

André Mathieu : encore bien des questions...

Georges Nicholson. *André Mathieu : biographie, précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre*. Montréal, Québec Amérique, 2010, 593 p. ISBN 978-2-7644-0753-0

Danick Trottier

Volume 12, Number 1-2, June 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054208ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054208ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Trottier, D. (2011). Review of [André Mathieu : encore bien des questions... / Georges Nicholson. *André Mathieu : biographie, précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre*. Montréal, Québec Amérique, 2010, 593 p. ISBN 978-2-7644-0753-0]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 121–132. <https://doi.org/10.7202/1054208ar>

André Mathieu : encore bien des questions...

Georges Nicholson.

André Mathieu : biographie, précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre. Montréal, Québec Amérique, 2010, 593 p. ISBN 978-2-7644-0753-0.

Il aurait fallu habiter un autre pays pour être insensible à la nébuleuse André Mathieu durant l'année 2010. Le processus de monumentalisation de ce pianiste-compositeur, comme je l'ai analysé ailleurs¹, a connu son apothéose durant le mois de mai avec une série d'événements, dont la publication du livre *André Mathieu : biographie* de Georges Nicholson et la sortie du film *L'enfant prodige* de Luc Dionne, dirigés par leur principal promoteur, le pianiste Alain Lefèvre. La médiatisation opérée autour de Mathieu a été majeure, voire incomparable au sein de notre milieu musical québécois.

La biographie allait bientôt se bonifier d'un document important, arrivé chez les disquaires durant l'automne 2010 : *André Mathieu joue André Mathieu. La collection privée de George Nicholson*². Ce disque compact, dont la couverture reprend la même photo que celle qui apparaît sur la biographie (où Mathieu est accoudé au piano), rassemble certains des enregistrements que Nicholson relate dans son livre, et qu'il contextualise dans les notes de disque. L'objet possède une valeur indéniable : il vient créditer les témoignages de l'époque et nous permet de constater le génie pianistique de Mathieu.

Le but, ici, consiste à présenter et à commenter le livre de Nicholson. Bien que le disque compact et le film, dans lequel Nicholson agit en tant que conseiller, ne soient pas exactement dans ma mire, je ne m'empêcherai pas d'en faire allusion. En fait, la comparaison de certains faits exposés dans le film par rapport à la façon dont ils sont présentés dans la biographie m'apparaît nécessaire, même si le film relève de l'œuvre de fiction. Il n'en demeure pas moins que ce dernier, pour des raisons que j'expliquerai plus loin, montre certains dérapages que le phénomène Mathieu a pris durant cette année 2010. Même si l'ouvrage

ESSAI RECENSION

biographique dément de manière générale la façon dont le film met en récit la vie de Mathieu, il corrobore néanmoins un fait à la base de l'œuvre de fiction, soit la croyance en une grandeur d'André Mathieu servant de légitimation à l'entreprise exégétique accompagnant la diffusion de son œuvre.

L'ouvrage de Nicholson n'est pas sans apporter un éclairage important, et réussit même à se départir de l'aveuglement volontaire dans lequel certains semblent vouloir se réfugier. C'est justement ce qui occupe la partie « essai » du présent texte : j'analyse le travail auquel s'est prêté Nicholson tout en tenant compte de considérations historiographiques, sur le genre biographique entre autres. Je m'attarde en conclusion à l'entretien avec Alain Lefèvre, qui est selon moi un exemple sans précédent dans la littérature biographique en musicologie, ce qui m'amène à poser une question cruciale : à qui s'adresse cette biographie ?

La question est d'autant pertinente que la quatrième de couverture annonce que « c'est à l'invitation du pianiste Alain Lefèvre qu'il [Nicholson] a écrit la biographie du compositeur et pianiste André Mathieu ». Une telle commande ne vient-elle pas en quelque sorte miner l'objectivité nécessaire au travail historique ? Les meubles sont peut-être sauvés dans la mesure où d'autres personnes ont contribué à la mise en œuvre du projet, dont Éric Le Reste (le neveu d'André Mathieu), qui a permis l'accès aux archives, le cinéaste Jean-Claude Labrecque, réalisateur du documentaire *André Mathieu : musicien* (1993), les musicologues Marie-Thérèse Lefebvre, Mireille Barrière et

¹ Danick Trottier, « Le Devoir de philo. Monumentaliser la culture québécoise : qu'aurait pensé Nietzsche de la canonication d'André Mathieu ? », *Le Devoir*, 29 et 30 mai 2010, p. B6.

² André Mathieu, *André Mathieu joue André Mathieu. La collection privée de Georges Nicholson*, Fidelio archives, FACD700, 1 disque compact.

David Lapierre, ainsi que plusieurs témoins de l'époque.

André Mathieu: récit et mise en intrigue

Par ce livre, l'éditeur Québec Amérique enrichit son catalogue d'un nouveau titre dans la collection « Biographie » dirigée par Anne-Marie Villeneuve. Les ouvrages de cette collection portent sur des personnalités publiques dont plusieurs artistes québécois comme Gérard Poirier et Rémi Girard. Certaines publications ont également occupé une importante place dans les médias ces dernières années, par exemple le *Péladeau: une histoire de vengeance, d'argent et de journaux* du jeune journaliste Julien Brault (2008). En somme, ces biographies, qui se veulent accessibles, mais sans néanmoins sacrifier au populisme, ont pour sujet des figures médiatiques qui attirent les foules, et pour lesquelles le Québec s'éprend d'amour, de passion ou de haine.

André Mathieu: biographie est fidèle à tous ces principes et démontre une recherche de fond sur le sujet. Le côté plus populaire se trouve dans le « Cahier photo » qui orne le milieu de l'ouvrage (entre les chapitres VII et VIII), même si ces photos appartiennent au document d'époque. Mais encore plus que cette intégration de photographies, le vrai côté populaire de cette biographie se révèle dans un « objet marketing » discuté plus loin: l'entrevue avec Alain Lefèvre, insérée entre l'avant-propos et le premier chapitre.

L'auteur, Georges Nicholson, est l'une de nos personnalités québécoises les plus en vue lorsqu'il s'agit de parler de musique classique dans les médias québécois, surtout à la Première Chaîne de Radio-Canada, où il intervient entre autres à l'émission « Je l'ai vu à la radio ». Il compte aussi dans ses bagages une formation de compositeur qui renvoie à ses années d'études à l'Université McGill, et a publié, entre autres, le livre *Charles Dutoit: le maître de l'orchestre* (Éditions de l'Homme, 1986). Bref, il jouit d'une très bonne visibilité dans notre milieu musical. Vu ses connaissances sur la musique québécoise et sa participation au réseau André Mathieu, il était tout destiné pour écrire une biographie sur le pianiste-compositeur.

Outre les annexes, l'ouvrage est divisé en dix chapitres. Le premier s'ouvre sur Rodolphe Mathieu, compositeur, et l'événement qui transformera sa vie affective: sa rencontre avec Wilhelmine Gagnon, la future mère d'André

Mathieu³. Si Nicholson ne cache pas son émerveillement devant la reconnaissance montante de l'enfant, la réalité des faits reste dans le radar du biographe. En fait, ce dernier convient qu'« André est l'incarnation, la manifestation tangible de toutes les recherches de Rodolphe » (p. 71), ses premiers contacts avec la musique passant par le truchement du père.

