

Jouer *Le Sacre du printemps* au Québec. Une consécration des institutions musicales

Laurence Gauvin et Antoine Sylvestre

Résumé

Cet article présente un premier portrait de la réception du *Sacre du printemps* (1913) d'Igor Stravinski (1882-1971) au Québec, qui s'appuie sur l'analyse de la couverture médiatique francophone de la création canadienne de l'œuvre à Montréal le 5 mars 1957 sous la direction d'Igor Markevitch (1912-1983), ainsi que celle de l'enregistrement de la pièce en juin 1963 sous la direction de Pierre Boulez (1925-2016), diffusé le 7 novembre de la même année, dans le cadre du 50^e anniversaire de création du *Sacre*. Articulée autour de trois axes, l'analyse présente d'abord un survol du discours sur l'œuvre et son compositeur dans la presse francophone entre 1913 et 1957 avant de montrer les lignes de force de la réception des deux exécutions montréalaises, en distinguant les points de vue des critiques musicaux francophones d'une part, et des compositeurs de l'avant-garde musicale québécoise d'autre part. Cette étude illustre le développement du discours sur *Le Sacre du printemps* et plus largement sur Stravinski au Québec, tout en soulignant l'impact de l'œuvre sur les institutions musicales québécoises.

Mots clés : institutions musicales ; *Le Sacre du printemps* ; Québec ; réception ; Igor Stravinski.

Abstract

This article explores the seldom-discussed reception of Igor Stravinsky's *The Rite of Spring* (1913) in Montreal, Quebec. This discussion focusses on two Montreal performances: the Canadian premiere, on March 5, 1957, conducted by Igor Markevitch (1912–1983), and the Radio-Canada broadcast recording of November 7, 1963, conducted by Pierre Boulez (1925–2016). The examination begins with an overview of the local francophone press discourse from 1913 to 1957 to delve into perceptions of both Stravinsky as a composer and his controversial ballet. This is followed by an in-depth analysis of the various emerging lenses for reception that include music critics as well as composers of Quebec's avant-garde. Finally, this paper not only contributes to and augments reception studies on Stravinsky and *The Rite of Spring*, it also opens future research avenues as our findings indicate that Stravinsky and the musical events described here had an important impact on the establishment of specific musical institutions in Quebec.

Keywords: musical institutions; Quebec; reception; Igor Stravinsky; *The Rite of Spring*.

Œuvre emblématique du xx^e siècle, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski¹ (1882-1971) cause un véritable chaos dans l'assistance lors de sa création à Paris le 29 mai 1913. 44 ans plus tard, cette œuvre est interprétée en concert pour la première fois au Canada le 5 mars 1957 à l'auditorium du Plateau-Mont-Royal, à Montréal², par l'Orchestre symphonique de Montréal sous la direction d'Igor Markevitch (1912-1983)³. Bien que la réception du *Sacre* ait été bien documentée en France, on ne peut en dire autant de l'accueil que lui a réservé le Québec. Cet article constitue donc le premier travail de défrichage concernant la réception du *Sacre du printemps* au Québec.

Cette étude s'articulera autour de trois axes : les écrits sur Stravinski au Québec avant 1957, la réception par la critique musicale francophone québécoise et la réception par les compositeurs⁴ de l'avant-garde musicale au Québec. Ainsi, nous verrons que la création de cette œuvre constitue un événement important pour les institutions musicales et la vie culturelle de la province.

La réception par la critique musicale québécoise francophone a été effectuée grâce aux archives journalistiques numérisées de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Le dépouillement des articles nous a permis de constater que ce sont principalement les critiques musicaux Jean Vallerand (1915-1994), Claude Gingras (1931-2018) ainsi que Gilles Potvin (1923-2000) qui commentent ces représentations, d'où l'accent mis sur leurs écrits dans le cadre de la présente recherche⁵. La couverture médiatique de la représentation de 1957 sera comparée à celle de l'enregistrement de l'œuvre effectué par Pierre Boulez (1925-2016) lors de son passage à Montréal en juin 1963, diffusé à l'émission *L'Heure du concert*⁶ le 7 novembre suivant afin de souligner le 50^e anniversaire de la création du ballet⁷. Nous observerons comment l'attention de la couverture médiatique de cet enregistrement divergera de celle de la première canadienne.

C'est également par l'entremise de la presse québécoise que nous aborderons la réception de l'œuvre par le public en 1957, à défaut d'avoir trouvé d'autres témoignages de l'époque. Les réactions du public rapportées par Gingras et Vallerand

1 Bien que l'orthographe francophone du nom soit privilégiée au sein du présent article, l'orthographe d'origine a été conservée dans les citations.

2 Le concert était repris le lendemain soir (6 mars 1957).

3 Il est à noter que c'est l'œuvre sous sa version « concert » qui a été interprétée lors de sa première canadienne. En ce qui a trait à la première du ballet au Québec, il semble que ce soit en 1967 à l'occasion du Festival mondial des arts, organisé en tandem de l'Expo 67 (Royer 1967, p. 15).

4 Seul le masculin est ici employé en raison de l'absence de sources accessibles sur la position des compositrices de l'époque en ce qui concerne Stravinski. En ce sens, le terme « compositeur » sera privilégié tout au long de l'article lorsqu'il sera question de cette section de l'analyse.

5 En ce qui a trait aux représentations de 1957, il est à noter que l'historien Jean Hamelin a également émis un très court commentaire dans le quotidien *Le Petit Journal* sur l'exécution de l'œuvre (Hamelin 1957, p. 80). Ses propos vont dans le même sens que ceux des critiques musicaux énumérés plus haut, que nous présenterons dans la section réservée à cet effet.

6 Créée et réalisée par Pierre Mercure (1927-1966), l'émission *L'Heure du concert* était diffusée à Radio-Canada.

7 La seule critique de cet enregistrement retracée provient de Claude Gingras.

suggèrent qu'il existe un décalage relatif à l'appréciation de l'œuvre entre les critiques musicaux et les mélomanes du Québec.

Par la suite, l'analyse des écrits des compositeurs québécois sur Stravinski ainsi que la littérature secondaire sur ceux-ci permettront de constater le peu de réactions qu'ont suscité la première canadienne du *Sacre du printemps* et l'enregistrement de Boulez au sein du milieu, occupé à l'époque à l'édification d'un répertoire musical québécois moderne. Les propos du compositeur Serge Garant (1929-1986) tout comme la littérature secondaire permettront d'expliquer la rareté des commentaires sur l'œuvre.

