸ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 13 juillet 1932 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblées du 9 mars 1932, 13 juin 1939, 27 octobre 1947, 13 décembre 1961, assemblées générales du 3 octobre 1934, 2 juillet 1941.

Les répertoires privilégiés contribuent aussi à attirer un vaste auditoire. L'analyse des programmes de concerts montre très peu de changement dans le choix des pièces interprétées. Les programmes sont diversifiés et varient en fonction des occasions : des mélodies britanniques pour la Fête de la reine en 1923, des airs canadiens pour la Saint-Jean-Baptiste en 1928. Le répertoire est composé en grande partie de marches, auxquelles s'ajoutent des airs populaires, des mouvements de danse (valse, fox trot, polka) et des ouvertures et sélections d'extraits d'œuvres des grands maîtres classiques tel Bizet, Beethoven, Rossini ou Wagner. Le bilan annuel de la Philharmonie pour l'année 1931-1932 indique que la fanfare a interprété 83 pièces différentes dont 48 marches, 17 danses, 16 sélections, 13 ouvertures, 13 intermezzos, 3 solos et 3 airs populaires³⁹. La direction des deux fanfares s'assure toujours de composer des programmes qui allient, dans des proportions variables, des œuvres légères et d'autres plus sérieuses. À travers leurs programmes variés, les groupes de musique militaire offrent au public une musique qui se situe à mi-chemin entre la musique populaire et la musique savante. Ce loisir accessible et décontracté semble plaire aux Trifluviens, qui se rendent nombreux à l'invitation hebdomadaire des fanfares. Les comptes rendus parus dans les journaux font généralement état de plusieurs milliers de personnes rassemblées au parc Champlain. Des pièces sont rappelées presque chaque semaine, ce qui démontre que le public apprécie le divertissement musical auquel il assiste. Une bonne part de la chimie qui se produit entre les musiciens et leur public provient non seulement de ce

³⁹ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 3 octobre 1932.

répertoire particulier, mais aussi du fait que les musiciens appartiennent au même milieu social, en gros, que les ouvriers et autres classes populaires qui viennent les entendre⁴⁰.

2.2. La nécessaire mobilisation du milieu

Comme les prestations dont nous venons de parler sont le plus souvent gratuites, les revenus annuels des organisations musicales trifluviennes demeurent largement inférieurs à leurs dépenses, même en considérant que leurs exécutants jouent bénévolement. En effet, les formations artistiques doivent disposer de locaux de répétition spacieux qui puissent accommoder leurs nombreux membres. Elles doivent aussi trouver les ressources nécessaires à l'embauche d'un directeur artistique qualifié, à l'acquisition de partitions, à l'achat et à l'entretien des uniformes, des instruments. Le problème financier se pose avec encore plus d'acuité pour les fanfares, car leurs équipements sont particulièrement coûteux : au début des années 1930, les dirigeants de la Philharmonie estiment que le renouvellement de son instrumentation coûtera 6280 \$, montant qu'il faut ajouter aux 2500 \$ nécessaires à la confection d'uniformes aux couleurs de la fanfare⁴¹. À une époque où les gouvernements fédéral et provincial soutiennent peu le secteur culturel, le plus grand défi auquel sont confrontés les administrateurs des organismes artistiques trifluviens est bel et bien la recherche du

⁴⁰ Nos sources ne nous permettent pas de prouver que le public est majoritairement issu des classes populaires. Cependant, tout le contexte rend cette déduction plausible : le caractère très ouvrier de Trois-Rivières au début du XX^e siècle, les concerts au parc Victoria (dans le quartier populaire de Saint-Philippe) ou au parc des Pins (dans la paroisse Saint-François-d'Assise, où *Wabasso Cotton co.* est de loin le plus important employeur), le nombre même des auditeurs qui se déplacent, y compris au parc Champlain, pour entendre la Philharmonie De La Salle et l'Union musicale, le type de répertoire présenté, et le caractère bon enfant de l'écoute.

⁴¹ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.03, *Lettre de la Philharmonie au maire et aux échevins*, 2 mars 1931.

financement de leurs activités. Leurs dirigeants, particulièrement ceux des fanfares, développent donc une politique active de mobilisation du milieu et tentent de tirer le maximum des ressources disponibles dans leur communauté. Pour ce faire, divers moyens s'offrent à eux.

L'un de ces moyens est de tenir un discours qui vise à attirer sur les sociétés musicales les faveurs des différents intervenants de la ville. Que ce soit à travers les publicités publiées dans *Le Nouvelliste* ou lors d'événements auxquels prennent part les élites trifluviennes (banquets, fêtes), les promoteurs des sociétés artistiques s'efforcent d'obtenir des appuis en affichant notamment la grande valeur morale de leurs activités. En effet, la philosophie fondatrice des deux fanfares accorde une importance significative à la moralité de leurs membres. Selon les règlements de la Philharmonie, les candidats doivent remplir trois conditions pour être admis dans la société : avoir une bonne réputation, être sobre et posséder des connaissances musicales suffisantes⁴². C'est donc dire que la bonne conduite des candidats compte autant que leurs habiletés musicales. Dans un document rédigé par le frère Hippolyte à l'intention du directeur de la Philharmonie⁴³, le professeur de musique à l'Académie De La Salle rappelle que la société musicale représente avant tout une « œuvre de préservation morale » et que la vulgarité de parole ou de conduite ne saurait être tolérée parmi les membres. Le discours prononcé par ce même frère à l'occasion du dixième anniversaire de la Philharmonie

⁴²ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-5.35, banquet du 9 décembre 1925 ; FN-0650-2.01, assemblée du 17 novembre 1930.

⁴³ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.02, *Notes laissées par le F. Hippolyte au directeur de la Philharmonie*, document non daté.

témoigne aussi d'une volonté d'afficher les vertus du loisir musical et la droiture des hommes qui s'adonnent à cette pratique.

Une [...] cause des succès de la Philharmonie c'est l'excellent esprit qui a toujours animé ses membres. [...] Ils sont heureux de se rencontrer plusieurs fois par semaine, dans leur Alma Mater, apportant le tribut de leur talent et de leur dévouement pour produire un chef d'œuvre capable de satisfaire leur idéal artistique et d'élever leur âme vers le beau, le vrai et le bien. À cette union, ce dévouement, cet enthousiasme des membres de la Philharmonie il faut ajouter cette parfaite distinction qui les fait admirer partout [...]. Leur tenue irréprochable, leur conduite réservée et pleine d'urbanité et de distinction n'est pas moins appréciée que leur habileté musicale. [...] Nos sages administrateurs comprennent que les bons corps de musique contribuent à la bonne renommée d'une ville, à l'agrément de la population, à l'éclat des fêtes religieuses et patriotiques. Ils comprennent aussi que les musiciens qui sacrifient plusieurs soirs par semaine pour préparer des concerts au bénéfice de la population, méritent d'être encouragés et aidés financièrement pour les grandes dépenses que nécessitent l'achat des instruments, des costumes, de la musique et le salaire d'un directeur compétent et expérimenté.⁴⁴

Ce texte, reproduit dans les journaux⁴⁵ et dans des programmes de concerts⁴⁶, met en lumière, d'une part, les mérites et les sacrifices des musiciens amateurs et, d'autre part, l'utilité publique et le rôle indispensable des formations musicales amateurs au sein de la communauté. Ce type de discours, aussi présent à l'Union musicale⁴⁷, tente de justifier la nécessité de soutenir les groupements locaux qui se dévouent bénévolement au profit de leurs concitoyens. Les acteurs du milieu répondent favorablement à cet appel en prodiguant une aide financière, matérielle et morale.

⁴⁴ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-1.03, *Santé des frères Hippolyte et Raphaël*, 29 avril 1930.

⁴⁵ « Historique de la Philharmonie », *Le Nouvelliste*, 26 octobre 1935, p. 18 et p. 20.

⁴⁶ Archives de l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières, *Programme de concert de la Philharmonie du 29 novembre 1950*.

⁴⁷ « L'œuvre accomplie par l'Union Musicale », *Le Nouvelliste*, 3 novembre 1934, p. 3.

Le milieu contribue d'abord financièrement au maintien des organismes artistiques. Le conseil municipal demeure le principal bailleur de fonds des groupements amateurs et leur verse des subventions annuelles ou ponctuelles. À ce chapitre, les fanfares sont les groupements les mieux financés par la Ville⁴⁸ ; il faut dire qu'elles négligent rarement d'envoyer leurs représentants aux séances du conseil pour faire valoir qu'elles ont besoin d'une subvention régulière ou spéciale. En tant que fanfare municipale officielle, l'Union musicale bénéficie d'un soutien annuel à partir de 1917⁴⁹. Lorsque la Philharmonie De La Salle est fondée en 1920, elle n'est donc pas immédiatement subsidiée par la Ville. L'aide financière qu'elle reçoit est d'abord ponctuelle mais acquiert un caractère permanent dès 1925, la Philharmonie devenant ainsi la seconde fanfare municipale⁵⁰. Ce soutien annuel, qui varie de 1000 \$ à 1700 \$ selon l'état des finances municipales, est principalement employé à défrayer les coûts d'embauche du directeur musical. En échange de ces sommes, les fanfares s'engagent aussi à donner des concerts d'été dans les parcs au bénéfice de toute la population. Ce service public justifie probablement le montant élevé des subventions qui leur sont allouées par rapport à celles versées aux groupes se produisant dans des salles, devant un public plus restreint. Le soutien régulier accordé à l'Union musicale et à la Philharmonie est parfois bonifié par des sommes supplémentaires pour répondre à certains besoins spéciaux (célébrations d'anniversaires de fondation, frais de déplacement pour participer à un concours). Toutefois, qu'il s'agisse de subventions régulières ou spéciales, les organismes musicaux ne les obtiennent pas sans efforts, particulièrement au début des

⁴⁸ Encore en 1954, ces deux organismes recevront les deux tiers des subventions municipales distribuées aux sociétés artistiques. Jacques Huray, « Les octrois aux sociétés artistiques », *Le Nouvelliste*, 23 janvier 1954, p. 9 et p. 17.

⁴⁹ « Octroi à l'Œuvre des Terrains de Jeux et à l'Union Musicale », *Le Nouvelliste*, 20 avril 1943, p. 3.

⁵⁰ « Nos corps de musique vont fraterniser », *Le Nouvelliste*, 7 juillet 1938, p. 3 et p. 5.

années 1930, marquées par la crise économique⁵¹. En 1929, la Philharmonie entame des démarches auprès du conseil municipal pour obtenir le financement nécessaire au renouvellement de son instrumentation. Durant cinq ans, la direction écrit au conseil municipal, envoie des délégations officielles, demande à ses membres de rencontrer leurs échevins respectifs, sollicite et obtient l'appui de certaines personnalités locales du monde de la musique, tels le frère Hippolyte ou l'abbé Joseph-Gers Turcotte⁵². Ces démarches soutenues demeurent sans résultat jusqu'en 1934. La Ville cède alors finalement à la requête de la Philharmonie, probablement parce que la fanfare vient d'être engagée pour assurer l'animation durant les fêtes du tricentenaire. Les chorales reçoivent aussi l'aide financière de la Ville, mais les seules mentions recensées réfèrent à du financement ponctuel : en 1931, par exemple, le conseil municipal alloue près de 200 \$ à la chorale Notre-Dame pour participer à un concours diffusé sur les ondes du poste radiophonique CKAC, qui est entendu dans plusieurs régions du Québec⁵³. En dehors de ces rares subventions municipales, il semble que ce soit plutôt les paroisses qui assurent un financement régulier à leurs chorales respectives : nous avons retrouvé la trace de la subvention annuelle que verse à sa chorale la paroisse Notre-Dame-des-Sept-

⁵¹. Jusqu'au début des années 1930, les concerts sont subventionnés grâce aux sommes offertes par le conseil municipal. Durant la crise économique, celui-ci diminue et même suspend temporairement ce soutien financier, ce qui place les fanfares dans une position économique précaire. La brasserie Molson décide alors d'allouer des sommes d'argent aux fanfares de la province touchées par la diminution du soutien municipal afin qu'elles perpétuent la tradition des concerts estivaux dans les parcs. Les séries de concerts commanditées par cette compagnie commencent en 1933 pour l'Union musicale et l'année suivante pour la Philharmonie. « La reprise des concerts Molson vers le milieu du mois prochain », *Le Nouvelliste*, 22 mai 1936, p. 3 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 19 avril 1933 ; ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 11 juin 1934.

⁵² ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblées du 25 février 1931, 14 mars 1931, 10 février 1932, 6 avril 1932, 9 octobre 1933, 10 janvier 1934, 3 mai 1934, résumé des activités de la Philharmonie De La Salle 1933-1934, FN-0650-2.03 *Lettre d'Alfred Champoux, président de la Philharmonie De La Salle, au maire Robichon et aux échevins*, 15 février 1934.

⁵³ AMTR, procès-verbaux des séances du conseil municipal du 23 février et du 23 mars 1931.

Allégresses⁵⁴. Les revenus des chorales et fanfares sont complétés par les largesses des citoyens de la ville, qui participent sans trop se faire prier aux whists, rafles, soirées récréatives et autres activités bénéfiques organisées au profit des sociétés amateurs⁵⁵.

Au soutien pécuniaire des institutions locales pour le maintien de la production amateur, s'ajoutent des ressources matérielles mises à la disposition des sociétés artistiques. Les fanfares, notamment, ont besoin de vastes locaux de répétition pour loger leurs musiciens et instruments. Le conseil municipal fournit gratuitement un local à l'Union musicale et la commission scolaire rend le même service à la Philharmonie De La Salle. Le conseil municipal accorde d'autres privilèges aux chorales et fanfares : passage gratuit sur le traversier Le Progrès, qui réunit les deux rives du fleuve, usage gratuit du terrain de l'Exposition, location à prix réduit de la salle de concert de l'hôtel de ville.

L'aide apportée par les acteurs du milieu prend enfin l'aspect d'un soutien moral. Les personnalités politiques, civiles ou religieuses sont régulièrement invitées à mettre leur influence et leur notoriété au service des sociétés musicales. Dès 1916, l'Union musicale officialise cette pratique en instaurant un système de nomination de membres

⁵⁴ La chorale Notre-Dame reçoit une souscription annuelle offerte par sa paroisse en 1938. « La fête aux huîtres de la chorale N.-D. », *Le Nouvelliste*, 22 novembre 1938, p. 3

⁵⁵ Les procès-verbaux des assemblées de l'Union musicale et de la Philharmonie De La Salle recensent plusieurs exemples de ces activités bénéfiques ; voir notamment ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01 assemblée du 2 février 1928, 17 novembre 1930 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 26 septembre 1927, assemblée générale du 5 mars 1928, *Rapport général des activités et opérations de l'Union Musicale des Trois-Rivières pour le terme 1928-1929*.

honoraires. Ce procédé permet d'abord d'amasser des fonds⁵⁶ mais surtout de s'attacher plus intimement des personnalités influentes. Une liste partielle des membres honoraires de l'Union musicale montre que plusieurs notabilités de la ville sont sollicitées : médecins, avocats, commerçants, banquiers, hôteliers, épiciers, notaires⁵⁷. L'Union musicale nomme aussi un président, vice-président et patron honoraires. En 1932, comme président et vice-président honoraires, la société choisit respectivement les avocats Maurice Duplessis, député conservateur du comté depuis 1927, et Jean-Marie Bureau, organisateur libéral très connu dans la ville. Le choix de ces personnalités appartenant à deux partis politiques différents est soigneusement pensé afin d'éviter toute apparence de partisanerie⁵⁸. La direction des sociétés musicales sollicite leur aide à différentes occasions. En 1932, grâce à celle de Duplessis, l'Union musicale devient la première fanfare amateur à obtenir du temps d'antenne à l'émission de radio *L'Heure provinciale*, commanditée par le gouvernement du Québec sur les ondes de la station CKAC⁵⁹. Durant la crise économique, Duplessis intervient aussi pour assurer le maintien de la subvention annuelle de la Philharmonie, qui menace d'être supprimée par le conseil municipal. Les collaborateurs des organismes musicaux retirent des bénéfices non négligeables de leur générosité : leur identité est souvent publiée dans les journaux, des pièces musicales sont composées en leur honneur, les musiciens amateurs animent

⁵⁶ Les titulaires de ces titres honorifiques doivent souscrire un montant à la fanfare lors de leur nomination. Le montant demandé lors de l'admission semble d'abord laissé à la discrétion de l'individu puis fixé à 50 \$ en mars 1949. ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 21 mars 1949.

⁵⁷ « Membres honoraires de l'Union musicale », *Le Nouvelliste*, 25 juillet 1928, p. 3.

⁵⁸ ANQ-TR, Fonds de l'Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 7 décembre 1932. Par ailleurs, les procès-verbaux de l'assemblée du 11 janvier 1932 mentionnent que Thomas-Pierre Lafontaine, président de la fanfare, est un ami du député Maurice Duplessis.

⁵⁹ Il s'agit d'une émission diffusée sur les ondes de CKAC entre 1929 et 1939. On y joue de la musique de concert. ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, *Bilan des affaires Union Musicale 16 octobre 1932 au 4 octobre 1933* ; *Rapport du secrétaire 1932-1933* ; assemblée du 9 novembre 1932.

les fêtes civiles, religieuses, scolaires...et même, on l'a dit, leurs campagnes électorales à l'occasion.

Cependant, cette implication du milieu, et notamment l'indispensable approbation des autorités religieuses, est soumise au respect de certaines conditions. Le cas de la Philharmonie De La Salle, patronnée par l'Académie du même nom et les frères des Écoles chrétiennes, est particulièrement évocateur. Le parrainage des frères comporte de nombreux avantages (local gratuit, aide financière, formation des futures recrues) mais s'accompagne aussi de conditions relativement restrictives : certains engagements désapprouvés par le clergé sont interdits à la Philharmonie, la gestion des fonds de la fanfare est confiée au caissier de l'Académie, un frère fait d'office partie du conseil d'administration et, en cas de dissolution de la société, il est prévu que tous les biens du groupe musical deviennent la propriété de l'Académie De La Salle⁶⁰. Le clergé étend d'ailleurs son influence sur tout le milieu musical. Les autorités imposent leurs critères de moralité sur l'organisation de manifestations artistiques et certains groupements musicaux doivent abandonner ou modifier leurs projets pour éviter la critique des hommes de religion. En 1925, par exemple, la Philharmonie De La Salle organise une soirée théâtrale à son propre bénéfice, mais elle est rapidement forcée de changer le programme prévu pour éviter la mixité des acteurs, interdite par l'évêque, monseigneur François-Xavier Cloutier⁶¹. En 1926, autre exemple, le curé de la

⁶⁰ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.02, *Notes laissées par le F. Hippolyte au directeur de la Philharmonie*, document non daté ; FN-0650-2.01, assemblée du 17 novembre 1930.

⁶¹ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-4.07, *Lettre de la Philharmonie De La Salle à C. Gauthier*, 3 et 6 février 1925.

cathédrale désapprouve la décision de l'Union musicale, qui a accepté des contrats réguliers au Parc Bellevue. Est-ce parce que ce parc d'attraction montréalais lui paraît favoriser les activités suspectes sous le rapport moral ? Nous l'ignorons, mais toujours est-il que les dirigeants de la fanfare cessent rapidement ces engagements, conscients de ne pouvoir « marcher contre l'autorité de l'Église⁶² ».

Cependant, la nécessité d'obtenir l'appui des personnes influentes du milieu semble plus importante que les contraintes imposées. Ainsi, il n'est pas rare de voir des organismes artistiques manifester leur attachement au catholicisme en intégrant des rituels religieux à leur pratique musicale : récitation d'une prière avant chaque réunion, nomination d'un chapelain attitré. En ce qui concerne les autorités municipales, les deux fanfares ne négligent jamais de féliciter les maires et les échevins nouvellement élus. Un traitement spécial est aussi réservé aux conseillers bien disposés à l'égard des sociétés musicales. En 1932, l'Union musicale se charge d'animer gratuitement une fête en l'honneur de l'échevin Omer Larocque, favorable à la cause musicale⁶³. La Philharmonie, quant à elle, accepte de donner certains concerts sans réclamer de cachet dans le but avoué de s'attirer les faveurs du conseil municipal⁶⁴.

Le fonctionnement bénévole des groupements musicaux nécessite donc la coopération du milieu. Dans une ville où la production culturelle est le lot des amateurs,

⁶² ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 25 juin 1926.

⁶³ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 19 septembre 1932.

⁶⁴ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 3 octobre 1932.

les pouvoirs locaux contribuent volontiers au maintien de ces sociétés qui font vivre la scène musicale locale, proposent des loisirs acceptables et symbolisent des valeurs approuvées par tous, telles que la discipline, l'esprit de sacrifice, et le dévouement.

2.3. Un travail considérable et bénévole

Discipline, esprit de sacrifice et dévouement : en plus d'un répertoire adapté et du soutien du milieu, ce sont bien ces valeurs, en effet, qui, partagées par les musiciens et les dirigeants des sociétés musicales, expliquent le succès et la longévité de celles-ci. Car faire de la musique à Trois-Rivières dans le premier tiers du XX^e siècle exige beaucoup de travail. Et, pour presque tous, il s'agit d'un travail bénévole.

La gestion des sociétés amateurs est assurée à la fois par une direction artistique et par une direction administrative. On a évoqué plus haut combien la recherche de financement peut accaparer les membres des conseils d'administration de ces groupements. Mais là n'est pourtant pas leur seule tâche : leur incombe en outre d'assurer le fonctionnement quotidien, c'est-à-dire la correspondance, les offres d'engagements, l'achat du matériel, et les autres nécessités courantes. Le conseil d'administration est en principe élu chaque année par les membres, réunis pour l'occasion en assemblée générale. Compte tenu de l'ampleur du travail et de l'absence de rémunération, on ne s'étonne pas trop d'observer, dans les fanfares tout comme dans les chorales, la longévité de l'implication d'un petit groupe d'officiers, les mêmes individus étant fréquemment réélus pour plusieurs mandats consécutifs. À la chorale de

la cathédrale, Henri Abran est élu président en 1926 et il demeure à ce poste jusqu'à son décès en 1939⁶⁵, tandis qu'Alfred Champoux dirige le conseil de la Philharmonie durant 16 ans, entre 1933 et 1949⁶⁶. En effet, la majorité des artistes amateurs s'impliquent peu dans l'administration de leur société. Ils ne briguent pas les postes de direction et assistent peu nombreux aux assemblées annuelles. D'ailleurs, ces séances rassemblent difficilement le quorum prévu aux règlements. À l'assemblée élective de l'Union musicale pour l'année 1931, on recense seulement 21 des 60 membres de ce corps musical⁶⁷. Les chorales paroissiales, quant à elles, négligent parfois de tenir des élections annuelles, confiant ainsi les destinées de leur groupe au conseil en place sans renouvellement du vote⁶⁸. D'ailleurs, les élus déplorent souvent la faible implication de leurs confrères musiciens et réclament un meilleur partage des tâches, sans succès⁶⁹. Pour compenser le désengagement de la majorité des membres, certains officiers doivent cumuler plusieurs postes, comme en témoigne le cas de Gérard Bourget⁷⁰, membre de l'Union musicale, qui accepte de remplir simultanément les postes de tambour-major⁷¹, d'auditeur des livres et de représentant délégué à l'Association des fanfares amateurs de la province⁷².

⁶⁵ « Décès presque soudain, hier, de M. H. Abran », *Le Nouvelliste*, 27 février 1939, p. 3.

⁶⁶ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 17 octobre 1949.

⁶⁷ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 14 septembre 1931.

⁶⁸ Par exemple, la chorale de la cathédrale ne tient aucune élection entre 1936 et 1945. « M. A. Gaucher, président de la chorale », *Le Nouvelliste*, 18 octobre 1945, p. 10.

⁶⁹ ANQ-TR Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 8 novembre 1920, assemblée générale annuelle du 13 décembre 1926.

⁷⁰ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 2 octobre 1935.

⁷¹ Le tambour-major enseigne la marche militaire aux musiciens et dirige les parades.

⁷² En juillet 1928, l'Union musicale de Trois-Rivières célèbre son 50^e anniversaire et invite plusieurs fanfares de la province. Le succès de cette grande fête et les liens noués entre les groupements donneront naissance à l'Association des fanfares amateurs de la province, fondée en décembre de la même année.

Le directeur musical, quant à lui, est souvent le seul à recevoir une rémunération pour ses services⁷³. Aussi bien dans les fanfares que dans les chorales, il occupe une position tout à fait particulière au sein des musiciens. Il faut dire qu'il détient généralement une formation artistique poussée. Il n'est pas élu mais plutôt choisi et nommé par le conseil d'administration⁷⁴. Son rôle est capital pour le bon fonctionnement du groupe musical, bien que son pouvoir décisionnel soit limité aux questions strictement artistiques. C'est lui qui évalue les aspirants chantres ou instrumentistes, dispense des leçons, prépare les concerts, sélectionne les pièces du répertoire, préside les répétitions et les exécutions. En position d'autorité face aux exécutants, il peut par exemple les changer de section ou les obliger à prendre des leçons supplémentaires.

Les sociétés artistiques, c'est une de leurs contraintes principales, doivent composer avec le fait que les chanteurs et instrumentistes s'impliquent bénévolement, c'est-à-dire seulement dans les temps libres que leur laisse leur emploi régulier. Ce temps libre, c'est donc sur leurs heures de repos que les artistes le prélèvent. Les procès-verbaux de l'Union musicale rappellent la réalité de ces employés qui quittent leur travail vers 18 heures, font ensuite leur toilette, soupent et se rendent à la fanfare pour pratiquer durant environ 1 heure et demie, et ce, 2 fois par semaine⁷⁵. À ces répétitions s'ajoutent, durant la saison estivale, un concert hebdomadaire dans les parcs

Le premier président de la fédération est Thomas-Pierre Lafontaine, alors président de l'Union musicale de Trois-Rivières.

⁷³ Les directeurs reçoivent une rémunération dans les fanfares. Les sources n'indiquent pas si la situation est la même dans les chorales.

⁷⁴ Nous ne connaissons pas le mode de nomination des directeurs des chorales, mais nous supposons que le processus est similaire à celui observé pour les fanfares.

⁷⁵ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 2 juillet 1941.

ainsi que de nombreuses sorties et parades spéciales. De plus, il faut compter une réunion par semaine pour les membres du conseil d'administration. En somme, les musiciens se dévouent bénévolement plus du tiers des jours de l'année pour leur groupe. Par exemple, durant l'année 1931-1932, les membres de l'Union musicale ont assisté à 6 assemblées générales, 30 sorties — concerts, parades, processions— et 100 répétitions. S'ajoutent à cela 48 assemblées de comité pour les dirigeants élus⁷⁶. Le temps de non-travail des artistes amateurs est donc sacrifié en grande partie au bénéfice de la société artistique. Les musiciens expriment parfois le désir de consacrer plus de temps à leur famille, aux sports, aux voyages. Les dirigeants prennent alors de timides initiatives pour éviter de surcharger leurs membres : des engagements sont refusés lors de certains congés fériés pour permettre aux membres de voyager hors de la ville, des contrats sont modifiés pour accorder du temps en famille aux musiciens⁷⁷.

De plus, les sociétés musicales doivent aussi adapter leurs activités en fonction de l'horaire de travail des musiciens⁷⁸. Ainsi, dans les deux fanfares, les engagements sont plus facilement acceptés si la prestation est prévue un jour où les usines sont fermées. Un concert organisé un jour ouvrable provoquerait trop de vides dans les rangs

⁷⁶ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, données tirées du *Bilan annuel de l'Union musicale 1931-1932*.