L'enthousiasme monte d'un cran dans le chapitre II, « Splendeurs de l'apprentissage et premiers triomphes », là où le jeune Mathieu se voit créditer plusieurs succès et effectue son premier voyage à Paris. Les informations divulguées sont importantes pour situer l'évolution du jeune musicien et le réseau qui mousse son talent: Yves Nat est le professeur qu'il côtoie, tandis que l'argentier Paul-Louis Weiller sera d'un soutien financier et moral indéfectible. C'est aussi durant ce chapitre qu'est abordée l'incontournable année 1939, celle qui consacre Mathieu à titre de « Mozart Canadien » par nul autre qu'Émile Vuillermoz (p. 113)⁴. Il s'agit d'un moment important de la réception d'André Mathieu, où l'on constate l'effervescence que suscite son talent, soumis à l'inflation nationaliste au Québec.

Avec le chapitre III, on revient au Canada à l'orée de la guerre. La frénésie entourant la révélation du pianiste prodige essaime dans les quotidiens québécois: André Mathieu dispose d'un statut de vedette incomparable et la prochaine étape, conquérir New York, semble aller de soi. C'est la période durant laquelle le *Concertino n° 2* fait tourbillonner la carrière de Mathieu, l'œuvre étant jouée entre autres à la Société des concerts symphoniques de Montréal le 4 mars 1941 sous la direction de Désiré Defauw (p. 170). Le chapitre IV prolonge cette période de guerre qui finit par secouer l'Amérique et qui transforme New York en capitale culturelle: le 21 février 1942, à l'âge de 13 ans, André joue en version complète son *Concertino n° 2* au Carnegie Hall de New York, après avoir remporté le premier prix du « Young Composers Contest » (avec un montant de 200 dollars) (p. 185-186). Ce concert est l'un des grands événements de sa carrière pianistique, voire le summum si l'on se fie aux remarques de Nicholson. L'auteur est catégorique quant au choix que fait la famille Mathieu, elle qui avait réussi à s'insérer dans le réseau politique et artistique new-yorkais: le retour à Montréal à l'été 1942 est « la pire décision de leur vie » (p. 196), car elle évacue la possibilité de capitaliser sur la reconnaissance acquise à New York. En fait, André, qui suit avec assiduité les nouvelles canadiennes et qui s'éprend d'un nouveau parti politique (le Bloc

³ André Mathieu naît le 18 février 1929.

⁴ Trois ans auparavant, un journaliste inconnu du quotidien *Le Nouvelliste* de Trois-Rivières avait aussi conjugué le nom de Mathieu avec celui de Mozart: « Le jeune Mozart canadien-français », pouvait-on lire dans sa critique du 9 mai 1936 (p. 84).

populaire canadien), n'est pas heureux à New York, comme il le laisse entendre à plusieurs reprises.

Le chapitre v est le plus court du livre: s'attardant aux années 1944-1945, l'auteur focalise son propos sur la personne d'André Mathieu, les débuts de ses difficultés personnelles et les changements engendrés par l'adolescence. Nicholson parle de « lézarde » (p. 219) dans la mesure où certains signes parlent d'eux-mêmes, dont l'entrée de l'alcool dans la vie de Mathieu. Le biographe ne peut que constater la tragédie qui s'annonce: « Ah! Il y aura encore des sommets, il y aura encore des moments de plénitude mais l'apogée de la vie a été atteinte et sa trajectoire sidérante a imperceptiblement amorcé sa descente. C'est que cet enfant adulte a commencé à boire » (p. 219). Son grand amour qui ne se consumera jamais, avec Huguette Olinny, et l'épisode tragique de 1944, qui a toutes les apparences d'une tentative de suicide, sont également relatés.

Le chapitre vi est entièrement consacré au voyage de Mathieu à Paris, de septembre 1946 à septembre 1947, moment où il croise le chemin de Roger Goulet et de Pierre Elliott Trudeau à la Maison des étudiants canadiens. C'est aussi l'époque où son amitié avec Gilles Lefebvre se consolide puis se dégrade, amitié que Nicholson retrace dans les moindres détails. L'apprentissage auprès d'Honegger survient durant cette période, et Lefebvre, en tant que témoin des rencontres, nous place en situation d'observateur privilégié. On y apprend qu'Honegger croyait au talent de Mathieu, contrairement à ce qui est suggéré dans le film. En fait, il n'y a pas eu de rupture entre les deux hommes, mais plutôt une incompréhension due à l'entêtement d'André Mathieu de défendre une vision pour le moins obtuse de l'écriture musicale. Pour Nicholson, le *Trio* (pour violon, violoncelle et piano) qu'il compose en réaction aux propos d'Honegger est une véritable « déclaration d'indépendance » de par la conception romantique qui l'enfante, même si les deux se quittent en « bons amis » et qu'André « dira toujours le plus grand bien de son maître » (p. 252). C'est aussi l'amitié avec Lefebvre qui va en pâlir, lui qui dira dans une lettre datée du 20 juin 1947: « Il a beaucoup à faire en musique, je me demande souvent s'il consentira à donner le petit effort que ça lui demanderait pour devenir un des plus grands musiciens du monde. ENFIN, C'EST SON PROBLÈME ET NON LE MIEN. » (p. 265).

Dans les chapitres vii à x, Nicholson retrace les différentes étapes de la déchéance d'André

Mathieu, pivotant entre les projets qui n'aboutissent pas (les nombreux rêves de voyage ou de concerts, par exemple) et les déboires causés par l'alcool. Le chapitre vii marque le ton avec pour titre « Retour au pays: la chute et l'indifférence », là où la « machine à rumeurs » (p. 287) des journaux à potins se met en marche. En se centrant sur le personnage et en le suivant pas à pas dans son évolution autant affective qu'intellectuelle, Nicholson dégage un cadre psychologique qui nous aide à comprendre ce qui ne va pas avec Mathieu. Ce passage est révélateur quant à la situation qui prévaut en cette année 1947:

Toujours ses [*sic*] tournées qui ne se réaliseront jamais, toujours ces projets inaboutis, toujours ces rêves avortés... Tout cela fait partie de la mécanique de survie et de création mise en place par les Mathieu. André procède avec la réalité de la même façon qu'avec la musique: il improvise jusqu'à ce qu'une œuvre se dessine et se détache et il fabrique des rêves jusqu'à ce qu'il y en ait un qui devienne réalité. (p. 279)

Le chapitre viii nous conduit vers la transformation la plus complète qui soit pour l'artiste Mathieu, qui peine à gagner sa vie, et dont les concerts se comptent au nombre de dix seulement depuis novembre 1945 (p. 342): le premier pianothon, sous la gouverne de Guy Richard, a lieu le mercredi 8 décembre 1954 pendant plus de 21 heures, et rapporte à peine 600 dollars (p. 361). Les événements à raconter étant d'une tristesse inouïe, le biographe s'en remet au cadre psychologique discuté plus tôt, dont les traces de l'enfance finissent par ressurgir: « Il ne faut pas oublier que c'est le seul mode de vie qu'il connaît, c'est sa seule réalité, c'est le monde de la tendre enfance. André n'a pas développé d'outils de socialisation ou d'intimité qui sont l'apprentissage commun » (p. 362).

On suit alors André Mathieu d'une dérive à l'autre, la désintoxication n'apportant pas les effets escomptés. On assiste aussi à l'emprise de la mère qui écrit à son fils comme s'il était toujours un enfant, mère bien impuissante devant l'impasse, mais qui joue la carte de la culpabilisation. Une lettre du 26 juillet 1966 attire spécialement l'attention, car elle permet à Nicholson de prendre position sur un sujet délicat: la mère possessive qu'a été celle que l'on surnommait Mimi. Cette dernière encourage son fils dans sa nouvelle désintoxication, mais finit par tout confondre en évoquant « le temps perdu » que « tu rattraperas » (p. 412). Elle ajoute vers la fin: « Pour ma part, quand tu ne bois pas et que tu travailles ton piano, je

pourrais te donner la lune et ses satellites. Tu dois me ressembler André. Ne fais pas mentir la loi de l'hérédité qui veut que les garçons ressemblent à leur mère. » Nicholson de commenter: « La tendresse se love au milieu du reproche et la froideur étrangle tous les élans du cœur. L'amour inconditionnel est à portée du cœur à condition que tu composes, que tu donnes des concerts, que tu me redonnes notre passé. [...] Après avoir reçu une telle lettre, n'importe quelle taverne ferait l'affaire. » (p. 413).