LA RÉPUTATION DE STRAVINSKI AU QUÉBEC ENTRE 1913 ET 1957

Il avait déjà été question du *Sacre du printemps* dans la presse québécoise avant la première canadienne de l'œuvre en 1957. En effet, le tumulte soulevé par la création du ballet à Paris est évoqué dès juillet 1913 dans un article intitulé « Le ballet russe sifflé » publié dans le périodique culturel *Le Passe-Temps* : « [Le] ballet russe *La Consécration du Printemps* musique de Stravinsky vient d'être représenté au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Lors de la représentation, des scènes de désordre se sont produites et *Le Figaro* a blâmé cette œuvre dans ses colonnes » (Anonyme 1913, p. 246). Ce bref compte rendu constitue le point de départ de notre portrait de l'évolution de la réputation de Stravinski au Québec avant 1957, lequel s'appuie sur la couverture médiatique de trois événements qui ont eu lieu à Montréal et qui ont mis en valeur le compositeur.

Le premier événement est la venue de l'Orchestre de Philadelphie en février 1924 qui, sous la direction du renommé chef Leopold Stokowski (1882-1977), offre aux Québécois et aux Québécoises une première audition en version concert de *L'Oiseau de feu* (1910) au Théâtre Saint-Denis, le 17 février. À propos de cette prestation, le musicien et critique musical Frédéric Pelletier (1870-1944) précise dans le quotidien *Le Devoir* :

L'Oiseau de feu n'a pas les audaces du *Sacre du Printemps* [...], mais il n'en possède pas moins toutes les caractéristiques de l'écriture de Strawinsky [*sic*], somptueuse à l'excès et étincelante. Ce sera une véritable nouveauté puisque les œuvres de cet auteur n'ont jamais été jouées ici. (Pelletier 1924, p. 6)

D'emblée, Pelletier confirme que les œuvres de Stravinski ne figurent pas encore au programme des concerts de la province⁸. Il est alors possible de croire que la notoriété du compositeur n'est pas encore établie au Québec, alors que les opportunités pour le public d'entendre sa musique sont limitées⁹. D'ailleurs, on remarque que ni le nom

8 Cette affirmation n'est pas tout à fait vraie : on sait que des œuvres lyriques de Stravinski avaient été entendues lors d'un récital en 1923 (Anonyme 1923, p. 28) et que le *Scherzo* de sa *Symphonie en mi bémol* avait été interprété en 1919 (Anonyme 1919, p. 7).

9 Si la radio a été un important vecteur de transmission de la musique classique au Québec (voir Boivin 2016) et qu'elle a eu un impact sur la diffusion de la musique de Stravinski dans la province, tel que nous le verrons en conclusion de la présente section, le médium ne se répand plus sérieusement au Québec que durant les années 1940 (Lavoie 1971, p. 27).

de Stravinski ni le titre de l'œuvre jouée ne sont inscrits sur l'affiche publicitaire du concert (figure 1, gauche) ; l'attrait principal semble ici être la venue de la formation symphonique américaine qualifiée du « premier orchestre au monde » et de son chef renommé internationalement. Dans un autre ordre d'idées, il est également intéressant de noter que Pelletier discute *L'Oiseau de feu* en le comparant au *Sacre du printemps* : cette dernière œuvre semble déjà constituer un point de référence afin de juger les autres œuvres du corpus du compositeur.



Figure 1 : À gauche, publicité du concert de l'Orchestre symphonique de Philadelphie, *La Presse*, 40^e année, n° 103, 15 février 1924, p. 13 ; au centre, publicité du concert de Stravinski et Samuel Dushkin, *Le Devoir*, vol. 26, n° 6, 11 janvier 1937, p. 2 ; à droite, publicité du concert de Stravinski avec l'Orchestre philharmonique de Montréal, *Le Devoir*, vol. 36, n° 44, 23 février 1945, p. 4.

Le second événement se produit en 1937 alors que Stravinski foule pour la première fois le sol québécois afin de venir y présenter, le 25 janvier, un récital au piano accompagné du violoniste Samuel Dushkin (1891-1976). Ensemble, ils interprètent un programme constitué uniquement d'œuvres de Stravinski, soit la *Suite italienne* (1932), le *Divertimento* (1934), le *Duo concertant* (1932), ainsi que des extraits du *Chant du Rossignol* (1917), de *L'Oiseau de feu* et de *Petrouchka* (1911). Sur la publicité partagée dans *Le Devoir* quelques jours avant le concert, on promet au public « [u]n extraordinaire événement. Igor Stravinsky, l'auteur de *Petrouchka*, *L'Oiseau de feu*, *Le Sacre du printemps* [...] en récital avec Samuel Dushkin, célèbre violoniste » (figure 1, centre).

Dans sa critique du *Devoir*, Pelletier rapporte que le début du concert a été accueilli « assez froidement » par l'auditoire¹⁰. Il déplore également un public peu nombreux dans la salle, soulignant ainsi que bien que la réputation du compositeur soit déjà établie en Europe, sa venue à Montréal n'attire pas nécessairement une grande foule (Pelletier 1937, p. 4). On pourrait toutefois supposer à ce propos que le répertoire choisi pour le concert, constitué d'œuvres rattachées à la période néoclassique du compositeur, ait rebuté les mélomanes du Québec alors probablement plus familier avec la période russe de Stravinski (Boivin 2019, p. 29). La conclusion du critique

10 Une autre critique du concert, publiée dans le quotidien canadien *L'Illustration nouvelle*, abonde dans ce sens. Alors que l'auteur discute les dernières œuvres interprétées, il mentionne que « c'est vraiment seulement à partir de ce moment que nous avons commencé à assister au récital » (M. T. 1937, p. 18).

Marcel Valois (1898-1991) dans le quotidien *La Presse* semble aller en ce sens, alors qu'il précise que les extraits des ballets et du poème symphonique de Stravinski – qu'il qualifie déjà de « plus grand compositeur de notre temps » – ont, quant à eux, assuré une fin triomphale au récital (Valois 1937, p. 20).

Finalement, le troisième événement prend place en 1945 et c'est lors de ce dernier qu'on observe un réel engouement à l'endroit de Stravinski, cette fois de passage à Montréal afin d'y diriger lui-même *L'Oiseau de feu* au Théâtre Saint-Denis. La critique est alors unanime : ce concert du 5 mars marque l'imaginaire des mélomanes du Québec qui jusque-là avaient rarement eu l'occasion d'observer un compositeur au pupitre de leur orchestre symphonique. Vallerand rapporte dans le quotidien *Le Canada* « [qu']une centaine de jeunes admirateurs l'ont même attendu à sa sortie du théâtre et l'ont accompagné de leurs bravos jusqu'à la voiture qui l'amena » (Vallerand 1945, p. 9). Les propos utilisés sur l'affiche publicitaire de ce concert afin d'annoncer la venue du compositeur vont dans le même sens que ceux de 1937, si ce n'est qu'un caractère mythique est dorénavant attribué à Stravinski, « l'immortel compositeur de *Petrouchka*, *l'Oiseau de Feu* et le *Sacre du printemps* » (voir figure 1, droite). La réputation de Stravinski au Québec semble alors définitivement établie, comme le confirme l'accueil qu'il reçoit en décembre 1946 lors de son retour aux Concerts symphoniques de Montréal, décrit par Valois comme étant empli de « joie admirative » (Valois 1946, p. 13).