⁷⁷ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-5.40, *Lettre du frère Hippolyte à Nicolas DeLaPorte*, Montréal, 29 mai 1929 ; FN-0650-2.01, assemblée du 16 mai 1949 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 14 juillet 1924, assemblée du 13 août 1945.

⁷⁸ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3603A, *Lettre d'Henri Beaudreau, secrétaire de l'Union musicale à J. Raoul Provencher, président de la Fédération de la Ligue des retraitants*, 22 mai 1943 ; 33A13-3601A, assemblée du 19 juin 1933.

des musiciens. Des propositions sont régulièrement refusées pour ce motif⁷⁹. De plus, les sociétés musicales doivent souvent compenser financièrement les musiciens forcés de s'absenter de leur travail pour des concerts ou des sorties. Ceci semble d'ailleurs plus fréquent dans les années de la crise économique ; au cours de cette période difficile, les procès-verbaux de l'Union musicale soulignent en effet clairement que plusieurs musiciens sont dans l'impossibilité de perdre une partie de leur rémunération⁸⁰. L'emploi régulier des instrumentistes nuit aussi aux autres activités essentielles de la fanfare comme la tenue d'élections. En effet, il parait difficile de fixer un jour de votation qui convienne au plus grand nombre, puisque plusieurs des membres travaillent « sur les chiffres » dans les usines⁸¹.

Et pourtant, malgré l'importante somme de travail et les contraintes associées à l'animation de la vie musicale par les amateurs, ceux-ci, pour la plupart, persistent et signent, si l'on peut dire, pendant de nombreuses années. C'est qu'ils y trouvent des gratifications importantes.

2.4. Une sociabilité intense, de type populaire

Un grand nombre de citoyens participent bénévolement aux activités des sociétés musicales. Les fanfares comptent entre 60 et 75 membres, selon les années. Les chorales

⁷⁹ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 19 juin 1933, 17 juin 1953 ; ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 13 juillet 1932.

⁸⁰ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 5 janvier 1931.

⁸¹ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 12 septembre 1927.

ne sont pas en reste puisqu'en 1928, le chœur de la cathédrale compte 90 chantres. Toutefois, les sources permettent rarement d'étudier la composition sociale des groupes artistiques amateurs. Pour la période à l'étude, seules les archives de la Philharmonie contiennent des listes de présence qui indiquent le nom des sociétaires, mais aucune source n'a permis d'identifier le profil socioprofessionnel de la totalité de ces individus. Lorsque la profession des musiciens a pu être établie, nous remarquons la forte présence des commis (sans plus de précision). Les procès-verbaux des assemblées des deux fanfares mentionnent aussi à plus d'une reprise que plusieurs musiciens travaillent dans les usines⁸². Ailleurs dans le monde, des auteurs ont constaté que la composition des sociétés artistiques amateurs reflète généralement le profil de la population et la structure économique d'une région particulière⁸³. Si on applique ces observations au cas de Trois-Rivières, il serait donc normal d'y retrouver plusieurs ouvriers d'usine.

Ces commis, ouvriers et autres travailleurs membres des sociétés musicales s'impliquent et restent attachés à leur groupe durant de longues années malgré les sacrifices associés à la pratique artistique amateur. Un calcul basé sur les listes de présences de la Philharmonie pour les années 1925-1952 montre que les musiciens demeurent membres actifs de la fanfare pendant près de sept ans en moyenne. La durée du sociétariat paraît faible, car plusieurs membres ne demeurent qu'une année puis abandonnent. Cependant, parmi les musiciens qui persévèrent, il n'est pas rare de

⁸² ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 24 janvier 1927, assemblées générales du 25 juin 1926, 12 septembre 1927, 10 octobre 1951.

⁸³ Marie-Claire Mussat, *op. cit.* ; Dave Russel, *op. cit.*

rencontrer des instrumentistes cumulant entre 10 et 30 ans de sociétariat⁸⁴. Comment réussit-on à stimuler le dévouement des membres de ces sociétés musicales ? Pourquoi ces chanteurs et instrumentistes persévèrent-ils malgré les efforts constants demandés par la pratique musicale amateur ?

Au-delà de la production purement artistique, les activités d'une société musicale produisent une vie de relation intense qui compte autant, sinon plus, que l'intérêt des amateurs pour la pratique artistique en elle-même. Dès le départ, l'unité de la société musicale repose sur des bases solides grâce à la relative homogénéité du recrutement, qui confère une certaine cohésion au groupe. En effet, les corps de musique militaire sont des espaces exclusivement masculins dans lesquels aucune femme ne sera admise avant la fin des années 1950⁸⁵. Les chorales, quant à elles, se conforment aux préceptes exposés dans l'encyclique *Motu Proprio* de 1903, qui interdit les groupes mixtes. Par conséquent, des sociétés séparées sont fondées pour les hommes et pour les femmes⁸⁶. L'unité du groupe est aussi renforcée par des règles informelles de recrutement, qui favorisent l'admission de membres appartenant aux mêmes catégories socioprofessionnelles (commis, ouvriers) et au même groupe ethnique, comme le laisse croire la consonance française des patronymes des musiciens⁸⁷. De plus, le recrutement

⁸⁴ En 1949, 7 musiciens sont membres de l'Union musicale depuis plus de 30 ans. « La plus ancienne de nos sociétés musicales », *Le Nouvelliste*, 24 février 1949, p. 13.

⁸⁵ La position de la Philharmonie à ce sujet est inconnue mais, à l'Union musicale, il faut attendre 1956 avant que la direction envisage la possibilité d'admettre des femmes. ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 29 février 1956.

⁸⁶ Odette Vincent, *La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine*. Les éditions de l'IQRC, 2000, p. 30

⁸⁷ La méthode des patronymes n'est pas sans failles mais constitue au moins un indicateur de l'origine ethnique. Par ailleurs, les procès-verbaux de l'Union musicale nous apprennent qu'un instrumentiste anglophone est admis en 1935. Cette mention spéciale concernant l'origine linguistique du candidat

emprunte souvent la filière familiale, ce phénomène étant particulièrement visible au sein des fanfares. À l'Union musicale, la famille Corbeil est représentée par trois générations de musiciens entre 1878, année de fondation de la fanfare, et la fin des années 1950. Membre fondateur de la société, Gélas Corbeil assiste à l'admission de son fils Antonin en 1903, puis à celle de son petit-fils Gérard au début des années 1930. D'autres familles suivent cet exemple : des pères inscrivent leurs fils aux leçons de musique, des frères participent ensemble au même groupement⁸⁸. Au-delà de ces premiers liens, tous les musiciens appartiennent au même corps musical et travaillent ensemble à la réalisation d'un projet artistique commun. Les membres des chorales et fanfares ne cessent d'entretenir leurs relations lors des réunions, des pratiques, des exécutions, qui reviennent régulièrement tout au long de l'année. En somme, la pratique collective de l'activité musicale conjugée à des liens de proximité sociale produisent la cohésion du groupe qui, au fil des ans, donne naissance à une identité collective. La multiplication des marqueurs identitaires, l'expression de valeurs partagées et l'apparition d'une sociabilité formelle et informelle témoignent du fort sentiment d'appartenance qui lie les membres de la société musicale.

Les chorales et les fanfares amateurs sont des sociétés fortement ritualisées⁸⁹. L'Union musicale et la Philharmonie De La Salle se sont donné un grand nombre de symboles qui renvoient à l'identité du groupe : emblèmes, uniformes distinctifs, bagues et médailles souvenir, insignes pour les officiers et les membres cumulant de

démontre que l'événement n'est pas fréquent. ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 2 octobre 1935.

⁸⁸ « La plus ancienne de nos sociétés musicales », *Le Nouvelliste*, 24 février 1949, p. 13.

⁸⁹ Nous avons surtout des informations qui concernent les fanfares.

nombreuses années de service. Ces symboles sont généralement déployés lorsque les membres sortent en groupe, mais l'identité commune est aussi affirmée à travers les activités quotidiennes des musiciens. Ainsi, les deux fanfares projettent de faire confectionner des monogrammes destinés à être portés par les sociétaires sur leurs habits civils⁹⁰. Les sources n'indiquent pas si ces insignes ont effectivement été réalisés, mais la proposition illustre le désir des membres d'affirmer leur identité musicale partout et tous les jours. L'identité collective est aussi soulignée par un souci de conserver la mémoire du groupe. Divers projets sont proposés à cette fin, tels la confection d'un tableau d'honneur avec les noms des fondateurs et l'affichage des photos des anciens présidents et directeurs artistiques⁹¹. L'identité du groupe se construit aussi autour de valeurs partagées qui s'expriment, entre autres, à travers les rituels publics des fanfares. Lors des parades, des festivals ou à l'occasion du premier concert de la saison, les fanfares ont l'habitude d'aller saluer les autorités religieuses, d'assister en corps à une messe et reçoivent parfois la bénédiction de l'évêque. À travers ces rituels, les groupements musicaux expriment leur attachement et leur subordination aux valeurs et principes religieux. L'affichage des emblèmes exprime d'une manière plus symbolique les valeurs privilégiées par le groupe. Ainsi, l'emblème de la Philharmonie est constitué de quatre objets qui illustrent les valeurs auxquelles tous les membres doivent adhérer : une lyre symbolise la culture du talent musical, une rose représente l'union entre les sociétaires, une feuille d'érable rappelle le patriotisme canadien-français et une étoile

⁹⁰ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée générale du 16 novembre 1932 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 17 février 1947.

⁹¹ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 25 octobre 1943 ; ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée spéciale du 18 mars 1951.

souligne l'attachement des musiciens à la religion catholique⁹². À travers ces rituels, les artistes amateurs expriment publiquement leur identification au groupe musical. En privé, ce sentiment d'appartenance provoque plutôt chez les sociétaires le désir de se retrouver entre eux. Entre les confrères d'une même association s'établit une intense sociabilité qui répond au besoin de se rencontrer en dehors des activités musicales.

Les organisations musicales amateurs entretiennent deux types de sociabilité : formelle et informelle. La première réfère à un ensemble d'activités sociales organisées par le conseil directeur du groupe. Les dirigeants des fanfares et des chorales préparent régulièrement différentes activités (banquets, pique-niques, soirées récréatives, fêtes de famille, parties de sucre) qui deviennent autant d'occasions de se retrouver entre collègues dans un contexte de loisir. Par exemple, en 1923, la chorale Notre-Dame organise pour ses membres un pique-nique au cours duquel les choristes mangent et jouent au baseball dans une atmosphère de franche camaraderie⁹³. Les objectifs visés sont de procurer des instants de détente aux membres, de les récompenser pour le travail accompli et de permettre aux musiciens de fraterniser. L'atmosphère de gaieté qui règne pendant ces activités tranche avec le sérieux et la discipline exigés lors des répétitions et des concerts : des membres jouent de la musique, d'autres chantent, certains racontent des histoires humoristiques, le tout souvent agrémenté d'un repas bien arrosé⁹⁴. Toutes les occasions sont bonnes pour organiser ces activités destinées à renforcer l'unité du groupe : élections, réception d'une nouvelle instrumentation, clôture d'une saison de

⁹² ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-5.35, sans titre, tiré du banquet du 9 décembre 1925.

⁹³ « Les solistes l'emportent », *Le Nouvelliste*, 6 septembre 1923, p. 4.

⁹⁴ « À la fête aux huîtres de la Philharmonie De La Salle », *Le Nouvelliste*, 5 novembre 1943, p. 9.

concerts. Toutefois, les événements comme Noël et Pâques sont rarement célébrés par les membres des sociétés musicales, qui préfèrent probablement fêter avec leurs familles. Seule l'arrivée de la nouvelle année est soulignée au sein des deux fanfares, qui invitent leurs membres à se rencontrer à cette occasion.

En marge des activités coordonnées par les dirigeants s'organisent aussi des rencontres spontanées ou informelles. À l'Union musicale, les salles de répétition sont accessibles en tout temps aux musiciens. Des sociétaires y sont continuellement, certains pour pratiquer, d'autres pour se rencontrer et profiter des moyens de récréation mis à leur disposition : pool, cartes, dames, ping-pong. La direction encourage ce type d'amusements qui divertit les membres et les incitent à rester « attachés aux salles ». Le comité tentera même d'augmenter la fréquentation de ses locaux en achetant un appareil radio⁹⁵ et en implantant un restaurant doté d'un permis d'alcool durant les années 1940⁹⁶. Ce type d'activités semble moins fréquent à la Philharmonie. La relative rareté des activités spontanées est sans doute attribuable au fait que les salles de répétition sont fermées en dehors des heures de pratique. Les membres réussissent tout de même à entretenir une sociabilité informelle. Ainsi, les sources indiquent que certains ont l'habitude de se rencontrer au restaurant ou à la taverne avant de se rendre aux répétitions⁹⁷. Ces espaces de rencontre situés en dehors des activités régulières des fanfares témoignent du désir des musiciens d'entretenir les liens qui les unissent. Qu'elles soient spontanées ou organisées, les manifestations du sentiment

⁹⁵ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale spéciale du 11 mars 1935.

⁹⁶ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 6 juillet 1942.

⁹⁷ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée générale du 5 octobre 1953.

d'appartenance au groupe se déroulent le plus souvent à l'intérieur des limites de la vie associative, mais elles peuvent aussi, dans certaines circonstances, s'exprimer jusque dans la vie privée des membres.

Les rites de passage sont des occasions particulièrement propices à ces démonstrations qui témoignent de la solidarité au sein de la société chorale ou instrumentale. Les anniversaires de naissance et les départs sont parfois soulignés, mais ce sont surtout les mariages et les décès qui font l'objet d'une attention particulière. Tout un rituel est déployé lors du mariage d'un confrère. La direction offre un cadeau au couple, les musiciens vont parfois offrir une sérénade aux nouveaux mariés au retour de leur voyage de noces et des membres participent occasionnellement à la cérémonie en elle-même⁹⁸. Les décès sont aussi soulignés avec plus ou moins d'apparat selon l'importance du défunt (parent d'un sociétaire, membre actif de la société, officier élu). Les mesures adoptées vont des simples publications de sympathies dans les journaux au paiement de grand-messes ou à la participation de la société au cortège funèbre.

Les liens de solidarité créés entre les musiciens s'expriment aussi par une aide plus quotidienne et pragmatique, particulièrement en ce qui concerne la recherche d'emploi⁹⁹. Au sein des deux corps de musique militaire, les dirigeants tentent d'aider leurs confrères chômeurs, surtout durant les années de la crise économique. Les

⁹⁸ À la fin des années 1930, l'instrumentiste Gérard Bourget se marie, et il décide de porter l'uniforme de l'Union musicale pour l'occasion. La direction de la fanfare approuve l'idée et accorde la permission à huit membres de lui servir d'escorte. ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 30 mai 1939.

⁹⁹ Le phénomène n'est pas documenté en ce qui concerne les chorales.

initiatives sont nombreuses et variées : démarches directes auprès des compagnies pour placer des membres, demandes d'emploi ou de lettres de recommandation au conseil municipal, activation des réseaux de contacts des membres afin d'aider leurs collègues¹⁰⁰. Les résultats sont mitigés mais on recense quelques cas heureux, comme celui d'Harry Dickinson, membre de l'Union musicale, sans emploi à l'été de 1930. Grâce à l'action de la fanfare qui sollicite un travail pour lui auprès du conseil municipal, il est embauché comme inspecteur de plomberie quelques semaines plus tard¹⁰¹. Toutefois, lorsque les résultats se font attendre et qu'un confrère est dans le besoin, les groupements musicaux apportent une aide directe, dans la mesure des ressources disponibles, à leurs compagnons. À l'Union musicale, la direction se porte temporairement garante du compte de pension d'un de ses instrumentistes¹⁰² et offre des compensations financières aux chômeurs qui effectuent de petits travaux pour la société (surveillance des salles de répétition, classement de la bibliothèque)¹⁰³. L'appartenance au groupe implique donc une certaine forme de protection mutuelle entre les artistes amateurs¹⁰⁴.

La pratique artistique amateur s'accompagne donc d'une vie sociale dynamique.

Cette dimension incite les artistes amateurs au dévouement parce que l'appartenance à

¹⁰⁰ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 14 janvier 1920, 9 novembre 1921, 1^{er} février 1922, 25 février 1931, 18 avril 1932, 1^{er} mai 1939, 9 décembre 1940, assemblée générale du 17 avril 1940.

¹⁰¹ AMTR, procès-verbaux du conseil municipal, séance du 6 juillet 1930.

¹⁰² ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 28 septembre 1921.

¹⁰³ ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 21 novembre 1921, assemblée du 16 mai 1932.

¹⁰⁴ Cette forme d'aide entre les membres d'une société se manifeste aussi entre différentes fanfares. En 1932, la Philharmonie De La Salle remet 25 \$ au Cercle Philharmonique de Saint-Jean, victime d'un incendie. ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 13 juillet 1932.

un corps musical leur procure, en plus des satisfactions artistiques, d'autres bénéfices non négligeables : une identité commune, le sentiment d'appartenir à un groupe, une intense sociabilité, une certaine protection mutuelle.

En somme, entre 1920 et 1934, la vie musicale trifluvienne est profondément populaire. Elle se caractérise par l'accessibilité de ses répertoires et de ses activités, par le niveau de formation souvent modeste et l'implication bénévole des musiciens et par la composition élargie de son public. Toutefois, une vie musicale plus artistique évolue en marge de cette scène musicale populaire. Bien qu'à cette époque la diffusion de la musique d'art soit moins structurée qu'à Montréal, des artistes professionnels initient un certain public trifluvien aux répertoires savants.

3- LA DIFFICILE PERCÉE DE LA MUSIQUE D'ART

Durant la période à l'étude, la musique dite sérieuse peine à faire sa place sur les scènes trifluviennes. Les récitals sont plutôt rares, car des contraintes à la fois matérielles, financières et démographiques dissuadent un grand nombre d'imprésarios bénévoles. Malgré tout, certains passionnés ne reculent devant aucun obstacle et présentent, à grand risque, quelques concerts professionnels devant un public restreint composé des couches aisées de la population.

3.1. De nombreux obstacles à la présentation régulière de concerts professionnels

Grâce à sa position géographique avantageuse à mi-chemin entre Montréal et Québec, la ville de Trois-Rivières reçoit parfois la visite d'artistes professionnels en tournée. Des imprésarios amateurs organisent ces concerts en marge de leur activité professionnelle principale. Par exemple, durant les années 1920, le comptable Jacques-Henri Larivière produit de sept à dix récitals par année¹⁰⁵. La présentation de ces spectacles comporte un grand risque financier pour les organisateurs amateurs, qui doivent assumer certains frais (cachet des artistes, location de la salle, publicité) sans savoir avec certitude si le nombre de billets vendus permettra de couvrir les dépenses. Déjà en 1919, un journaliste du *Bien public* rappelle que des auditoires insuffisants ont découragé plusieurs imprésarios¹⁰⁶. Même si elle passe de 10 000 à 35 000 habitants entre les recensements de 1911 et 1931, la population de Trois-Rivières reste largement inférieure à celle de Québec ou Montréal et, par conséquent, les mélomanes y sont aussi moins nombreux que dans les grands centres. Les organisateurs de concerts cherchent donc à assurer la rentabilité de leurs entreprises en mettant en œuvre différentes stratégies pour attirer le plus grand nombre d'auditeurs possible.

L'une de ces stratégies consiste à tenter de rallier le public des villes environnantes (Shawinigan, Grand-Mère) en y organisant des points de vente et en facilitant le déplacement des mélomanes. On note entre autres qu'un train spécial est

¹⁰⁵ « De tous les arts, celui qui s'est le plus développé est la musique », *Le Nouvelliste, Cahier spécial. Édition souvenir. 25^e anniversaire 1920-1945*, 18 décembre 1945, p. 13 et p. 28.

¹⁰⁶ « L'Association lyrique des Trois-Rivières », *Le Bien Public*, 29 mai 1919, p. 2.

organisé en 1923, permettant de ramener les spectateurs shawiniganais chez eux immédiatement après un concert d'opérette présenté à Trois-Rivières¹⁰⁷.

Certains imprésarios se plient aussi aux goûts des mélomanes de la ville et de la région. Les journalistes du *Nouvelliste* soulignent fréquemment l'insuffisance des auditoires lorsque le programme se compose d'œuvres tirées du répertoire sérieux ou moderne: en 1923, une assistance trop peu nombreuse applaudit la cantatrice Raymonde Delaunois dans un récital d'œuvres contemporaines de Gabriel Fauré, Henri Duparc et Claude Debussy¹⁰⁸, tandis qu'un récital de piano consacré à Frédéric Chopin est présenté devant un auditoire d'environ 25 auditeurs seulement en 1934¹⁰⁹. À l'instar de leurs compatriotes du reste du Québec, les mélomanes de Trois-Rivières montrent une préférence pour le classique plus léger, comme en témoigne l'immense succès de la Troupe d'opérette française, qui fait plusieurs fois salle comble en 1928 avec des opérettes, opéras-comiques et opéras bouffes tels *La Mascotte* et *Le Grand Mogol* d'Edmond Audran, *La Fille du tambour-major* de Jacques Offenbach, ou *Les Cloches de Corneville* de Robert Planquette. Le répertoire de langue française obtient aussi les faveurs de ces spectateurs, qui réservent au contraire un accueil plutôt froid aux œuvres en langue étrangère. Au lendemain d'un concert du ténor américain Theo Karle, un journaliste du *Nouvelliste* attribue l'insuccès du récital au choix des pièces, interprétées surtout en anglais et en italien. Selon lui, un répertoire francophone aurait contribué à

¹⁰⁷ « Train spécial de GM pour le 8 février », *Le Nouvelliste*, 26 janvier 1923, p. 8.

¹⁰⁸ « Une artiste française en notre ville », *Le Nouvelliste*, 29 octobre 1923, p. 5 ; « Madame Delaunois », *Ibid.*, 30 octobre 1923, p. 7.

¹⁰⁹ « Pour le gala du Flambeau », *Le Nouvelliste*, 27 mars 1934, p. 8.

une meilleure réception de la part du public¹¹⁰. Par ailleurs, l'admiration du public se porte avant tout sur les vedettes de réputation internationale comme le violoniste français Jacques Thibaud ou le chanteur Robert Couzinou. Visiblement conscients des goûts des spectateurs, les imprésarios reprogramment plusieurs fois des artistes qui connaissent une grande popularité auprès de la population trifluvienne. La Compagnie française d'opérette, de passage à Trois-Rivières à l'automne 1928, obtient un vif succès qui incite l'organisateur à les réinviter deux fois dans les mois suivants. Les Cosaques du Don, quant à eux, se produisent devant le public trifluvien dès les années 1930 et seront réinvités presque chaque année jusqu'aux années 1950.

Cependant, l'étude des publicités annonçant ces récitals professionnels laisse croire que le principal obstacle à une plus large diffusion de la musique classique à Trois-Rivières demeure le prix de ces séances artistiques, qui représentent une dépense assez considérable pour l'époque¹¹¹. Les amateurs de concerts semblent déplorer le coût élevé des billets, car plusieurs publicités soulignent les efforts des imprésarios pour les rendre plus abordables¹¹². Malgré quelques louables initiatives, les billets de concert continuent de coûter cher. En fait, le manque d'infrastructures de diffusion constitue probablement un des obstacles majeurs à la démocratisation des prix. Jusqu'en 1928, la quasi-totalité des concerts professionnels sont présentés à la salle publique de l'hôtel de

¹¹⁰ « Le concert d'hier soir », *Le Nouvelliste*, 24 janvier 1923, p. 8.

¹¹¹ Durant la période étudiée, les places les moins dispendieuses pour ces concerts coûtent 0,50 \$, mais les prix varient le plus souvent entre 1 \$ et 3 \$, des montants relativement importants pour les années 1920.

¹¹² Entre autres : « Aubaine pour Trois-Rivières et le district », *Le Nouvelliste*, 5 janvier 1923, p. 7 ; « Le concert Delaunois », *Ibid.*, 17 octobre 1923, p. 5 ; « Les Cosaques du Don chanteront au théâtre Capitol », *Ibid.*, 24 octobre 1936, p. 3.

ville, qui ne peut contenir que 400 sièges¹¹³. Même lorsque la salle est comble, le nombre restreint de spectateurs oblige les imprésarios à demander un prix élevé afin de couvrir leurs dépenses¹¹⁴. La situation s'améliore sensiblement avec l'ouverture de l'auditorium Notre-Dame et du théâtre Capitol en 1928. Ces vastes salles contenant respectivement 1000¹¹⁵ et 1200¹¹⁶ places facilitent l'amortissement des coûts, répartis sur un public plus nombreux. De plus, la disposition des sièges dans les balcons, le parterre et les loges permet d'échelonner davantage les prix selon leur emplacement et d'offrir des billets plus abordables, même si les places bien situées demeurent un luxe¹¹⁷.

En somme, les concerts professionnels comptent pour une activité assez marginale dans la vie musicale trifluvienne des années 1920-1934. Ces récitals sont beaucoup moins fréquents que les prestations produites par les amateurs : une dizaine de concerts professionnels par année, souvent moins, contre au moins 60 apparitions des 2 fanfares et des dizaines de concerts choraux. Par ailleurs, une part relativement restreinte de la population assiste à ces récitals professionnels. Les petites dimensions de la salle de l'hôtel de ville, la seule disponible jusqu'en 1928, et la dépense importante que représente l'achat de billets de concert limitent la diffusion et l'accès à la musique

¹¹³ Selon J.-A. Thompson, *Cinquante ans de vie musicale à Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public, 1970, p. 17-18.

¹¹⁴ J.-A. Thompson soulève ce problème lorsqu'il tente d'expliquer l'échec financier de certains concerts présentés dans les années 1910 (le ténor canadien Xavier Mercier, en 1913, ou le violoniste belge Eugène Isaye, en 1914). Il attribue l'échec de ces concerts à la capacité limitée de la salle de l'hôtel de ville et rappelle que les profits retirés d'une vaste salle sont nécessaires afin de payer les cachets d'artistes de renom. J.-A. Thompson, *Cinquante ans de vie musicale à Trois-Rivières*, p. 17-18.

¹¹⁵ « Grand festival pour l'ouverture officielle de la salle Notre-Dame », *Le Nouvelliste*, 17 novembre 1928, p. 3.

¹¹⁶ « Les Cosaques du Don. Serge Jaroff directeur », *Le Nouvelliste*, 31 octobre 1936, p. 9.

¹¹⁷ Lors de la venue des Cosaques du Don au Capitol en 1936, 186 billets situés dans les dernières rangées du balcon sont offerts au prix abordable de 0,85 \$. L'année précédente, les billets les moins chers pour assister au concert de ces mêmes Cosaques à la salle de l'Académie coûtaient 1,15 \$. « Les Cosaques du Don. Serge Jaroff directeur », *Le Nouvelliste*, 31 octobre 1936, p. 9.

sérieuse. Des concerts classiques présentés par des artistes professionnels trifluviens auraient pu constituer une alternative intéressante à l'embauche d'artistes étrangers, à cause des moindres frais nécessaires à l'organisation de leurs prestations, des possibilités d'offrir plus fréquemment des concerts et à des prix plus abordables. Et pourtant, entre 1920 et 1934, cette solution s'est révélée impraticable.

3.2. La rareté des musiciens professionnels trifluviens et le manque de reconnaissance du public

À Trois-Rivières, peu d'individus pratiquent la musique comme activité professionnelle principale durant les années 1920-1934. Il faut dire qu'aucune formation supérieure en musique n'y est offerte. Pour l'acquérir, les musiciens doivent quitter la ville, à l'exemple de Jean-Yves Landry qui, après des études musicales de base à l'Académie De La Salle, s'inscrit au Conservatoire de musique du Québec à Montréal (1946-1947), au *Chicago Musical College* (1948-1950) puis au Conservatoire de Paris (1950-1952), avant de devenir commentateur pour les Jeunesses musicales du Canada puis chef d'orchestre et réalisateur à Radio-Canada¹¹⁸. La majorité des musiciens professionnels d'origine trifluvienne suivent un parcours similaire et s'exilent à Montréal, aux États-Unis ou sur le continent européen pour accéder à la pratique musicale professionnelle.

