

Claudine Caron, *Léo-Pol Morin en concert*, collection  
« Domaine histoire », Montréal, Leméac, 2013, 249 p., ISBN  
9-782-76090-607-5

Paul Bazin

Volume 15, numéro 1, printemps 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033797ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033797ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

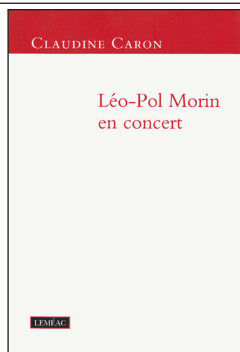
Bazin, P. (2014). Compte rendu de [Claudine Caron, *Léo-Pol Morin en concert*, collection « Domaine histoire », Montréal, Leméac, 2013, 249 p., ISBN 9-782-76090-607-5]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 15(1), 81–84. <https://doi.org/10.7202/1033797ar>

## Comptes rendus

Claudine Caron

### *Léo-Pol Morin en concert*

collection « Domaine histoire »,  
Montréal, Leméac, 2013, 249 p.,  
ISBN 9-782-76090-607-5



À l'automne 2013, la parution du livre sur la carrière de concertiste de Léo-Pol Morin (1892-1941) est sans conteste venue valoriser les nombreuses années de travail consacrées à ce musicien par Claudine Caron ; l'auteure y fait la synthèse de la plupart des études que la musicologie québécoise a vu fleurir, au cours des dernières années, au sujet de celui qui a été une figure de proue de la vie culturelle de la province au début du xx<sup>e</sup> siècle. Dernière en date des publications s'intéressant à cette personnalité phare de la modernité musicale, *Léo-Pol Morin en concert* est, en fait, dérivé de la thèse de doctorat soutenue par l'auteure à l'Université de Montréal, en 2008<sup>1</sup>. Le musicien qu'on y découvre est avant tout pianiste, mais il a également laissé sa marque en tant que musicographe, pédagogue et compositeur. Il a joué un rôle de premier plan dans la mise en contact du public québécois avec la musique de la modernité – notamment par le biais de ses prestations en concert – et dans le développement de la vie musicale de la province. La publication de ce volume ajoute donc une ressource supplémentaire au corpus nous renseignant sur les étapes qui menèrent à l'avènement de la modernité québécoise, offrant par le fait même un regard renouvelé sur l'activité culturelle d'une époque (environ 1910-1940) d'ordinaire réputée aride en ce domaine.

Au fil du livre, rédigé sous forme d'une biographie linéaire, respectant la chronologie, l'auteure contextualise la carrière d'interprète de Morin au Canada et en Europe, et appelle à la rectification d'« une perception figée du Québec de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle selon laquelle il s'agit d'une société foncièrement traditionnelle et conservatrice » (p. 10). En soulignant que l'interprétation en concert d'œuvres de style et de langage modernes a contribué à faire découvrir

aux mélomanes de la province certains des compositeurs les plus influents du début du siècle (les noms rencontrés le plus souvent sont ceux de Debussy et de Ravel), Caron défend – et c'est là sa thèse centrale – l'idée selon laquelle, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'effervescence de la scène musicale québécoise n'est pas le fruit d'une génération spontanée, mais qu'elle a plutôt été rendue possible par des musiciens de la génération précédente – à laquelle appartient Morin – dont la contribution à l'essor de la modernité a été significative.

Marquée par une alternance de séjours en Europe et en Amérique, la vie de Léo-Pol Morin a fourni à l'auteure une structure allant presque de soi. Divisée en quatre chapitres, cette biographie retrace successivement les années de formation du jeune Morin au Québec et à Paris (chapitre 1, « Les débuts du pianiste, 1908-1918 »), une période de six années au cours de laquelle Morin résida en France (chapitre 2, « À Paris, dans la liberté de l'exil, 1919-1925 »), ses principales activités professionnelles en Amérique au cours des années suivantes, qui contribuèrent à l'émancipation de la scène musicale québécoise (chapitre 3, « L'Amérique, 1926-1929 ») ainsi que certaines transformations majeures qui sont survenues au cours des dix dernières années de sa vie (chapitre 4, « Montréal, 1930-1941 »). Dans chacun de ces chapitres, l'auteure aborde quelques axes récurrents dans un scrupuleux souci du détail : la carrière de Morin (le contenu de ses programmes de concert et la réception réservée à ses représentations par la critique et le public), la constitution de son entourage social et professionnel ainsi que l'état du milieu musical dans lequel il évolue (tant au Canada français – notamment à Montréal – qu'en Europe). Le tout est enchâssé dans le récit de la vie du musicien en dehors de la scène (itinéraires de voyage et correspondance avec ses proches). Cette monographie de Caron constitue à la fois une synthèse des plus récents travaux réalisés à ce jour sur le sujet et une étude de plusieurs documents récoltés dans les archives personnelles du musicien ou de ses connaissances.