Nicholson se voit alors obligé, en tant que biographe, de contracter la dernière décennie autour de ce qu'il nomme « sa prodigieuse descente aux enfers » (p. 381) en ouverture au chapitre IX. Les faits de la vie de celui qui ne semble plus avoir d'emprise sur la réalité sont rapportés, dont l'amitié des frères Morin, le mariage avec Marie-Ange Massicotte et la mort du père. Enfin, le chapitre X conclut ce parcours sinueux par les deux dernières années de sa vie: 1967 et 1968. Les moments les plus intenses de ce chapitre sont ceux où Mathieu témoigne de son existence, par exemple lorsqu'il répond à Andréanne Lafond (« comment s'est passée votre enfance? ») lors d'une entrevue radiophonique à l'émission *Présent* du 31 janvier 1967: « Ça a été l'enfance d'un enfant qui était marqué par le destin. Je n'ai pas connu l'enfance. Je ne peux pas dire... Comme les petits garçons qui jouaient. J'ai eu quelques périodes. Mais pour dire que j'ai connu l'enfance, je ne l'ai pas connue... » (p. 430). Le 2 juin 1968 signe la fin de Mathieu; le procès-verbal du coroner met l'accent sur l'alcool avec une explication de « mort soudaine 'naturelle' » (p. 459).

Se dégagent de ces dix chapitres trois étapes essentielles dans l'intrigue construite par Nicholson: la montée en puissance avec la jeunesse, les rêves et les premiers déboires de l'adolescence, puis la chute durant l'âge adulte. Ces étapes sont assez fidèles à l'image publique que nous avons d'André Mathieu et que nous laissent entrevoir les témoignages de toutes sortes. Nicholson n'a pas cherché à cacher les faits plus abjects, ou ceux qui s'opposent à la vision du génie créateur: ils sont exposés au fil des pages. Il faut lui être reconnaissant à cet égard, car il reste réaliste devant les troubles que connaît André Mathieu et sait en tirer les conséquences. C'est tout le contraire de ce qu'on retrouve dans le film, dont l'histoire à l'eau de rose est digne de la version hollywoodienne de Beethoven, *l'Immortal Beloved* de 1994 (réal. Bernard Rose), dans laquelle le pathos est mis en valeur de manière à exacer-

ber la truculence des embûches surmontées par le personnage beethovénien. Dans le cas d'André Mathieu, le film suggère de manière simpliste et idiote que sa descente aux enfers est attribuable au rejet dont il serait victime. En réalité, comme le démontre Nicholson, les gens ont fini par le désert, ses problèmes d'alcool et d'argent pourrissant ses relations.

Les efforts de taxinomie

Une contribution importante du livre se situe dans les sept principales annexes qui viennent le compléter. J'écris « principales » puisque les citations originales en langue anglaise qui occupent plus de cinq phrases ont été placées dans une huitième annexe (avec mention de la page où elles apparaissent). Quant à la bibliographie, je ne sais pour quelle raison, elle se voit attribuée le titre de neuvième annexe (idem pour la « discographie sélective » placée en annexe VI). Enfin, outil fort précieux, un index clôt le livre, preuve que l'ouvrage se veut aussi un document de référence pour les mélomanes et les futurs chercheurs.

Qu'en est-il exactement de la contribution de ce livre? Mesurer le chemin parcouru entre les livres portant sur Mathieu avant l'entrée en scène de cette biographie nous permettra de mieux jauger l'apport de ces annexes. Deux ouvrages principaux précèdent celui de Nicholson: *André Mathieu: un génie*, publié par Joseph Rudel-Tessier en 1976 aux Éditions Héritage, et la petite plaquette de Marie-Thérèse Lefebvre, *André Mathieu: pianiste et compositeur québécois (1929-1968)*, publiée en 2006 chez Lidec. Le livre de 1976 pose plusieurs problèmes, autant dans sa forme que dans l'absence de méthodologie. Il s'agit ni plus ni moins d'un travail hagiographique, dont le titre porte l'empreinte et la dédicace le témoignage: « À la mémoire d'André Mathieu et de Rodolphe Mathieu, et en hommage à Mimi Mathieu, sans qui ce livre n'aurait pu être fait », peut-on lire en sixième page. Le récit de ce livre s'appuie sur les souvenirs de la mère d'André Mathieu et, comme le montre Nicholson, sur l'amour inconditionnel et envahissant qu'elle éprouve pour son défunt fils.

L'ouvrage de Marie-Thérèse Lefebvre n'a aucune prétention à l'exhaustivité. Prenant comme point de départ le mythe et le problème corollaire du génie, la musicologue a cherché à éclaircir certains faits et à mettre en perspective le parcours d'André Mathieu. L'objectif poursuivi est ainsi présenté: « Devant le regain de popularité que suscite l'œuvre d'André Mathieu, il nous semble pertinent de proposer,

dans le cadre de cette collection, une nouvelle esquisse biographique; une étude exhaustive de la vie et de l'œuvre du musicien reste toutefois à faire⁵. » La biographie la plus importante à ce jour sur Rodolphe Mathieu ayant été écrite par Lefebvre, *Rodolphe Mathieu: l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962* (Septentrion, 2004), la table était mise pour poser les bases historiques de l'étude du sujet. Ce n'est pas pour rien que Nicholson a fait appel à ses services pour mener à bien son entreprise. Le quatrième chapitre de son livre de 2006, intitulé « L'héritage musical », était en soi un programme historique pour le futur biographe d'André Mathieu. Plusieurs des questions soulevées par Lefebvre en ce qui a trait à la déchéance du pianiste-compositeur trouvent des réponses dans le cadre psychologique que détaille Nicholson.

Dans tous les cas, les annexes de la biographie complètent l'image générale dont souffraient les autres travaux, ne serait-ce que sur le plan taxinomique. Les trois premières annexes, qui incluent chacune un catalogue des compositions d'André Mathieu, ordonnent ce qui autrefois apparaissait pour le moins anarchique.

La première annexe, « Catalogue des œuvres d'André Mathieu », classe les œuvres achevées alors que la seconde et la troisième annexes s'attardent respectivement aux œuvres inachevées ou perdues. Cette classification apporte un apport substantiel aux études sur André Mathieu et fournit un guide qui deviendra assurément indispensable pour les musiciens et chercheurs. Les tableaux comportent six colonnes: « composition » (c'est-à-dire l'année de composition), « œuvre », « opus », « instrumentation », « création », « partitions », avec des précisions quant aux datations autographes des manuscrits ou copies, le lieu et la journée de la création, etc. Mais cette taxinomie n'est pas sans soulever quelques problèmes, par exemple en ce qui a trait aux numéros d'opus qui, vraisemblablement, ont été attribués par André ou sa famille. Conserver cette numérotation est-elle vraiment nécessaire, d'autant qu'il y a asymétrie entre le nombre de compositions et les opus attribués (ces derniers s'arrêtant à 29!)? J'en doute fort, surtout que la sélection des œuvres suit un parcours chronologique.