¹¹⁸ Gilles Potvin, « Jean-Yves Landry », dans Helmut Kallmann, Gilles Potin et Kenneth Winters (dir), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993, p. 1835.

Or, s'étant déjà expatriés pour faire des études supérieures, les artistes qui espèrent entreprendre une carrière artistique reviennent rarement à Trois-Rivières une fois diplômés. Comme musicien professionnel ayant fait carrière dans la ville, J.-Antonio Thompson constitue en fait une rare exception. Diplômé de l'Académie de musique du Québec et de l'Université Laval¹¹⁹, Thompson arrive à Trois-Rivières en 1916 pour remplir le poste d'organiste à la paroisse Notre-Dame-des-Sept-Allégresses. Cette seule occupation ne lui assurant pas des revenus suffisants¹²⁰, il cumule, au fil des ans, un nombre impressionnant d'emplois divers : collaborateur musical pour la troupe de théâtre des Compagnons de Notre-Dame, professeur de piano et d'orgue au Séminaire Saint-Joseph, au Collège séraphique, à l'Académie De La Salle et en cours privés, directeur de la Philharmonie De La Salle et responsable des cours de solfège relevant du Secrétariat de la Province. Il travaille aussi hors de la ville, notamment comme juge pour les Prix d'Europe¹²¹. Durant les années 1930 et 1940, il ajoutera à ses nombreuses activités la direction du quatuor vocal les Chevaliers du Guet et celle de la Chorale mixte Thompson ainsi que la direction artistique du poste de radiodiffusion CHLN. Il participera aussi aux activités de la Commission interdiocésaine de musique sacrée. La pluralité de ses occupations montre qu'un musicien désireux de vivre de son art à Trois-

¹¹⁹ Il obtient aussi un doctorat en musique de l'Université de Montréal en 1950.

¹²⁰ Nous ne connaissons pas exactement le montant du salaire versé pour son travail d'organiste, mais les sources indiquent que, durant les années 1930, il ne reçoit que 500 \$ à 600 \$ par année pour son travail à la direction de la Philharmonie De La Salle, qui consiste à dispenser des leçons individuelles aux musiciens, préparer et diriger deux répétitions et un concert hebdomadaires ainsi que des sorties variées ; et ce maigre salaire subit parfois des diminutions en fonction des fluctuations du montant de la subvention municipale. ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblées du 6 février 1933 et du 11 novembre 1935.

¹²¹ Marcel Roux, « Propos sur J.-A. Thompson », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, septembre 1989, Actes du septième colloque, Trois-Rivières, 6-8 mai 1988, p. 49-54 ; Jacques Huray, « Un grand musicien se retire », *Le Nouvelliste*, 1^{er} octobre 1955, p. 10.

Rivières devait alors multiplier ses activités, ce qui laissait peu de temps pour la composition et la préparation de récitals.

D'ailleurs, les rares concerts de musique sérieuse offerts par les artistes locaux reçoivent peu d'appui de la part du public. Ainsi, lors des fêtes du tricentenaire, l'organiste trifluvien Bernard Piché présente une série de récitals consacrés principalement au répertoire de Jean-Sébastien Bach. Malgré la gratuité des séances, les concerts de ce récipiendaire du Prix d'Europe 1932 n'attirent qu'une vingtaine d'auditeurs¹²². L'attrait du public pour les styles musicaux légers et les grandes vedettes de renommée internationale semble défavoriser les artistes locaux.

Les conditions d'exercice du métier et le manque de soutien du public expliquent sans doute la rareté des musiciens professionnels à Trois-Rivières et, par conséquent, la prédominance des artistes bénévoles sur la scène musicale locale entre 1920 et 1934. Pourtant, quelques musiciens qualifiés oeuvrent déjà auprès des amateurs trifluviens et se préparent à jouer un rôle plus actif dans la seconde période.

CONCLUSION

Les fêtes du tricentenaire de Trois-Rivières, en 1934, marquent en quelque sorte l'apogée de la dynamique musicale que nous avons mise au jour dans ce chapitre. Durant les célébrations, pendant que Bernard Piché fait revivre Bach en toute intimité,

¹²² Michelle Quintal, « Un maître de l'orgue méconnu : Bernard Piché », *Sonances*, octobre 1986, p. 36-42 ; « Le récital de Bern. Piché à la cathédrale », *Le Nouvelliste*, 22 novembre 1935, p. 3.

des artistes amateurs trifluviens sont invités à accompagner les festivités. La Philharmonie De La Salle et une chorale de 700 voix composée de presque tous les chantres de la ville apportent une touche musicale aux pageants historiques présentés à cette occasion. La Philharmonie présente aussi des airs de circonstance lors des discours, processions et soupers mondains qui se multiplient pendant l'été de 1934 et auxquels s'associe une partie importante de la population de la ville.

L'analyse de la vie musicale à Trois-Rivières avant 1934 montre que l'origine des musiciens, la nature des prestations, le répertoire et le public se caractérisent par leur caractère nettement populaire, tandis que la scène musicale savante demeure marginale. Ce phénomène s'explique en partie par les facteurs démographiques ou matériels que nous avons évoqués, mais le manque d'éducation musicale du public est aussi en cause. Sans doute, dans les années 1920 et 1930, des efforts de sensibilisation à la musique de tradition classique peuvent être observés au sein des sociétés artistiques amateurs. Des directeurs de chorales font assister leurs membres en groupe à des concerts professionnels, en espérant qu'ils soient ainsi sensibilisés à la musique de qualité ; des fanfares s'abonnent à des revues, et aident parfois financièrement les musiciens qui expriment le désir d'assister à des concerts à Montréal ou ailleurs. Cependant, ces mesures demeurent rares et s'adressent à un public déjà sensibilisé, celui des artistes amateurs. À partir de 1935, les acteurs du milieu musical trifluvien feront de la conscientisation du reste de la population, de son éducation musicale une de leurs préoccupations majeures.

CHAPITRE 3

L'essor de la musique de concert : 1935-1950

INTRODUCTION

Entre 1935 et 1950, la scène musicale trifluvienne connaît de profonds changements qui transforment le paysage culturel. Bien sûr, la culture musicale des années 1920-1930 perdure et les groupements amateurs continuent de se produire lors des cérémonies et événements publics en tous genres. Cependant, cette forme d'art musical, qui caractérisait jusqu'alors la majorité des manifestations culturelles, laisse place, à partir de 1935, à un essor rapide de la musique de concert, que l'on définit comme une « musique qui se suffit à elle-même, par opposition à une musique de divertissement, d'accompagnement, de circonstance¹. » Le développement du monde du concert classique à Trois-Rivières s'explique surtout par l'apparition de nouveaux modes d'accès plus démocratiques à la musique sérieuse et par la mise en œuvre de mesures novatrices destinées à sensibiliser le public trifluvien à cet art. La première partie de ce chapitre explorera cette nouvelle dimension de la vie musicale trifluvienne en étudiant d'abord l'émergence d'une génération d'artistes soucieux de promouvoir l'art musical à Trois-Rivières. Nous verrons ensuite comment ces animateurs du milieu culturel réalisent leur projet de démocratisation musicale en étudiant la transformation des activités des groupes amateurs puis l'avènement des sociétés de concerts.

¹ Odette Vincent, *La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2000, p. 156.

L'apparition de ces activités inédites provoque aussi, parmi les musiciens trifluviens, une grande effervescence. Qu'ils soient artistes ou dirigeants d'organismes, les mélomanes bénévoles oeuvrent sans relâche pour favoriser la diffusion de l'art musical et la mise en valeur du talent local. Rapidement, des projets nombreux et diversifiés voient le jour et contribuent à faire de cette période une des plus dynamiques au point de vue musical, comme le montrera l'analyse des principales initiatives mises en place pour favoriser la vie artistique.

1. UNE NOUVELLE GÉNÉRATION DE MUSICIENS ANIMÉS PAR LE DÉSIR DE FAIRE CONNAÎTRE L'ART MUSICAL

Durant les années 1910 à 1930, plusieurs nouveaux acteurs ayant généralement reçu une formation artistique supérieure s'installent à Trois-Rivières et commencent à s'impliquer dans le milieu musical local. Par exemple, J.-Antonio Thompson arrive à Trois-Rivières en 1916 après avoir étudié l'orgue à Québec auprès d'Arthur Bernier et reçu des diplômes de l'Académie de musique de Québec et de l'Université Laval. Anaïs Allard-Rousseau, quant à elle, emménage à Trois-Rivières en 1926, apportant avec elle un imposant bagage musical (orgue, solfège, théorie) acquis à l'École supérieure de musique des Sœurs Sainte-Croix et auprès de professeurs privés (Raoul Paquet, Alfred Lamoureux, Oscar O'Brien). Arrivé dans la ville en 1932 suite à son embauche comme organiste à la cathédrale, Bernard Piché détient aussi une formation supérieure sanctionnée par l'Académie de musique du Québec (1929), qu'il complète par des études au Conservatoire de Bruxelles grâce à l'obtention du Prix d'Europe. À l'instar de

leurs collègues montréalais, cette nouvelle génération de musiciens qualifiés se préoccupe de la diffusion d'une musique de concert de qualité et s'inspire des idées développées dans la métropole pour mettre en place des projets similaires à l'intention de leurs concitoyens.

En effet, au milieu des années 1930, le milieu musical montréalais change considérablement. De nouveaux organismes naissent et se spécialisent dans la diffusion des œuvres du répertoire classique. Ainsi, avec la fondation de la Société des concerts symphoniques de Montréal (SCSM) et de la compagnie des Variétés Lyriques en 1934 et 1936, la scène artistique montréalaise se dote d'outils de diffusion adaptés aux œuvres symphoniques et aux opérettes. Toutefois, le maintien à long terme de ces sociétés artistiques nouvellement créées nécessite l'appui du public, qui doit apporter son soutien moral et financier en assistant en grand nombre à leurs concerts. Nommé directeur de la SCSM en 1935, Wilfrid Pelletier se montre sensible à la nécessité d'établir l'orchestre sur des bases solides en élargissant le public des concerts classiques. À cette fin, il conçoit différentes mesures destinées à favoriser la démocratisation de l'accès à la musique d'art, jusque-là perçue comme le privilège des classes aisées. Dès 1935, il met en place le premier d'une série de projets qui contribueront à former le public montréalais en instaurant des concerts éducatifs pour la jeunesse, les Matinées symphoniques. Lors de ces séances, les prestations musicales s'accompagnent de courtes leçons constituées de démonstrations d'instruments, d'explications sur les œuvres et sur leurs auteurs. Le prix d'entrée, fixé à dix sous, rend l'événement accessible aux enfants

issus de tous les milieux² et, grâce à ces matinées musicales, un grand nombre de jeunes Montréalais s'initient au monde du concert symphonique. L'année suivante, en collaboration avec Antonia David et Jean Lallemand, Pelletier organise le premier Festival Bach-Beethoven, une série de récitals classiques offerts par les Concerts Symphoniques durant la saison estivale³. En 1938, cet orchestre inaugure aussi les Concerts au chalet de la montagne, au cours desquels sont présentées en plein air, sur l'esplanade du Mont Royal, des œuvres classiques légères à l'intention d'un plus large auditoire⁴. Toutes ces initiatives visent l'élargissement du public de la musique classique et la diffusion accrue de cet art⁵. Cependant, malgré leur succès retentissant, elles ne profitent qu'à la population de la région montréalaise et Wilfrid Pelletier le déplore⁶. Ailleurs au Québec, certains mélomanes se déplacent parfois vers la métropole pour assister à ces concerts, individuellement ou en groupe, comme en témoigne un fait divers publié dans les pages du *Nouvelliste* en 1937, qui rapporte qu'une quinzaine de Trifluviens se rendent ensemble au Festival de Montréal⁷. Bien que la majeure partie de la population trifluvienne ne bénéficie pas directement des projets initiés dans la métropole, l'expérience montréalaise donne l'exemple et montre la voie à suivre aux animateurs des scènes musicales régionales.

² Cécile Huot, *Wilfrid Pelletier : un grand homme, une grande œuvre*, Montréal, Guérin, 1996, p. 57. Des concerts éducatifs pour la jeunesse sont aussi organisés en 1936 à Québec par le Cercle Philharmonique de cette ville. Bertrand Guay, *Un siècle de symphonie à Québec*, Sillery, Éditions du Septentrion, 2002, 164 p.

³ Cécile Huot, *Wilfrid Pelletier : un grand homme une grande œuvre*, Montréal, Guérin, 1996, p. 70-71.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ Cécile Huot, *Évolution de la vie musicale au Québec sous l'influence de Wilfrid Pelletier*, Toulouse, Université de Toulouse. Le Mirail, 1973, p. 197.

⁶ Archives nationales du Québec à Trois-Rivières (à l'avenir ANQ-TR), Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6203B, 18-21, texte d'une causerie d'Anaïs Allard-Rousseau à Radio-Canada daté du 25 février 1948.

⁷ « La vie musicale », *Le Nouvelliste*, 11 avril 1938, p. 4.

Thompson, Allard-Rousseau, et Piché, appuyés par quelques éducateurs et mélomanes entièrement dévoués à la musique classique, se mettent alors à l'œuvre.

2. À LA BASE DE TOUS LES PROGRÈS DE LA VIE MUSICALE : L'ÉDUCATION DU PUBLIC

Un objectif principal guide l'action des artistes trifluviens : renouveler la culture locale en faisant la promotion de la « bonne musique ». À cette fin, il faut créer un bassin suffisant de mélomanes avertis en faisant connaître et aimer l'art musical grâce à l'éducation du public. Cependant, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, la vie musicale locale est alors dominée par les artistes amateurs. C'est donc par la voie de ces solistes, chorales et fanfares bénévoles que s'effectuera, dans un premier temps, cette réorientation de la culture musicale locale, guidée par les J.-A. Thompson, Bernard Piché et autres musiciens-éducateurs. Bien que les activités musicales amateurs d'accompagnement et de divertissement continuent, les chorales et fanfares présentent progressivement plus de concerts, modifient en partie leurs répertoires et adoptent un rôle de médiateurs entre le public et les œuvres savantes. À partir de 1935, les amateurs locaux seront porteurs d'une nouvelle mission d'éducation auprès de leurs concitoyens.

2.1. Les concerts intérieurs des fanfares comme « initiation pratique à la bonne musique »

La première initiative locale destinée à « former » les spectateurs trifluviens origine de J.-A. Thompson. Nommé directeur de la Philharmonie De La Salle en 1931, il transforme la nature des prestations de fanfare en inaugurant, en 1935, des concerts intérieurs qui se déroulent à l'auditorium de l'Académie De La Salle⁸. Certes, ces récitals présentés durant la saison hivernale encouragent les musiciens à poursuivre leur travail de perfectionnement après la fin des concerts extérieurs⁹. Toutefois, ces prestations en salle représentent davantage qu'une simple motivation pour les instrumentistes. En effet, Thompson conçoit surtout ces concerts comme un moyen de développer le goût musical parmi le public trifluvien. Sous sa direction, le répertoire de la Philharmonie De La Salle accorde progressivement davantage de place aux œuvres des maîtres tels Bach, Beethoven, Kreisler, Tchaïkovski ou Wagner. Lors des concerts hivernaux, le directeur de la Philharmonie adopte aussi une formule novatrice basée sur l'écoute commentée : avant chaque pièce, il présente un court commentaire informatif sur le compositeur et son œuvre afin d'optimiser l'appréciation musicale des spectateurs. Thompson espère que ces explications permettent de mieux connaître les grands compositeurs, de mieux comprendre le sens de leurs créations et préparent les auditeurs

⁸ Les procès-verbaux montrent que cette idée germait depuis longtemps au sein des fanfares, mais ces concerts en salle étaient toujours demeurés à l'état de projet: ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 9 octobre 1911, 8 janvier 1936, 28 septembre 1936, 13 février 1939, 20 septembre 1939 ; Archives du Séminaire Saint-Joseph de Trois-Rivières (à l'avenir ASTR), Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 5 décembre 1932, 5 novembre 1934.

⁹ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 9 janvier 1935, FN-0650-5.19 à FN-0650-5.30, commentaires des concerts du 23 novembre 1938, 2 mars 1948, 1^{er} décembre 1948.

à suivre l'interprétation des musiciens¹⁰. Ultimement, il veut stimuler l'intérêt des auditeurs et développer chez eux le goût de la musique de qualité. Comme le rappellent plusieurs articles parus dans les journaux, ces concerts commentés constituent en quelque sorte une « initiation pratique à la bonne musique¹¹ » pour la population trifluvienne. Rapidement, l'Union musicale emboîte le pas et présente ses propres concerts intérieurs, à partir de la saison 1939-1940. Bien que son directeur ne commente pas toujours les pièces comme le fait J.-A. Thompson, le programme imprimé distribué aux spectateurs contient des notes explicatives qui remplissent sensiblement la même fonction¹². Au rythme de deux ou trois concerts intérieurs annuels offerts par chaque fanfare, ce sont des centaines de Triflubiens qui profitent d'une formation musicale élémentaire rendue accessible à tous par la modicité du coût d'entrée à ces soirées, fixé à des prix dits populaires ou gratuits.

2.2. Les visées éducatives des chorales

Cette volonté de sensibilisation du public au grand art teinte aussi le monde des groupements choraux. Entre 1935 et 1950, le mouvement choral voit naître un grand

¹⁰ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-5.30, commentaire du concert du 1^{er} décembre 1948 ; « Le concert donné hier soir par la Philharmonie D.L.S. », *Le Nouvelliste*, 11 mars 1936, p. 3 ; « Une initiation à la musique. C'est ce que sera le concert d'hiver que la Philharmonie donnera mardi soir », *ibid.*, 5 mars 1938, p. 3 ; « L'éducation musicale des Triflubiens. Elle est facilitée par des concerts comme celui que donnait hier la Philharmonie DLS », *ibid.*, 9 mars 1938, p. 3 et p. 5 ; « Reprise des concerts de la Philharmonie », *ibid.*, 16 novembre 1942, p. 7 ; « Premier concert d'intérieur de la Philharmonie », *ibid.*, 16 novembre 1943, p. 7 ; « Un grand concert du Chœur mixte et de la Philharmonie », *ibid.*, 28 février 1945, p. 3 ; « Beau concert de la Philharmonie », *ibid.*, 29 novembre 1945, p. 9.

¹¹ « Une initiation à la musique. C'est ce que sera le concert d'hiver que la Philharmonie donnera mardi soir », *Le Nouvelliste*, 5 mars 1938, p. 3 ; « Reprise des concerts de la Philharmonie », *ibid.*, 16 novembre 1942, p. 7 ; « Premier concert d'intérieur de la Philharmonie », *ibid.*, 16 novembre 1943, p. 7.

¹² ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 15 novembre 1943.

nombre de nouvelles formations, distinctes des sociétés paroissiales ou scolaires. Les fonctions et les buts visés par ces nouveaux groupes diffèrent de ceux des chorales institutionnelles, essentiellement vouées à l'animation des paroisses et institutions scolaires. Les chorales dites indépendantes sont fondées dans un but strictement artistique de promotion et de diffusion musicale. Formé en 1936, l'Orphéon des Trois-Rivières lance le mouvement en se donnant des objectifs éducatifs officiels. Les buts visés par l'organisation sont les suivants : « cultiver et [...] développer le goût du beau et du vrai tant chez ses membres que parmi le peuple [...], grandir la conscience artistique », « promouvoir la bonne musique¹³ ». Ces visées éducatives s'adressent d'abord aux membres du chœur, qu'on espère sensibiliser à la musique d'art par l'étude et l'interprétation d'une sélection choisie d'œuvres des répertoires religieux, folklorique, classique et semi-classique. Les directeurs de l'Orphéon désirent aussi sensibiliser la population en général, « relever le niveau musical » des scènes trifluviennes et « contrebalancer l'influence des musiques de mauvais goût » en accordant une grande importance à la qualité des présentations musicales offertes par l'ensemble. Ainsi, ses premiers directeurs (d'abord Raoul Landry, auquel succèdent Georges-Henri Hamel entre 1936 et 1939, puis Léo Carle après la guerre) se préoccupent de présenter des concerts de qualité, où le « choix des pièces, le respect de l'interprétation, les nuances, le rythme musical [...] sont l'objet d'une attention spéciale¹⁴ ». Durant ses premières années d'existence, l'Orphéon se produit rarement en public : trois concerts publics et

¹³ Orphée, « L'Orphéon », *Le Nouvelliste*, 22 mars 1939, p. 3 ; ASTR, Fonds Albert Gaucher, FN-0459, « L'Orphéon donnera sa première audition ce soir à l'Académie », coupure de presse non identifiée.

¹⁴ ASTR, Fonds Albert Gaucher, FN-0459, « L'Orphéon donnera sa première audition ce soir à l'Académie », coupure de presse non identifiée.

quelques prestations radiodiffusées entre 1936 et 1945¹⁵. La direction du chœur préfère attendre que ses chantres aient atteint un niveau d'interprétation élevé qui convienne aux grandes œuvres de Beethoven, Mozart ou Grieg¹⁶. La qualité d'exécution et le choix judicieux des œuvres demeurent des préoccupations constantes, dans le but d'améliorer la diffusion de la bonne musique auprès du public trifluvien. Ces préoccupations sont bientôt partagées par plusieurs autres chœurs indépendants puisque d'autres groupements de la même nature sont fondés durant les années 1930-1940 : le chœur des Petits colibris, une chorale d'enfants fondée en 1937 par Anaïs Allard-Rousseau, le chœur de la société Le Flambeau en 1938, dirigé par le même directeur que l'Orphéon (Georges-Henri Hamel), la Chorale mixte Thompson, fondée en 1941 par J.-A. Thompson. Tout comme l'Orphéon, la plupart de ces chœurs donnent peu de concerts publics et soignent la présentation et le contenu de leurs récitals. La Chorale mixte Thompson, qui partage son directeur avec la Philharmonie De La Salle, ne se produit que deux ou trois fois par année lors des concerts intérieurs de la fanfare. Les autres groupes ne donnent guère de prestations publiques et concentrent une grande part de leurs activités sur les concerts radio. En effet, à partir de 1937, la ville de Trois-Rivières se dote d'un poste de radiodiffusion, CHLN, qui ouvre de nouvelles possibilités pour les groupements artistiques. Ainsi, la chorale des Petits colibris est responsable d'une émission hebdomadaire à la fin des années 1930 tandis que l'Orphéon et le chœur du Flambeau se produisent épisodiquement à CHLN pour de courtes prestations de 15 à 30 minutes. La direction de la station invite aussi les chorales institutionnelles à se produire dans le cadre d'une émission intitulée *L'Heure dominicale*, présentée sur les ondes à

¹⁵ « De tous les arts, celui qui s'est le plus développé est la musique », *Le Nouvelliste. Cahier spécial. Édition souvenir. 25^e anniversaire 1920-1945*, 18 décembre 1945, p. 13 et p. 28.

¹⁶ « R. Choquette et l'Orphéon », *Le Nouvelliste*, 14 avril 1938, p. 3

partir de 1938. Le programme de *L'Heure dominicale* est habituellement constitué d'une prestation musicale accompagnée d'une conférence sur un sujet artistique. La Chorale Notre-Dame, celles de la cathédrale et du Séminaire, entre autres, profitent de cette nouvelle tribune pour faire entendre leur voix auprès d'un éventail élargi d'auditeurs. Ainsi, tout comme les fanfares, les chorales indépendantes et institutionnelles témoignent d'une volonté de diffuser la grande musique et de sensibiliser la population à cet art par l'adoption d'un médium de large diffusion, la radio, par une sélection plus rigoureuse d'œuvres classiques et par l'adoption de la formule des concerts commentés, déjà appréciée du public des fanfares.

2.3. Une première initiation au concert classique pour les Trifluviens

Le public mélomane accueille ces initiatives avec enthousiasme. À la suite d'une audition radio de l'Orphéon, de nombreux auditeurs manifestent leur appréciation et leur désir d'entendre cet ensemble plus souvent¹⁷. Les concerts conjoints de la Philharmonie De La Salle et de la Chorale mixte, quant à eux, font systématiquement salle comble à l'auditorium de l'Académie, qui contient entre 800 et 900 places¹⁸. La composition du public de ces concerts semble être similaire à celle des événements extérieurs : on dit qu'il est recruté dans tous les rangs de la société¹⁹ et que les jeunes comptent pour une

¹⁷ Cicéron, « On fait des commentaires très élogieux de l'Orphéon », *Le Nouvelliste*, 19 décembre 1938, p. 5.

¹⁸ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 4 mars 1935, 28 mars 1936, 28 avril 1936, 5 mars 1938, 24 novembre 1938, 11 février 1942, 1^{er} avril 1943, 28 février 1945.

¹⁹ Sénèque, « Au sortir du concert de la Philharmonie De La Salle et de la Société chorale mixte », *Le Nouvelliste*, 11 février 1942, p. 3.

bonne part de l'assistance²⁰. Bien qu'on tente d'instaurer un rituel d'écoute en exigeant le silence durant les exécutions et en réduisant le nombre d'enfants présents²¹, le sérieux des concerts professionnels n'est pas au rendez-vous. L'atmosphère est sympathique, plusieurs spectateurs parlent durant les prestations²² et c'est probablement cette absence relative de règles qui fait la popularité des concerts amateurs. Même si ces récitals n'ont pas la tenue des grands événements professionnels, il semble que l'interprétation des grands maîtres par des musiciens amateurs locaux ait pu jeter un premier pont entre l'art musical savant et le grand public trifluvien, comme l'illustre le compte rendu d'un concert conjoint de la Philharmonie et de la Chorale mixte, paru dans *Le Nouvelliste* en 1942 :

Nous avons été élevés, pour ainsi dire, avec la Philharmonie De La Salle. Partout, elle a recueilli nos applaudissements et elle s'est enthousiasmée de notre ferveur. Le professeur Thompson a mis la popularité de la Philharmonie au service de la Musique en préparant des concerts de plus en plus beaux pour nous convertir définitivement aux grandes œuvres. Et il a complété l'organisation par laquelle il répand le goût de la musique avec cette chorale mixte que nous avons entendue avec tant de plaisir [...]. Nous remarquons au programme des noms, comme ceux de Wagner, de Thomas, de Beethoven, et de Bach, ces noms qui font peur à une grande partie du public lorsque celui-ci écoute à domicile un appareil de radio [...]. Tels qu'interprétés par la Philharmonie et par le Chœur mixte, ces génies ont un air de parenté qui nous les fait mieux aimer à tous.²³

²⁰ « Le concert donné hier soir par la Philharmonie D.L.S. », *Le Nouvelliste*, 11 mars 1936, p. 3.

²¹ Les enfants doivent obligatoirement être accompagnés de leurs parents pour être admis aux concerts.

²² ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-5.21, commentaires du concert du 22 novembre 1939 ; Ray d'Yèse, « L'Union Musicale, une révélation », *Le Nouvelliste*, 13 avril 1945, p. 8.

²³ Sénèque, « Au sortir du concert de la Philharmonie De La Salle et de la Société chorale mixte », *Le Nouvelliste*, 11 février 1942, p. 3.

Les musiciens amateurs, parce qu'issus du même milieu que les spectateurs, font paraître les œuvres moins inaccessibles et initient une large part de leurs concitoyens à la musique de concert, malgré les inconvénients inhérents à la production de récitals classiques par des artistes bénévoles.