Le premier chapitre relate d'abord les premières expériences de Morin dans le domaine musical de 1908 à 1918. On y apprend qu'il a étudié auprès des professeurs Gustave et Henri Gagnon, à Québec, qui, les premiers, lui

<sup>1</sup> Claudine Caron, « Chronique des concerts du pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941) : Pour un portrait de la modernité musicale au Québec », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008.

firent découvrir la modernité musicale française. Deux fois candidat au tout nouveau Prix d'Europe (en 1911 et 1912), Morin remporte la faveur des juges lors de sa seconde participation au concours ; selon Caron, « c'était la première fois, en 1912, qu'un Prix d'Europe allait parfaire sa formation à l'étranger » (p. 70)<sup>2</sup>. Dans ce chapitre, l'auteure retrace notamment la filiation pédagogique dans laquelle Morin s'inscrit, soulignant que Gustave Gagnon avait étudié auprès d'Antoine-François Marmontel (1816-1898), qui fut aussi professeur de Debussy. C'est sous l'influence de son propre maître parisien, le réputé pianiste Ricardo Viñes (1875-1943), que Morin élargit son répertoire en y intégrant de plus en plus d'œuvres modernes, souvent françaises ou espagnoles (d'Albéniz et Granados, entre autres). Le chapitre comprend le survol des différents concerts donnés à Paris jusqu'à l'amorce de la Première Guerre mondiale, de même que des représentations auxquelles Morin a participé à son retour au Canada, peu après le début du conflit ; à la listes des œuvres interprétées et aux extraits de critiques s'ajoute l'énumération des connaissances de Morin qui ont assisté aux concerts. La proximité qu'il entretient alors avec divers groupes d'intellectuels montréalais, de même que son implication dans la fondation de la revue artistique *Le Nigog*, en 1918, sont abordées par l'auteure en filigrane de ses activités de musicien. Il se dégage de ces pages que la nature des activités auxquelles Léo-Pol Morin a pris part a fortement contribué à ce que la critique en vienne à l'associer à la plus récente musique française ; de fait, il se retrouve sous les projecteurs lors de la « crise du futurisme » (1916-1917), qui voit différents critiques musicaux s'interroger, dans les journaux, sur la nature d'une musique qui ne leur est alors que peu familière. Ce chapitre initial pose aussi les premières balises du parcours du pianiste en ce qui a trait à la dimension pédagogique de sa carrière, ainsi qu'à ses activités de chroniqueur, lequel formule des commentaires critiques sur la scène musicale québécoise et sur l'état général de la musique canadienne. Enfin, Caron fait brièvement appel aux idées du philosophe Georges Leroux pour recadrer la question de l'émergence de la modernité dans la province québécoise : « la modernité, écrit Leroux, est à ce prix, dans la mesure où elle n'est pas tant la sécularisation de l'ancien monde [...] que l'acceptation d'une confrontation avec l'absence de fondements » (p. 71). Cette citation pique la curiosité, laisse entrevoir de plus nombreux parallèles ; on regrette seulement que la corrélation soulignée entre la carrière de Morin et les propos de Leroux ne soit pas ici exploitée davantage, que l'interprétation de cette relation

par l'auteure ne fasse pas l'objet d'un développement qui permettrait au lecteur d'atteindre le cœur de sa réflexion.