Le Sacre, œuvre maîtresse de Stravinski

Dans le discours qui lui est consacré au Québec avant 1957, le nom de Stravinski est souvent associé au *Sacre du printemps*. Cette œuvre est présentée comme symbolisant la grandeur de son génie et contribue directement à façonner son identité auprès des mélomanes du Québec ; plus on parle de Stravinski, plus on parle du *Sacre du printemps*. On l'observe notamment dans les premiers articles à caractère musicologique qui ont été publiés au Québec non seulement sur le compositeur, mais également sur la musique russe en général. Le premier d'entre eux, « Igor Stravinsky et la musique russe » – publié en 1918 dans *Le Nigog*¹¹ et écrit par le compositeur, musicien et critique musical Léo-Pol Morin (1892-1941) – brosse un portrait de la vie musicale en Russie en plus d'introduire le lectorat aux principaux acteurs¹² de ce milieu (Morin 1918). Stravinski et son catalogue occupent plus de la moitié du contenu de l'article, et le *Sacre* est l'œuvre discutée le plus en détail.

D'entrée de jeu, il est intéressant de spécifier que Morin, qui a habité à Paris de 1912 à 1914 (Caron 2013, p. 26-38), avait le bagage nécessaire pour aborder l'œuvre : en plus d'avoir été présent dans la capitale française en 1913 lors de la création du ballet, certains indices laissent croire qu'il aurait lui-même assisté à la première représentation en version concert du *Sacre* le 5 avril 1914 sous la direction de Pierre Monteux (1875-1964)

11 *Le Nigog* est une revue culturelle axée sur la littérature et l'art moderne.

12 L'utilisation du masculin uniquement est ici justifiée par le fait que Morin ne présente aucune femme dans son portrait du milieu musical russe.

(Morin 1945, p. 426 ; Dugas 1942, p. 17-19)¹³. Son article offre ainsi une description étoffée de l'œuvre : il aborde entre autres ses thèmes, ses mélodies, ses intervalles et son rythme (Morin 1918, p. 225-237). En outre, au moment de commenter les célèbres ballets russes *Petrouchka*, *L'Oiseau de feu* et *Le Sacre du printemps*, Morin désigne ce dernier comme étant l'aboutissement de ce trio alors qu'il écrit à propos des deux premiers ballets : « Mais il fallait ces réalisations qui ont permis à Stravinski de dégager sa personnalité et de donner *Le Sacre du Printemps* » (*ibid.*, p. 232). En détachant l'œuvre de celles qui l'ont précédée, Morin la met sur un piédestal et lui confère par la même occasion un statut privilégié.

Un peu plus de 20 ans plus tard, le critique musical maintient cette hiérarchie dans des notes de programme écrites dans le but d'accompagner une présentation radiophonique des mêmes ballets lors d'une émission diffusée le 7 avril 1940 à la chaîne CKAC¹⁴ (Anonyme 1940, p. 9). Il écrit alors : « *Le Sacre du printemps* [...] est de beaucoup l'œuvre la plus importante des trois [...]. C'est même l'une des plus décisives de l'histoire de la musique contemporaine » (Morin 1945, p. 431).

Cet engouement pour le *Sacre* transparait également dans la presse québécoise entre 1913 et 1957. Les différents critiques musicaux qui abordent le ballet adoptent souvent un discours très élogieux à son égard, et plusieurs emploient même un vocabulaire à caractère philosophique lorsqu'il en est question. Tel est le cas notamment du compositeur Jean-Marcel Lizotte (1891-1947), dont le texte, publié à l'origine dans le journal français *Le Courrier musical*, a été partagé dans le quotidien québécois *La Lyre* :

Ultime et puissante manifestation, tombant en pleine décadence, cette œuvre apportait une prophétie au monde musical et artistique. On pressentait par elle un changement. [...] *Le Sacre du Printemps* de M. Igor Stravinski clamait une vérité qu'en 1913 on ne peut pas comprendre. (Lizotte 1923, p. 36)

Vallerand écrit quant à lui dans *Le Canada* : « *Le Sacre du printemps* a sûrement été joué au delà [*sic*] de mille fois depuis sa composition. C'est donc que cette musique renferme une véritable beauté puisqu'elle a ainsi retenu l'attention » (Vallerand 1941, p. 2). L'utilisation d'expressions telles que « prophétie », « vérité » ou « véritable beauté » confère à l'œuvre

13 En parlant de Stravinski dans une note de programme, Morin écrit : « J'ai assisté, dans le temps, à Paris, aux grandes premières révolutionnaires de ce musicien, et je sais ce que peuvent être les réactions du public parisien devant des œuvres qui le bousculent dans ses conceptions les plus chères. En France, on proteste, on cahute, on crie, on hurle, et les premières du *Sacre du printemps*, parmi d'autres œuvres, laissent dans ma mémoire un souvenir ineffaçable » (Morin 1945, p. 426). Dans un essai portant sur ses souvenirs avec Morin, Marcel Dugas (1883-1947) raconte quant à lui qu'ils auraient assisté ensemble à une représentation du *Sacre du printemps*, sans toutefois préciser la date. Comme l'auteur mentionne que l'événement s'est tenu au Casino de Paris (Dugas 1942, p. 17), il est possible de conclure qu'il s'agit de la représentation de 1914, puisque celle de 1913 a eu lieu au Théâtre des Champs-Élysées. De plus, la presse française de l'époque confirme que la version concert de 1914 s'est tenue au Casino de Paris (Lalo 1914, p. 3). Nous remercions chaleureusement Marie-Thérèse Lefebvre de nous avoir offert un accès privilégié à ses notes de travail sur le sujet.

14 Station de radio québécoise créée en septembre 1922, toujours en activité aujourd'hui sous le nom de Radio Circulation 730AM.

un aspect transcendant, permettant ainsi aux critiques musicaux de l'élever au rang de chef-d'œuvre musical.

Bien présent dans la presse québécoise avant la représentation de 1957, le *Sacre* avait donc déjà acquis la réputation d'œuvre canonique avant même d'avoir été entendu en sol canadien. De plus, certaines œuvres de Stravinski avaient déjà été popularisées par la radio, médium largement répandu au Québec dans les années 1940 (Lavoie 1971, p. 27) qui a permis au grand public de se familiariser avec la musique « savante » occidentale (Boivin 2016, p. 104)¹⁵. Le critique musical Romain-Octave Pelletier II (1904-1968) écrivait d'ailleurs dans un article précédant la venue de Stravinski à Montréal en 1945 que le public québécois était « familier » avec *L'Oiseau de feu* grâce à la radio (Pelletier II 1945, p. 6). On recense aussi plusieurs présentations radiophoniques du *Sacre du printemps* dans les années 1950, notamment à l'émission *Les chefs-d'œuvre de la musique*, diffusée sur la chaîne CBF-FM dirigée par la Société Radio-Canada¹⁶.