2.4. La voie des amateurs : un moyen d'éducation imparfait

Faire reposer la responsabilité de la diffusion de la musique d'art sur les épaules des organismes amateurs comporte son lot de désagréments. Il y a d'abord la difficile gestion des coûts additionnels associés aux concerts en salle : location de la salle, impression des programmes, cachet des artistes invités. Les revenus des concerts compensent difficilement l'accroissement des dépenses puisque ces séances sont gratuites ou à prix très abordables afin d'en maximiser l'accessibilité. Par exemple, il en coûte entre 25 et 35 sous pour assister au concert de l'Union musicale en mars 1942. Les sociétés musicales bouclent difficilement leurs budgets et accusent parfois des déficits²⁴. Toutefois, la précarité financière n'est pas nouvelle pour les groupes artistiques amateurs, qui finissent généralement par trouver les ressources nécessaires en mobilisant la communauté. À titre d'exemple, en 1946, une industrie et trois commerces trifluviens (Charbonnerie St-Laurent, P.-A. Gouin, Maison J.-L. Fortin et Pharmacies Royale-St-

²⁴ Par exemple, le concert de la Philharmonie De La Salle du 1^{er} décembre 1948 a coûté 146,45 \$ et a rapporté 129 \$. ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 14 décembre 1948.

Maurice) acceptent de commanditer un concert de la Philharmonie en défrayant les coûts d'impression du programme et le cachet de l'artiste invité²⁵.

Aux yeux de certains acteurs du milieu, le problème le plus préoccupant concerne plutôt la qualité du rendement offert par ces musiciens amateurs. Ainsi, le manque d'assiduité d'une part des artistes amateurs aux répétitions²⁶, le départ de plusieurs jeunes hommes pour le service militaire durant les années 1940²⁷ et la formation musicale assez rudimentaire des exécutants constituent un ensemble de facteurs qui minent la qualité du rendement offert par les fanfares et chorales. Directeur de la Philharmonie De La Salle et de la Chorale mixte qui porte son nom, J.-A. Thompson reconnaît la nécessité du travail des amateurs pour une ville comme Trois-Rivières, mais ne peut s'empêcher d'exprimer son insatisfaction face à la qualité de leur exécution artistique. Lors des concerts intérieurs, il demande systématiquement à l'auditoire de faire preuve d'indulgence, de passer par-dessus les imperfections, de ne pas être trop sévère et, surtout, d'éviter la comparaison avec les ensembles professionnels²⁸. Au lendemain d'un de ces concerts intérieurs, un journaliste du *Nouvelliste* souligne aussi l'absence de certaines nuances dans l'interprétation des

²⁵ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-5.28, programme du concert du 10 décembre 1946.

²⁶ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, rapport des activités 1948-1949, assemblée du 15 novembre 1943 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée spéciale du 6 mars 1940, assemblée du 9 février 1944, assemblée générale du 2 octobre 1946, assemblée du 20 juillet 1952.

²⁷ « Reprise des concerts de la Philharmonie », *Le Nouvelliste*, 16 novembre 1942, p. 7 ; « Merveilleux concert du Chœur mixte », *ibid.*, 3 mars 1943, p. 3 et p. 8 ; « Premier concert d'intérieur de la Philharmonie », *ibid.*, 16 novembre 1943, p. 7 ; ANQ-TR, Fonds Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 6 octobre 1943.

²⁸ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-5.19 à FN-0650-5.30, commentaires des concerts donnés le 6 décembre 1937, le 23 novembre 1938, le 8 février 1939, le 13 février 1940, le 3 décembre 1940, le 25 novembre 1941, le 10 février 1942, le 25 novembre 1942, le 23 novembre 1943, le 2 mars 1943, le 29 mars 1944, le 2 mars 1948.

œuvres présentées (valse de Strauss, *Humoresque* de Tchaïkovski, ouverture *Coriolan* de Beethoven, *Coronation March* de Meyerbeer, *Procession des chevaliers du St-Graal* de Wagner)²⁹, dont certaines sont généralement interprétées par des instruments à cordes. Il semble que plusieurs connaisseurs préféreraient que des artistes professionnels assurent la diffusion de la musique classique, dans sa version originale, auprès des mélomanes trifluviens. Mais, comme on l'a vu précédemment, les concerts professionnels sont plutôt rares à Trois-Rivières en raison des risques financiers encourus par les organisateurs. À cette époque, ce phénomène est observable dans la plupart des villes petites et moyennes du continent. Aux États-Unis, des promoteurs de concerts entendent résoudre le problème grâce à un système de production de concerts original qui ouvre une ère nouvelle dans l'organisation de récitals.

3. LES SOCIÉTÉS DE CONCERTS ET LA DÉMOCRATISATION DE L'ACCÈS À LA MUSIQUE CLASSIQUE

À partir de la fin des années 1930, la population trifluvienne profite d'un nouveau mode d'accès plus démocratique à la musique classique : les sociétés de concerts. Ces organismes de production de concerts changent le paysage culturel trifluvien en offrant, à des prix raisonnables, des séries de concerts professionnels. Bien que les modalités de présentation des récitals diffèrent en fonction des publics ciblés, toutes les sociétés de concerts sont fondées sur le principe des auditoires préalablement recrutés, apparu aux États-Unis durant les années 1920.

²⁹ J. D., « Un deuxième concert de la Philharmonie De La Salle, hier », *Le Nouvelliste*, 14 février 1940, p. 7.

L'objectif des concepteurs américains de ce système est de mettre en place un mode de production de concerts qui permettrait d'inviter, sans encourir de déficit, des artistes de grande renommée sur les scènes des villes de taille modeste. En effet, dans les villes éloignées des grands centres américains, la vente des billets de concerts ne couvre pas toujours l'ensemble des sommes investies par les imprésarios dans l'organisation des récitals. Le système des auditoires préalablement recrutés, ou sociétés de concerts, apporte une solution simple au problème. Les organisateurs lancent d'abord une campagne d'abonnements afin de recruter des sociétaires, qui versent, dès leur inscription, une cotisation annuelle donnant accès à une série de concerts saisonniers. En connaissant d'avance les revenus de la vente des billets, les imprésarios s'assurent d'atteindre l'équilibre budgétaire en embauchant des artistes dont les cachets ne dépassent pas les sommes amassées. Ils ont aussi la certitude d'avoir un public nombreux le soir des concerts. L'idée est rapidement diffusée par *Columbia Concerts Corporation* de New York qui fonde les *Community Concerts*, un organisme qui offre une aide logistique aux petites communautés intéressées par la mise en place de ce type de système. Les sociétés de concerts locales ainsi fondées doivent, en retour, choisir leurs artistes exclusivement par l'entremise de *Columbia Concerts Corporation*. La gestion des affaires quotidiennes est laissée aux soins d'un comité de bénévoles qui, dans chaque localité, s'occupe du recrutement et de l'administration du système (location des salles, publicité). Grâce à l'implantation de ce type de sociétés un peu partout aux États-Unis, la population des villes de taille moyenne profite dorénavant de récitals réguliers, présentés par des artistes qui appartiennent à l'élite artistique

mondiale. Le système fonctionne si bien chez les Américains que, dès 1930, les villes canadiennes emboîtent le pas³⁰.

À Trois-Rivières, plusieurs sociétés fondées sur les principes des auditoires préalablement recrutés se succèdent et assurent la tenue de concerts professionnels de manière presque continue à partir de 1938. Les deux sociétés principales à l'œuvre à Trois-Rivières sont la Société des concerts (1938-1939) et les Rendez-Vous artistiques (1942-1959). Les promoteurs des deux organismes visent des objectifs similaires : développer le goût de la bonne musique et la culture musicale dans la ville, et faire connaître le répertoire savant en privilégiant l'organisation de concerts présentés par des artistes professionnels.

3.1. Les premières séries de concerts

La première initiative débute en janvier 1938. Après avoir organisé les campagnes d'abonnement dans les villes de Sherbrooke et Shawinigan, un représentant de *Columbia Concerts Corporation* s'arrête à Trois-Rivières pour proposer la fondation d'une filiale locale. Rapidement, tout est mis en œuvre pour assurer le succès de ce nouveau projet culturel. La Chambre de commerce prête ses locaux au comité organisateur, les médias écrits (*Le Nouvelliste*, *The Chronicle*) accordent des espaces publicitaires gratuits à la société. Le comité organisateur travaille aussi sans relâche afin d'optimiser les résultats de la campagne de recrutement : des communiqués quotidiens

³⁰ Mabel H. Laine, « Community concerts », dans Helmut Kallmann, Gilles Potin et Kenneth Winters (dir), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993, p. 703-705 ; ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6103B, 28-1, pamphlet promotionnel de la Société des concerts.

paraissent dans les journaux afin d'expliquer les avantages du système, des prix réduits sont consentis aux étudiants, des bénévoles rencontrent les gens chez eux pour expliquer le fonctionnement. Lors de la fermeture de la première campagne, la société trifluvienne compte 686 membres³¹. Le nombre d'adhérents permet d'organiser quatre concerts, présentés à l'auditorium De La Salle. Pour la modique somme de cinq dollars, les membres de la première saison assistent à quatre récitals de grande valeur : le trio Kneisel-Alden-Turner (violon-violoncelle-piano), le duo Mildred Dilling et Marcel Hubert (harpe et violon), Anna Kaska (mezzo-soprano du Metropolitan Opera) et Nino Martini (ténor du Metropolitan Opera), auxquels s'ajoutent l'accès aux récitals de la filiale shawiniganaise sur présentation de leur carte de membre³². L'organisme présente des concerts en 1938-1939 puis cesse ses activités durant la guerre, l'embauche et le transport des artistes devenant alors trop difficile³³.

La production organisée de concerts professionnels ne reprend qu'en 1942, avec la fondation des Rendez-Vous artistiques. Le 28 septembre 1942, Anaïs Allard-Rousseau convoque à la salle de l'hôtel de ville tout le milieu culturel trifluvien. Plus de 200 personnes répondent à l'appel : les directeurs des fanfares, le personnel des

³¹ En comparaison, les sociétés de Sherbrooke et Shawinigan en comptent respectivement 500 et 400.

³² « Trois-Rivières aura peut-être prochainement son Club musical », *Le Nouvelliste*, 24 janvier 1938, p. 3 ; « M. P. Dupuis président du Club musical », *ibid.*, 31 janvier 1938, p. 3 ; « La Société des concerts des Trois-Rivières à l'œuvre », *ibid.*, 15 février 1938, p. 3 ; « La campagne de recrutement de la S. des concerts de T.-R. », *ibid.*, 22 février 1938, p. 3 ; « Le recrutement bat son plein à la Société des concerts », *ibid.*, 23 février 1938, p. 3 ; « La Société des concerts groupe 686 adhérents- 4 concerts », *ibid.*, 28 février 1938, p. 3 ; « La Société des concerts obtient l'appui des journaux locaux pour sa grande campagne de recrutement », *ibid.*, 20 octobre 1938, p. 4.

³³ J.-A. Thompson, *Cinquante ans de vie musicale à Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Le Bien Public, 1970, p. 59. Une lettre trouvée dans le fonds d'archives d'Anaïs Allard-Rousseau laisse aussi entendre que le recrutement s'est avéré insuffisant lors de la campagne de janvier 1940. ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6103B, 28-1, *Lettre de Conrad Godin, président de la Société des concerts de Trois-Rivières, à Anaïs Allard-Rousseau*, le 24 février 1940.

institutions d'enseignement, les organistes et maîtres de chapelle. Selon un projet de constitution trouvé dans les archives d'Anaïs Allard-Rousseau, le comité fondateur projette de créer une société indépendante qui présenterait quatre concerts professionnels par année, dont au moins un par un artiste canadien-français³⁴. L'idée d'une société libérée de l'affiliation américaine n'est pas neuve. En 1938, certains membres de la Société des concerts avaient déjà exprimé leur mécontentement face aux contraintes imposées par la compagnie américaine. Leur principale doléance concernait le choix des artistes proposés par *Columbia Corporation*, dont les listes contenaient trop peu d'artistes canadiens-français. Certains dissidents avaient alors fondé une société rivale et indépendante, le Club musical, afin de présenter davantage d'artistes nationaux. À cette époque, le projet fut rapidement abandonné, la ville comptant trop peu de mélomanes pour alimenter deux sociétés³⁵. Quatre ans plus tard, les fondateurs des Rendez-Vous artistiques adoptent les mêmes principes que le défunt Club musical et présenteront des séries de concerts jusqu'en 1959³⁶.

³⁴ « Une Société des concerts formée dans notre ville », *Le Nouvelliste*, 26 septembre 1942, p. 3 ; ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7603B, 38-3, procès-verbaux et projet de constitution de la société des Rendez-Vous artistiques.

³⁵ À propos du Club musical : A.G., « Le concert de Rose Bampton », *Le Nouvelliste*, 3 mai 1938, p. 3 et p. 10 ; « Une société des concerts totalement indépendante », *ibid.*, 27 août 1938, p. 3 ; « La nouvelle société des concerts sera organisée sur les mêmes bases que celle de l'an dernier », *ibid.*, 22 septembre 1938, p. 3 ; « M. P. Dupuis se désiste de la prés. de la Soc. des Conc. », *ibid.*, 7 octobre 1938, p. 3 ; « Le Club musical des TR Inc. est fondé », *ibid.*, 20 octobre 1938, p. 3 et p. 10 ; « La campagne de recrutement du Club musical débute demain », *ibid.*, 21 octobre 1938, p. 3 et p. 10 ; « M. André Julien élu trésorier du Club Musical des Trois-Rivières », *ibid.*, 22 octobre 1938, p. 5 ; Ls-D Durand, « Lettre ouverte à M. le Prof. Thompson », *ibid.*, 25 octobre 1938, p. 7 ; J.A. Thompson, « À Monsieur Louis-D Durand », *ibid.*, 26 octobre 1938, p. 5 ; « Qu'on mette fin à ce conflit », *ibid.*, 27 octobre 1938, p. 3.

³⁶ Les bénévoles trifluviens ne sont pas les seuls insatisfaits face aux contraintes imposées par l'affiliation avec la compagnie américaine. En 1943, un directeur de la Société des concerts de Sherbrooke écrit à Anaïs Allard-Rousseau. Dans sa lettre, il exprime son mécontentement face à *Columbia Concerts Corporation*. Ayant entendu parler du succès des Rendez-Vous artistiques à Trois-Rivières, les bénévoles sherbrookoïses songent à adopter un mode de gestion indépendant et demandent des informations sur le fonctionnement de la société trifluvienne. Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7603B, 38-2, *Lettre de Paul-E. Fortier, de la Société des concerts de Sherbrooke, à Anaïs Allard-Rousseau*, 12 août 1943.

À l'exception d'une brève interruption en 1940-1941, les Trifluviens profitent donc de séries de concerts permanentes à partir de 1938, d'abord organisées par la Société des concerts, affiliée au système américain, puis par les Rendez-Vous artistiques, une société indépendante qui présente davantage d'artistes nationaux. Dans les deux cas, la direction de ces sociétés est assumée par un groupe composé de personnalités locales influentes (parmi celles-ci, l'avocat Louis-D. Durand, le maire Arthur Rousseau, le dentiste Conrad Godin) et de bénévoles formés à l'art musical (J.-A. Thompson, René Gagnier, Bernard Piché, entre autres). Ces mélomanes espèrent développer le goût de la bonne musique parmi la population et, à leurs yeux, la présentation d'un art de qualité interprété par des musiciens professionnels est le meilleur moyen d'atteindre cet objectif³⁷. En effet, plusieurs musiciens, enseignants, ou journalistes semblent croire que les artistes de grande réputation sont mieux placés pour sensibiliser le public et lui faire apprécier l'art savant en raison de la qualité de leur répertoire et de leur interprétation.

3.2. Un répertoire savant et des interprètes professionnels

Au sortir de différents concerts, on souligne souvent, en effet, le sérieux du répertoire choisi par les concertistes de passage. Les œuvres sélectionnées reçoivent l'approbation des principaux acteurs du milieu trifluvien parce qu'elles correspondent à leur conception d'une musique de qualité. Lors de conférences ou discours, certaines personnalités comme J.-A. Thompson et Anaïs Allard-Rousseau exposent leur définition

³⁷ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7603B, 38-3, procès-verbaux et projet de constitution de la société des Rendez-Vous artistiques.

d'une bonne musique qui se reconnaît à trois critères principaux. Selon eux, la qualité des pièces musicales se mesure d'abord en fonction de la profondeur des idées véhiculées, de la noblesse des sentiments exprimés par l'auteur. Le processus de composition doit aussi être ardu et l'appréciation de ces oeuvres nécessite toujours un grand effort de compréhension de la part de l'auditeur. Finalement, ils estiment que l'art vrai traverse sans peine les décennies et même les siècles³⁸. En se basant sur ces critères, ils jugent les mélodies populaires, les fox trot, le jazz ou le swing comme des genres musicaux dépourvus de toute valeur artistique, Anaïs Allard-Rousseau allant même jusqu'à les qualifier de « bonbons qui rendent l'esprit débile³⁹ ». À l'inverse, ils affirment que la musique classique contribue au développement global et à la culture de l'auditeur. C'est cette conception de la bonne musique qui guide la réorientation de la production musicale vers l'embauche d'artistes professionnels. Plusieurs fois, on rappelle que ces musiciens ne cherchent pas à plaire au public en sélectionnant des œuvres populaires ou faciles d'écoute⁴⁰. Contrairement aux artistes amateurs qui ponctuent leurs programmes légers de quelques pièces sérieuses, les musiciens professionnels produisent des programmes composés en majeure partie d'œuvres savantes, parfois complètement inconnues du public.

³⁸ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7503A, 43-4, reportage musical du 22 novembre 1943 ; « M. Thompson enseigne au Flambeau à distinguer le vrai du faux en musique », *Le Nouvelliste*, 21 janvier 1939, p. 3.

³⁹ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7503A, 43-4, reportage musical 18 octobre 1943.

⁴⁰ « Splendide performance d'Anna Kaskas », *Le Nouvelliste*, 10 mai 1938, p. 3 et p. 10 ; J.-A. Thompson, « Egon Petri : impressions de concert », *ibid.*, 13 janvier 1943, p. 5 ; J.-A. Thompson, « Jean Deslauriers et son ensemble », *ibid.*, 5 mars 1943, p. 8 ; « Le récital Fisher. Un jeune homme découvre une musique inconnue », *ibid.*, 22 mars 1945, p. 5.

Mais ces œuvres si judicieusement choisies doivent recevoir l'interprétation qu'elles méritent et c'est surtout la qualité de l'exécution qui semble départager les artistes de carrière des amateurs. Ainsi, les comptes rendus de récitals professionnels font état d'œuvres interprétées « dans la vérité absolue de leur conception et de leur exécution⁴¹ », de « supériorité d'exécution et d'interprétation⁴² ». Le vrai artiste ne cherche surtout pas à impressionner son auditoire par des prouesses techniques, mais laisse toute la place à l'expression de l'idée, des sentiments portés par l'œuvre⁴³. Parce qu'il ont reçu une formation supérieure qui leur permet de bien comprendre les œuvres et de bien les interpréter, ces artistes de haut calibre ont le pouvoir de faire apprécier les grands maîtres et c'est leur rôle de « rehausser nos goûts musicaux et assujettir nos préférences aux compositeurs de renoms⁴⁴ ». En somme, les musiciens professionnels sont plus aptes à sensibiliser le public au répertoire savant par le choix étudié des œuvres qui composent leurs programmes et par la qualité de leurs prestations.

Afin de faciliter la conscientisation du public à l'égard de la musique d'art, la direction des sociétés de concerts trifluviennes privilégie donc l'embauche d'artistes professionnels étrangers qui ont déjà acquis une solide réputation. Avec les Rendez-Vous artistiques, on présente aussi des artistes canadiens, mais les candidats sont généralement des musiciens au parcours exceptionnel. Par exemple, en 1943, les

⁴¹ J.-A. Thompson, « Egon Petri : impressions de concert », *Le Nouvelliste*, 13 janvier 1943, p. 5.

⁴² J.-G. Turcotte, « L'ensemble à cordes de Jean Deslauriers », *Le Nouvelliste*, 5 mars 1943, p. 8.

⁴³ J.-A. Thompson, « La radio, moyen unique de découvrir et d'encourager une foule de musiciens », *Le Nouvelliste*, 16 octobre 1937, p. 13 et p. 14.

⁴⁴ « Splendide performance d'Anna Kaskas », *Le Nouvelliste*, 10 mai 1938, p. 3 et p. 10. Voir aussi : J.-G. Turcotte, « L'ensemble à cordes de Jean Deslauriers », *Ibid.*, 5 mars 1943, p. 8 ; « Le récital Fisher. Un jeune homme découvre une musique inconnue », *ibid.*, 22 mars 1945, p. 5 ; ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7504A, 44-9, reportage musical non daté.

membres des Rendez-Vous artistiques ont le privilège d'entendre le violoniste canadien-français Noël Brunet, six fois boursier du Conservatoire de musique de McGill, Prix d'Europe 1936 et lauréat du premier prix du Conservatoire royal de Bruxelles avec grande distinction⁴⁵.

Malgré le prestige des artistes invités, la modicité du coût d'abonnement le rend accessible à la plupart des Trifluviens : il en coûte cinq dollars lors de la première saison de la Société des concerts et le prix d'admission pour les Rendez-Vous artistiques n'a augmenté que de quelques sous en 1945 (5,65 \$)⁴⁶. À chaque récital, différentes mesures sont mises en place pour initier ce nouveau public au répertoire et au rituel du concert professionnel. Chaque spectateur reçoit un programme annoté à l'intérieur duquel sont présentés les artistes et les œuvres au programme afin de faciliter l'écoute⁴⁷. On y retrouve aussi, tout comme dans les publicités publiées dans les journaux les jours précédents le concert, des indications sur le déroulement de l'événement et sur le comportement attendu des auditeurs : les retardataires ne seront admis que durant les pauses, les spectateurs sont priés d'attendre la fin des pièces avant d'applaudir⁴⁸. Les bénévoles impliqués dans l'organisation de ces sociétés de concerts espèrent donc développer le goût de la bonne musique en présentant des artistes de valeur, en facilitant

⁴⁵ « Noël Brunet ici mercredi », *Le Nouvelliste*, 23 janvier 1943, p. 3.

⁴⁶ ASTR, Fonds des Rendez-Vous artistiques, FN-0512, assemblée générale du 30 avril 1945.

⁴⁷ Une grande importance est d'ailleurs accordée à ces commentaires inclus dans le programme. Le comité de la Société des concerts refuse les programmes anglais envoyés par *Columbia Concerts Corporation* et réclame une traduction française afin que les membres puissent bien comprendre le texte de présentation des œuvres.

« Mercredi soir prochain aura lieu la première audition de la Société des concerts », *Le Nouvelliste*, 17 mars 1938, p. 3.

⁴⁸ « Les Rendez-Vous artistiques groupent plus de 725 membres », *Le Nouvelliste*, 3 novembre 1942, p. 3 ; « Le concert de Deslauriers et d'Oscar Natzke ce soir », *ibid.*, 27 février 1943, p. 5.

la compréhension des œuvres et en rendant ces événements accessibles à tous. Les résultats sont-ils à la hauteur de leurs espérances ? Notons d'abord que les Trifluviens se montrent vivement intéressés par ces sociétés. Le recrutement se déroule si bien que les Rendez-Vous refusent 300 personnes en 1945, le nombre de membres atteignant déjà la capacité maximale de l'auditorium De La Salle. Parallèlement, les quelques concerts encore présentés par des imprésarios individuels attirent des auditoires restreints et cumulent les déficits⁴⁹. L'abonnement aux séries de concerts devient rapidement la norme et une bonne part des membres renouvellent leur adhésion année après année, témoignant ainsi de leur satisfaction à l'égard des concerts proposés par les sociétés⁵⁰. Les comptes rendus des récitals mentionnent aussi le plaisir artistique du public, sorti émerveillé d'un concert de la chanteuse d'Hertha Glaz ou faisant une ovation au pianiste Brailowsky. Ainsi, les mesures de démocratisation de l'accès à la musique classique semblent être un succès, puisqu'un nombre accru de Trifluviens assistent à des récitals de musique classique sur une base régulière⁵¹. Toutefois, les efforts en faveur de la promotion des répertoires savants et de la valorisation des artistes canadiens influencent peu les penchants naturels du public. Lors d'un récital de violon présenté en 1943, un journaliste attribue la froideur de l'assistance au répertoire trop savant (Vivaldi-Nachez, Turina, Brahms). Selon lui, l'auditoire « a admiré la virtuosité mais n'a pu s'adapter à

⁴⁹ « Malcuzyński s'achemine vers des sommets », *Le Nouvelliste*, 9 décembre 1943, p. 3 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles », *ibid.*, 16 décembre 1950, p. 5.

⁵⁰ « Brillante saison en perspective pour les Rendez-Vous artistiques », *Le Nouvelliste*, 3 juillet 1943, p. 2 et p. 3 ; « Les Rendez-Vous artistiques ont terminé leur recrutement », *ibid.*, 8 octobre 1943, p. 3 ; « Concert Fisher au bénéfice des orphelins », *ibid.*, 8 mars 1945, p. 3.

⁵¹ Selon Guy Bellavance et Guy Gauthier, deux conditions permettent d'affirmer qu'il y a démocratisation culturelle : « une augmentation de la fréquentation et une augmentation du taux de pénétration de la catégorie la moins favorisée ». (Guy Bellavance et Guy Gauthier, « A-t-on réussi à démocratiser la culture? », dans Michel Venne (dir.), *L'annuaire du Québec 2004*, Montréal, Fides, 2003, p. 520-532). En ce qui concerne le cas trifluvien, nous ne connaissons pas précisément l'origine sociale des membres des sociétés de concerts, mais leur nombre imposant (plus d'un millier à la fin des années 1940) et les mesures d'initiation mises en place laissent croire qu'au moins une partie du public n'est pas issu des milieux aisés.

une musique aussi compliquée⁵² ». Quelques années plus tard, le public trifluvien manifeste peu d'intérêt pour un concert du talentueux violoniste canadien-français Gilles Lefebvre, une attitude attribuée à la nationalité de l'artiste, qui aurait sans doute représenté un plus grand attrait s'il avait été étranger⁵³. Malgré certains progrès, une part des amateurs de musique trifluviens continue donc d'accorder ses préférences aux artistes internationaux et aux répertoires plus légers. Le professionnalisme de l'exécution et les quelques commentaires explicatifs inclus dans les programmes s'avèrent insuffisants pour faire aimer la musique savante à un public jusque-là peu habitué à ce type d'œuvres. Mais les promoteurs de la cause musicale n'ont pas dit leur dernier mot et entendent résoudre ce problème à la source, en formant plus tôt la génération suivante d'auditeurs.

3.3. Les sociétés d'éducation pour la jeunesse

Parallèlement à la fondation des Rendez-Vous artistiques, Anaïs Allard-Rousseau met sur pied le Club André-Mathieu, une société de concerts à l'intention des jeunes. Dans divers documents retrouvés dans son fonds d'archives personnel, elle raconte le cheminement qui l'a amenée à fonder cet organisme⁵⁴. Jusqu'à l'âge de 22 ans, Anaïs Allard-Rousseau vit près de Montréal et profite des nombreuses activités culturelles qui s'y déroulent. Lorsqu'elle vient s'établir à Trois-Rivières en 1926, elle constate que les

⁵² Narcisse, « Trois-Rivières fait un bel accueil à Brunet », *Le Nouvelliste*, 28 janvier 1943, p. 3.

⁵³ Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 2 avril 1949, p. 5.