Le retour de Léo-Pol Morin à Paris en 1919 occupe l'ensemble du second chapitre du livre. On y apprend le retour difficile du musicien dans une France encore marquée par la guerre. Il se remet cependant rapidement au travail et présente nombre de concerts dont la liste et les programmes sont systématiquement fournis. La critique française reconnaît le talent du pianiste, qui, par ailleurs, se lie d'amitié avec de nombreux compositeurs, parmi lesquels on retrouve notamment Maurice Ravel et certains membres du Groupe des Six. Lors d'une tournée au Canada, à l'hiver 1922, il offre une dizaine de concerts dont sept ont lieu soit à Québec, soit à Montréal. Composés principalement d'œuvres tirées du répertoire moderne français, les récitals de Morin lui valent généralement la faveur de la critique, malgré les appréhensions du public face au répertoire interprété. À ce stade, l'auteure remarque cependant une ouverture progressive aux œuvres nouvelles : « Le domaine musical canadien est en constante évolution, et même si, en 1922, Morin se heurte toujours à certaines réticences en jouant un répertoire qui comprend de nouvelles formes, des dissonances, des progressions harmoniques et des couleurs pianistiques originales, le contexte a manifestement évolué depuis son départ en 1919 » (p. 90-91). De retour à Paris, le pianiste continue de se produire lors de concerts qui accordent une place importante aux premières auditions. À l'automne 1923, c'est une tournée européenne qui l'occupe, en compagnie de Maurice Ravel. L'ensemble des prestations de Morin sur les diverses scènes européennes et québécoises constitue pour lui, à ce moment, autant d'occasions d'aiguiser sa compréhension de la réception réservée au répertoire moderne dans divers pays. Sa conviction que Paris demeure une ville d'exception sur le plan de la création musicale est de plus en plus forte ; ce qui semble généralisé ailleurs, c'est l'attitude de réserve adoptée face aux œuvres tant qu'elles n'ont pas été suffisamment entendues pour qu'une accoutumance se crée : « C'est ainsi que cela se passe partout », sauf à Paris, où une communauté internationale de musiciens favorables à la modernité se révèle suffisamment importante pour qu'on y organise une vie musicale parallèle aux institutions conservatrices » (p. 93). Les expériences vécues par Morin à l'étranger nourrissent parallèlement ses réflexions sur la musique de son propre pays. Caron rapproche ce dialogue, établi entre les deux pôles de résidence du musicien, du concept de *doubleness* élaboré par Ernst Bloch et utilisé par Lydia

<sup>2</sup> D'autres sources laissent néanmoins entendre que Clotilde Coulombe, gagnante de la première édition du prix, se serait elle aussi rendue à Paris l'année précédente. Outre le site Internet du Prix d'Europe (<http://www.prixdeurope.ca/ancienslaureats.html>, consulté en mars 2014) et le recueil d'articles issus du colloque sur les 100 ans du prix (Mireille Barrière [dir.], *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique de Lomer Gouin à la Révolution tranquille*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012), c'est surtout Jean Laurendeau (*Cent ans de prix d'Europe*, Montréal, Académie de musique du Québec, 2012, p. 62-64) qui relate certaines étapes du séjour européen de Coulombe.

Goehr dans une démarche visant à faire de l'exil un concept inclusif de l'ailleurs natal.

Dans la mesure où l'on considère l'émancipation du milieu musical québécois comme étant au centre des investigations de Caron, le troisième chapitre de l'ouvrage se révèle en être aussi le cœur. De fait, c'est au cours de la période ciblée (1926-1929) que, de retour au Canada, Morin s'engage davantage au-delà de sa seule carrière d'interprète. À la fin du livre, Caron insiste sur le fait que «l'éducation du public constitue la trame de sa carrière» (p. 203). À la lumière de cette affirmation, la participation de Morin à la fondation d'une section montréalaise de l'institution américaine Pro Musica, vouée au rayonnement de la musique alors dite contemporaine, ses critiques dans les journaux (à partir de 1926), son enseignement et son implication croissante dans le domaine du folklore – en plus des concerts qu'il continue de donner, dont l'un avec Maurice Ravel, à Montréal, en avril 1928 – constituent autant d'entreprises visant à «éveiller la curiosité des amateurs, [à] développer le goût pour les belles œuvres et [à] aider certains talents encore timides à se préciser<sup>3</sup>». Peut-être ces différents aspects de la carrière de Léo-Pol Morin laissent-ils, en fait, entrevoir les années précédentes comme une période d'incubation des idées qui caractériseront une seconde maturité professionnelle. De fait, les œuvres interprétées par Morin au cours de ces années – non plus seulement à Montréal et à Québec, mais aussi, désormais, dans des villes de province – ainsi que ses chroniques musicographiques dans les journaux ont sans aucun doute contribué à familiariser les mélomanes et la critique avec la musique moderne. De plus, l'intérêt que le musicien manifeste à l'endroit de la musique canadienne de tradition classique ainsi qu'au folklore participe d'une recherche d'identité nationale à un moment de l'histoire où la professionnalisation croissante du métier de musicien – et tout particulièrement du métier de compositeur – permet l'éclosion de nombre de créateurs dont les amateurs de musique peuvent désormais se réclamer avec fierté. Cette recherche d'une identité moderne menée à même le réservoir folklorique s'oppose paradoxalement aux idées de George Leroux citées précédemment. C'est finalement en invoquant la théorie de la «dynamique de l'amalgame», par le truchement de laquelle le sociologue Marcel Fournier aborde le couple «modernité-tradition» (p. 170), que Caron parvient à justifier cette apparente contradiction.