En somme, on pourrait croire que les mélomanes du Québec connaissaient bien le *Sacre* avant sa création canadienne en raison de l'important statut que lui attribuaient les figures de proue du milieu de la musique au Québec. Cela n'a toutefois pas empêché la critique musicale de consacrer plusieurs textes éducatifs à l'égard du *Sacre* dans différents articles préconcert publiés dans la presse.

LA CRITIQUE MUSICALE

Mission éducative et portrait du chef d'orchestre

Afin de préparer le public québécois à la première exécution canadienne du *Sacre du printemps*, le critique musical Claude Gingras s'entretient avec Igor Markevitch, qui s'apprête à diriger l'Orchestre symphonique de Montréal. L'article publié dans *La Presse* le 2 mars 1957 aborde peu la carrière du chef d'orchestre et consiste davantage en une présentation de la vision qu'a Markevitch de l'œuvre au programme. Le musicien discute avec le journaliste plusieurs aspects techniques de la composition, dont la qualité de l'orchestration issue de « la grande tradition de l'orchestration russe » (Gingras 1957a, p. 64). Il explique également que la pièce était difficile pour les musiciens et les musiciennes en raison des solos, mais aussi à cause de l'obligation pour certains et certaines de jouer plus d'un instrument, comme c'était le cas pour les percussionnistes. En outre, Markevitch souligne que l'œuvre représente un défi pour le chef d'orchestre vu la complexité de la partition qu'il qualifie de « concerto de baguette ». Gingras ajoute à ce sujet que « [n]ombre de musiciens d'expérience ne peuvent suivre la partition du *Sacre* jusqu'au bout

15 À titre d'exemple, Morin s'est largement servi de ce médium afin de démocratiser l'accès à la musique classique et de rendre son histoire accessible au grand public. Il a d'ailleurs profité de sa tribune sur les ondes afin de présenter aux Québécois et aux Québécoises la musique alors « moderne » (Caron 2013, p. 181-184).

16 *Le Sacre du printemps* a été présenté à la radio entre autres le 25 février 1951 (Anonyme 1951a, p. 6) ; le 13 mars 1951 (Anonyme 1951b, p. 6) ; le 26 février 1952 (Anonyme 1952, p. 6) ; le 6 avril 1954 (Anonyme 1954, p. 5) le 8 octobre 1956 (Anonyme 1956a, p. 5) et le 30 octobre 1956 (Anonyme 1956b, p. 6).

et bien des éditeurs font des erreurs en l'imprimant » (Gingras 1957a, p. 64). Markevitch conclut en affirmant que cette œuvre a influencé toute la musique savante occidentale composée depuis :

Il n'existe pas une seule œuvre écrite depuis 1913 qui n'ait été influencée par le *Sacre*. Il était aussi important de composer cette œuvre que d'inventer le cubisme... Cette œuvre bouleverse tout : la rythmique, l'orchestration, la mélodie, la conception générale. *Le Sacre du Printemps* est l'aboutissement de siècles de musique. (*Ibid.*)

Il semble donc que Gingras veuille s'assurer que cette première canadienne du *Sacre* soit un succès en tentant d'« éduquer » le public avec son article préconcert. Dans cette optique, le critique souligne les difficultés techniques de l'œuvre plutôt que les qualités esthétiques de la musique.

Également, il est possible que Gingras ait voulu induire une réception positive de la part du public en misant sur la valeur accordée à l'œuvre par un spécialiste, soit Markevitch. De fait, il souligne la qualité ainsi que le succès des interprétations et de l'enregistrement du *Sacre* par le chef d'orchestre, de même que les rapports que ce dernier entretient avec Stravinski. En effet, le compositeur a félicité Markevitch pour les corrections qu'il a apportées à certaines éditions pourtant reconnues de la partition du *Sacre*, et lui a donné des indications sur la direction de l'œuvre. Ainsi, Gingras ne se contente pas de vanter les mérites du *Sacre du printemps* par l'entremise de Markevitch : il annonce aussi au public montréalais qu'il aura droit à une interprétation de qualité puisqu'il démontre la pertinence d'avoir Markevitch à la tête de l'Orchestre symphonique de Montréal afin d'interpréter l'œuvre une première fois au Canada (*ibid.*).

De son côté, Vallerand présente le *Sacre* dans un article publié dans *Le Devoir* le 2 mars 1957¹⁷ en mentionnant des qualités et caractéristiques similaires à celles expliquées par Markevitch dans son entrevue avec Gingras. Dans le texte de Vallerand, le livret du ballet du *Sacre du printemps* est explicité : il semble qu'il y ait un désir de rattacher la musique au récit qu'elle accompagne. Ici, le critique musical mise donc davantage sur l'histoire racontée par la pièce que sur une description de la musique afin que le public se prépare au langage musical de Stravinski ([Vallerand]1957a, p. 2).

Bien que cela ne transparaisse pas dans son article préconcert, il incombe de spécifier que Vallerand accordait une grande valeur à la musique de Stravinski et au *Sacre du printemps*, tel que le démontrent certains de ses écrits. Dans son ouvrage *Introduction à la musique*, le critique consacre un chapitre entier au compositeur russe qu'il qualifie de « prophète ». Il présente chronologiquement les œuvres majeures de Stravinski, mais souligne également l'importance du compositeur par rapport au développement de la musique « savante » au xx^e siècle. Vallerand qualifie Stravinski de « génie inventeur extraordinaire » en raison de sa capacité à ramener la musique à programme à de la musique « pure », notamment dans la cadre de sa musique

17 Bien que l'article ne soit pas signé par Vallerand, il est le critique musical du *Devoir* à l'époque, c'est pourquoi nous lui attribuons ce texte.

de ballet et donc, dans *Le Sacre du printemps* (Vallerand 1949, p. 187). Stravinski correspond ainsi à la vision qu'a Vallerand du génie musical et cela transparaît dans ses commentaires sur la réception du public lors de la première exécution canadienne du *Sacre* en 1957, tel que nous le démontrerons plus tard.