⁵⁴ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6203B, 18-21, texte d'une causerie d'Anaïs Allard-Rousseau à Radio-Canada datée du 25 février 1948 ; 3A14-6204B, 19-10 document sans titre écrit par Anaïs Allard-Rousseau, 1954 ; 3A14-7503B, 48-6, Anaïs Allard-Rousseau, « Les Jeunesses musicales du Canada », 1961.

manifestations artistiques y sont beaucoup moins fréquentes et que ses enfants seront probablement privés des bénéfices culturels dont jouissent les jeunes Montréalais. Elle emmène donc régulièrement sa famille assister aux Matinées symphoniques de Wilfrid Pelletier dans la métropole et caresse le projet d'organiser le même genre d'activités au profit de la jeunesse trifluvienne. À ses yeux, comprendre et aimer la grande musique devrait être considéré comme un élément essentiel de la culture générale de tous les élèves⁵⁵. Au surplus, l'éducation musicale de la jeunesse est perçue comme un moyen efficace de « préparer pour l'avenir des mélomanes intelligents et compréhensifs⁵⁶ », de construire un public pour la musique classique.

Ainsi, lorsque Anaïs Allard-Rousseau assiste aux séances de Wilfrid Pelletier, elle observe les moyens éducatifs mis en place, étudie les programmes, note les modalités des concours. Finalement, en février 1943, elle fonde une société de concerts pour la jeunesse à Trois-Rivières, qu'elle nomme le Club André-Mathieu en l'honneur du jeune pianiste virtuose canadien-français. Les moyens employés sont les mêmes qu'au sein des sociétés de concerts pour adultes : des concerts professionnels, un répertoire classique. Cependant, avec les jeunes, la dimension éducative oriente davantage le déroulement des séances. En s'inspirant des méthodes employées à Montréal, Anaïs Allard-Rousseau développe un système d'éducation musicale intégré aux concerts. Chaque récital est précédé d'un cours condensé d'initiation à la musique, constitué d'explications sur des thèmes variés : styles musicaux, biographies des

⁵⁵ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7503A, 43-4, Reportages musicaux 18 octobre 1943, 25 octobre 1943, 22 novembre 1943 ; 3A14-6103A1, 23-3, « Les activités du Club André-Mathieu », coupure de presse non identifiée.

⁵⁶ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6203B, 18-21, texte d'une causerie d'Anaïs Allard-Rousseau à Radio-Canada datée du 25 février 1948.

compositeurs, descriptions des œuvres, présentations des familles d'instruments. Des films accompagnent et illustrent parfois les explications. Un programme annoté, distribué aux membres, complète cet ensemble de mesures éducatives. Il résume l'enseignement prodigué par Anaïs Allard-Rousseau. Le texte est suivi d'un questionnaire qui met à l'épreuve les nouvelles connaissances des jeunes membres. Afin d'inciter les écoliers à effectuer les exercices, des prix sont tirés parmi les membres ayant répondu au questionnaire⁵⁷ et les écoles sont classées en fonction du nombre de réponses des élèves. Toujours pour stimuler l'intérêt et développer la culture musicale des écoliers, Anaïs Allard-Rousseau présente à la radio des causeries intitulées Reportages musicaux – Contes et nouvelles du monde musical, préparés pour les membres du Club André-Mathieu⁵⁸. Elle commente le programme des prochains concerts, donne des nouvelles du monde artistique trifluvien et canadien, présente des biographies d'artistes et, bien sûr, diffuse des œuvres musicales choisies avec soin. En fait, Anaïs Allard-Rousseau porte sur ses épaules la quasi-totalité des responsabilités organisationnelles : elle dirige la fondation, prépare les commentaires et les programmes, et effectue elle-même les présentations lors des récitals. Un petit groupe de femmes bénévoles l'aide et la soutient dans l'accomplissement des tâches administratives. L'organisation est complétée par quelques jeunes élèves qui s'occupent du recrutement parmi leurs pairs. La clientèle visée est celle des 6 à 16 ans qui fréquentent une institution scolaire, quel qu'en soit la nature (école publique, privée,

⁵⁷ « Les petites bleues au Club André-Mathieu », *Le Nouvelliste*, 24 mai 1943, p. 3.

⁵⁸ Ces causeries sont diffusées à l'automne 1943. Les sources n'indiquent pas si elles se poursuivent par la suite. ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7503A, 43-4, textes des reportages musicaux.

technique)⁵⁹. La première année, environ 850 écoliers deviennent membres du Club André-Mathieu⁶⁰. Bien que certains adhèrent probablement pour des raisons discutables (profiter d'un congé de devoirs le soir des récitals ou sortir du pensionnat, par exemple⁶¹), la plupart des jeunes semblent goûter ces événements artistiques. Le fonds d'archives d'Anaïs Allard-Rousseau contient environ 80 exemplaires d'appréciation remplis par des membres de la première saison. Les jeunes, du moins ceux qui remplissent le formulaire, apprécient les concerts. Reprenant sans doute le discours d'Anaïs Allard-Rousseau, plusieurs soulignent que ces séances leur font aimer la belle musique et exercent leur goût, même s'ils avouent avoir une préférence pour les pièces qu'ils ont déjà entendues, surtout celles en langue française. Mais le plus important est que, pour plusieurs d'entre eux, l'appartenance à cette société crée un premier contact avec le monde du concert, comme en témoignent les commentaires de certains membres au sortir du récital offert par la chanteuse Hertha Glaz : la jeune Madeleine Caron, onze ans, souligne qu'il s'agissait pour elle d'un premier concert professionnel, tandis que sa camarade Madeleine Goyette, de deux ans son aînée, affirme que la beauté de l'interprétation lui a fait comprendre ce qu'était un beau récital de chant. Les jeunes adhérents du Club André-Mathieu prennent contact avec le monde de la musique classique et construisent lentement les bases des futurs auditoires des sociétés adultes.

⁵⁹ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6103A, 23-3, « Le Club André Mathieu entend M. Solovieff », coupure de presse non identifiée ; « Le Club A. Mathieu », *Le Nouvelliste*, 29 mars 1943, p. 3.

⁶⁰ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7503A, 43-4, reportage musical du 18 octobre 1943.

⁶¹ Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6103A, 23-3, « Gafni au Club André Mathieu », coupure de presse non identifiée.

3.4. Les retombées

La création des sociétés de concerts à l'intention des mélomanes de tous âges et la venue plus régulière d'artistes professionnels influencent directement la vie musicale locale. En effet, le succès du modèle de ces sociétés incite des mélomanes issus de divers milieux à fonder de petites associations, plus modestes mais poursuivant les mêmes objectifs que leurs grandes sœurs (développer le goût de l'art musical, faire connaître les compositeurs et leurs œuvres) et s'inspirant en partie de leurs méthodes (concerts commentés, abonnements à des séries de récitals). Ainsi, en 1939 est fondée l'Association des concerts De La Salle, dont le but est d'offrir aux mélomanes trifluviens des séries de concerts « vraiment artistiques » en privilégiant les artistes canadiens-français⁶². En 1942, l'École familiale lance aussi les Jeudis artistiques, une série de causeries éducatives sur l'art qui connaissent un grand succès, notamment en avril 1942, alors que J.-A. Thompson y prononce une conférence sur l'art musical, accompagnée d'une interprétation de ses compositions personnelles⁶³. En 1943, les abbés Turcotte et Cloutier fondent au Séminaire Saint-Joseph un cercle musical destiné à familiariser les élèves avec la belle musique grâce à l'audition commentée de pièces choisies, sélectionnées dans la vaste collection de près de 800 disques que possède l'abbé Antonio Magnan⁶⁴. La même année, on apprend qu'Anaïs Allard-Rousseau présente des films éducatifs sur l'art au profit des élèves de l'Académie De La Salle. Quelques années plus tard, grâce à ses précieux conseils, un groupe de jeunes fonde le

⁶² « L'Association des concerts De La Salle est fondée ici », *Le Nouvelliste*, 13 septembre 1939, p. 3 et p. 7.

⁶³ « Le R.P. Guillaume inaugure les Jeudis artistiques par une causerie sur la littérature », *Le Nouvelliste*, 20 mars 1942, p. 3 ; « La musique est le fruit de plusieurs sciences réunies. Les Jeudis de la Salle verte », *ibid.*, 17 avril 1942, p. 3.

⁶⁴ Maurice Dussault, « Cercle musical fondé au Séminaire de notre ville », *Le Nouvelliste*, 11 juin 1943, p. 3 et p. 10.

Club musical trifluvien (1950), une société de concerts dite intermédiaire parce qu'elle recrute ses membres parmi les adolescents, trop vieux pour adhérer au Club André-Mathieu et trop jeunes pour appartenir aux sociétés adultes. Ces jeunes mélomanes espèrent que l'organisation de récitals d'artistes locaux et l'audition commentée de disques aideront à former leur goût et à leur faire aimer le grand art musical⁶⁵. Bien que la plupart de ces associations connaissent une durée de vie éphémère—généralement moins d'une année—leur apparition témoigne de l'influence des sociétés de concerts, qui servent de modèle aux petites organisations et inspirent leur création.

En somme, les sociétés de concerts pour adultes et pour la jeunesse facilitent l'accès à la musique de concert, parce qu'elles régularisent la tenue de récitals professionnels et favorisent l'éducation du public. Mais, par là même, elles font davantage encore : elles contribuent à créer un climat nouveau et stimulant qui aura un impact significatif sur la production artistique locale, ce qui fera des années 1935-1950 une des périodes les plus vivantes au point de vue musical à Trois-Rivières.

4. LA VITALITÉ DE LA PRODUCTION MUSICALE LOCALE

À partir de 1935, la ville de Trois-Rivières baigne donc dans un climat artistique nouveau, favorable à la diffusion accrue de la musique de concert. Comme on l'a vu précédemment, les fanfares et chorales amateurs changent en partie la nature de leurs

⁶⁵ « On fondera d'ici peu de temps à Trois-Rivières et au Cap des sociétés musicales intermédiaires », *Le Nouvelliste*, 8 février 1950, p. 5 ; « Le 1^{er} programme du club artistique trifluvien, ce soir », *ibid.*, 9 mars 1950, p. 5 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles » (chronique hebdomadaire), *ibid.*, 11 février 1950, p. 5 ; 25 février 1950, p. 5 et p. 12 ; 25 février 1950, p. 3 ; 25 mars 1950 p. 4 et p. 5.

activités et les sociétés de concerts présentent de grands artistes aux mélomanes de la ville. Aux côtés de ces musiciens de renommée internationale, quelques artistes trifluviens tels Claire Gagnier, Irène Allard-Moquin et Bernard Piché connaissent de grands succès et portent avec fierté le nom de Trois-Rivières aux quatre coins du Québec.

4.1. La mobilisation du milieu

Membre d'une famille de musiciens⁶⁶, la jeune Claire Gagnier apprend le piano et le chant, puis fait ses premiers pas comme chanteuse soliste au début des années 1940 lors d'un concert présenté par l'Union musicale, alors dirigée par son père René. Après quelques apparitions remarquées à Trois-Rivières, puis à Montréal, le directeur du poste CKAC lance une campagne de souscription destinée à créer une bourse permettant à la chanteuse de 18 ans de poursuivre des études supérieures au *Curtis School* de Philadelphie. Les Trifluviens participent activement à ce mouvement en faveur d'une artiste de chez eux : à Trois-Rivières, Mgr Comtois patronne une levée de fonds gérée conjointement par l'Union musicale et le Jeune commerce⁶⁷. Revenue au Québec après deux ans d'études, celle que l'on surnommait plus tard le Rossignol canadien remporte le concours *Singing Star of Tomorrow* en 1945 et entame une carrière durable dans le

⁶⁶ Son oncle J.-J. Gagnier dirige la fanfare montréalaise des *Canadian Grenadier Guards*. Son père est René Gagnier, qui fit carrière à Montréal avant de s'établir à Trois-Rivières en 1939 pour diriger l'Union musicale de la ville, poste qu'il conserve jusqu'en 1950. Son frère Gérard et sa sœur Ève étudient aussi l'art musical ; le premier dirige plusieurs corps de musique montréalais tandis que la seconde oeuvre dans le domaine de l'art lyrique. Guy Gallo, Cécile Huot, Gilles Potvin et Claire Versailles, « Gagnier », dans Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters (dir), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993, p. 1298-1302.

⁶⁷ « Mgr Comtois encourage la souscription en faveur de la jeune soprano Claire Gagnier », *Le Nouvelliste*, 2 décembre 1942, p. 3.

monde de l'opéra⁶⁸. À la même époque, la chanteuse trifluvienne Irène Allard-Moquin se fait remarquer sur les scènes montréalaises où elle se produit avec l'OSM, aux Festivals de Montréal et à Radio-Canada après quelques années d'études musicales à Milan puis à New York⁶⁹. Du côté des instrumentistes, l'organiste de la cathédrale Bernard Piché fait aussi sa marque à l'extérieur de la ville. En quelques années, il donne plusieurs récitals dans la métropole, effectue une tournée de concerts aux États-Unis, et apparaît dans un film de l'Office national du film, entre autres⁷⁰. Partout où ils se produisent, ces artistes reçoivent des critiques élogieuses, que les médias trifluviens n'hésitent pas à reproduire en soulignant les succès remportés par ces chanteurs et musiciens issus de la ville⁷¹. Le public manifeste aussi sa fierté en assistant en grand nombre aux récitals de ces nouvelles vedettes d'origine trifluvienne. Par exemple, lors d'un concert de Claire Gagnier au théâtre Capitol en 1945, la salle est remplie à pleine capacité. Selon le journaliste affecté à la couverture de l'événement, aucun artiste n'avait, jusqu'alors, attiré autant de mélomanes dans ce théâtre⁷². Les Trifluviens sont

⁶⁸ Jean Desplanches, « Trois-Rivières aidera aussi Claire Gagnier », *Le Nouvelliste*, 11 novembre 1942, p. 3 ; « Le concert de Claire Gagnier », *ibid.*, 16 décembre 1942, p. 11 ; « Claire Gagnier ovationnée au théâtre Capitol », *ibid.*, 18 décembre 1942, p. 3 ; « Claire Gagnier débutera avec la troupe du Metropolitan », *ibid.*, 15 mai 1945, p. 3 ; R.B., « Débuts prometteurs de Claire Gagnier sur la scène lyrique », *ibid.*, 4 juin 1945, p. 3 ; « À l'Heure Northern Electric », *ibid.*, 26 septembre 1945, p. 8 ; « Grand récital de Claire Gagnier au Capitol », *ibid.*, 17 novembre 1945, p. 10.

⁶⁹ « La carrière de Mlle I. Moquin », *Le Nouvelliste*, 9 avril 1943, p. 7 ; « Auditions-concours », *ibid.*, 2 décembre 1943, p. 3 ; « Mlle Irène Moquin brille aux Festivals de Montréal », *ibid.*, 12 avril 1945, p. 3.

⁷⁰ « Tournée de concerts de Bernard Piché », *Le Nouvelliste*, 15 février 1943, p. 3 ; « M. Bernard Piché donnera sept concerts à sa première tournée », *ibid.*, 8 janvier 1945, p. 3 ; « Bernard Piché dans un film musical tourné à Québec », *ibid.*, 11 avril 1945, p. 3.

⁷¹ Voir par exemple : « Les critiques favorables à Bernard Piché », *Le Nouvelliste*, 20 février 1943, p. 9 ; « M. Bernard Piché donnera sept concerts à sa première tournée », *ibid.*, 8 janvier 1945, p. 3 ; A. G., « M. B. Piché de retour », *ibid.*, 1^{er} février 1945, p. 3.

⁷² « Un triomphe à Claire Gagnier », *Le Nouvelliste*, 28 novembre 1945, p. 3.

fiers des Piché, Moquin et Gagnier qui « ont placé Trois-Rivières sur la mappe des viles [sic] musicales⁷³ ».

Ces trois artistes ont tous connu des carrières florissantes au terme d'une formation supérieure acquise le plus souvent à l'étranger. À cette époque, l'enseignement musical supérieur fait toujours défaut à Trois-Rivières. La plupart des personnalités du monde artistique local constatent que le manque d'enseignants, surtout dans le domaine des cordes, et le coût élevé des cours privés entravent encore l'épanouissement des talents trifluviens⁷⁴. À partir du début des années 1940, les préparatifs associés à l'ouverture d'un conservatoire d'État à Montréal donnent espoir aux mélomanes de la ville, qui ne voient qu'un remède au problème de l'éducation artistique en région : l'instauration d'une filiale du Conservatoire à Trois-Rivières. En effet, en 1942, le gouvernement québécois fonde un Conservatoire provincial de musique et d'arts dramatiques inspiré du modèle des conservatoires français, caractérisés par la gratuité des cours et l'admission des élèves par concours. Les premiers établissements sont ouverts à Montréal en 1943 puis à Québec l'année suivante. L'implantation d'une filiale de cette institution en sol trifluvien permettrait non seulement la démocratisation de l'accès à l'éducation musicale, mais inciterait du même coup des professeurs à s'installer dans la ville, attirés par les postes d'enseignants

⁷³ Lauritz, « Claire Gagnier reçoit une belle ovation », *Le Nouvelliste*, 28 novembre 1945, p. 10. Voir aussi « Claire Gagnier dans Carmen et Chérubin », *ibid.*, 26 mai 1945, p. 3.

⁷⁴ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6103A, 23-3, *Lettre de Jean Belland, violoncelliste montréalais, à Anaïs Allard-Rousseau*, 7 septembre 1948 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 13 janvier 1951, p. 4 et p. 5.

réguliers⁷⁵. La création de filiales régionales fait d'ailleurs partie du projet fondateur du Conservatoire et, avant même l'ouverture de la section montréalaise, Wilfrid Pelletier prépare déjà la régionalisation de l'institution. En 1943, il désigne Bernard Piché comme futur responsable des cours d'orgue et de piano pour le district de Trois-Rivières, tandis que René Gagnier (directeur de l'Union musicale) se voit attribuer les sections des cordes et des vents. Leurs premières tâches consistent à sélectionner des candidats potentiels pour des cours gratuits, patronnés par le Conservatoire⁷⁶. Après quelques années, voyant que rien ne bouge, certains individus entament des démarches pour accélérer le processus. En 1946, une délégation composée de Wilfrid Pelletier et Jean Vallerand, du Conservatoire, et d'un groupe de musiciens trifluviens rencontre Maurice Duplessis et plusieurs ministres de son cabinet, auxquels ils exposent la nécessité d'une institution d'enseignement musical supérieur gratuit à Trois-Rivières⁷⁷. En attendant la concrétisation tant attendue de ce grand projet, quelques actions ponctuelles sont prises pour aider les jeunes artistes trifluviens à poursuivre le développement de leur talent dans des institutions d'enseignement en dehors de la ville. En 1947, Anaïs Allard-Rousseau accompagne Josephte Dufresne, une jeune pianiste prometteuse, aux auditions des Prix d'Europe. Cette élève des Ursulines de Trois-Rivières remporte finalement le concours à sa troisième tentative en 1950, ce qui lui permettra d'accéder à des études

⁷⁵ Jacques Huray, « Musique et spectacles : Que sera 1953 dans le domaine des arts ? », *Le Nouvelliste*, 3 janvier 1953, p. 5. L'avenir montrera que les promoteurs de la cause du Conservatoire avaient raison, comme en témoigne le cas de Bernard Piché. Piché quitte Trois-Rivières en 1945 après avoir accepté un poste d'organiste plus rémunérateur à Lewiston, dans le Maine. Il reviendra toutefois à Trois-Rivières en 1966, comme professeur au conservatoire trifluvien qui vient d'ouvrir ses portes.

⁷⁶ « Une section du Conservatoire provincial dans notre ville », *Le Nouvelliste*, 8 mars 1943, p. 3; « Professeur », *ibid.*, 5 juin 1943, p. 3. Les sources n'indiquent pas si ces cours se concrétisent.

⁷⁷ « Trois-Rivières aura sa filiale du Conservatoire, quand celui-ci sera parti sur un pied solide à Montréal », *Le Nouvelliste*, 14 juin 1946, p. 3 ; ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7601B, 36-1, *Lettre d'Anaïs Allard-Rousseau à Wilfrid Pelletier*, 28 mai 1964.

supérieures à l'extérieur⁷⁸. À la même époque, un autre artiste particulièrement talentueux, Jean-Yves Landry, retient l'attention des mélomanes trifluviens. En 1949, un comité de citoyens organise un concert bénéfice afin d'amasser une partie des sommes nécessaires à la poursuite de ses études en Europe. Malgré tout, peu d'aspirants musiciens bénéficient encore du privilège de faire des études supérieures à l'extérieur de la ville. Année après année, les promoteurs du conservatoire, principalement Anaïs Allard-Rousseau et l'abbé Turcotte, renouvellent donc leur requête auprès du gouvernement provincial pour obtenir une filiale régionale de l'institution. Chaque fois, Duplessis reconnaît les besoins de la ville de Trois-Rivières et donne un peu plus d'espoir aux animateurs du milieu⁷⁹.

En somme, cette vitalité artistique (venue d'artistes professionnels, succès nationaux de quelques vedettes locales, renouvellement des activités des artistes amateurs, projet de conservatoire) dynamise le milieu culturel trifluvien. Cette effervescence est relayée partout dans les médias locaux, qui se font un devoir d'encourager les artistes et promoteurs de la cause musicale. Le journal *Le Nouvelliste* opte dès ses premières années pour une politique active d'encouragement des chanteurs et instrumentistes de la ville. Le quotidien publie régulièrement des articles qui font état des succès des artistes trifluviens sur les scènes locales et extérieures. Des espaces publicitaires sont aussi mis à la disposition de certains organismes culturels gratuitement

⁷⁸ Gérald Gagnier, « Joseph Dufresne », *Le Nouvelliste*, 20 avril, 1945, p. 5 ; « À Radio-Carabin », *ibid.*, 9 octobre 1945, p. 10.

⁷⁹ « Trois-Rivières aura sa filiale du Conservatoire, quand celui-ci sera parti sur un pied solide à Montréal », *Le Nouvelliste*, 14 juin 1946, p. 3 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Que sera 1953 dans le domaine des arts ? », *Le Nouvelliste*, 3 janvier 1953, p. 5 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Nos vœux à tous les artistes de la région », *ibid.*, 9 janvier 1954, p. 6.

ou à bas prix. Mais le plus important demeure l'attitude des critiques artistiques trifluviens. Dans un milieu culturel restreint comme celui de Trois-Rivières, un code de conduite tacite parmi les journalistes semble favoriser les artistes locaux, dont le travail est toujours bien accueilli par la critique. À la fin des années 1930, la rédaction du *Nouvelliste* publie une lettre d'excuses suite à la parution du compte rendu négatif d'un gala artistique amateur, qui aurait été publié « sans avoir, auparavant, passé par la censure ordinaire⁸⁰ ». Le principal chroniqueur artistique du *Nouvelliste*, Jean-Jacques Saint-Onge (sous le pseudonyme de Jacques Huray) affiche aussi clairement sa propension à encourager les artistes locaux avant toute chose⁸¹. Saint-Onge explicite sa vision du rôle du critique dans certains de ses articles. Selon lui, dans une ville comme Trois-Rivières, la petitesse du milieu culturel oblige le critique à « ménager les susceptibilités ». Selon lui, le chroniqueur culturel doit prodiguer de nombreux encouragements aux artistes, car ces bons mots constituent leur seule compensation. Saint-Onge rappelle que le travail musical est exigeant et commande l'indulgence, l'important n'étant pas seulement de relever les points faibles, mais surtout de mettre l'emphasis sur les réussites et les qualités des réalisations artistiques. Il croit que ces encouragements s'avèrent nécessaires dans un milieu où les mouvements artistiques sont peu nombreux et connaissent généralement une existence précaire⁸². Il faut dire que Jean-Jacques Saint-Onge est bien placé pour connaître et encourager les artistes trifluviens, étant lui-même membre de plusieurs organismes culturels à titre de chanteur

⁸⁰ Direction du *Nouvelliste*, « Mise au point. À propos du Gala des Raquetteurs », *Le Nouvelliste*, 25 février 1938, p. 3.

⁸¹ Jacques Huray, « Musique et spectacles » (chronique hebdomadaire), *Le Nouvelliste*, 31 janvier 1949, p. 5 ; 30 janvier 1954, p. 9.

⁸² *Ibid.*, 1^{er} mars 1952, p. 5.

ou d'administrateur (membre de l'Orphéon, publiciste pour les Rendez-Vous artistiques, secrétaire à l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières).

En 1937, un autre musicien bien connu, J.-A. Thompson, est nommé directeur artistique du premier poste de radiodiffusion local, CHLN. Affiliée au journal *Le Nouvelliste* et dirigée par un des principaux animateurs du milieu culturel, la station accorde évidemment une place de choix aux artistes trifluviens. En effet, le contenu des émissions est majoritairement assumé par des chanteurs et instrumentistes de la ville, sélectionnés à la suite d'auditions ouvertes à tous⁸³. Ce nouveau médium de diffusion comporte de nombreux avantages pour les artistes. Ceux-ci profitent dorénavant d'une vitrine qui leur permet d'exercer leurs penchants artistiques et de se faire connaître. Selon plusieurs, la possibilité de se produire à la radio et l'écoute régulière de prestations musicales de qualité incitent aussi les chanteurs et musiciens à développer et perfectionner leur art. Un intervenant prétend même que l'ouverture de CHLN a entraîné celle de nouvelles écoles pour répondre à la demande des apprentis musiciens, toujours plus nombreux à vouloir exercer cette forme d'art⁸⁴.

⁸³ « C'est confiant de s'acheminer vers le succès que le poste CHLN va présenter ses premières émissions », *Le Nouvelliste*, 16 octobre 1937, p. 20.

⁸⁴ J.-A. Thompson, « La radio, moyen unique de découvrir et d'encourager une foule de musiciens », *ibid.*, 16 octobre 1937, p. 13 et p. 14 ; « M. Antonio Thompson au poste CHLN », *ibid.*, 14 octobre 1938, p. 5 ; « De tous les arts, celui qui s'est le plus développé est la musique », *Le Nouvelliste. Cahier spécial. Édition souvenir. 25^e anniversaire 1920-1945*, 18 décembre 1945, p. 13 et p. 28. Voir aussi les nombreux articles parus dans *Le Nouvelliste* du 16 octobre 1937 à l'occasion de l'ouverture du poste CHLN.

4.2. La mise en valeur du talent local

Ce climat favorable semble renouveler l'enthousiasme des militants culturels de la ville qui profitent de cet élan pour mettre en œuvre des projets d'envergure variable, destinés à développer et mettre en valeur la production culturelle locale, notamment dans le monde associatif.

La société Le Flambeau, fondée en 1934 à l'occasion du tricentenaire, compte parmi ses objectifs le développement des arts dans la ville. Parmi ses activités régulières, la société organise pour ses membres des réunions mensuelles où se côtoient des conférenciers et des artistes en provenance de toutes les disciplines. Parmi ses invités, des artistes tels la pianiste Madeleine Trudel, le chanteur Georges Beaumier et le chœur des Petits colibris ont l'occasion de se produire devant un public choisi. Dans la même lignée, le professeur de piano Lucien Caron fonde en 1949 le Cercle Chopin, destiné aux jeunes pianistes trifluviens. Ceux-ci sont invités à fréquenter les réunions du club pour étudier la musique de Chopin et se produire devant leurs pairs, améliorant ainsi leurs qualités d'interprètes⁸⁵. Bien que ces initiatives soient profitables, elles n'offrent qu'une tribune restreinte aux artistes qui acceptent de s'y produire.