Enfin, le dernier chapitre fait état des multiples occupations du musicien au cours des dernières années de sa vie (1930-1941). À la suite du krach de 1929, la popularité du concert en salle cède du terrain devant l'apparition de la radio, ce

moyen «plus accessible encore que le journal, qui a le pouvoir d'éduquer le grand public à la musique, et cela, de façon plus démocratique que ne le fait le concert» (p. 180). L'auteure souligne le nombre important de concerts radiodiffusés auxquels le pianiste prend part au cours de ces années, en plus de participer à plusieurs prestations à titre de musicien d'ensemble. La publication des *Papiers de musique*, en 1930, constitue un moment important du volet musicographique de la carrière de Morin, ce recueil de textes précédemment publiés dans les journaux constituant une pierre importante de l'édifice de l'historiographie musicale québécoise. Enseigner à l'École supérieure de musique d'Outremont, enfin, permet au musicien de contribuer sur plusieurs plans à la formation assez complète que cet établissement offre aux jeunes interprètes; parallèlement, Morin enseigne aussi en privé à Jean-Papineau Couture, appelé à jouer un rôle d'importance pour la musique au cours des décennies suivantes. Au terme de ces pages, Caron relève l'importante évolution du type de musique présentée aux mélomanes au cours des quelques trente années de la carrière de Morin: si, toujours, le public se montre réfractaire aux œuvres les plus récentes, la critique et le goût général, en contrepartie, se sont raffinés; les compositeurs canadiens français, enfin, bénéficient d'une reconnaissance professionnelle à peine existante au cours de la jeunesse de Morin.

En filigrane de l'histoire de la vie de Morin, c'est donc une histoire de la musique québécoise de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle que propose le livre de Claudine Caron. Le récit est richement documenté, témoignant d'un travail méticuleux lors de la collecte des informations. On aurait cependant pu souhaiter que certains passages soient plus synthétiques, ce qui aurait eu pour effet de dégager avec davantage de clarté les principales lignes directrices adoptées par l'auteure. La bibliographie, en plus de rassembler la quasi-totalité des sources consacrées à Morin à ce jour<sup>4</sup>, révèle que divers ouvrages concernant la modernité artistique et culturelle, ou encore l'histoire des idées et du discours intellectuel au Québec, ont été pris en compte par l'auteure. Or, les quelques références théoriques déjà mentionnées, habituellement formulées en quelques lignes en conclusion des chapitres, laissent de nombreuses questions en suspens: Quel portrait de la modernité l'auteure propose-t-elle, au terme de son livre, qui permette de remettre en question certaines des idées reçues sur les transformations du milieu musical de la province? En quoi ce nouvel ouvrage se situe-t-il en prolongement de ceux qui l'ont précédé? Quelles idées déjà exprimées trouvent-elles ici une résonance? De plus amples discussions à ces sujets auraient permis de

<sup>3</sup> Léo-Pol Morin, «Préliminaire», *La Patrie*, 6 mars 1926, p. 40, cité par Caron, p. 117.

<sup>4</sup> Afin d'augmenter cette bibliographie, l'auteur de ces lignes souhaite signaler son article, publié au même moment que le livre de Claudine Caron et dont elle n'a pu avoir connaissance: Paul Bazin, «Les chroniques musicales de Léo-Pol Morin, vecteur d'influence pour une réception québécoise de la modernité musicale française», *Intersections*, vol. 32, n° 1-2, 2012, p. 43-60.

tisser des liens supplémentaires avec les connaissances déjà acquises sur cette époque et, peut-être, de proposer certaines réponses. Peut-être est-ce aussi là le résultat des contraintes éditoriales. S'il ne répond pas à toutes ces questions, le livre de Claudine Caron a le mérite de les poser, et de pointer en direction d'éléments de réponses, de pistes qu'on a tout intérêt à suivre pour raffermir notre compréhension du panorama musical québécois au cours de la première moitié du siècle dernier.

Paul Bazin, doctorant en musicologie, Université McGill

Camille Saint-Saëns  
*Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921*

textes présentés et annotés par Marie-Gabrielle Soret, collection « MusicologieS », Paris, Vrin, 2012, 1160 p., ISBN 978-2-7116-2448-5



La publication des *Écrits sur la musique et les musiciens* de Camille Saint-Saëns, présentés et annotés par Marie-Gabrielle Soret, témoigne de la considération grandissante dont bénéficie actuellement ce compositeur dans les milieux musicologiques. Présent sur plusieurs fronts (interprétation, composition, enseignement, sociétés musicales) et membre de plusieurs académies en France et à l'étranger, Saint-Saëns fut un acteur influent et un témoin incontournable de la vie musicale sous la Troisième République, période riche en mouvements et bouleversements esthétiques. S'inscrivant dans la lignée des éditions croissantes d'écrits de compositeurs – et complétant ceux déjà connus de Berlioz, d'Ortigue, Debussy, Dukas, Kœchlin ou Ravel –, cet ouvrage contribue notablement au développement des connaissances sur la vie musicale au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, tout en venant attiser le nouveau courant d'intérêt que les musicologues démontrent envers Saint-Saëns<sup>1</sup>.