Lorsque Boulez vient à Montréal en 1963, Vallerand et le critique Gilles Potvin publient respectivement un portrait et une entrevue du chef d'orchestre dans *La Presse* et *Le Devoir* le 8 juin 1963. Ces textes diffèrent fortement de l'article de Gingras rapportant les propos de Markevitch en 1957. Dans ce cas-ci, les auteurs s'intéressent davantage à la carrière de chef d'orchestre et de compositeur de Boulez, et ne parlent pas de sa vision du *Sacre du printemps*. Dans l'article de Potvin, il est uniquement mentionné que c'est une œuvre que Boulez aime diriger. Chez Vallerand, le *Sacre* est abordé pour souligner le talent du chef d'orchestre :

S'il dirige le *Sacre* de façon aussi totale, c'est que son métier repose sur une connaissance fantastique de la partition. Il la connaît par cœur, non seulement dans tous ses détails les plus infimes, mais aussi dans tous ses rapports, dans toutes ses lignes de force secrètes, dans tous ses réflexes musicaux. (Vallerand 1963, p. 6)

Vallerand insiste aussi sur la qualité de l'oreille de Boulez et sur sa réputation en évoquant certains noms et qualificatifs qui lui ont été donnés dans sa carrière : « enfant terrible de la musique française », « bouc émissaire favori de la vieille critique musicale française », « révolutionnaire » ou encore « iconoclaste ». Finalement, Vallerand cherche à contredire les critiques de Boulez en vantant ses qualités de musicien (*ibid.*). C'est aussi ce que fait Gilles Potvin en louangeant sa carrière de compositeur :

Il est indiscutable que Boulez occupe maintenant une place au premier rang de la jeune musique européenne [...]. Il suffit de jeter un coup d'œil dans les revues musicales internationales pour s'apercevoir que les œuvres de Boulez sont entendues régulièrement dans plusieurs pays. (Potvin 1963, p. 14)

On remarque donc un changement d'approche de la part de la critique musicale face à l'interprète du *Sacre du printemps* entre 1957 et 1963. Alors que dans un premier temps on souhaite que Markevitch parle de l'œuvre qu'il allait jouer, on évacue dans un second temps le *Sacre* pour mettre l'accent sur l'événement que constitue la venue de Boulez à Montréal. Le changement d'attitude de la critique musicale permet de supposer que six ans après la première canadienne du *Sacre du printemps*, la venue d'un chef d'orchestre de renom représente un événement plus important que l'exécution de l'œuvre de Stravinski. Bien que les autres œuvres qu'enregistre Boulez pour *L'Heure du concert* ne soient également pas mentionnées dans les articles (*Danse sacrée et danse profane* [1904] de Claude Debussy [1862-1918] et *Improvisation sur Mallarmé* [1962] de Boulez même), il est tout de même étonnant que la critique musicale n'accorde pas plus d'importance au *Sacre* puisque l'enregistrement de Boulez a justement pour but de souligner le cinquantième anniversaire de création de l'œuvre. Aussi, ce phénomène peut être attribué à la mission éducative de la critique musicale considérée comme accomplie en 1957 par les auteurs mentionnés précédemment : *Le Sacre du printemps* fait désormais partie des œuvres connues des mélomanes du Québec.

Réception de la performance

Les exécutions du *Sacre du printemps* ont donné lieu à deux comptes rendus détaillés de la performance pour la représentation du 5 mars 1957 dans la presse francophone tandis qu'on en retrouve qu'un seul pour la diffusion de *L'Heure du concert* le 7 novembre 1963. Les différences de traitement entre ces deux exécutions sont révélatrices : elles démontrent un écart entre l'importance accordée à la performance de 1957 par rapport à celle de 1963. Tout d'abord, on observe que la critique écrite par Gingras dans *La Presse* en 1963 est beaucoup plus courte que celle de 1957 (431 mots contre 1322). Cet écart suggère que l'exécution du *Sacre du printemps* lors de sa première représentation canadienne constituait un événement de plus grande importance que son interprétation pour célébrer le 50^e anniversaire de sa création, marqué davantage par la venue de Boulez à Montréal.

Les commentaires de Gingras sur la création de l'œuvre en sol montréalais en 1957 indiquent par ailleurs que la critique musicale ressent à nouveau le besoin d'« éduquer » le public face au *Sacre*. Bien que l'œuvre ait été abordée lors de son entrevue avec Markevitch moins d'une semaine auparavant, Gingras redonne des explications et une description technique de la pièce. Il semble donc qu'il souhaite susciter un intérêt pour l'œuvre chez les lecteurs et lectrices n'ayant pas assisté au concert ou encore, qu'il explique l'œuvre pour les membres du public qui ne l'auraient pas appréciée à sa juste valeur. La décision du critique de reparler des technicités de la pièce pourrait cependant aussi être motivée par la seconde représentation du concert, prévue pour le soir même (6 mars 1957).

Parallèlement, si l'on compare les deux critiques de Gingras sur les exécutions de l'œuvre, on remarque que les commentaires de 1957 sont plus détaillés que ceux de 1963. En 1957, le critique met l'accent sur l'interprétation et les choix musicaux de Markevitch ainsi que sur le travail des musiciens et des musiciennes (Gingras 1957b, p. 18). En 1963, les commentaires sur Boulez portent surtout sur son attitude et très peu sur ses choix musicaux :

Nous nous trouvons devant un magicien, un professeur, que sais-je : un visage absolument impassible, mais un jeu de bras, de mains et de doigts d'une sobriété, d'une précision et d'une efficacité incroyable, capable de susciter dans le Debussy des pianissimi inouïs et dans le Stravinsky des tapages écrasants. (Gingras 1963, p. 44)

Gingras s'intéresse donc davantage à la technique de direction du chef d'orchestre et évacue presque tout jugement esthétique sur l'interprétation. Pour cette exécution, la majeure partie du compte rendu est dédiée à la réalisation de l'émission par Pierre Mercure (*ibid.*). L'attitude du critique musical rappelle donc celle qu'adoptaient Potvin et Vallerand dans leurs portraits de Boulez publiés quelques mois plus tôt : c'est maintenant l'exécutant de la musique qui l'emporte sur l'œuvre. Cela peut être attribué, comme on l'a vu, au fait que la critique musicale considère désormais que le public québécois est habitué au *Sacre du printemps* ainsi qu'à l'importance accordée au « personnage » qu'était Boulez.

À l'instar de Gingras, Vallerand encense l'interprétation de Markevitch dans *Le Devoir* en 1957. Cependant, son article met davantage l'accent sur l'importance de cet événement pour l'orchestre et la ville de Montréal : « Le *Sacre* est en effet

l'épreuve suprême que peut subir un orchestre symphonique [...] C'est dire qu'un orchestre a prouvé sa maturité technique quand il a exécuté le *Sacre* et pas avant » (Vallerand 1957b, p. 7).