D'autres projets de plus grande envergure voient aussi le jour. À partir des années 1930, l'organisation régulière de galas permet à des artistes locaux de faire valoir leurs talents devant un public venu entendre, sur une même scène, jusqu'à dix

⁸⁵ « Fondation du Cercle Chopin », *Le Nouvelliste*, 26 mars 1949, p. 3.

artistes d'horizons variés⁸⁶. À la fin des années 1940, Anaïs Allard-Rousseau ose même envisager, mais sans qu'il puisse se réaliser, le projet d'un festival-concours à quatre volets : musique classique, musique folklorique, composition musicale et art dramatique⁸⁷, pour stimuler la production artistique locale en offrant une nouvelle scène aux artistes trifluviens de 16 associations. En 1949, le professeur de chant Edouard Wooley prépare aussi des représentations d'opéra à Trois-Rivières. Wooley est le principal instigateur de l'Opéra national du Québec, un organisme d'art lyrique qui privilégie l'embauche d'artistes québécois. Les représentations sont principalement préparées à Montréal, mais les chœurs sont formés dans chaque ville qui reçoit la troupe, ce qui permet aux organisateurs d'économiser les frais de transport des choristes tout en développant les talents locaux⁸⁸. Un chœur est donc formé à cette fin à Trois-Rivières. Lors des représentations trifluviennes de l'Opéra national, la qualité du chant ne satisfait pas tous les critiques, mais le public est au rendez-vous pour applaudir la chorale formée de dizaines de concitoyens qui, pour la plupart, ont reçu leur premier apprentissage musical grâce à Wooley⁸⁹. Malgré le succès relatif de ces galas et autres festivals, la plus grande réussite de cette période demeure sans conteste la création d'un orchestre symphonique trifluvien.

⁸⁶ « Les artistes du gala annuel trifluvien le vingt février », *Le Nouvelliste*, 24 janvier 1936, p. 3 ; « Le grand gala des raquetteurs ce soir à la salle Notre-Dame », *ibid.*, 23 février 1938, p. 3 ; « Gala artistique à l'auditorium de la salle », *ibid.*, 13 octobre 1949, p. 5.

⁸⁷ « Un projet de festival artistique trifluvien », *Le Nouvelliste*, 24 février 1949, p. 3 ; « Un comité provisoire formé pour l'organisation d'un festival », *ibid.*, 26 février 1949, p. 3.

⁸⁸ Jacques Huray, « Musique et spectacles », (chronique hebdomadaire) *Le Nouvelliste*, 24 septembre 1949, p. 5 ; 1^{er} octobre 1949, p. 7 ; 15 octobre 1949, p. 5 ; 22 octobre 1949, p. 7 ; 10 décembre 1949, p. 5 ; 14 janvier 1950, p. 4-5 ; 11 mars 1950, p. 4.

⁸⁹ *Ibid.*, 8 avril 1950, p. 5 ; 15 avril 1950, p. 5.

4.3. La création de l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières

Jusqu'en 1943, la ville de Trois-Rivières ne possède à peu près aucune tradition symphonique. Un embryon d'orchestre avait été fondé par une vingtaine de musiciens en 1909 et s'était éteint après trois représentations. Un autre groupe baptisé la Symphonie COC avait vivoté peu de temps avant la Première Guerre mondiale, mais on ne connaît pas vraiment ses activités⁹⁰. Il n'avait plus été question de musique symphonique par la suite jusqu'au moment où avaient commencé les préparatifs pour les fêtes du tricentenaire, en 1934. À ce moment, un violoniste du nom de J.-L. Lévesque avait rassemblé une vingtaine de musiciens et amorcé une série de répétitions⁹¹, mais le projet ne semble pas avoir de suite et le programme des célébrations de 1934 ne fait mention d'aucun ensemble symphonique. Il s'écoule ensuite près de dix ans avant l'apparition du premier véritable orchestre symphonique local, fondé en février 1943. L'initiative provient du violoniste Joseph Gélinas qui, fidèle à la tendance observée durant toute la période 1935-1950, poursuit le double objectif de propager le goût de la belle musique et d'encourager les artistes de chez nous en leur permettant de se produire⁹². Gélinas rassemble sous sa direction environ 75 instrumentistes qui acceptent de se dévouer bénévolement pour mener à bien ce premier orchestre composé de musiciens de la région. Contre toute attente, ce projet symphonique, dirigé successivement par Joseph Gélinas, Edwin Bélanger puis Jean-Yves Landry, vivra et présentera en moyenne deux concerts par année jusqu'en 1950⁹³. Les principes fondateurs de l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières (OSTR) — élargir la diffusion de la musique classique

⁹⁰ J.-A. Thompson, *Cinquante ans de vie musicale à Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Le Bien public, p. 24-25.

⁹¹ « Notre ville va avoir son orchestre à elle », *Le Nouvelliste*, 16 mars 1934, p. 3.

⁹² « Le concert de l'Orchestre symphonique retardé au 19 », *Le Nouvelliste*, 8 avril 1949, p. 5.

⁹³ Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 15 avril 1950, p. 5.

et mettre en valeur les instrumentistes de Trois-Rivières — en font l'incarnation même de la dynamique de la période à l'étude.

Lorsqu'il crée l'OSTR, Gélinas veut contribuer au développement du talent artistique trifluvien, particulièrement dans le domaine des instruments à cordes, qui sont peu enseignés dans la ville. Afin de faciliter le processus de recrutement des musiciens, Gélinas tente, sans succès, de convaincre un professeur de violoncelle de s'installer à Trois-Rivières, il propose aussi de prêter des violes à ceux qui ne possèdent pas d'instrument personnel, et il incite les apprentis violonistes et violoncellistes à poursuivre leur apprentissage. Gélinas sillonne la région à la recherche de musiciens, car le manque d'instrumentistes trifluviens le tourne vers l'embauche d'artistes venus de Shawinigan, Louiseville et même Québec. Ce procédé n'est toutefois pas exceptionnel dans le domaine de la musique orchestrale, comme en témoigne le cas de la contrebassiste Jeanne d'Arc Bellehumeur, membre de cinq formations à la fois : l'Orchestre symphonique de Québec, l'OSTR, l'Orchestre symphonique de Shawinigan, l'Orchestre symphonique de Sherbrooke et la Symphonie féminine de Montréal⁹⁴. Finalement, Gélinas met environ huit mois avant de rassembler suffisamment de musiciens pour compléter la section des cordes, ce qui montre bien l'ampleur du défi. Le recrutement des bois, cuivres et percussions s'effectue plus facilement, l'OSTR pouvant puiser à même le bassin des nombreux musiciens de fanfares de la ville. Au terme de ce processus de formation des cadres de l'orchestre, on constate que les musiciens

⁹⁴ « De tous les arts, celui qui s'est le plus développé est la musique », *Le Nouvelliste, Cahier spécial Édition souvenir. 25^e anniversaire 1920-1945*, 18 décembre 1945, p. 13 et p. 28 ; Jacques Huray, « Les instrumentistes fourniront une saison des mieux remplies », *Le Nouvelliste*, 4 novembre 1949, p. 11 et p. 13.

hautement qualifiés côtoient des instrumentistes dotés d'une éducation musicale assez rudimentaire. Ainsi, la section des cordes compte parmi ses membres des musiciens accomplis comme la violoniste Gwyneth Gray, de Louiseville, diplômée du *Royal Academy of Music* de Londres et membre de la Symphonie de Québec et de l'Orchestre symphonique de Montréal⁹⁵. D'autres exécutants, probablement davantage du côté des vents, des bois et des percussions, n'ont reçu que la formation offerte dans les fanfares municipales, tel le tubiste Alfred Champoux, membre de la Philharmonie De La Salle. Malgré l'inégalité de leurs qualifications, tous les membres de l'OSTR s'impliquent gratuitement dans ce projet symphonique à saveur locale. Même si l'orchestre ne rétribue pas ses membres, cet ensemble crée un nouvel espace qui permet aux artistes de se produire devant un public et de développer leurs aptitudes. Leur dévouement est aussi motivé par la possibilité de faire connaître des œuvres qu'ils aiment, rarement interprétées pour les mélomanes trifluviens : le répertoire de musique symphonique.

En effet, jusqu'à l'avènement de l'OSTR, les concerts de musique symphonique sont rares à Trois-Rivières et, même avec les sociétés de concerts, il faut attendre la fin des années 1950 pour avoir droit à un premier concert d'orchestre. Les fanfares amateurs interprètent parfois des extraits d'œuvres symphoniques, mais le processus de transcription transforme considérablement la facture des compositions. Le public est donc encore peu familier avec ce répertoire. Durant la phase de préparation du premier concert de l'OSTR, la direction de l'ensemble invite le public à assister gratuitement aux répétitions pour qu'il s'approprie les œuvres au programme, méconnues du public

⁹⁵ « Gwyneth Gray de Louiseville, premier violon avec l'OSTR, soliste invitée au concert du 15 », *Le Nouvelliste*, 11 mai 1945, p. 12.

trifluvien⁹⁶. À titre d'exemple, le programme d'un concert présenté durant la saison 1945-1946 est composé d'extraits de la 5^e symphonie de Schubert et de la 7^e symphonie de Beethoven, suivis de l'ouverture opus 84 de Beethoven, de variations symphoniques de Boëlleman, de deux pièces de Grieg et d'un extrait du Casse-noisette de Tchaïkovski⁹⁷, toutes des œuvres rarement ou jamais interprétées dans leur version orchestrale à Trois-Rivières. Et, à chaque concert de l'OSTR, le public découvre de nouvelles œuvres de Bizet, Frank, Gluck, Liszt, Mendelssohn, Schubert et Strauss avec un enthousiasme renouvelé. Évidemment, tout n'est pas parfait. Les auditeurs et certains critiques expriment des réticences face aux œuvres sévères (symphonies) et penchent davantage en faveur des pièces courtes et plus légères (sonates, menuets)⁹⁸. De plus, le public semble un peu inconstant, certains comptes rendus faisant état de salles combles, tandis que d'autres concerts attirent des assistances dites raisonnables. La qualité de l'exécution, quant à elle, laisse évidemment place à l'amélioration, plusieurs musiciens étant pourvus d'une formation limitée. Malgré tout, le défi d'une production symphonique par des Trifluviens est relevé et, en 1950, l'OSTR présente fièrement son douzième concert. Pendant plusieurs années, l'OSTR permet aux artistes trifluviens d'exploiter leurs talents et fait connaître un nouveau répertoire. En somme, il s'agit de « propager le goût de la belle musique parmi le peuple⁹⁹ ».

⁹⁶ « Trois-Rivières a maintenant son orchestre symphonique », *Le Nouvelliste*, 12 juillet 1943, p. 7;
« L'Orchestre symphonique au Capitot », *ibid.*, 20 novembre 1943, p. 7.

⁹⁷ Archives de l'OSTR, programme, 4^e concert, saison 1945-1946.

⁹⁸ A. G., « Nos concerts. Rendement merveilleux de l'Orchestre symphonique », *Le Nouvelliste*, 16 mai 1945, p. 10 ; Salvatore, « L'Orchestre Symphonique s'affirme une 3^{ème} fois », *ibid.*, 14 novembre 1945, p. 12.

⁹⁹ « Le concert de l'Orchestre symphonique retardé au 19 », *Le Nouvelliste*, 8 avril 1949, p. 5.

Au sortir des années 1940, la ville de Trois-Rivières s'est dotée de nouveaux groupements qui diffusent un répertoire différent. Encouragés par le succès remporté par l'OSTR, des musiciens profitent de l'élan artistique qui caractérise ces années pour créer d'autres formations instrumentales. En 1946, une pianiste, une violoniste et une violoncelliste de l'OSTR fondent le Trio instrumental, un ensemble qui se spécialise dans la présentation de musique de chambre, un autre genre musical peu diffusé dans la ville¹⁰⁰. En 1949, un jeune violoniste de l'OSTR, Benoît Côté, fonde de son côté l'Orchestre des jeunes, formé de musiciens âgés de 8 à 25 ans recrutés parmi ses élèves. Les récitals offerts par ces groupements s'ajoutent aux concerts des chorales et fanfares amateurs, aux récitals présentés par les sociétés de concerts en tous genres, aux projets ponctuels destinés à faire connaître les artistes d'ici pour créer une vitalité et une diversité culturelles sans précédent.

CONCLUSION

À partir de 1935, la musique de concert progresse à grands pas à Trois-Rivières. Lorsqu'il s'agit d'assurer une meilleure diffusion de la « bonne musique », les animateurs du milieu n'hésitent pas à s'inspirer de ce qui se fait ailleurs : les matinées symphoniques inaugurées par le Montréalais Wilfrid Pelletier, les sociétés des concerts dont le concept est importé des États-Unis. Mais les musiciens trifluviens mettent aussi leur imagination au service du grand art afin de favoriser la démocratisation du concert, rendu plus accessible principalement grâce à des prix modérés et à des mesures

¹⁰⁰ Jacques Huray, « Les instrumentistes fourniront une saison des mieux remplies », *Le Nouvelliste*, 4 novembre 1949, p. 11 et p. 13.

éducatives qui familiarisent le public tant avec le répertoire classique qu'avec le rituel concertant. Au sortir des années 1940, davantage de Trifluviens assistent plus régulièrement à des concerts classiques.

Par ailleurs, ces innovations stimulent le dynamisme des promoteurs de la cause musicale, qui travaillent sans répit en faveur du développement artistique de la ville, qu'il s'agisse d'enseignement supérieur, d'encouragement des artistes locaux ou de la création de nouveaux organismes culturels. Même si cette période se distingue des années 1920-1934 par la diversité des activités et l'intensité de la pratique artistique, les fondements de la vie musicale s'inscrivent dans la continuité de l'époque précédente puisque la dynamique locale demeure presque entièrement tributaire de l'implication amateur. En effet, tout comme les fanfares et chorales, les nouveaux organismes (orchestres, sociétés de concerts) et événements (galas, festivals) évoluent sous la gouverne d'artistes et d'administrateurs bénévoles. Lorsque, dans les années 1950, cet esprit de dévouement gratuit en faveur de l'art fléchira, ce sera la fin d'une époque marquée par l'amateurisme musical.

CHAPITRE 4

La fin d'une époque

INTRODUCTION

« Au train où vont les choses, la vie musicale à Trois-Rivières est à la veille de ne plus valoir la peine d'être vécue. Nous sommes loin de gagner du terrain, nous en perdons chaque année¹. » Ce constat, formulé en 1958 par le chroniqueur artistique Jean-Jacques Saint-Onge, peut sembler un peu alarmiste quand on connaît toute l'effervescence artistique des années précédentes. Pourtant, cet observateur privilégié de la scène artistique trifluvienne évalue assez bien l'état de la vie culturelle locale : dès 1950, la dynamique culturelle qui a fait vivre l'art musical à Trois-Rivières depuis le début du siècle amorce silencieusement son déclin. Au fil des ans, le nombre de groupes artistiques locaux décroît, la fréquence des manifestations culturelles, qu'elles soient amateurs ou professionnelles, accuse un ralentissement marqué. Le phénomène s'explique par une cause principale : la déclin de l'esprit de l'amateur.

Prenant appui, jusqu'à ce moment, sur la participation bénévole des promoteurs de la cause artistique, la vie musicale perd rapidement de son intensité lorsque l'amateurisme faiblit. La régression de cet esprit, fait de dévouement et de

¹ Jacques Huray, « Musique et spectacles : Où va notre fierté trifluvienne ? », *Le Nouvelliste*, 7 juin 1958, p. 10.

désintéressement, affecte la production culturelle en amont – désengagement de ceux qui font le sacrifice bénévole de leur temps pour produire la musique – et en aval – désintérêt de ceux, parmi la communauté immédiate, qui se faisaient un devoir d'encourager cet apostolat artistique. Le recul de l'amateurisme sonne le glas d'une période de la vie musicale trifluvienne qui va de 1920, et probablement avant, jusqu'à 1950.

Mais la fin d'une époque signifie aussi le début d'une autre et, discrètement, certains organismes renouvellent le mode de fonctionnement traditionnel des sociétés à vocation artistique en s'associant à d'autres groupements ou en recherchant de nouvelles sources de financement.

Dans ce dernier chapitre, nous dresserons d'abord le portrait du rapide appauvrissement de la vie culturelle durant les années 1950, puis nous examinerons les principaux facteurs qui contribuent à l'affaiblissement de l'amateurisme. En dernier lieu, nous nous pencherons sur la nature des changements qui indiquent une réorientation progressive de la dynamique artistique trifluvienne.

1. L'APPAUVRISSEMENT DU MILIEU MUSICAL TRIFLUVIEN

À première vue, le bon mouvement artistique des années 1930-1940 semble se poursuivre durant la décennie suivante. En 1950 seulement, les scènes trifluviennes accueillent 41 événements musicaux, présentés à part presque égale par les artistes

locaux et les musiciens de l'extérieur de la ville : 22 récitals offerts par les premiers et 19 par les autres². Ces chiffres, impressionnants en soi, ne tiennent pourtant pas compte des manifestations culturelles organisées par les groupements scolaires ou paroissiaux, ni les prestations extérieures des fanfares. C'est dire la vitalité musicale.

Malgré le dynamisme culturel apparent hérité des décennies précédentes, le milieu musical trifluvien emprunte, dès 1950, une longue pente descendante et ne cesse de s'appauvrir. Les groupements fondés dans l'effervescence des années 1930-1940 connaissent pour la plupart une durée de vie éphémère et les organismes plus anciens dépérissent lentement au fil des ans. Dans le domaine de la musique vocale, plusieurs institutions scolaires abandonnent la pratique chorale, tandis que la plupart des ensembles paroissiaux connaissent une réduction importante de leurs effectifs. Les chœurs indépendants, quant à eux, disparaissent les uns après les autres : le Chœur mixte Thompson connaît une période de veille à la fin des années 1940 puis s'éteint définitivement en 1955 après une brève renaissance vers 1950. Le Chœur Pro-Musica, un autre groupe mixte fondé en 1954, connaît deux années d'activités foisonnantes puis disparaît en 1956. Les sources demeurent muettes en ce qui concerne les activités des autres ensembles (chœur des Petits colibris, chorale du Flambeau), ce qui laisse supposer qu'ils sont dissous. Seul l'Orphéon traverse les ans, mais non sans peine : le chœur cesse toute activité en 1957-1958, puis renaît malgré la perte de la moitié de ses membres³.

² Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 20 janvier 1951, p. 4-5.

³ Jacques Huray, « Musique et spectacles : La crise du chant choral », *Le Nouvelliste*, 24 novembre 1956, p. 10 ; Idem, « Musique et spectacles : Un devoir impérieux », *ibid.*, 22 décembre 1956, p. 34 ; Idem, « Musique et spectacles : Un chœur renaît », *ibid.*, 27 avril 1957, p. 10 et p. 13 ; Idem, « Musique et spectacles : L'Orphéon à l'Expo », *ibid.*, 10 août 1957, p. 9.

Ce déclin affecte tout aussi durement les groupes instrumentaux. Bien que les fanfares demeurent actives jusqu'au début des années 1960, on constate déjà un ralentissement marqué de leurs activités, principalement celle des concerts intérieurs. À la fin de la période, la Philharmonie n'en donne plus qu'un seul par hiver alors que l'Union musicale a complètement abandonné la tradition des concerts en salle⁴. Par ailleurs, tous les efforts pour maintenir vivante la musique symphonique seront vains. Au début de la décennie, l'orchestre symphonique trifluvien est à l'état de veille en l'absence de son directeur, Jean-Yves Landry, parti parfaire sa formation musicale en Europe. De retour en 1952, Landry tente de réorganiser l'ensemble et conçoit à cette fin un vaste plan de relance composé de séries de concerts, de matinées symphoniques pour les écoliers, d'un concours de jeunes talents et de la création d'une chorale rattachée à l'orchestre. À la suite de l'échec de cette réorganisation ambitieuse, la direction procède à la dissolution de la société symphonique trifluvienne à l'automne de 1953⁵. Deux ans plus tard, Czeslaw Kaczynski, un artiste d'origine polonaise récemment installé dans la ville, fonde la Petite symphonie de Trois-Rivières (aussi appelée l'Orchestre à cordes)⁶. L'expérience dure jusqu'en 1958 puis cet ensemble connaît le même sort que l'OSTR.

S'ajoute à ce déclin général la disparition des sociétés spécialisées dans la présentation d'artistes professionnels. En effet, dès la fin des années 1940, les premières inquiétudes apparaissent parmi les organisateurs des Rendez-Vous artistiques, qui

⁴ Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 13 avril 1957, p. 9.

⁵ « L'Orchestre symphonique suspend temporairement ses activités », *Le Nouvelliste*, 25 septembre 1953, p. 3.

⁶ Jacques Huray, « Musique et spectacles : Une école de formation », *Le Nouvelliste*, 19 janvier 1957, p. 10.

craignent de possibles difficultés de recrutement et des déficits. Différentes solutions sont envisagées : vente de billets de fin de saison, intensification de la publicité, augmentation du prix d'adhésion. Malgré tous ces efforts, la société suspend ses activités en 1958 et la dissolution officielle survient l'année suivante⁷.

En somme, les organismes qui ont animé la vie musicale disparaissent les uns après les autres sans être remplacés. Cet état de choses s'explique par l'effritement des fondements d'une époque presque révolue de la vie musicale trifluvienne, qui prenait principalement appui sur l'esprit de l'amateur.

2. LE DÉCLIN DE L'ESPRIT DE L'AMATEUR

Parmi les musiciens locaux et les promoteurs des sociétés de concerts, on constate un déclin de l'esprit de l'amateur. Le dévouement et le travail désintéressé au profit de l'avancement des arts sont des valeurs qui trouvent de moins en moins d'adeptes prêts à sacrifier bénévolement temps, argent et énergies au service de la musique. Plusieurs facteurs expliquent ce phénomène.

⁷ ASTR, Fonds Rendez-Vous artistiques, FN-0512, procès-verbaux des années 1948 à 1958 ; Jacques Huray, Musique et spectacles : Ça bouge au Rendez-Vous», *Le Nouvelliste*, 3 août 1957, p. 14 et p. 15 ; Idem, « Musique et spectacles : En avant le théâtre ! », *ibid.*, 26 octobre 1957, p. 9 et p. 10.

2.1 Le manque de relève à la direction

Durant les années 1950, la génération de musiciens qui dirigeait les associations artistiques depuis plusieurs décennies a vieilli. Au fil des ans, plusieurs piliers du milieu artistique meurent : le frère Hippolyte (-1950⁸), professeur de musique à l'Académie De La Salle pendant 46 ans, fondateur de l'Harmonie scolaire De La Salle et de la Philharmonie du même nom, René Gagnier (1892-1951), professeur de musique et directeur de l'Union musicale pendant plus de 10 ans, Albert Gaucher (1915-1952), promoteur actif de la cause musicale impliqué dans divers organismes (chorale de la cathédrale, Orphéon, Chœur mixte Thompson, Rendez-Vous artistiques). D'autres musiciens décident de prendre leur retraite, comme J.-Antonio Thompson, qui ralentit considérablement ses activités à partir de 1955 pour ménager sa santé. Ces postes laissés vacants ne sont pas toujours comblés, car la relève se fait rare. En effet, plusieurs jeunes musiciens qualifiés choisissent d'aller vivre à l'extérieur pour accéder à des emplois qui correspondent davantage à leurs aspirations. Déjà en 1945, l'organiste Bernard Piché quitte son poste aux grandes orgues de la cathédrale trifluvienne pour aller s'établir à Lewiston, dans le Maine. Les conditions de travail et le salaire offerts par la paroisse américaine sont alors plus avantageux qu'à Trois-Rivières, où Piché doit partager son temps entre sa tâche d'organiste et ses cinq à six heures d'enseignement quotidiennes, ce qui laisse peu de liberté pour la préparation de récitals ou la composition⁹. Au fil des ans, de nouvelles possibilités d'emploi s'ouvrent aussi à Montréal pour les jeunes artistes québécois, notamment à Radio-Canada. Deux récipiendaires trifluviens du Prix d'Europe, le chef d'orchestre Jean-Yves Landry et la pianiste Josephte Dufresne, y

⁸ Les sources n'indiquent pas la date de naissance.

⁹ Michelle Quintal, « Un maître de l'orgue méconnu : Bernard Piché », *Sonances*, octobre 1986, p. 36-42.

trouveront un travail stimulant, le premier comme chef d'orchestre et réalisateur à la télévision d'État et la seconde comme récitaliste¹⁰. Le retrait progressif de la vieille garde artistique et le départ d'une part significative de la relève s'avèrent fatals à plusieurs organismes telle la Chorale mixte Thompson, qui s'éteint dès le départ de son directeur-fondateur. D'autres sociétés comme les Rendez-Vous artistiques tentent de renouveler leur comité organisateur en invitant tous les Trifluviens à s'impliquer, en vain¹¹. Les quelques promoteurs restants à la direction des chorales, fanfares ou sociétés de concerts finissent par abandonner une cause qui leur tenait pourtant à cœur, lassés d'assumer seuls toutes les responsabilités au sein d'organismes qui donnent de moins en moins de résultats, particulièrement dans le domaine de la pratique musicale amateur.

2.2. Le désengagement des musiciens amateurs

Le déclin de l'esprit de l'amateur affecte tout particulièrement les ensembles vocaux et instrumentaux qui peinent à trouver des artistes prêts à œuvrer bénévolement au service de l'art. Au milieu de la décennie, les chorales paroissiales subissent toutes une réduction marquée du nombre de leurs membres, chaque chœur ne comptant plus en moyenne que 25 chantres, dont un certain nombre participe simultanément à plusieurs

¹⁰ « Les préférences de J.-Y. Landry vont à la direction musicale », *Le Nouvelliste*, 22 septembre 1958, p. 10 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Au seuil de l'an neuf », *ibid.*, 9 janvier 1960, p. 10 ; Idem, « Musique et spectacles : Deux Prix d'Europe », *ibid.*, 30 janvier 1960, p. 9 ; Gilles Potvin, « Jean-Yves Landry », dans Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters (dir), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993, p. 1835 ; Laure Fink, « Joseph Dufresne », *ibid.*, p. 967-968.

¹¹ Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 23 mars 1957, p. 8 ; Idem, « Musique et spectacles : Sous les feux de la rampe », *ibid.*, 30 mars 1957, p. 9 ; Idem, « Musique et spectacles : Ça bouge aux Rendez-Vous », *ibid.*, 3 août 1957, p. 14 et p. 15 ; « Pas de saison des Rendez-Vous en 1959 », *ibid.*, 3 juin 1958, p. 3 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Où va notre fierté trifluvienne ? », *ibid.*, 7 juin 1958, p. 10.

groupements¹². Chez les ensembles instrumentaux, l'OSTR se voit forcé d'embaucher un trop grand nombre de musiciens de l'extérieur. Les fanfares, quant à elles, accusent une diminution sensible de leurs effectifs : comptant chacune 75 instrumentistes au milieu des années 1930, l'Union musicale et la Philharmonie De La Salle voient le nombre de leurs membres respectifs chuter à un peu plus de 40 entre 1950 et 1960¹³.

Ces difficultés de recrutement sont attribuables en partie aux lacunes du système d'éducation musicale. À Trois-Rivières, la filiale du conservatoire d'État se fait toujours attendre et, par conséquent, les contraintes décrites précédemment (coût élevé des cours privés, absence de formation supérieure, rareté des enseignants résidants, surtout pour les instruments à cordes) perdurent et entravent le développement des talents locaux. Même le milieu scolaire néglige parfois l'enseignement musical : durant les années 1950, un journaliste déplore la disparition de plusieurs chorales scolaires, alors que la Philharmonie et la Société Saint-Jean-Baptiste se prononcent en faveur d'un retour en force de l'enseignement artistique dans les écoles¹⁴.