Les informations accompagnant chacune des pièces marquent un pas important dans l'étude du compositeur André Mathieu, bien que des questions importantes demeurent. Certaines d'entre elles ont à voir avec le catalogue des

œuvres incomplètes et des œuvres perdues, soit respectivement les deuxième et troisième annexes de la biographie. Dans le cas du *Concertino n° 1*, inclus en troisième annexe, l'importance de l'œuvre est capitale puisqu'André la jouait en concert accompagné de son père dans les années 1930; Nicholson émet la possibilité que la pièce ait « été remaniée pour devenir la *Suite pour deux pianos* (1939) » (p. 488). En fait, le statut ontogénétique des œuvres d'André Mathieu a toujours suscité des discussions et, si le livre en aborde quelques-unes, force est de constater que plusieurs problèmes restent entiers. À tel point que les 32 titres d'œuvres incomplètes et les 11 titres d'œuvres perdues conduisent à se demander si ces dernières œuvres ont été de l'ordre des velléités créatrices, par exemple dans le cas du « Concerto Mistassini⁶ » que Mathieu évoquait fréquemment dans les années 1960.

À ce titre, le *Concerto n° 4* est l'une des œuvres qui pose problème, car on s'explique mal qu'elle soit introduite dans l'annexe des œuvres complétées. L'œuvre, créée par Alain Lefèvre et le Tuscon Symphony Orchestra le 8 mai 2008 en Arizona, a été reconstituée à partir d'enregistrements d'époque, dont la « version piano solo intégrale du 7 décembre 1950 et d'autres enregistrements d'extraits isolés » (p. 477). Le manuscrit retrouvé, qui renvoie supposément au schéma harmonique du deuxième mouvement, est incomplet. Suite à l'orchestration de Gilles Bellemare (qui semble être déduite de la partie pianistique et du repiquage des enregistrements), l'œuvre a été éditée en 2008 par Orchestra Bella (les éditions de Gilles Bellemare). Au regard de ce qui semble être une convention admise en musique classique, à savoir qu'une œuvre existe à travers le support papier par lequel elle nous parvient⁷, plusieurs faits sont troublants, dont l'absence d'une pièce complète et d'un manuscrit achevé. D'autre part, si l'œuvre est uniquement jouée au piano et qu'elle ne comporte pas d'orchestration, elle ne peut guère être qualifiée de concerto.

Pourquoi alors avoir inséré cette composition dans le premier catalogue? Sont-ce les mains d'André Mathieu qui prévalent ou celles de ses principaux thuriféraires? La question est troublante, l'œuvre n'ayant un statut en musique qu'en étant d'abord posée sur papier: c'est l'une des règles acquises depuis la Renaissance et qui distingue la musique classique des autres genres musicaux. La 17^e plage du disque compact *André Mathieu joue André Mathieu* porte la mention « Concerto n° 4, (arr. 2^e mouvement), *Nocturne* (1947-

⁵ Marie-Thérèse Lefebvre, *André Mathieu: pianiste et compositeur québécois (1929-1968)*, Montréal, Lidec, 2006, p. 2.

⁶ La seule trace qu'ait retrouvée Nicholson de l'œuvre (incluse en deuxième annexe) est une page de juillet 1961 comportant la mention « pour Mistassini » avec trois mesures de musique. À cela s'ajoutent les témoignages contradictoires que rapporte Nicholson quant à l'existence de l'œuvre, ce qui lui fait dire que le « mystère Mistassini reste entier » (p. 399). L'œuvre a-t-elle seulement existé?

⁷ Comme le souligne Antoine Hennion au sujet des dispositifs concrets sur lesquels prend appui notre relation à la musique, le classique privilégie en général la partition – que le disque concurrence il est vrai. Antoine Hennion, *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, p. 298-301.

1949) ». La seule chose que les notes de disque rédigées par Nicholson nous apprennent, c'est que le *Concerto n° 4* aurait pu être écrit à Paris, et que Jean Deslauriers, qui a dirigé cet enregistrement à Radio-Canada, « a probablement arrangé et orchestré ce *Nocturne* » (p. 13). Mais un nocturne orchestré est-il suffisant pour parler de concerto? La forme concerto a-t-elle seulement existé ou n'est-on pas devant une tentative d'orchestration d'un nocturne ou de deux mouvements pour piano? Quoi qu'il en soit, la biographie trompe le lecteur en incluant cette œuvre dans celles qui sont achevées.

L'annexe IV porte quant à elle sur le répertoire pianistique de l'artiste. Debussy y prend une place substantielle, de même que Chopin et Ravel. En annexe V sont reconstitués les principaux récitals et concerts d'André Mathieu datant de février 1934 (il allait avoir cinq ans quelques jours plus tard) à avril 1968. Même si certains programmes restent encore inconnus à ce jour, on détecte tout de même les œuvres de prédilection, dont son *Concerto n° 3*.

La septième annexe, « Pensées, réflexions et aphorismes », nous donne accès aux idées, souvent anecdotiques, d'André Mathieu. Les quatre articles reproduits par la suite détiennent une valeur plus importante, surtout le fameux texte « Le romantisme moderne » publié dans *La Voix du Québec*, le 20 juillet 1946, clef de voûte de la compréhension de son style, mais qui n'en montre pas moins les faux-fuyants auxquels Mathieu s'adonne lorsqu'il s'agit de parler de la musique de son temps, par exemple lorsqu'il écrit tout bêtement : « Le modernisme d'il y a quinze ans a fourni de grands génies créateurs, mais celui d'aujourd'hui, avec la même matière, nous apporte une musique dénudée de ce feu sacré qui exprime le sentiment humain et de ce sensualisme pur qui doit exister dans tout art. » (p. 552). Comme formule cliché, on a déjà vu mieux, d'autant que des compositeurs comme Stravinski, Copland, Honegger, Prokofiev et bien d'autres lui donnent tort.

Dans cet article, André Mathieu professe une conviction pour le romantisme. Par ce faire, il annonce un rejet du milieu qu'il s'entête à défendre à partir des années 1950 : « Ce qui m'a poussé à créer ce style de composition musicale c'est que je considère, sans pour cela vouloir les rejeter complètement, que toutes les nouvelles doctrines artistiques qui ont fleuri depuis vingt ans ont donné l'occasion à tous les cabotins et à tous les poseurs de trouver une excuse à leur médiocrité et à leur

banalité » (p. 553). Bref, en se peignant ainsi dans un coin, on finit par se retrouver seul, et c'est ce qui arrivera à André Mathieu au fil des années.

L'objet musical, ce grand absent

La musique est bien au cœur de l'ouvrage, mais non l'objet lui-même, tant et si bien qu'en refermant le livre, le lecteur n'a pas l'impression d'en connaître davantage sur la musique d'André Mathieu, sur ce qui fonde le langage de ses œuvres. Nicholson nous indique les périodes d'écriture, mais très rarement de quoi sont composées les œuvres. Quant à l'idée d'un romantisme moderne, elle est souvent discutée et liée aux compositions (surtout après 1946), mais jamais développée pour en comprendre l'application concrète. Les enjeux sont pourtant majeurs, dont celui de la relation entre le père et le fils.