Accueil du public

Les comptes rendus de Gingras et Vallerand parus en 1957 donnent une idée de la réception de cette première interprétation canadienne du *Sacre du printemps*. Il est toutefois intéressant d'observer que les articles ne dépeignent pas le même portrait. De son côté, Gingras parle d'une réception mitigée : « Après une minute de cette ovation bien moyenne, somme toute, on commença à se lever (les uns pour acclamer M. Markevitch et les musiciens, les autres, pour attraper le premier autobus) » (Gingras 1957b, p. 18). Vallerand constate quant à lui une réaction différente, bien que Gingras et lui aient tous deux assisté à la représentation du 5 mars : « La majorité des auditeurs, j'en suis sûr, était effrayée à l'avance par une partition dont on avait tellement dit qu'elle était agressive. L'auditoire a été sincèrement subjugué par l'œuvre parce qu'elle lui est parvenue vivante » (Vallerand 1957b, p. 7).

La notion d'« éducation du public » transparait à nouveau, cette fois-ci à travers les observations des deux critiques en lien avec la performance. Selon Gingras, si une partie du public n'a pas apprécié, ce n'est pas à cause de la performance, mais plutôt en raison d'un goût musical « moins développé » pour la musique contemporaine. Vallerand semble également soutenir l'idée qu'il fallait « éduquer » le public lorsqu'il dit que la majorité de celui-ci était certainement effrayée à l'idée d'entendre le *Sacre*. Cependant, il n'explique pas la réaction positive par une meilleure compréhension de l'œuvre liée à une explication préalable de celle-ci, mais plutôt par le contact en personne avec cette pièce à l'intérieur d'une salle de concert.

Il est également primordial de considérer à nouveau ici l'amour de Vallerand pour la musique de Stravinski (Vallerand 1957c) ainsi que l'importance que revêt à ses yeux l'interprétation du *Sacre du printemps* à Montréal. En effet, le critique musical a possiblement une vision biaisée de la réception de l'œuvre par le public. Aux yeux de Vallerand, en raison notamment du biais idéologique exposé précédemment, *Le Sacre du printemps* peut et doit désormais intégrer le paysage musical québécois. L'arrivée de cette œuvre au sein des programmes symphoniques du Québec vient solidifier la pertinence des institutions musicales de la province et élève l'orchestre montréalais au niveau d'autres formations symphoniques nord-américaines. À ce sujet, Vallerand écrit :

L'Orchestre Symphonique et Igor Markevitch ont accompli un véritable tour de force en préparant en cinq ou six répétitions une œuvre que des orchestres beaucoup plus aguerris ne consentent à *reprendre* qu'après une quinzaine de répétitions [...]. Ce succès prouve ce fait dont nous n'avons jamais douté : que nous possédons à Montréal les musiciens nécessaires à la constitution d'un orchestre de premier ordre. (*Ibid.*, p. 2)

Gingras soulignait également cet aspect dans son entrevue du 2 mars 1957 avec Markevitch lorsqu'il rapportait que ce dernier avait été étonné du travail des interprètes (Gingras 1957a). Le succès du concert n'est donc pas uniquement attribuable au

travail du chef d'orchestre, mais également à la qualité du jeu des musiciennes et musiciens issus pour la majorité de Montréal (et de Québec en ce qui concerne les interprètes supplémentaires engagés pour l'occasion), qui avaient maintenant accès à des Conservatoires nationaux de musique au Québec au début des années 1940.

RÉCEPTION AU SEIN DU MILIEU DE LA COMPOSITION AU QUÉBEC

À la différence de la critique musicale, il est étonnant de constater que le discours des compositeurs québécois au sujet du *Sacre du printemps* est beaucoup moins étayé. En effet, on compte peu de commentaires sur le *Sacre* dans leurs écrits ou dans la littérature sur le milieu de la composition québécoise, tant en ce qui concerne l'œuvre en soi que ses exécutions de 1957 et 1963 à Montréal¹⁸.

Parmi les quelques commentaires retracés, on retrouve une entrevue datant de 1965 durant laquelle le compositeur Serge Garant (1929-1986) mentionne à la musicographe Maryvonne Kendergi (1915-2011) que pour sa génération de compositeurs et de compositrices, « Stravinski [...] était la grande découverte de nos vingt ans, avec *Le Sacre du printemps*, *Les Noces...* » (Kendergi 1965, p. 5) De son côté, le musicien Bernard Lagacé écrivait en 1960 dans la revue *Liberté. Art et politique* que *Le Sacre du printemps* aurait été « un vrai coup de foudre » pour le compositeur François Morel¹⁹ (1926-2018) (Lagacé 1960, p. 68).

En ce qui a trait aux interprétations de l'œuvre à Montréal par Markevitch et Boulez, les seuls écrits que nous avons retracés proviennent de Serge Garant. Il qualifie la représentation de 1957 d'« aussi convaincante que personnelle » (cité dans Lefebvre 1986, p. 104) et avance qu'elle a permis de sortir les Concerts symphoniques d'une « routine que rien ne semblait pouvoir ébranler » (*ibid.*, p. 103). L'absence de commentaire sur l'œuvre elle-même suggère que l'intérêt du compositeur pour l'événement est davantage rattaché à l'ébranlement du système des Concerts symphoniques qu'à l'interprétation du *Sacre du printemps* en soi. Son discours rejoint en ce sens celui de Vallerand, pour qui la création canadienne du *Sacre* représente une avancée majeure pour les institutions musicales québécoises. À propos de la diffusion de l'œuvre à *L'Heure du concert* en 1963, Garant rédige un article publié dans *Le Journal des Jeunesses musicales du Canada* en 1966, intitulé « Pierre Boulez. La meilleure interprétation du *Sacre du printemps* » (*ibid.*, p. 145), dans lequel il fait l'éloge de l'interprétation de Boulez et de sa grande connaissance du *Sacre*. On remarque à nouveau des similitudes avec le discours de la critique musicale en 1963 : un intérêt marqué pour la présence de Boulez à Montréal, mais aucun commentaire sur l'œuvre elle-même.

Le peu de témoignages sur *Le Sacre du printemps* s'explique en partie grâce à une analyse du contexte musical du Québec des années 1940 et 1950. D'abord, dans la

18 La grande exception à ce constat est la conférence intitulée « *Le Sacre*, avant et après », puis renommée « *About Le Sacre* » (Tremblay 1971) présentée par le compositeur Gilles Tremblay (1932-2017) à l'événement *A Colloquium in Remembrance of Igor Stravinsky (1882-1971)*, tenu du 29 novembre au 1^{er} décembre 1971 à la Faculté de musique de l'Université de Toronto (Anonyme 1971). Par la profondeur de l'analyse qui y est présentée, cette conférence témoigne de la connaissance approfondie de Tremblay sur *Le Sacre du printemps*.