¹² Jacques Huray, « Musique et spectacles : La crise du chant choral », *Le Nouvelliste*, 24 novembre 1956, p. 10 ; Idem, « Musique et spectacles : Un devoir impérieux », *ibid.*, 22 décembre 1956, p. 34 ; Idem, « Musique et spectacles : Où vont les chorales d'église ? », *ibid.*, 23 novembre 1957, p. 15 ; Idem, « Musique et spectacles : Un chœur renaît », *ibid.*, 27 avril 1957, p. 10 et p. 13.

¹³ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.03, *Lettre du secrétaire de la Philharmonie au maire Atchez Pitt et aux échevins*, 5 décembre 1935 ; FN-0650-3.04, *Tableau des assiduités 1952-1953* ; « Au festival des fanfares », *Le Nouvelliste*, 26 juin 1936, p. 4 ; « Plusieurs fanfares à la parade-revue », *ibid.*, 25 juin 1958, p. 19.

¹⁴ Jacques Huray, « Musique et spectacles : La crise du chant choral », *Le Nouvelliste*, 24 novembre 1956, p. 10 ; Idem, « Musique et spectacles : Un chœur renaît », *ibid.*, 27 avril 1957, p. 10 et p. 13 ; Idem, « Musique et spectacles : Sainte-Cécile », *ibid.*, 22 novembre 1958, p. 14 ; ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, *assemblée générale du 5 octobre 1953*.

Mais la diminution des possibilités d'apprentissage n'explique qu'en partie la raréfaction des musiciens amateurs, puisque les fanfares et chorales sont généralement disposées à former eux-mêmes leurs recrues. Le véritable problème semble plutôt être que les Trifluviens se désintéressent de l'implication bénévole dans la production artistique locale. Cette régression de l'esprit de l'amateur se traduit par des difficultés de recrutement, mais aussi par un manque d'assiduité croissant des anciens membres aux activités du groupe. Déjà durant les années 1940, un grand nombre de musiciens désertaient les répétitions ; le phénomène s'accroît après 1950. À la Philharmonie, les pratiques de la saison 1953 rassemblent à peine la moitié des instrumentistes¹⁵. Un grand nombre de musiciens négligent aussi les prestations publiques, ce qui nuit à la qualité du rendement offert par le groupe, la fanfare pouvant difficilement se montrer à la hauteur lorsque seulement 15 ou 20 musiciens se présentent aux concerts, processions et autres démonstrations. D'ailleurs, durant ces sorties, il n'est pas rare d'apercevoir certains membres « absents » se joindre à la foule des spectateurs pour observer la prestation de leurs confrères¹⁶. Au fil des ans, le désengagement d'une part importante des membres provoque l'annulation de plusieurs concerts¹⁷. Comment expliquer la disparition progressive, parmi les musiciens amateurs, de l'esprit de sacrifice et de dévouement qui les caractérisait jusqu'alors ? À la veille des grands changements des années 1960,

¹⁵ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée générale du 5 octobre 1953.

¹⁶ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, *Rapport des activités de la Philharmonie pour 1948-1949*, assemblée générale du 5 octobre 1953 ; FN-0650-3.03, Gérard Lacombe, secrétaire de la Philharmonie, *Lettre circulaire*, 8 juillet 1952 ; ANQ-TR, Fonds de l'Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée générale du 23 janvier 1956, assemblée générale du 14 octobre 1957.

¹⁷ ANQ-TR, Fonds de l'Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A , assemblée du 15 novembre 1943, assemblée du 9 février 1944 ; ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes FN-0650-2.01, *Rapport des activités de la Philharmonie pour 1948-1949*, assemblée générale du 5 octobre 1953 ; FN-0650-3.03, Gérard Lacombe, secrétaire de la Philharmonie, *Lettre circulaire*, 8 juillet 1952.

l'immobilisme des sociétés musicales dans un monde qui se modernise rapidement constitue probablement la cause principale de ce désengagement.

Au Québec comme ailleurs dans le monde, la période qui suit la Deuxième Guerre mondiale s'accompagne de changements qui bouleversent les modes de vie. La conjonction de divers facteurs provoque une croissance économique soutenue : besoins de l'Europe à des fins de reconstruction, hausse de la production industrielle et des salaires, demande de rattrapage des consommateurs après les restrictions des temps de guerre, hausse démographique rapide. Grâce à ce climat de prospérité générale, les Québécois entrent de plain-pied dans la société de consommation et certains biens, jusque-là réservés à une élite, deviennent accessibles à une part élargie de la population : automobile, appareil radio, télévision. En transformant les modes de loisirs, ces facilités modernes produisent un impact immédiat sur la vie musicale amateur. L'automobile, par exemple, accélère les déplacements et facilite les sorties hors de la ville. Dès la fin des années 1940, les fanfares trifluviennes sont forcées de refuser des engagements prévus la fin de semaine, sachant que plusieurs de leurs membres, qui possèdent probablement une automobile, profitent de leurs congés pour faire de courts voyages à l'extérieur¹⁸. La diffusion accrue des appareils radio et des disques, puis l'avènement de la télévision proposent aussi de nouveaux passe-temps culturels, plus individualisés.

¹⁸ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblées du 13 juillet 1942, du 16 mai 1949, du 7 mars 1951 ; ANQ-TR, Fonds de l'Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 28 mai 1956.

Contrairement aux époques précédentes, un éventail diversifié de loisirs modernes concurrence la pratique musicale amateur et la font peut-être paraître un peu désuète¹⁹.

En effet, entre 1920 et 1960, le monde des chorales et des fanfares change très peu. Les répertoires, en particulier, paraissent figés dans le temps : les chanteurs des paroisses répètent systématiquement les mêmes airs sacrés et les groupes de musique militaire interprètent toujours des marches, ouvertures et sélections tirées d'un répertoire probablement démodé. Dans un article portant sur un festival de fanfares organisé en 1958, un journaliste qualifie la musique entendue d'« antiques boum boum de notre jeunesse²⁰ », une appréciation qui révèle clairement la désuétude du répertoire. L'auteur de ce texte n'est pas le seul à souligner le caractère passéiste des œuvres exécutées par les groupements amateurs. À cette époque, les choristes eux-mêmes affichent un désintérêt croissant pour le chant sacré et les instrumentistes des fanfares expriment leur désir d'apprendre de nouveaux airs, plus modernes²¹. À ce répertoire démodé s'ajoutent toutes les pratiques associatives des groupes musicaux amateurs, inchangées depuis des décennies. Au même festival cité plus haut, les organisateurs de l'Association des fanfares amateurs de la province de Québec se voient forcés d'imposer une amende aux musiciens qui n'assisteront pas en corps à la traditionnelle messe d'ouverture de

¹⁹ « Les Rendez-Vous artistiques. Leur œuvre de culture musicale et sociale », *La Chronique de la vallée du Saint-Maurice*, 22 octobre 1952, p. 3 et p. 8 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Une saison active s'annonce », *Le Nouvelliste*, 21 septembre 1957, p. 9 ; Roland Héroux, « Une merveilleuse saison prend fin à l'Heure du concert », *ibid.*, 18 mars 1958, p. 12 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : À quand notre salle de spectacles ? », *Le Nouvelliste*, 3 septembre 1960, p. 12 ; ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-6105B, 30-4, « Les jeunes Trifluviens préparent une édifiante relève », coupure de presse non identifiée.

²⁰ « L'Union musicale de Shawinigan gagne le trophée », *Le Nouvelliste*, 18 août 1958, p. 11.

²¹ ASTR, Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes, FN-0650-2.01, assemblée du 11 septembre 1951 ; ANQ-TR, Fonds de l'Union musicale de Trois-Rivières, P47, 33A13-3601A, assemblée du 7 octobre 1959 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : La crise du chant choral », *Le Nouvelliste*, 24 novembre 1956, p. 10.

l'événement²². Les défilés paramilitaires, l'accompagnement des événements religieux, le maintien d'une ritualité héritée du XIX^e siècle présentent probablement moins d'attrait dans un monde en marche vers la modernité. La diversification des passe-temps offerts aux Trifluviens conjuguée à l'immobilisme du loisir artistique ont possiblement détourné les artistes amateurs de la pratique musicale. Ces facteurs affectent, de la même façon, le public trifluvien qui avait l'habitude d'assister aux activités culturelles.

2.3. Le désintérêt du public à l'égard des manifestations artistiques

Sollicité par mille et un nouveaux divertissements, le public, en effet, semble moins enclin à faire des efforts pour aller encourager le travail artistique produit par les amateurs trifluviens. Les concerts intérieurs de la Philharmonie, qui remplissaient habituellement les 800 à 900 places de l'auditorium De La Salle, sont applaudis par une centaine de spectateurs seulement en 1958²³. À la même époque, les effectifs des Rendez-Vous artistiques n'atteignent plus le seuil minimal de 1000 membres nécessaire au bon fonctionnement de la société. Ayant rassemblé près de 1200 sociétaires en 1949-1950, les recruteurs des Rendez-Vous ne parviennent qu'à obtenir 857 adhésions pour la saison 1957-1958²⁴. Ce n'est pourtant pas la qualité des activités présentées qui semble être la cause principale de ce désintérêt. Lors des différents concerts présentés à cette époque, les comptes rendus favorables témoignent de la satisfaction des critiques et des spectateurs, le seul problème étant l'insuffisance du public, souvent composé du même

²² « Fête inoubliable à l'occasion du 80e anniversaire de l'Union Musicale », *Le Nouvelliste*, 13 août 1958, p. 14.

²³ « Brillant concert avec la Philharmonie et ses invités », *Le Nouvelliste*, 18 décembre 1958, p. 24.

²⁴ Jacques Huray, « Musique et spectacles : En avant le théâtre ! », *Le Nouvelliste*, 26 octobre 1957, p. 9 et p. 10 ; « Pas de saison des Rendez-Vous en 1959 », *ibid.*, 3 juin 1958, p. 3.

groupe restreint d'irréductibles mélomanes²⁵. Cette raréfaction des auditoires n'est pas spécifique au milieu trifluvien. Durant les années 1950, des sociétés de concerts établies à La Tuque, Shawinigan et Granby connaissent toutes une forte baisse de fréquentation qui menace leur survie²⁶. Même si les sources consultées n'identifient pas clairement la cause de cette désaffection du public, la généralisation du phénomène semble indiquer que ce sont des changements globaux et non des facteurs proprement trifluviens ou locaux qui sont en cause. Tout comme leurs concitoyens musiciens, les mélomanes de la ville doivent faire des choix parmi une gamme élargie de nouveaux divertissements, parfois au détriment des activités musicales.

La diminution des audiences a de funestes conséquences sur la production musicale amateur, car la présence des Trifluviens aux activités culturelles produites localement a toujours représenté un encouragement fondamental pour les artistes et les organisateurs de ces événements. Le désintérêt du public les prive de ce qui constitue souvent leur unique récompense, leur plus grande motivation. Au point de vue administratif, la réduction du nombre de spectateurs entraîne aussi une baisse de la vente des billets de concerts, ce qui a pour effet d'amplifier les difficultés financières de ces sociétés dont l'équilibre budgétaire a toujours été précaire. La diminution de l'encouragement moral et financier des mélomanes s'ajoute au déclin du soutien traditionnel des artistes amateurs : celui du conseil de ville.

²⁵ Jacques Huray, « Jean-Yves Landry et Joseph Dufresne ont dominé hier notre meilleur concert symphonique », *Le Nouvelliste*, 3 décembre 1952, p. 4 ; Idem, « Musique et spectacles : La situation de l'Orchestre symphonique », *ibid.*, 26 septembre 1953, p. 12 ; Idem, « Musique et spectacles : Quel accueil leur ferons-nous ? », *ibid.*, 26 juillet 1958, p. 11.

²⁶ Jacques Huray, « Musique et spectacles : L'école Renaissance sur la brèche », *Le Nouvelliste*, 26 mai 1956, p. 10.

2.4. Le déclin du traditionnel soutien municipal

Les artistes amateurs trifluviens ont toujours pu compter sur le soutien du conseil de ville, particulièrement en ce qui concerne la distribution de subventions. Durant les années 1920 à 1950, on l'a vu, les sommes versées par la municipalité aux chanteurs et musiciens locaux avaient permis aux artistes de payer leurs dépenses courantes. Au tournant des années 1950, la générosité de la Ville à l'égard de ses artistes se transforme rapidement en ce que le chroniqueur Jean-Jacques Saint-Onge qualifie alors de « régime d'austérité²⁷ ». En effet, à cette époque, la part des finances municipales affectée au soutien des arts paraît nettement insuffisante : en 1954, les montants versés aux groupes artistiques représentent 6000 \$ sur son budget annuel d'un peu plus de 3 000 000 \$, soit 0,0017 % des sommes disponibles²⁸. C'est peu si on compare ces investissements avec la situation qui prévaut dans d'autres villes de taille comparable : à Sherbrooke, par exemple, les sources indiquent que l'orchestre symphonique local reçoit annuellement une subvention de 4000 \$, un montant largement supérieur aux 800 \$ versés à l'OSTR²⁹. Une des explications conjoncturelles de ce revirement dans la politique municipale de soutien à la musique pourrait être le changement de maire, en 1949 : Arthur Rousseau, époux d'Anaïs Allard-Rousseau et maire de 1941 à 1949, est en effet défait cette année-là. Les maires des années 1950, Joseph-Alfred Mongrain, Léo Leblanc et Laurent Paradis ont moins de raisons personnelles d'encourager la vie musicale. Laurent

²⁷ Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 8 avril 1950, p. 5.

²⁸ Jacques Huray, « Musique et spectacles : Les octrois aux sociétés artistiques », *Le Nouvelliste*, 23 janvier 1954, p. 9 et p. 17 ; Idem, « Musique et spectacles : Incompréhension des villes », *ibid.*, 12 mars 1960, p. 10.

²⁹ « L'Orchestre symphonique suspend temporairement ses activités », *Le Nouvelliste*, 25 septembre 1953, p. 3.

Paradis, en particulier, maire de 1955 à 1960, se fait surtout le promoteur du scoutisme et du sport amateur pour les jeunes³⁰.

L'insuffisance des sommes distribuées entrave sérieusement la bonne marche des sociétés musicales. À la fin de la décennie, l'Union musicale dénonce les effets de ce financement inadéquat sur la poursuite de ses activités³¹. La direction de la fanfare affirme que le soutien municipal, qui n'a pas été indexé depuis les années 1930, ne permet plus d'acheter les équipements de base (uniformes, instruments), dont la valeur n'a cessé d'augmenter avec le temps. Ces contraintes budgétaires freinent le recrutement de jeunes musiciens, puisqu'on manque d'instruments pour d'éventuels élèves. D'autres groupements sont contraints de rechercher de nouvelles sources de financement pour assurer le maintien de leurs activités. Après avoir subventionné la première tournée américaine de l'Orphéon en 1949, le conseil municipal refuse de renouveler son soutien, forçant ainsi les chanteurs à solliciter de nouveaux commanditaires. Le maintien des tournées américaines sera finalement rendu possible grâce au patronage de *St. Lawrence Paper Mills* en 1950 puis du gouvernement provincial par la suite³². D'autres ensembles ne réussissent pas ce virage et le sous-financement municipal provoque l'arrêt de leurs activités. À l'OSTR, la rareté des musiciens dans le domaine des instruments à cordes nécessite l'embauche de plusieurs interprètes de l'extérieur, une dépense excessive par rapport au montant de la subvention municipale.

³⁰ *Le Nouvelliste, 75 ans de vie régionale, 1920-1995*, réalisé par l'Association des retraité(e)s et Aîné(e)s du *Nouvelliste*, Trois-Rivières, 1995, 317 p.

³¹ « Le conseil désire la fusion de nos deux fanfares municipales », *Le Nouvelliste*, 7 novembre 1958, p. 3.

³² Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 8 septembre 1951, p. 5.

L'ensemble de ces facteurs mène au dépérissement de la vie musicale trifluvienne, malgré les efforts tardifs de certains promoteurs qui tentent d'adopter des mesures susceptibles de raviver la flamme culturelle locale. Certaines sociétés artistiques s'efforcent de renouveler leur répertoire en y ajoutant souvent des pièces modernes et populaires³³. La Philharmonie et l'Union musicale étudient aussi un projet de fusion proposé par le conseil municipal qui, s'il s'était concrétisé, aurait permis de réduire les coûts d'opération tout en résorbant le problème du manque d'instrumentistes³⁴. Après la disparition des Rendez-Vous artistiques, certaines associations (Kiwanis, Club Rotary, Association des étudiants universitaires de la Mauricie) organisent de leur côté quelques rares concerts professionnels. Ces efforts isolés arrivent trop tard et les Trifluviens assistent à la lente extinction du type de vie musicale qui a dominé les années 1920-1950.

3. LES PRÉMICES D'UNE NOUVELLE DYNAMIQUE MUSICALE

À l'aube des années 1960, le monde musical trifluvien fonctionne donc au ralenti. Les concerts se font plus rares et un seul organisme propose encore des récitals sur une base régulière : les Jeunesses musicales du Canada. En accordant une grande importance à l'éducation de la jeunesse et en recherchant le soutien des gouvernements

³³ Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 31 mars 1951, p. 5 ; Idem, « Musique et spectacles », *ibid.*, 13 septembre 1952, p. 4 et p. 5 ; Idem, « Musique et spectacles : L'Orphéon à l'Expo », *Le Nouvelliste*, 10 août 1957, p. 9 ; « Dumas et Allen invités de l'Union musicale », *ibid.*, 23 juillet 1958, p. 22 ; « Brillant concert avec la Philharmonie et ses invités », *Le Nouvelliste*, 18 décembre 1958, p. 24.

³⁴ « Le conseil désire la fusion de nos deux fanfares municipales », *Le Nouvelliste*, 7 novembre 1958, p. 3.

provincial et fédéral plutôt que l'appui traditionnel des municipalités, cette société témoigne déjà d'une réorientation de la vie musicale.

3.1. Les Jeunesses musicales du Canada

On se rappellera qu'en 1943, Anaïs Allard-Rousseau avait fondé le Club André-Mathieu, une société de concerts à l'intention des écoliers trifluviens. Évoluant en parallèle avec les Rendez-Vous artistiques, le Club est rapidement confronté aux mêmes problèmes que son pendant adulte : désengagement des dirigeants bénévoles, difficultés de recrutement. En 1946-1947, les membres du Club André-Mathieu ne sont plus que 300, une diminution de près de 65 % par rapport à sa première année d'activité³⁵. De passage à Trois-Rivières à l'été de 1949, le violoniste montréalais Gilles Lefebvre constate les difficultés du Club et conçoit, à la même époque, un projet de regroupement des associations artistiques pour la jeunesse de la province afin d'optimiser leur efficacité organisationnelle et leur impact éducatif. La même année, le Club André-Mathieu s'associe à cinq autres sociétés du même genre exerçant leurs activités à Grand-Mère, Mont-Laurier, Saint-Hyacinthe, Shawinigan et Sherbrooke pour fonder l'Hélicon. Quelques mois plus tard, ce regroupement obtient son affiliation au mouvement mondial des Jeunesses musicales.

³⁵ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P-16, 3A14-6103A, 23-3, Communiqué de Simonne Godbout à l'intention des membres du Club André-Mathieu, 1947 ; 3A14-7503A, 43-4, reportage musical du 18 octobre 1943.

Fondées sensiblement sur les mêmes objectifs que les petites sociétés locales, les Jeunesses musicales du Canada (JMC) espèrent développer le goût de la musique chez les écoliers tout en faisant la promotion des compositeurs et des jeunes artistes canadiens. Comme à l'époque du Club André-Mathieu, les adhérents bénéficient de séries de concerts éducatifs auxquelles se greffent, au fil des ans, un grand nombre d'activités parallèles : concours de jeunes talents, camps d'été pour les musiciens, club de disques. Ces activités sont, pour la plupart, conçues et préparées par un conseil national, d'abord établi à Saint-Hyacinthe, puis à Montréal à partir de 1952.

Outre les avantages évidents que procure le regroupement des associations artistiques (organisation plus efficace, échange d'idées, mise en commun des équipements), la représentation par un comité central de plusieurs villes affiliées permet au mouvement de solliciter un soutien financier auprès des gouvernements provincial et fédéral pour asseoir ses activités. Dès 1951, les Jeunesses musicales réclament l'aide financière des dirigeants provinciaux, qui répondent favorablement à leur requête en offrant d'abord une contribution modeste (200 \$ en 1951) puis des montants de plus en plus importants (11 000 \$ en 1955-1956³⁶). À partir de 1957, le Conseil des Arts du Canada, qui vient d'être créé, participe aussi financièrement à l'expansion des JMC à travers le pays. De manière générale, les Jeunesses musicales en appellent à une intervention plus soutenue de l'État dans le développement de l'art musical. Dans un mémoire rédigé par la direction du mouvement, les auteurs demandent une action

³⁶ Gilles Lefebvre, *Terre des jeunes. Le premier demi-siècle des Jeunesses musicales du Canada et du Centre d'Arts d'Orford*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 1999, p. 51 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Le plus grand pas en avant ! », *Le Nouvelliste*, 16 février 1957, p. 10.

étatique plus marquée afin d'améliorer l'enseignement des arts et les structures de diffusion. Ils sollicitent davantage de subventions et proposent la formation d'un Conseil provincial de la musique chargé de coordonner les activités culturelles partout sur le territoire³⁷. Bien que l'appui de l'État ne résolve pas tous les problèmes rencontrés, il compense au moins en partie l'effritement du soutien en provenance de la communauté immédiate et contribue à la pérennité des Jeunesses musicales du Canada. Allant à l'encontre de la tendance générale observée, les sections trifluviennes des JMC connaissent un rayonnement sans cesse croissant durant les années 1950: de 600 membres en mars 1952, les effectifs de cette société passent à 1716 adhérents en 1959-1960³⁸.

Une partie du succès des Jeunesses musicales à Trois-Rivières est d'ailleurs attribuable à l'implication d'Anaïs Allard-Rousseau, qui, très présente à la direction nationale du mouvement, continue néanmoins de s'intéresser à la vie musicale locale.

3.2. L'éducation de la jeunesse et le soutien gouvernemental

De façon générale, durant les années 1950, l'importance accordée à l'éducation des jeunes et le soutien des gouvernements s'imposent de plus en plus comme deux variables essentielles d'une nouvelle ère musicale. Les jeunes Trifluviens bénéficient d'une meilleure accessibilité à la musique classique et les efforts en ce sens semblent

³⁷ ANQ-TR, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, 3A14-6205B, 20-9 et 3A14-7504A, 44-14, *Mémoire des JMC à la Commission royale d'enquête sur les problèmes constitutionnels*, Montréal, 16 mai 1954.

³⁸ ANQ-TR, Fonds Jeunesses musicales du Canada, P37, 3A17-3301B, assemblées du 3 mars 1952, assemblée du 30 novembre 1959.

porter fruit : en 1959, à l'occasion d'un concert des Cosaques du Don, le public est composé en grande partie de jeunes âgés de 17 à 20 ans, phénomène qu'on ne peut s'empêcher d'attribuer au travail constant des Jeunesses musicales du Canada et de son prédécesseur, le Club André-Mathieu³⁹. Mais les sociétés de concerts ne sont pas les seules organisations préoccupées par l'éducation artistique des écoliers. Prenant exemple sur les JMC, un nombre grandissant d'ensembles trifluviens présentent des concerts éducatifs dans les écoles : l'Orchestre des jeunes Côté en 1950, la Petite symphonie en 1957, l'Union musicale en 1958, l'Orphéon en 1959. À la même époque, Anaïs Allard-Rousseau dispense une série de cours d'initiation musicale dans les institutions scolaires de la ville, tandis que l'Académie De La salle inaugure une nouvelle école de musique. On y offre dorénavant l'enseignement des instruments à cordes et certaines classes, particulièrement celle de violon, connaissent une telle popularité qu'on songe à engager des professeurs supplémentaires⁴⁰. Du côté du chant choral, quelques manécanteries permettent aux jeunes d'exercer leur talent. Les Petits chanteurs de la Mauricie, fondés en 1947, s'affilient au mouvement scout durant les années 1950 et sont rebaptisés les Petits chanteurs de Trois-Rivières⁴¹ ; les Petits chanteurs de Notre-Dame, pour leur part, sont associés au mouvement des Petits chanteurs à la croix de bois de Paris ; enfin, la manécanterie De La Salle jouit du soutien des frères des Écoles chrétiennes. Bien que, selon l'opinion de plusieurs, il soit encore trop tôt pour établir un conservatoire trifluvien en raison du nombre insuffisant d'élèves avancés et du coût élevé d'un tel

³⁹ Jacques Huray, « Musique et spectacles : Légère déception », *Le Nouvelliste*, 19 septembre 1959, p. 9.

⁴⁰ Jacques Huray, « Musique et spectacles : Une école de musique », *Le Nouvelliste*, 7 septembre 1957, p. 10 ; Idem, « Musique et spectacles : Ça remue sur tous les fronts », *ibid.*, 12 octobre 1957, p. 9 ; Idem, « Musique et spectacles : L'orchestre à l'œuvre », *ibid.*, 16 novembre 1957, p. 10.

⁴¹ L'école des Petits chanteurs sera fondée en 1966. Elle sera rattachée à l'école St-François d'Assise.

projet⁴², les jeunes musiciens en âge d'entreprendre des études supérieures peuvent, de plus en plus, compter sur l'appui de l'État pour réaliser leur plan de carrière : en 1952, la violoncelliste Lyse Vézina poursuit sa formation au Juilliard School of Music de New York grâce à une bourse d'études offerte par le gouvernement provincial⁴³ et, sept ans plus tard, la pianiste Colette Lanneville se rend perfectionner ses connaissances à l'Université Laval, puis à Genève, après avoir reçu l'appui financier du Conseil des Arts du Canada⁴⁴. Les gouvernants distribuent des subventions aux solistes et aux sociétés artistiques professionnelles comme les JMC ou l'OSQ mais aussi, à l'occasion, à certains groupes amateurs comme l'Orphéon.

3.3. Les tournées de l'Orchestre symphonique de Québec à Trois-Rivières

La nouvelle orientation de la vie musicale se traduit aussi par l'inauguration, en 1960, des séries de concerts annuelles données par l'Orchestre symphonique de Québec au bénéfice du public trifluvien. Dès les années 1950, l'OSQ profite de l'intervention accrue de l'État dans les affaires culturelles pour consolider ses activités et étendre son rayonnement. À cette époque, l'OSQ est déjà établi sur des bases solides dans la capitale. Dirigée par Wilfrid Pelletier depuis 1951, la formation instrumentale progresse à grands pas vers la permanence et la professionnalisation. L'ouverture des succursales

⁴² Rita Fleury, « Jean-Yves Landry dirige avec brio l'orchestre symphonique de Québec », *Le Nouvelliste*, 5 mai 1954, p. 8 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Le plus grand pas en avant ! », *Le Nouvelliste*, 16 février 1957, p. 10.

⁴³ Jacques Huray, « Musique et spectacles », *Le Nouvelliste*, 28 juin 1952, p. 5. À cette époque, le ministère des Affaires culturelles du Québec n'existe pas encore ; il sera créé en 1961. Ce sont d'autres ministères, dont les mandats semblent parfois bien éloignés du domaine artistique, qui distribuent ces bourses. Le financement qui permet à Lyse Vézina d'étudier durant deux ans à New York est offert par le ministère de l'Agriculture. Lyse Vézina, *Quarante ans au cœur de l'Orchestre symphonique de Montréal*, Montréal, Éditions Varia, 2000, p. 32.