Marie-Gabrielle Soret, conservateur au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France et chercheuse associée à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical de France, est familière de Saint-Saëns auquel elle a consacré sa thèse de doctorat<sup>2</sup> et également plusieurs articles<sup>3</sup>. Au terme d'un travail de recherche minutieux, approfondi et rigoureux, Marie-Gabrielle Soret propose un ouvrage extrêmement complet, bien agencé, regroupant 435 textes traitant de la musique – ou y faisant largement référence – qu'elle présente chronologiquement, divisés en sept périodes de 1870 à 1921. Il faut souligner la qualité du travail d'exploration et de collecte réalisé par Marie-Gabrielle Soret qui, face à l'ampleur du corpus à dépouiller, a choisi de circonscrire son champ d'investigation essentiellement à la presse française parisienne, les journaux de province présentant fréquemment des rééditions d'articles parus dans la capitale. Compte tenu de leur intérêt, quelques articles provenant de journaux étrangers ont été traduits et insérés dans ce volume.

Préfacé par Yves Gérard, l'ouvrage s'ouvre par 65 pages substantielles au cours desquelles Marie-Gabrielle Soret présente et contextualise les textes rassemblés, tout en explicitant ses choix et sa démarche scientifique. La suite du livre repose sur la personne de Camille Saint-Saëns, ses écrits, une bibliographie reprenant l'intégralité de ses textes recensés – y compris ceux absents de cette publication n'ayant pas trait à la musique – et un index des noms propres et des œuvres cités par le compositeur. Sont réunis, au fil de mille pages, des écrits variés allant du simple compte rendu à la critique plus élaborée, en passant par des exposés, discours, chroniques, billets ou lettres publiées dans les journaux ainsi que quelques inédits. Les données factuelles (sur les personnages cités, les œuvres, les diverses publications des articles) contenues dans les nombreuses notes de bas de page viennent avantageusement compléter et documenter les textes présentés.

En cette seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle, la presse, alors en plein essor, représentait pour la discipline musicale une fabuleuse plateforme dont plusieurs compositeurs surent profiter. Tout comme il souhaitait écrire une musique pour un large public, Saint-Saëns, par le biais de ses textes, désire

<sup>1</sup> Parmi les plus récentes publications consacrées à Saint-Saëns, citons les ouvrages de Jean-Luc Caron et Gérard Denizeau (*Camille Saint-Saëns*, Paris, Bleu Nuit, 2014), Jann Pasler (dir., *Camille Saint-Saëns and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2012), Jean Gallois (*Charles-Camille Saint-Saëns*, Sprimont, Mardaga, 2004) ou Brian Rees (*Camille Saint-Saëns : A Life*, Londres, Chatto and Windus, 1999); sans omettre l'important travail que Sabina Teller Ratner a consacré à l'établissement du catalogue des œuvres du compositeur (*Camille Saint-Saëns, 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, 2 vol., Oxford, Oxford University Press, 2002-2012).

<sup>2</sup> Marie-Gabrielle Soret, « Camille Saint-Saëns, journaliste et critique musical (1870-1921) », thèse de doctorat, Université de Tours, 2008.

<sup>3</sup> Marie-Gabrielle Soret, « Camille Saint-Saëns et sa "collection" », dans Denis Herlin et al. (dir.), *Collectionner la musique : Au cœur de l'interprétation*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 199-225; « Lyres et cithares antiques » et « Camille Saint-Saëns, écrivain », dans Jann Pasler (dir.), *Saint-Saëns and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 260-265, 275-279; « Regards de Saint-Saëns sur la musique ancienne », dans Cécile Reynaud et Herbert Schneider (dir.), *Noter, annoter, éditer la musique : Mélanges offerts à Catherine Massip*, Genève, Droz, 2006 (coll. « Hautes études médiévales et modernes »), p. 551-556; « Samson et Dalila ou Comment ébranler les colonnes du temple », dans Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (dir.), *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne et Opéra théâtre de Saint-Étienne, 2006 (coll. « Musicologie. Cahiers de l'Esplanade », n° 4), p. 103-122.