19 Selon un article publié le 27 novembre 1982 dans le quotidien *Le Soleil*, François Morel aurait même dédié à Stravinski son œuvre *Aux marges du silence* (1981-82) (Rivard 1982, p. 9).

décennie qui correspond à la création canadienne du *Sacre*, les compositeurs et compositrices du Québec sont en pleine période de création et d'édification d'un répertoire musical québécois. Dans son ouvrage intitulé *Serge Garant et la révolution musicale au Québec* (1986), la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre explique qu'il a fallu près de 30 ans d'actions entreprises par des gens comme Léo-Pol Morin, Claude Champagne (1891-1965) et Jean-Papineau Couture (1916-2000) pour que s'infilte la modernité musicale au Québec (Lefebvre 1986, p. 19-22). Ces actions comprennent notamment la fondation du Conservatoire de musique de Montréal par Champagne en 1943 et la création, la même année, d'un programme de formation aux métiers de l'interprétation et de la composition. Comme le souligne la musicologue, ces développements institutionnels représentent un énorme pas dans l'histoire de la création musicale au Québec puisqu'il était désormais possible de bénéficier d'une éducation musicale professionnelle dans la province (*ibid.*, p. 20) permettant aux interprètes de s'attaquer non seulement au nouveau répertoire québécois dès 1950, mais également aux grandes œuvres du xx^e siècle, en plus d'assurer un avenir solide à la composition québécoise.

On peut donc conclure que dans les années 1950, les compositeurs et compositrices du Québec se consacraient non seulement à la composition, mais aussi au partage de leur nouvelle musique. Il est possible d'imaginer que cette vague d'initiatives visant à populariser la musique québécoise²⁰ ait pu éclipser la création canadienne du *Sacre*. Cela permettrait d'expliquer la rareté des commentaires de compositeurs et compositrices tant sur l'œuvre et sa création canadienne de 1957 que sur son exécution par Boulez en 1963.

De surcroît, on observe également dans les années 1950 un déploiement à petite échelle de la querelle opposant Arnold Schönberg (1874-1951) à Stravinski au sein du milieu de la composition du Québec. En effet, la mythique querelle a divisé en différents camps les compositeurs et compositrices de la province dans le but de déterminer de quelle façon le Québec allait entrer dans la modernité musicale en développant un style compositionnel proprement québécois. Les musicologues Louise Bail Milot et Jean Boivin ont d'ailleurs étudié les tendances qui fractionnaient le milieu (Bail Milot 1986, p. 45 ; Boivin 2019). D'un côté, on retrouve ceux qu'il convient d'appeler les « Stravinskistes », comme Jean Papineau-Couture, Maurice Blackburn (1914-1988), Jean Vallerand ou Pierre Mercure²¹, qui étaient davantage intéressés par le néoclassicisme ou ce que Boivin qualifie de « modernisme plus consensuel » (Boivin 2019) ; de l'autre se rangent les fervents de l'atonalité franche, tels Serge Garant, Gilles Tremblay et François Morel. Garant, qui, comme

20 On pense ici entre autres à l'organisation de divers concerts au programme desquels figurait de la musique québécoise. L'organisation de ces concerts provenait tant d'initiatives personnelles (Lefebvre 1986, p. 54) que de comités formés spécialement pour accomplir cette mission, comme le Comité de concert pour la Ligne canadienne de compositeurs (Bail Milot 1986, p. 50).

21 Dans le cas de Mercure, il est tout de même bien de préciser que dès les années 1960, plusieurs déplacements internationaux notamment à Paris, New York et Darmstadt ont engendré un renouvellement de son langage, dès lors s'inscrivant dans la tradition de la musique électroacoustique et le dirigeant donc vers des pratiques plus « contemporaines ».

on l'a vu, s'est dit marqué par le *Sacre* et son compositeur, change radicalement de discours à l'égard du Stravinski maintenant néoclassique en 1954, allant jusqu'à dire que sa musique « sonne mal » (Garant 1954, p. 7). Ainsi, le Stravinski dont tout le monde parlait dans les années 1950 n'était pas celui des ballets russes, mais bien celui de l'entre-deux-guerres. En ce sens, bien que le *Sacre* ait marqué plusieurs personnes au sein du milieu de la composition québécoise, il n'était plus d'actualité lors de sa création canadienne.

À ce sujet, il est intéressant de soulever qu'il était courant pour les compositeurs et compositrices d'avant-garde du Québec d'aller parfaire leurs connaissances musicales à l'extérieur du Canada, ce qui a influencé leur position au sein de la querelle. En effet, certains et certaines ont pu bénéficier de l'enseignement de Nadia Boulanger (1887-1979) à Paris, mais également aux États-Unis, comme Jean Papineau-Couture, Maurice Blackburn ou Pierre Mercure (Boivin 2013, p. 91-96). D'autres ont plutôt étudié avec Olivier Messiaen (1908-1992) à Paris – notamment Serge Garant, Gilles Tremblay et Pierre Mercure (Boivin 1996, p. 96-97). Ces artistes ont donc eu l'occasion d'être exposés à une musique beaucoup plus avant-gardiste, qui était, à l'époque, pratiquement inconnue au Québec (*ibid.*, p. 83, 94). Auprès de Boulanger, les œuvres de Stravinski étaient largement abordées, notamment la *Symphonie des Psaumes* (1930), *L'Histoire du soldat* (1918) et *Perséphone* (1934) (Bail Milot 1986, p. 25) et même des manuscrits récents lorsque la professeure y avait accès (Boivin 2013, p. 81). Les étudiants et les étudiantes de Messiaen avaient pour leur part accès à des œuvres du compositeur lui-même, ainsi qu'au répertoire contemporain dont certaines œuvres de Webern et Boulez (Boivin 1996, p. 82, 89)²². Cela permet d'expliquer en partie le détachement envers une œuvre comme *Le Sacre du printemps* qui, malgré sa grande notoriété, provenait d'une période quelque peu éloignée des préoccupations actuelles des compositeurs et compositrices de l'avant-garde musicale québécoise.

CONCLUSION

L'analyse de la réception de la première canadienne du *Sacre du printemps* en 1957 par la presse musicale francophone québécoise et le milieu de la composition tend à démontrer que dans les deux cas, on reconnaît l'importance de cet événement pour les institutions musicales du Québec. L'exécution du *Sacre du printemps* par Markevitch représente la réussite des institutions mises en place dans les années 1940 pour former des musiciennes et des musiciens professionnels dans la province. Par la même occasion, l'interprétation réussie du *Sacre* confirme que le niveau de l'Orchestre symphonique de Montréal était dorénavant comparable à celui d'autres

22 Évidemment, Messiaen ne présentait pas que de la musique d'avant-garde à sa classe. Boivin, dans son article, cite Gilles Tremblay qui rapporte que le compositeur abordait Debussy, Stravinski – de qui il préférerait d'ailleurs les « premiers ballets révolutionnaires » à la tendance néoclassique (Boivin 1996, p. 87) –, Chopin et Wagner (*ibid.*, p. 95). Néanmoins, Messiaen détenait une « vaste connaissance du répertoire contemporain », ce qui le distinguait des autres pédagogues de son époque (*ibid.*, p. 89). Son enseignement a donc permis à ses étudiantes et étudiants québécois de découvrir un univers sonore totalement nouveau, qui a laissé des traces importantes dans la musique québécoise (*ibid.*, p. 82).

formations symphoniques en Amérique du Nord, ouvrant ainsi la voie à l'essor du milieu musical québécois.