De nombreux doutes ont pullulé quant à la paternité des œuvres d'André : Rodolphe se cacherait-il derrière les compositions de son fils? Cela est un enjeu important s'il en est, puisqu'il renvoie à notre conception même de la musique occidentale : l'idée qu'une œuvre soit tributaire de la personne qui pose son nom sur la partition. En effet, la possibilité d'une fumisterie circulait à l'époque, ce dont Nicholson fait mention à quelques reprises, entre autres lorsque Conrad Letendre (organiste et pédagogue) s'intéresse à l'enfant dans *Le Courrier de Saint-Hyacinthe* de novembre 1935 (p. 71-72). Pour Nicholson, la question se règle comme suit : « Rodolphe n'a jamais fait mystère que c'est lui qui transcrivait les œuvres d'André, et les impatiences de ce dernier, si la notation ne correspondait pas à ce qu'il voulait entendre, sont légendaires » (p. 112). D'accord, mais quand cette pratique a-t-elle cessé? Nicholson n'en dit mot. Cela est d'autant plus difficile à cerner que Nicholson a très peu d'informations à nous donner sur le type d'enseignement en composition que Mathieu a reçu, lui qui fut l'élève de trois maîtres : Jacques de la Presle, Harold Morris et Arthur Honegger. Que fut exactement la nature de ces cours au-delà des travaux d'harmonie? On aurait aimé en savoir plus, tout comme on aurait aimé savoir à partir de quand le père arrête de s'immiscer dans le travail de son fils.

Lorsqu'il aborde le rôle que joue l'improvisation chez Mathieu, Nicholson éclaire une facette importante de la fusion entre le jeu pianistique et la composition, sans nécessairement en tirer toutes les conclusions. Avant d'aborder

les transcriptions réalisées par le père, il écrit : « Car il y a un aspect dans le talent d'André Mathieu dont on ne tient pas suffisamment compte : André est un improvisateur extraordinaire et inépuisable » (p. 111-112). Dans une rare tentative de mieux comprendre ce qui fonde l'approche compositionnelle d'André Mathieu, Nicholson ira plus loin :

Quelle formation, quel apprentissage, quels moyens a-t-on mis à la disposition de cet enfant pour lui permettre de porter à maturité ses trois dons fondamentaux : l'improvisation, la composition et l'interprétation ? Toute sa vie, et nous en avons d'innombrables témoignages, André Mathieu improvisera à partir de ses thèmes et de ses œuvres déjà achevés. (p. 153)

Autant thématiquement que stylistiquement, cela génère de l'unité, mais aussi des redites. Dans les lignes suivantes, Nicholson convient que la composition est davantage que cela : « un métier » (p. 154) dit-il, le diplômé de McGill le sachant mieux que quiconque. Mais les questions soulevées sont très vite esquissées en faisant allusion au rôle du père dans son enseignement et en spéculant sur les connaissances musicales du jeune Mathieu.

L'enjeu est capital puisqu'il en va du statut même de l'œuvre, surtout dans un contexte où plusieurs pièces sont corrigées, orchestrées, réarrangées, etc. Se peut-il qu'André Mathieu, aussi grand pianiste et grand inspirateur qu'il fut, ait connu des difficultés à coucher sur papier ses compositions ? Et ceci expliquant cela, qu'on en soit obligé aujourd'hui à retravailler les œuvres pour s'assurer qu'une seule version prime, c'est-à-dire les versions que corrige Alain Lefèvre. À cet effet, le disque compact présente des versions bien différentes du *Concerto n° 3*, de l'arrangement du deuxième mouvement entendu sur les ondes de la CBS le 31 octobre 1943 ou de la version intégrale radiophonique du 23 novembre 1947 avec l'Orchestre symphonique de Radio-Canada sous la baguette de Jean Beaudet. Cela a fait écrire à mon collègue Éric Champagne que « nous avons ici affaire à une œuvre maintes fois revisitée et réarrangée », de sorte que « l'édition de l'œuvre relève du casse-tête⁸ ». Le livre de Nicholson ne dissipe en rien cette impression. D'autant qu'en fin de vie, Mathieu n'arrive plus à matérialiser sa créativité : l'inachèvement est devenu la norme (p. 385).

Ce statut de l'improvisation chez Mathieu, c'est une chose lorsqu'on en tire les conséquences du talent pianistique qu'il incarnait, mais c'en est une autre lorsqu'on traite de

composition. Jusqu'à quel point ses œuvres sont-elles des formes générées par l'improvisation, ce qui expliquerait le reproche d'Honegger (p. 251) en ce qui concerne le manque de développement thématique et d'unité stylistique ? Il s'agit d'une question importante, sinon fondamentale pour cerner la nature de son langage, de même que les difficultés qui s'ensuivent dans le moule définitif à donner à l'œuvre. L'improvisation se révèle une facette importante de notre musique occidentale, qu'on pense par exemple à l'ornementation, à la basse continue ou à l'improvisation dans le concerto pour piano du XVIII^e siècle⁹. Les conséquences en sont plus importantes s'il s'agit du laboratoire principal du compositeur : son style en est forcément marqué. Était-ce le cas pour Mathieu ? L'héritage laissé par ses œuvres semble infléchir cette direction.

De la musique donc, il n'en est question qu'en périphérie dans cette biographie, soit sous l'angle des milieux musicaux, du pianiste virtuose et des œuvres lorsqu'elles apparaissent dans le parcours. Les critiques que Nicholson cite abondamment se risquent pour leur part à une description de la musique de Mathieu, afin d'esquisser des théories ou de tenter de comprendre ce qui se produit à l'écoute. On aurait aimé que Nicholson en fasse autant : qu'il se positionne quant à la musique de Mathieu et qu'il en dresse la syntaxe ainsi que les principales tournures stylistiques. Par exemple, le *Quintette* de 1953 est selon Nicholson l'œuvre de Mathieu la plus aboutie : « André a vingt-quatre ans, et même s'il est presque absurde de dire que Mathieu livre son œuvre la plus achevée, c'est bel et bien la dernière grande œuvre qu'il composera. [...] [Pour le Montréal de la nouvelle avant-garde], l'harmonie chromatique et le romantisme exacerbé qu'on retrouve dans ce *Quintette* sont anathèmes. » (p. 332). Mais Nicholson ne démontre ni le fonctionnement de cette harmonie chromatique ni son rôle structurel ou décoratif. Plutôt que de tenter de nous faire accepter des idées toutes faites, il aurait été utile d'expliquer les raisons conduisant à de tels constats.

Au centre des préoccupations de l'auteur ressort en revanche l'incontestable talent pianistique de Mathieu. Cette attention apparaît aussi dans les notes de disque d'*André Mathieu joue André Mathieu*, où il affirme : « Ce qui m'a soutenu tout au long de l'écriture de la biographie d'André Mathieu, c'est l'écoute quotidienne de ces fragments de vie remplis à éclater de son incomparable génie pianistique et la découverte émerveillée de ses œuvres si lourdes de promesses et riches

8 Éric Champagne, « André Mathieu joue André Mathieu », *La Scena Musicale*, vol. 16, n° 4, décembre 2010/janvier 2011, p. 20.

9 Voir Imogene Horsley et al., « Improvisation, II : Western art music », *Grove Music Online*. Oxford Music Online, consulté le 21 octobre 2010.

de moments de grâce. » (p. 10). Nicholson montre ici la fascination et l'enthousiasme qu'il éprouve pour le génie pianistique de Mathieu. Bien que le biographe emploie l'expression « pianiste-compositeur », la place qu'il accorde au pianiste et à son jeu supplante bien souvent la dimension compositionnelle.