⁴⁴ « Subventions de plus d'un million par le Conseil des Arts du Canada », *ibid.*, 22 juillet 1958, p. 8.

montréalaises et québécoises du conservatoire d'État, en 1943 et 1944, facilite le recrutement d'instrumentistes qualifiés, surtout dans le domaine des cordes. Grâce au travail de nombreux bénévoles et aux subventions offertes par le gouvernement provincial, dès les années 1920, et fédéral à partir de 1957, la formation orchestrale consolide et diversifie ses activités en ajoutant aux séries de concerts habituelles des matinées symphoniques pour les jeunes. En 1960, les dirigeants provinciaux offrent 30 000 \$ à l'OSQ tandis que le Conseil des Arts du Canada lui octroie 25 000 \$ pour la mise en œuvre d'un plan de tournées régionales à travers le Québec. La ville de Trois-Rivières, sans orchestre symphonique depuis 1953, reçoit l'OSQ pour des saisons complètes de concerts à partir de 1960. Les jeunes Trifluviens profitent aussi de matinées symphoniques, présentées selon un programme calqué sur celui des JMC (présentation des œuvres et de leurs auteurs, distribution d'un programme annoté contenant aussi un bref questionnaire)⁴⁵.

CONCLUSION

Au terme d'un long processus de déclin qui dure de 1950 à 1960, on assiste à la disparition d'une forme particulière de culture musicale, caractérisée par l'implication bénévole des artistes et promoteurs, par la coexistence des artistes amateurs et professionnels et par le soutien de la communauté immédiate. Au fil des ans, le nombre

⁴⁵ Bertrand Guay, *Un siècle de symphonie à Québec*, Sillery, Septentrion, 2002, 163 p. ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Saison exceptionnelle », *Le Nouvelliste*, 24 septembre 1960, p. 13 ; Rolland Héroux, « « Nous voulons apporter à tous, mais surtout à la jeunesse, le message de la musique. » M. Wilfrid Pelletier expose les buts de l'Orchestre symphonique de Québec », *ibid.*, 24 septembre 1960, p. 13 ; Jacques Huray, « Musique et spectacles : Nouvelle ère symphonique », *ibid.*, 22 octobre 1960, p. 12 et p. 19 ; « « L'an prochain nous jouerons un Mozart. » Wilfrid Pelletier à Lucie Cloutier », *ibid.*, 29 octobre 1960, p. 15 et p. 23.

de promoteurs de la cause musicale, qu'ils soient musiciens chevronnés, artistes bénévoles ou organisateurs des sociétés de concerts, diminue sensiblement et les manifestations artistiques deviennent plus rares. Les mélomanes trifluviens, tout comme les élus municipaux, manifestent aussi moins d'intérêt pour la production artistique locale. Ce déclin de l'esprit de l'amateur s'explique en grande partie par la modernisation de la société, qui propose aux Trifluviens de nouveaux modes de consommation culturelle. Le disque, la radio et la télévision représentent de nouvelles voies, de plus en plus accessibles, d'appropriation de l'art musical⁴⁶. Cette consommation artistique individualisée et privée se substitue en partie à l'écoute collective et minimise la dimension sociale de l'expérience artistique. Toutefois, elle conduit aussi au renouvellement des moyens de démocratisation de l'art musical. Selon l'opinion d'un journaliste du *Nouvelliste*, l'Heure du concert, une émission de musique classique diffusée à la télévision de Radio-Canada dès 1954, permet de convertir plusieurs auditeurs aux oeuvres sérieuses en initiant, dans le confort de leur foyer, ceux qui ne vont jamais au concert. Cette initiative de la télévision d'État témoigne d'une plus grande intervention dans la sphère artistique et s'inscrit dans une mouvance qui délègue de plus en plus la responsabilité du développement culturel aux gouvernements supérieurs.

⁴⁶ Ces médias deviennent rapidement les modes d'écoute musicale privilégiés par la majorité de la population. Déjà durant les années 1960, la popularité des retransmissions à la radio des spectacles du *Metropolitan Opera* de New York est telle qu'elles attirent autant d'auditeurs que les parties de hockey. Rosaire Garon, *Déchiffrer la culture au Québec. 20 ans de pratiques culturelles*, Sainte-Foy, Publications du Québec, 2004, p. 186.

CONCLUSION

Entre 1920 et 1960, le milieu musical trifluvien fait preuve d'un dynamisme qui peut paraître étonnant par rapport à ce qu'en dit l'historiographie. Alors que la plupart des écrits négligent la vie artistique des régions, l'étude du fait musical à Trois-Rivières montre que, déjà avant l'époque de l'intervention de l'État dans la vie culturelle, la scène musicale locale est bien vivante. Tout au long de la période étudiée, ce dynamisme culturel prend appui principalement sur l'implication bénévole des acteurs et sur le soutien de la communauté immédiate. Ce mode de fonctionnement amateur et la mobilisation des ressources disponibles localement demeurent des constances dans un champ musical qui, par ailleurs, connaît de grandes transformations au fil des ans.

Jusqu'au milieu des années 1930, la vie musicale à Trois-Rivières est essentiellement populaire. Dans une ville de taille moyenne ne disposant pas des ressources humaines, matérielles et financières accessibles dans les grands centres, l'implication bénévole d'un grand nombre de musiciens locaux, issus de tous les milieux, devient le principal moteur de la production culturelle. En marge de leur travail régulier, ces artistes amateurs investissent leur temps et leurs énergies dans la préparation d'activités de divertissement et de circonstance qui animent autant le quotidien des institutions religieuses ou scolaires que la vie municipale et communautaire. Les caractéristiques de ces manifestations artistiques, souvent gratuites, dépouillées du rituel concertant associé aux événements professionnels et privilégiant

des répertoires légers, favorisent l'accessibilité de ces activités ouvertes à tous les publics. Cette culture musicale perdure grâce à la collaboration des différentes instances de la ville : le conseil municipal, les commissions scolaires et les paroisses n'hésitent pas à offrir leur aide aux organismes artistiques qui proposent une animation artistique dont profitent les mélomanes trifluviens et les institutions locales. Quant à eux, outre les satisfactions artistiques, les musiciens impliqués retirent de leur travail bénévole des bénéfices sociaux non négligeables, qui stimulent leur dévouement : activités sociales, sentiment d'appartenance à un groupe, protection mutuelle, entre autres.

Parallèlement à cette vie musicale populaire, l'organisation de quelques rares récitals professionnels dédiés à la musique sérieuse permet à un public restreint, généralement issu des milieux aisés, de prendre contact avec cette forme d'art. Toutefois, les lacunes des infrastructures de diffusion, les risques financiers associés à l'embauche d'artistes professionnels, le prix élevé des billets de concerts et l'insuffisance du nombre de mélomanes initiés au grand art entravent la diffusion de cette musique, qui demeure une activité mineure parmi les nombreuses manifestations populaires.

La situation marginale de la musique d'art connaît toutefois une amélioration significative dès le milieu des années 1930. À cette époque, une nouvelle génération de promoteurs de la cause culturelle s'affirme et espère intensifier la diffusion de la musique de concert à Trois-Rivières en démocratisant l'accès au grand art. Des mesures destinées à faire aimer la musique classique et à la rendre accessible à toutes les

catégories de la population sont conçues à cette fin. Dans un premier temps, la réorientation des activités des groupements amateurs vers le concert en salle et à la radio initie le public trifluvien à la musique classique grâce, entre autres, aux commentaires éducatifs qui permettent de se familiariser avec le répertoire. Avec l'avènement des sociétés de concerts pour écoliers et pour adultes quelques années plus tard, des artistes professionnels présentent, grâce au travail d'organisation des promoteurs bénévoles et à la collaboration du milieu, des séries de récitals qui puisent dans les répertoires plus sérieux. Le professionnalisme des exécutants, le choix judicieux des œuvres qui composent les programmes, la présentation de commentaires éducatifs et les prix d'abonnement modérés constituent, aux yeux des organisateurs, des moyens efficaces de faire connaître la « bonne musique » et d'en accroître la diffusion.

L'apparition de ces nouvelles activités artistiques favorise la tenue régulière de concerts et leur accessibilité, tout en contribuant à la diversification et à l'intensification de la vie musicale. Ce nouveau climat stimule les artistes amateurs locaux, qui multiplient les projets permettant aux chanteurs et instrumentistes trifluviens de cultiver leur art. Les artistes susceptibles d'entreprendre une véritable carrière professionnelle sont encouragés à poursuivre leurs études à l'extérieur, en attendant l'instauration d'une institution d'enseignement musical supérieur qu'on ne cesse de réclamer auprès du gouvernement provincial. Les dilettantes ne sont pas en reste et développent différents moyens pour faire connaître leur talent à leurs concitoyens : galas, festivals. L'enthousiasme et le dévouement des artistes conjugués à l'intérêt croissant des mélomanes trifluviens pour l'art musical permettent la création d'un orchestre

symphonique local. Cette formation orchestrale devient une des plus grandes réalisations de cette période dynamique de l'histoire artistique de la ville, marquée par un double mouvement de mise en valeur du talent local et d'accroissement de la diffusion de la musique de concert. Pourtant, cette vitalité musicale, toujours basée sur l'action bénévole des promoteurs et sur la collaboration de la communauté, ne résiste pas aux grands changements de l'après-guerre.

En effet, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, la modernisation de la société québécoise et la diffusion accrue des médiums d'écoute modernes et individualisés contribuent au déclin de la culture musicale dominante depuis les années 1920, et probablement même avant. Le désintéressement des musiciens amateurs et du public, l'absence de relève à la direction des organismes locaux et le désengagement des autorités municipales dans la sphère artistique conduisent à la lente extinction de la dynamique amateur qui avait, jusque-là, fait vivre l'art musical à Trois-Rivières. Pourtant, des organismes comme les Jeunesses musicales du Canada, en s'attachant surtout à l'éducation de la jeunesse et en sollicitant l'aide des paliers gouvernementaux supérieurs, indiquent déjà une réorientation de la production culturelle, qui prendra son essor définitif dans les années 1960 grâce à l'interventionnisme accru de l'État dans le développement des arts.

*

La vie musicale des régions durant la période qui a précédé la Révolution tranquille a longtemps été considérée comme négligeable, voire quasi inexistante. Un des principaux apports de notre mémoire est d'avoir levé le voile sur une dynamique

musicale régionale avant la systématisation de l'action gouvernementale dans ce secteur. Notre étude montre que, malgré des conditions moins favorables qu'à Montréal ou à Québec, la scène musicale trifluvienne a su se développer et se diversifier en s'appuyant sur les ressources du milieu immédiat. Cette recherche a permis d'explorer le fonctionnement de ce mouvement culturel local et surtout de mettre en lumière les assises sociales de la production artistique, qu'il s'agisse des conditions sociohistoriques qui favorisent l'activité culturelle ou, à l'inverse, de la production sociale inhérente à la pratique musicale.

Cependant, certaines dimensions auraient mérité d'être étudiées de manière plus approfondie, notamment le rôle des femmes au sein des organismes culturels. Il serait aussi intéressant d'analyser davantage le rôle particulier de certaines « dynasties » familiales qui oeuvrent, parfois sur plusieurs générations, à animer la vie musicale. Qu'on pense seulement à la famille Thompson : une vaste part des initiatives musicales des années 1920 à 1960 portent la signature de J.-Antonio Thompson, auquel succéderont ses fils Claude, enseignant et directeur des Petits chanteurs de Trois-Rivières, et Marcel, aussi enseignant et organiste à la cathédrale de Trois-Rivières. Comme nous l'avons souligné précédemment, ces musiciens professionnels trifluviens ayant fait carrière dans la ville font figure d'exception et il serait pertinent d'étudier davantage le parcours de leurs confrères qui ont plutôt choisi d'exercer leur profession à l'extérieur. Une fois établis dans les grands centres, ces musiciens ont-ils conservé des liens avec leur milieu culturel d'origine ? Ont-ils contribué à faciliter la venue de jeunes artistes trifluviens à Montréal, Québec ou ailleurs ? On peut aussi se demander si les

initiatives entreprises par les artisans de la Révolution tranquille pour décentraliser la production artistique et améliorer la situation des arts en région ont eu des impacts significatifs sur la rétention des artistes de carrière dans la ville.

Avec le recul, on peut constater que, à Trois-Rivières, l'action étatique dans le secteur culturel a permis d'atténuer certaines difficultés comme l'absence d'institution d'enseignement supérieur et les faibles perspectives d'emploi pour les artistes qualifiés.

Dès 1963, une enquête sur la situation des arts dans le milieu scolaire trifluvien¹ mentionne que les autorités provinciales imposent deux conditions préalables à l'implantation d'une succursale du conservatoire d'État dans la ville : un nombre suffisant d'inscriptions et des perspectives d'emplois intéressantes pour les futurs diplômés, notamment au sein d'un orchestre symphonique.

En ce qui concerne la première condition, il est permis de croire que les efforts des décennies précédentes n'auront pas été vains. Le travail d'éducation de la jeunesse amorcé en 1943 par le Club André-Mathieu et repris par les JMC a entraîné un nombre sans cesse grandissant de jeunes Trifluyiens à s'intéresser à la musique. Ceux-ci profitent, à la fin des années 1950, d'une meilleure accessibilité à la musique d'art que les générations qui les ont précédés. C'est probablement cette génération de jeunes mélomanes qui a fourni ses premiers élèves au Conservatoire.

¹ Archives nationales du Québec à Trois-Rivières, Fonds Anaïs Allard-Rousseau, P16, 3A14-7503A, 43-11; Frère Marie-Célestin Tremblay, *Les beaux-arts dans le milieu scolaire de Trois-Rivières*, Scolasticat St-Joseph, Pointe-du-Lac, 31 mars 1963.

Puis l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières, sous sa forme actuelle, naîtra à la suite de la fondation du Conservatoire, les deux institutions grandissant en parallèle et en collaboration. Le Conservatoire forme des musiciens qualifiés pour l'OSTR et met certaines ressources à la disposition de l'ensemble symphonique (locaux, instruments). L'orchestre, quant à lui, participe à la formation pratique des élèves en les faisant participer à certains concerts, et il procure des emplois aux diplômés. À ses débuts, l'OSTR est d'ailleurs constitué uniquement d'anciens élèves du Conservatoire, qui représentent encore aujourd'hui la majorité des membres².

Le soutien de l'État, comme on peut le voir, change le visage de la scène musicale trifluvienne et professionnalise la pratique artistique. Au fil du temps, les ressources vont se multiplier : ouverture, en 1969, des sections « musique » de l'UQTR et du Cégep de Trois-Rivières, fondation d'un centre culturel regroupant la bibliothèque municipale, une salle de concert et un centre d'exposition, création de nouveaux groupements et événements artistiques variés comme la société Pro Organo ou l'International de l'art vocal. Malgré ces transformations majeures, l'héritage musical des années 1920-1960 est encore visible aujourd'hui. Certains organismes ont traversé le temps comme l'Orphéon, qui célèbre en 2006 son 70^e anniversaire de fondation. Ce chœur, d'abord masculin mais devenu mixte durant les années 1970, apparaît comme un témoin vivant de cette époque où les efforts des amateurs dévoués ont contribué à créer une tradition musicale à Trois-Rivières. Un des principaux legs des J.-Antonio

² En 2002, 36 des 55 membres réguliers sont diplômés du Conservatoire trifluvien. « Le Conservatoire de musique de Trois-Rivières. Un partenariat unique avec l'OSTR », *Cahier spécial, OSTR 25 ans, Le Nouvelliste*, 21 septembre 2002, p. 6A.

Thompson, Anaïs Allard-Rousseau et autres promoteurs de cette période est l'importance accordée à la mise en valeur du talent local, un principe toujours valorisé aujourd'hui. Ainsi, l'OSTR actuel fut dirigé pendant 27 ans par Gilles Bellemare, diplômé de la succursale locale du Conservatoire, et la direction de l'orchestre s'est montrée favorable à l'embauche d'un candidat trifluvien pour assurer sa succession. Au centre trifluvien des Jeunesses musicales, la direction invite aussi des artistes de la région en première partie des récitals, une politique qui n'est pas appliquée dans toutes les villes affiliées. Mais, surtout, les promoteurs d'avant la Révolution tranquille ont transmis aux générations suivantes une volonté de maintenir une vie musicale bien vivante en dehors des grands centres car, malgré l'amélioration de la situation des arts depuis 1960, la situation culturelle trifluvienne demeure relativement précaire : les Jeunesses musicales ont connu une période d'inactivité de presque 20 ans durant les décennies 1980-1990, le département de musique de l'UQTR a fermé ses portes à la fin des années 1990, l'OSTR a traversé au début des années 2000 une crise administrative importante. Pour chacune de ces situations, des facteurs similaires sont en cause : financement insuffisant, inconstance du soutien du public, manque de relève administrative. En somme, malgré des mesures gouvernementales mises en place pour décentraliser et soutenir l'activité culturelle, les mêmes difficultés qu'avant 1960 pèsent toujours sur le développement des arts en région. C'est pourquoi, même s'ils réfèrent à une époque aujourd'hui révolue, les enjeux soulevés dans ce mémoire demeurent criants d'actualité.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES PREMIÈRES

1.1 Sources manuscrites

Archives municipales de Trois-Rivières

Procès-verbaux des assemblées du conseil de ville 1920-1931

Archives nationales du Québec à Trois-Rivières

P16 Fonds Anaïs Allard-Rousseau

P31 Fonds Fédération des Harmonies du Québec

P37 Fonds Jeunesses musicales du Canada

P47 Fonds Union musicale de Trois-Rivières

Archives de l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières

Programmes de concerts

Archives du Séminaire de Trois-Rivières

CL-0002 Collection Conrad Godin

FN-0071 Fonds Abbé Joseph-Gers Turcotte

FN-0255 Fonds de la Société d'arts, sciences et lettres «Le Flambeau»

FN-0376 Fonds Georges-Élisée Panneton

FN-0459 Fonds Fonds Albert L. Gaucher

FN-0511 Fonds J.-Antonio Thompson

FN-0512 Fonds Les Rendez-Vous artistiques

FN-0650 Fonds Philharmonie De La Salle des frères des Écoles chrétiennes

1.2 Sources imprimées

Journal *Le Nouvelliste*, 1920-1960

2. SOURCES SECONDES

2.1 Ouvrages de références et ouvrages généraux

HARDY, René et Normand SÉGUIN (dir.), *Histoire de la Mauricie*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture, 2004, 1137 p.

KALLMANN, Helmut, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS (dir), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993, 3810 p.

LINTEAU, Paul-André et coll., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1989, 834 p.

VINCENT, Odette, *La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, 2000, 159 p.

2.2 Monographies

AINEY, Lyette, « Désiré Defauw et la Société des Concerts Symphoniques de Montréal (1940-1955) », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 2003, 167 p.

BAIL, Louise, *Maryvonne Kendergi : la musique en partage*, Montréal, Hurtubise HMH, 2002, 378 p.

BAIL, Louise, *Jean-Papineau Couture : la vie, la carrière, l'œuvre*, Ville de LaSalle, Hurtubise HMH, 1986, 319 p.

BARRIÈRE, Mireille, *L'Opéra français de Montréal : l'étonnante histoire d'un succès éphémère : 1893-1896*, Saint-Laurent, Fides, 2001, 355 p.

BOUCHARD, Claire et Nicole BÉLANGER, *La vie musicale dans l'histoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean*, Chicoutimi, Éditions Vivat, 1995, 4 volumes.

BROYLES, Michael, *Music of the highest class. Elitism and populism in antebellum Boston*, New Haven, Yale University Press, 1992, 392 p.

DÉSILET, Andrée (dir.), *La vie musicale à Sherbrooke, 1820-1989*, Sherbrooke, Société d'histoire de Sherbrooke, 1989, 133 p.

DUHAMEL, Jean-Marie, *La musique dans la ville : de Lully à Rameau*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, 358 p.

GARON, Rosaire, *Déchiffrer la culture au Québec. 20 ans de pratiques culturelles*, Sainte-Foy, Publications du Québec, 2004, 355 p.

GERMAIN, Thérèse, *Les Ursulines de Trois-Rivières. Musique et musiciennes*, Québec, Les Éditions Anne Sigier, 2002, 182 p.

GUAY, Bertrand, *Un siècle de symphonie à Québec*, Sillery, Septentrion, 2002, 163 p.

GUMPLOWICZ, Philippe, *Les travaux d'Orphée : 150 ans de vie musicale amateur en France : harmonies-chorales-fanfarses*, Paris, Aubier, 1987, 307 p.

- HÉBERT, Johanne, « La vie musicale à Sorel des origines à 1930 », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 1990, 107 p.
- HUOT, Cécile, *Wilfrid Pelletier : un grand homme, une grande œuvre*, Montréal, Guérin, 1996, 138 p.
- HUOT, Cécile, *Évolution de la vie musicale au Québec sous l'influence de Wilfrid Pelletier*, Toulouse, Université de Toulouse. Le Mirail, 1973, 248 p.
- LEFEBVRE, Gilles, *Terre des Jeunes : le premier demi-siècle des Jeunesses musicales du Canada et du Centre d'Arts Orford*, Montréal, Fides, 1999, 282 p.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, *Rodolphe Mathieu. L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec 1890-1962*, Sillery, Septentrion, 2005, 278 p.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, « Histoire de l'art musical dans la société québécoise. Bilan des recherches », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 661-676.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, *Rodolphe Mathieu. Choix de textes inédits*, Montréal, Guérin, 2000, 229 p.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, *Jean Vallerand et la vie musicale au Québec, 1915-1994*, Montréal, Méridien, 1996, 109 p.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1991, 148 p.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, « La modernité dans la création musicale », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 173-188.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau, 1986, 239 p.
- LÉVESQUE, Hugo, « La Société canadienne d'opérette (1921-1934) : premier jalon de l'émancipation de la scène lyrique au Québec », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 2004, 132 p.
- LOCAT, Raymond, *La tradition musicale à Joliette : 150 ans d'histoire*, [s.l.], à compte d'auteur, 1993, 475 p.
- MUSSAT, Marie-Claire, *La belle époque des kiosques à musique*, Paris, Éditions Du May, 1992, 150 p.

- POTVIN, Gilles, *Les cinquante ans de l'Orchestre symphonique de Montréal*, Montréal, Stanké, 1984, 199 p.
- QUENNEVILLE, Pierre, « Guillaume Couture (1851-1915) : l'éducateur, le directeur artistique et le musicien d'église », Ph.D. (Musicologie), Université de Montréal, 1989, 3 volumes.
- RACINE, Anne, *L'Orchestre symphonique de Sherbrooke : cinquante ans d'histoire, 1939-1989*, Sherbrooke, [s.e.], 1989, 142 p.
- RUSSEL, Dave, *Popular music in England, 1840-1914. A social History*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1987, 303 p.
- SANTIAGO, Jorge P., *La musique et la ville. Sociabilité et identités urbaines à Campos, Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1998, 261 p.
- SPIER, Suzan, « The Dubois String Quartet 1910-1938 : Its Role in Montreal Music History », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 1985, 135 p.
- THOMPSON, J.-A., *Cinquante ans de vie musicale à Trois-Rivières*, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public, 1970, 66 p.
- TOURNÈS, Ludovic et Loïc VADELORGE (dir), *Les sociabilités musicales*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1997, 148 p.
- TURBIDE, Nadia, « Biographical Study of Eva Gauthier 1885-1958 », Ph.D. (Musicologie), Université de Montréal, 1986, 732 p.
- VACHON, Pierre, *Emma Albani*, Montréal, Lidec, 2000, 62 p.
- VEIT, Patrice et Michael WERNER (dir), *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002, 493 p.
- VERRETTE, René, « Le mouvement associatif comme élément de stratégie culturelle : le cas de Trois-Rivières (Québec) 1840-1890 », dans Pierre Lanthier et Guildo Rousseau (dir.), *La culture inventée : les stratégies culturelles aux 19^e et 20^e siècles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la société et la culture, 1992, p. 155-172.
- VÉZINA, Lyse, *Quarante ans au cœur de l'Orchestre symphonique de Montréal*, Montréal, Éditions Varia, 2000, 218 p.
- VILLENEUVE, Claire, « Léo-Pol Morin musicographe », M.A. (Musicologie), Université de Montréal, 1975, 250 p.

2.3 Articles de périodiques

- BARRIÈRE, Mireille, « Ascension et chute de l'Opéra français de Montréal (1893-1896) », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 4, 1, juin 2000, p. 71-80.
- BÉLANGER, Nicole, « Le vécu musical d'un royaume : la musique au Saguenay-Lac-Saint-Jean », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1992, Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18-19 mai 1991, p. 14-27.
- BOUCHARD, Claire, « L'enseignement musical au Saguenay-Lac-Saint-Jean : premier mouvement », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1992, Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18-19 mai, 1991, p. 28-41.
- BOZON, Michel, « Pratiques musicales et classes sociales. Structure d'un champ local », *Ethnologie française*, 14, 3, 1984, p. 251-264.
- COUTURE, Simon, « Les origines du Conservatoire de musique du Québec », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1992, Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18-19 mai 1991, p. 42-63.
- DUHAMEL, Jean-Marie, « La musique dans la sociabilité urbaine au XVIII^e siècle : l'exemple de Lille », *Revue du Nord*, 303, 1993, p. 893-909.
- ÉMOND, Vivianne, « Frédéric Pelletier et la critique musicale à Montréal dans la première moitié du XX^e siècle », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, avril 1990, Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989, p. 62-74.
- FULCHER, Jane F., « Style musical et enjeux politiques en France. À la veille de la Seconde Guerre mondiale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, 1995, p. 22-35.
- FLAMAND, Guylaine, « Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941) », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 7, 1-2, décembre 2003, p. 23-32.
- GERBORD, Paul, « L'institution orphéonique en France du XIX^e au XX^e siècle », *Ethnologie française*, 10, 1980, 1, p. 27-44.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, « Histoire du Conservatoire national de musique, 1920-1950 », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, 3, 1984, p. 37-51.

- OLIVIER, Dominique, « Jean Vallerand, critique musical », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, décembre 1996, Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995, p. 11-24.
- PAUL, Hélène, « Le Canada musical » (1917-24) : miroir d'une ville, reflet de deux continents », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, mai 1991, Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20-22 avril 1990, p. 48-65.
- PAUL, Hélène, « La vie musicale montréalaise en 1917-1918 : grandeurs et vicissitudes », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, septembre 1989, Actes du septième colloque, Trois-Rivières, 6-8 mai 1988, p. 36-48.
- QUINTAL, Michelle, « Un maître de l'orgue méconnu : Bernard Piché », *Sonances*, octobre 1986, p. 36-42.
- ELLIOTT, Robin, *Conterpoint to a city. A history of the women's musical club of Toronto*, s.l., ECW Press, 1997, 249 p.
- ROUX, Marcel, « Propos sur J.-A. Thompson », *Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec*, septembre 1989, Actes du septième colloque, Trois-Rivières, 6-8 mai 1988, p. 49-54.
- SAINT-LAURENT, Marie-France, « Loisir et vie privée. Harmonies musicales au Québec », *Ethnologie française*, 1993, 23, 4, p. 534-541.
- SAINT-LAURENT, Marie-France, « Les harmonies de Magog : exemple de sociabilité et d'identité collective », *Folklore Canadien. Culture populaire et rituels*, 14, 1, 1992, p. 93-109.
- SIROIS, Antoine, « Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke (1940-1953) », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 1, 1-2, décembre 1997, p. 13-18.
- SOCIÉTÉ DE CONSERVATION ET D'ANIMATION DU PATRIMOINE DE TROIS-RIVIÈRES INC. (SCAP), « La vie culturelle trifluvienne, XVII^e-XX^e siècles », *Patrimoine trifluvien*, 10, août 2000, 31 p.
- WEBER, William, « La culture musicale d'une capitale : l'époque du Beau monde à Londres, 1700-1870 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49, 3, 2002, p. 119-139.