Nous touchons peut-être ici aux limites du genre biographique: le sujet historique s'avère la principale préoccupation, mais non les objets qu'il crée. Dans ses *Grundlagen der Musikgeschichte*, Carl Dahlhaus discute la portée du genre biographique dans le développement de l'histoire musicale, liant ce travail à l'héritage du XIX^e siècle musical: dans la perspective romantique, le compositeur et son œuvre sont en confluence, de sorte que la musique composée s'explique par le créateur qui en est le germe initial. L'autre versant du genre biographique pointe en direction de la quête positiviste, à savoir l'établissement des faits jalonnant la vie du compositeur. Pour appréhender la production musicale d'un compositeur, la quête positiviste part du principe que les différents moments de sa vie expliquent son cheminement artistique: l'œuvre musicale prend son sens dans le contexte biographique qui la génère. D'où la tension que Dahlhaus théorise entre les préceptes esthétiques du romantisme et les faits empiriques: la quête positiviste finit par nuire au récit sublimé par lequel la verve créatrice prend corps¹⁰. Cette tension opère dans la façon dont Nicholson aborde son sujet: les faits empiriques resituent Mathieu dans ses contingences en tablant sur sa fragilité, tandis que le registre de l'émerveillement tourne à fond lorsqu'il s'agit de parler des quêtes artistiques du pianiste. La manière dont les œuvres sont présentées et insérées dans le récit fidélise l'approche biographique: les pièces émergent ici et là, la seule clef de compréhension donnée au lecteur étant celle des événements biographiques et de l'évolution de la production. Avoir pris le temps de discuter des compositions, ne serait-ce que partiellement, aurait évité le piège d'une conception ancienne et limitative du genre biographique en musique.

C'est pourquoi les biographies de musiciens se voient souvent attribuer une partie « étude de l'œuvre ». L'*Arnold Schoenberg* édité par Fayard en 1993 en est un bon exemple. Cet ouvrage de Hans Heinz Stuckenschmidt (publié en version allemande en 1974) est une monographie de style factuel, qui retrace année après année le parcours de Schoenberg, conférant une place importante aux contextes personnel et musical. La musique est

insérée dans les tournants que prend son évolution compositionnelle, avec l'expressionnisme, l'émancipation de la dissonance et le dodécaphonisme. En plus de cette inclusion, l'ouvrage comporte une « Étude de l'œuvre » d'Alain Poirier, placée en deuxième partie: sont proposées une taxinomie des œuvres par genre, de même que des moments musicaux plus importants extraits à des fins d'analyse. Toujours chez Fayard, l'*Alexandre Scriabine: un musicien à la recherche de l'absolu* de Manfred Kelkel, publié en 1999, montre encore une fois le chemin parcouru par le genre biographique: le langage musical de Scriabine y est décortiqué, de telle sorte qu'en refermant le livre, le lecteur connaît le célèbre « accord mystique ». Même une collection grand public comme celle de « Solfèges », au Seuil, incorpore la musique dans plusieurs de ses monographies, dont celle consacrée à Rachmaninov en 1994 sous la plume de Jacques Emmanuel Fousquanier. La biographie proposée par Nicholson, à ce titre, accuse un retard évident.

Questions de méthodologie

Peut-on parler d'avancement des connaissances? La réponse est affirmative, même si plusieurs des thèses de Nicholson peuvent être débattues. D'abord, l'auteur périodise la vie de Mathieu comme en font foi les dix chapitres, et rapporte les faits importants en superposant deux registres: la vie musicale et la vie personnelle. Le travail réalisé à partir des faits reste important, ce qui distingue l'ouvrage de Nicholson de celui apologétique de Joseph Rudel-Tessier.

L'apport de Nicholson se mesure aussi dans la mise en corrélation entre le parcours d'André et le développement de la musique classique du Québec. C'est ici que Nicholson montre la fibre historique qui l'anime, soit dans la mise en contexte de la vie d'André Mathieu. Plusieurs des grands moments politiques, sociaux, artistiques et musicaux des années 1930, 1940, 1950 et 1960 sont rappelés, replaçant ainsi le personnage au sein des événements qui ont eu des conséquences sur sa vie. La Deuxième Guerre mondiale, qui rend impensable tout retour à Paris, illustre cette réalité, tout comme les bouleversements que connaît Montréal dans sa communauté artistique après 1945. En procédant ainsi, Nicholson déploie les réseaux dans lesquels Mathieu s'est inscrit et a pu trouver appui: par exemple, l'amitié avec Jacques Languiard

¹⁰ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 25-26.

durant la diffusion de la pièce de théâtre *Les Insolites*, pour laquelle il assurait la musique.

Par cette mise en contexte, Nicholson parvient aussi à nous faire comprendre la nature du politique chez Mathieu et les causes de son nationalisme, qu'il n'aura cessé de nourrir sa vie durant: le *Cbant du Bloc populaire* en témoigne, tout comme l'*Hymne Laurentien* de 1961 sur un texte de Gustave Lamarche. La cause du Canada français par rapport au reste du Canada préoccupe Mathieu en s'appuyant sur des convictions profondes, lui qui fut président des Jeunesses Patriotes (p. 305). On en apprend également davantage sur le soutien de Wilfrid Pelletier durant les conquêtes new-yorkaises. Le fameux épisode de la *Rhapsodie romantique* est enfin contextualisé: André Morin, ayant trouvé l'appui du maire Jean Drapeau, a proposé que cette œuvre de Mathieu soit jouée pour les célébrations du 325^e anniversaire de la fondation de Montréal en mai 1967. Wilfrid Pelletier refuse de programmer l'œuvre et, plutôt que de lui faire porter le blâme comme les défenseurs de Mathieu l'ont fait, Nicholson affirme: « Le vieux chef regrette, mais il ne sera pas possible de monter la *Rhapsodie romantique* en si peu de temps, d'autant plus que l'orchestration n'est pas encore terminée et que dans les dix-huit pages qu'il a pu consulter à ce jour, il y a beaucoup d'erreurs. » (p. 420). Il faut être reconnaissant à Nicholson de ne pas se défilé devant cette vérité qui pourrait choquer. On mesure alors l'importance de cette mise en contexte de la carrière d'André Mathieu, qui constitue certainement la plus grande contribution du livre.

Pour reconstituer le fil des événements, Nicholson s'est appuyé principalement sur trois types de sources: les archives, les témoignages et la littérature existante. N'ayant pas travaillé dans le fonds André-Mathieu de Bibliothèque et Archives Canada à Ottawa, je ne peux guère me prononcer dans le détail sur les archives. Je remarque pourtant une chose: de nombreuses coupures de journaux présentées dans la partie « Documentation iconographique 1935 à 1948 » de Rudel-Tessier se retrouvent citées et commentées dans la biographie de Mathieu. Ces documents semblent provenir du fonds André-Mathieu: ils ont peut-être été amassés par la famille durant la carrière pianistique de l'enfant. Il faut dire que plusieurs de ces articles de journaux, ceux écrits par Émile Vuillermoz et Léo-Pol Morin par exemple, sont connus des musicologues. Dans tous les cas, Nicholson semble avoir utilisé au maximum les ressources du fonds

André-Mathieu, dont la correspondance, bien évidemment.

Il reste néanmoins un travail à poursuivre en ce qui concerne la réception d'André Mathieu, car seuls les journaux ont été considérés. Durant les années parisiennes, Nicholson souligne que les journaux de droite étaient plus enclins à parler d'André Mathieu, citant en exemple Émile Vuillermoz et Lucien Rebatet. L'auteur tente de comprendre la raison de cette présence dans la presse de droite et évacue toute accointance politique: « Puisque ni le mécène, le commandant Weiller, ni l'organisatrice du concert, Madame Homberg, ne peuvent être vraisemblablement responsables de cette presse de droite, il reste l'agence de concerts, Rodolphe lui-même ou le hasard. » (p. 118). Un dépouillement plus fouillé de la littérature musicale de l'époque nuance cette proposition d'une presse de droite comme unique vecteur de la réception de Mathieu - en fait, la presse de droite connaît une effervescence durant cette période¹¹. Il ne faut pas oublier que les critiques ne fleurissent pas uniquement dans les journaux, mais que de nombreuses revues musicales les accueillent également. Jamais Nicholson ne cite *La Revue musicale*, *Le Ménestrel*, *Le Guide du concert*, et les autres revues liées au milieu où est passé Mathieu. *La Revue musicale*, qu'on ne peut pas qualifier de droite, recense le disque enregistré par La Boîte à Musique, un contrat n'ayant pas été donné à n'importe qui: Arthur Hoérée, l'une des figures en vue de la revue. Et il ne cache pas son enthousiasme, ce qui montre que le talent de Mathieu trouve écho dans plusieurs milieux: « Son organisation musicale, son désir tumultueux d'expansion sonore constituent proprement un phénomène que le disque a fixé avec un rare bonheur, la gravure étant impeccable¹². »

L'épisode parisien discuté porte à réfléchir sur l'état de la littérature musicologique dans cette biographie: les sources utilisées sont non seulement dépassées, mais se raréfient alors que les objets sont d'autant plus complexes qu'ils nécessitent des mises en perspective. On touche là à l'une des plus grandes pauvretés de la recherche de Nicholson. Alors que nos bibliothèques montréalaises sont garnies d'ouvrages de références, leur absence dans le livre est désarmante. L'auteur utilise des volumes aussi anciens que le *Dictionnaire des Musiciens* (Seuil, 1964) de Roland de Candé et le *Panorama de la musique canadienne* (Diaspora française, 1962) d'André Asselin. Parmi les rares publications récentes en musique, on compte celles de Marie-Thérèse

¹¹ Voir Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 2004, p. 217-220.

¹² Arthur Hoérée, « L'enfant compositeur », *La Revue musicale*, 21^e année, n° 197, avril 1940, p. 247.

Lefebvre mentionnées plus haut, *La Vie musicale sous Vichy* (Complexe, 2001) dirigée par Myriam Chimènes et *French Pianism* (Amadeus Press, 1999) de Charles Timbrell. En revanche, bien des ressources indispensables sont absentes, par exemple *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle* (Actes Sud, 2003-2007) dirigée par Jean-Jacques Nattiez ou le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. L'absence d'une littérature musicologique qui fait autorité finit par avoir des conséquences importantes, notamment dans la façon dont l'œuvre de Mathieu est articulée au sein des contextes musicaux.

Un livre incontournable comme celui de Michel Duchesneau aurait permis à Nicholson de mieux situer les réseaux d'influence et les enjeux musicaux des années 1930¹³. La fondation de la société musicale La Sérénade s'avère un exemple de choix dans ce contexte et aurait évité une confusion malheureuse entre le soutien aristocratique et le rôle des salons musicaux (p. 103). Dire qu'Émile Vuillermoz et Lucien Rebatet sont les deux critiques les plus influents de l'époque met en lumière sa difficulté à calibrer les événements étudiés au sein d'un contexte plus global. Vuillermoz, d'ailleurs interprété par Nicholson dans le film de Luc Dionne, est certes l'un des critiques les plus influents, mais aux côtés d'Henry Prunières, de Florent Schmitt, de Charles Koechlin et de Boris de Schloezer, autant d'acteurs qui ont eu un poids considérable dans le milieu musical français. En fait, en ces années, Vuillermoz est le canoniseur par excellence, celui qui fait de la musique française un idéal moral à défendre, par exemple avec Debussy¹⁴.

Il importe par conséquent de bien situer son rôle et son apport, d'autant que Nicholson cherche à l'aurole d'un prestige plus grand que la réalité. En effet, il induit en erreur son lecteur lorsqu'il dit que Vuillermoz « était l'ami de Debussy, de Ravel et plus tard de Schoenberg, Stravinski et Bartók » (p. 113). Vuillermoz a connu Debussy et Stravinski, mais n'a jamais vécu une amitié avec eux : il est plutôt un défenseur acharné de leur esthétique - il s'oppose cependant au Stravinski néoclassique du début des années 1920. Il fera aussi la promotion du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, mais sans qu'on puisse parler d'amitié. L'amitié n'est vraie que dans le cas de Ravel, en lien avec le cercle des Apaches auquel Vuillermoz a été associé¹⁵. Vu le rôle que joue Vuillermoz dans l'ascension de Mathieu, Nicholson édifie sa grandeur à l'image de ses critiques laudatives.

Reste un dernier élément à discuter : le rôle du témoignage dans cette biographie. Le témoignage des gens qui ont connu André Mathieu nourrit de beaucoup l'intrigue construite par Nicholson : une liste (impressionnante) de plus de 49 noms apparaît à la fin de l'annexe IX en ce qui concerne les entrevues réalisées entre août 2006 et février 2010 (p. 583-584). Ces témoignages sont utilisés par Nicholson tout au long de la biographie et sont le plus souvent indiqués en note de bas de page. Lorsqu'il y a contradiction entre les événements narrés, Nicholson, un peu à la manière du sociologue, juxtapose et commente l'information reçue pour ensuite prendre position. Le travail qu'il a effectué de ce côté est donc indispensable : c'était le moment ou jamais pour entreprendre une telle opération !

S'ajoute toutefois une contrainte : la faculté de mémoire tend à oublier et à déformer la réalité. Si les témoignages font parfois l'objet de discussions poussées, ils apparaissent à d'autres occasions au premier degré, comme si l'information donnée était la bonne. Tel que l'affirme à juste titre Antoine Prost : « Le temps de l'histoire se construit contre celui de la mémoire¹⁶ », de sorte que la mise à distance s'avère nécessaire, même lorsqu'on juxtapose plusieurs informations. Car il est justement bien difficile de savoir où se situe exactement la réalité. Et dans un contexte de canonisation d'André Mathieu, dont Nicholson remonte à juste titre l'origine aux funérailles avec la victimisation comme toile de fond (p. 460-464), il est fort à parier que beaucoup de ces témoignages ont été influencés par l'aurole mythique qui ceinture son héritage. Les devoirs de mémoire ne sont pas les devoirs de l'historien !

La référence identitaire « André Mathieu »

J'ai évalué l'ouvrage de Nicholson à la lumière de ma profession, la musicologie. Mais cette biographie a-t-elle vraiment été écrite pour le musicologue ? Ou pour poser la question autrement : pour qui ce livre a-t-il été écrit ? En tenant compte de l'entrevue d'ouverture, la réponse est fort simple : cette biographie s'adresse avant tout au public cible d'Alain Lefèvre, cet auditoire qui est allé l'entendre l'été dernier au Festival de Lanaudière et dont Christophe Huss du *Devoir* s'enthousiasmait de la présence en si grand nombre (autour de 3 500 personnes). Et Huss de s'exclamer : « Foin de gausseries élitistes sur le 'cas Mathieu' : le peuple a voté avec ses pieds. Il

¹³ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Hayen, Mardaga, 1997.

¹⁴ Lors du colloque de 2012 « L'héritage de Claude Debussy : du rêve pour les générations futures », organisé par l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), la session regroupant les conférences de Barbara Kelly, Danick Trotter et Marianne Wheeldon portera d'ailleurs sur la canonisation de Debussy dans l'entre-deux-guerres. Pour la façon dont Vuillermoz canonise Debussy en tant que héros de la musique moderne française, voir son *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès et Cie, 1923.

¹⁵ Pour les questions entourant Vuillermoz dans ses relations à Debussy, Ravel, Schoenberg et Stravinski, voir Danick Trotter, « La querelle Schoenberg/Stravinski. Historique et prémisses d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale », thèse de doctorat, Université de Montréal/EHESS, 2008 (entre autres les chapitres II et IV).

¹⁶ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 113.

¹⁷ Christophe Huss, « Concerts classiques - Le Prophète », *Le Devoir*, 19 juillet 2010, p. B8.

est venu. Alain Lefèvre est devenu prophète en son pays¹⁷. »

Au fond, qui, dans notre milieu musical, voudrait boudier un tel public? La foule, qui se presse pour acclamer Alain Lefèvre et croire avec lui en la grandeur de Mathieu, permet à la musique classique de redorer ses coffres. Ce public est important, et la machine André Mathieu en tire un avantage certain avec tout ce qui est venu alimenter le marché musical durant l'année 2010: les disques de Lefèvre, le film de Dionne, la biographie de Nicholson, l'édition de partitions, bref le plein d'événements Mathieu auquel le public a répondu positivement. L'ouvrage de Nicholson s'inscrit dans cette demande et, à ce stade-ci, l'une de ses grandes forces doit être soulignée: l'écriture agréable et imagée de Nicholson fait en sorte que cette biographie se lit comme un roman. C'est d'ailleurs l'une des composantes essentielles de toute biographie et du travail de l'historien: savoir raconter, trouver le mot juste, et enfin, rendre l'intrigue agréable à lire comme sait le faire Nicholson.

Dans ce contexte, les problèmes de la biographie soulignés plus haut pourraient être minorés: ce sont des considérations de musicologue ou de scientifique. Mais ils importent néanmoins pour ceux d'entre nous qui recherchons la vérité et la valeur des faits historiques, ce à quoi Nicholson semble consentir. À ceci près que cette quête positiviste rencontre un obstacle majeur qui vient porter ombrage à son travail: le « précédée d'un entretien avec Alain Lefèvre » (p. 17-36). Pourquoi avoir introduit cet entretien sinon pour attirer le public cible d'Alain Lefèvre? Avait-on vraiment besoin d'une biographie qui débute par un éloge du principal promoteur de son œuvre? La façon dont l'ouvrage est présenté ne laisse planer aucun doute: « à l'invitation du pianiste Alain Lefèvre », ce qui se traduit en fait par *ce livre est une commande d'Alain Lefèvre*.

À la limite, l'idée de commande passerait si ce n'était des propos qu'on retrouve dans cet entretien. Le lecteur se retrouve ici en plein exhibitionnisme artistique et intellectuel, Lefèvre retraçant sa découverte de Mathieu sur fond de tragédie personnelle à l'adolescence. Les conclusions que le pianiste en tire sur le statut des artistes au Québec sont intempêtes et ne poursuivent d'autres buts que de nous culpabiliser collectivement face au destin de Mathieu. Les liens boiteux entre Lefèvre adolescent souffrant et la découverte de Mathieu restent incompréhensibles. L'entrevue à elle seule mérite d'être lue pour voir à quel point la

défense de Mathieu en cette année 2010 a pris une conjoncture déplorable, avec la victimisation en toile de fond.

Lefèvre y parle de sa détermination, de son « envers et contre tous » (p. 28), alors que des gens se seraient opposées à ses visées. On ne demande qu'à le croire! Mais proclamer que son travail sur Mathieu a été de l'ampleur d'un sacrifice et qu'il a failli lui en coûter cher (p. 34-36) berne le lectorat qui l'a suivi dans cette aventure. En fait, le phénomène Mathieu a joui d'une impressionnante couverture médiatique qui ferait rêver n'importe quel musicien classique. En plus, affirmer qu'« on aurait dit que Mathieu était uniquement critiqué parce qu'il était Québécois » (p. 29) est une déformation de la réalité qui cache mal l'idéologie poursuivie par ceux qui en font la promotion.

Cette entrevue est au moins utile pour le musicologue que je suis: elle montre l'incapacité d'Alain Lefèvre de nuancer son discours au sujet d'André Mathieu, un personnage qu'il s'est littéralement approprié et dont il cherche à esquiver toute question en ce qui concerne le statut de l'œuvre et le problème des partitions, d'autant qu'il se pose comme le dépositaire légitime de son legs musical en ce qui concerne les corrections apportées. L'autre utilité de l'entrevue réside dans la mise au grand jour du projet de Lefèvre, qu'épouse en totalité Nicholson: faire d'André Mathieu la référence dans le monde musical classique au Québec, ce qui suppose l'entreprise exégétique à laquelle on assiste avec la biographie. Lefèvre affirme à la fin de l'entrevue « qu'André Mathieu est un des compositeurs qui parle le mieux de nous » (p. 36), ce « nous » renvoyant aux Québécois. Ces propos doivent être rapprochés de ceux de Nicholson qui disait, dans le documentaire de Radio-Canada intitulé *Alain Lefèvre signe André Mathieu* (diffusé en mai 2010), qu'il s'agit (je paraphrase de mémoire) de l'insérer dans l'imaginaire collectif: non plus seulement penser à Vigneault, à Léveillé, à Charlebois et aux autres chanteurs lorsqu'il est question de musique québécoise, mais aussi à André Mathieu.

La construction d'une référence, comme le formulait Fernand Dumont en introduction à *Genèse de la société québécoise*, se consolide autour de « discours identitaires: idéologie, mémoire historique, imaginaire littéraire¹⁸ », qui donnent forme à la projection de la nation. Dans la mesure où un cadre national s'appuie sur de nécessaires références, là où « l'identité doit devenir un horizon¹⁹ »,

¹⁸ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 342.

le travail pour faire valoir un musicien à titre de référence porte un nom: il s'agit d'une canonisation, dont la coextension se trouve entre autres dans la production des idéologies et dans la structure du savoir historique, deux facettes de la construction de la référence théorisée par Dumont. L'édification de la référence Mathieu dans le cas de Lefèvre et de Nicholson joue sur la carte culturelle avec l'identité comme horizon: il est de chez nous, il parle de nous, il doit donc faire partie de la constellation qui illumine notre identité collective. Le savoir historique est indispensable à la fortification de cette référence puisqu'il est le moteur de compréhension du destin tragique de Mathieu et l'éclaircissement nécessaire des succès de son enfance. L'idéologie intervient à un autre stade, soit dans l'image qu'on cherche à projeter de Mathieu, d'une part en hypertrophiant ses talents par une transformation plus grande que nature, d'autre part en en faisant une victime tant et aussi longtemps qu'il n'est pas célébré à l'unisson.

Faire d'André Mathieu une référence, surtout dans le cas de Lefèvre comme le montre l'entrevue réalisée par Nicholson, s'appuie sur la mise en scène de l'icône culturelle: placer André Mathieu au panthéon de la culture québécoise afin que la musique classique y brille

de tous ses lauriers. C'est un projet tout à fait légitime, mais dont le versant idéologique n'accepte pas la nuance et précarise parfois la vérité. Pourtant, en bout de ligne, la biographie de Nicholson, même si elle prolonge la canonisation débutée à la mort d'André Mathieu, montre que la référence culturelle qu'on cherche à faire assumer à son héritage mérite d'être ajustée à la lumière de l'avancement des connaissances. Le poids symbolique qu'on fait porter à un héritage finit tôt ou tard par être analysé et scruté sous l'angle des faits historiques.

Biographie très bien écrite, malgré les carences perceptibles à bien des niveaux, *André Mathieu: biographie* de Georges Nicholson pose les jalons nécessaires à l'avancement des études sur André Mathieu, mais montre par le fait même la tâche importante qu'il reste à accomplir pour mieux comprendre le musicien et le compositeur qu'il a été. Faire d'André Mathieu un objet de connaissance assujéti à l'esprit critique est aussi essentiel que de vouloir en faire une référence identitaire.

Danick Trottier, directeur adjoint du Laboratoire Musique, histoire et société de l'OICRM et professeur invité à l'Université de Montréal ◀