De plus, il est intéressant de constater la présence d'un agenda idéologique teintant les propos à l'égard du *Sacre* tenus par des acteurs comme Vallerand et Garant. Bien qu'en opposition en ce qui a trait à la querelle Stravinski-Schönberg, tous deux souhaitent voir entrer le Québec dans la modernité musicale. Or, qu'il s'agisse du néoclassicisme ou de la musique sérielle, l'exécution du *Sacre* semble avoir été une étape primordiale afin de préparer le public québécois à se confronter à une musique plus contemporaine. Les différents commentaires sur l'œuvre s'inscrivent donc dans un discours plus général qui vise à montrer que le Québec va dorénavant de l'avant dans la sphère musicale.

Dans cette optique, le détournement de l'attention de la critique musicale de l'œuvre vers Boulez en 1963 prend tout son sens puisqu'en tant que symbole de la modernité aux yeux de Potvin et Vallerand, il a dans une certaine mesure influencé la musique d'avant-garde québécoise. La première canadienne du *Sacre* en 1957 confirmant la qualité des institutions musicales québécoises et la venue de Boulez pour interpréter cette même œuvre en 1963 apparaissent donc comme des moments charnières pour la démocratisation de la musique contemporaine au Québec.

Bien entendu, ce portrait de la réception du *Sacre du printemps* au Québec ne présente qu'une facette du phénomène. En effet, toute étude de la réception dans la province doit prendre compte de la dualité entre mondes francophone et anglophone. En 1957, Thomas Archer (1899-1971), critique musical à *The Gazette*, et Eric McLean (1919-2002), du *Montreal Star*, ont également couvert la première canadienne de l'œuvre. À ce sujet, une différence majeure entre les articles des presses anglophone et francophone est la mention par Archer et McLean du film *Fantasia* de Walt Disney, présenté en 1941 à Montréal au théâtre His Majesty. Ces derniers affirment que le film constitue une source qui aurait permis au public de se familiariser avec le ballet de Stravinski²³. Cependant, tout comme la critique musicale francophone, les critiques anglophones soulignent l'importance de cette première canadienne pour les institutions musicales québécoises en ce qui a trait à leur statut et à la démonstration de leur pertinence. Comme McLean le précise : « *A mediocre performance of the Sacre would be worse than no performance at all. There is no credit in being able to say only that it was played* » (McLean 1957b, p. 22). En ce sens, il apparaît à première vue que la presse anglophone et francophone s'accordent pour dire que l'arrivée du *Sacre du printemps* au Québec prouve la qualité des institutions musicales québécoises, bien qu'une étude plus approfondie de la réception du *Sacre* par la presse anglophone reste à faire.

23 La mention du film *Fantasia* uniquement dans la presse anglophone peut être attribuée au fait que le film, bien que présenté à Montréal, n'avait été diffusé qu'en anglais, d'où la probabilité que le public anglophone y ait été davantage exposé que le public francophone.

BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme (1913), « Le Ballet Russe Sifflé », *Le Passe-Temps*, vol. 19, n° 477 (5 juillet), p. 246.
- Anonyme (1919), « L'orchestre symphonique au Majesty », *La Presse*, 35^e année, n° 59 (13 janvier), p. 7.
- Anonyme (1923), « Mme Georgette Leblanc », *La Presse*, 40^e année, n° 58 (22 décembre), p. 28.
- Anonyme (1940), « L'Orchestre symphonique de New-York », *Le Devoir*, vol. 31, n° 81 (6 avril), p. 9.
- Anonyme (1951a), *La semaine à Radio-Canada*, vol. 1, n° 20 (25 février-3 mars), p. 4.
- Anonyme (1951b), *La semaine à Radio-Canada*, vol. 1, n° 22 (11-17 mars), p. 6.
- Anonyme (1952), *La semaine à Radio-Canada*, vol. 2, n° 20 (24 février-1^{er} mars), p. 6.
- Anonyme (1954), *La semaine à Radio-Canada*, vol. 4, n° 26 (4-10 avril), p. 5.
- Anonyme (1956a), *La semaine à Radio-Canada*, vol. 7, n° 1 (6-12 octobre), p. 5.
- Anonyme (1956b), *La semaine à Radio-Canada*, vol. 7, n° 4 (27 octobre-2 novembre), p. 6.
- Anonyme (1971), *A Colloquium in Remembrance of Igor Stravinsky (1882-1971)*, programme de colloque, Université de Montréal, Fonds Gilles Tremblay, P0392/E1, 0009.
- Archer, Thomas (1957a), « Sight & Sound », *The Montreal Gazette*, 179^e année (2 mars), p. 30.
- Archer, Thomas (1957b), « Sight & Sound », *The Montreal Gazette*, 179^e année (6 mars), p. 12.
- Bail Milot, Louise (1986), *Jean Papineau-Couture. La vie, la carrière et l'œuvre*, LaSalle, Hurtubise.
- Bausson, Gina (1963), « Ce que sera l'Heure du concert », *Télé-Radiomonde*, 25^e année, n° 48 (19 octobre), p. 21.
- Boivin, Jean (1996), « Olivier Messiaen et le Québec. Une présence et une influence déterminante sur la création musicale de l'après-guerre », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 17, n° 1, p. 72-97.
- Boivin, Jean (2013), « Providing the Taste of Learning. Nadia Boulanger's Lasting Imprint on Canadian Music », dans *Intersections. Revue canadienne de musique*, vol. 33, n° 2, p. 71-100.
- Boivin, Jean (2016), « Dans le Québec des années 1930 et 1940, la radio, facteur essentiel de développement culturel et voie d'accès privilégiée à la "grande musique" », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, vol. 130, p. 95-112.
- Boivin, Jean (2019), « La voie du juste milieu ? Dans le Québec des années 1940 et 1950, les sources convergentes du néo-classicisme », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 20, n° 1 (été), p. 23-42.
- Caron, Claudine (2013), *Léo-Pol Morin en concert*, Ottawa, Leméac Éditeur.
- Dugas, Marcel (1942), *Approches*, Québec, Éditions du Chien d'Or.
- Garant, Serge (1954), « Tous les sons de la gamme chromatique. Non, Monsieur Vallerand ! », *L'autorité*, 39^e année, n° 32 (27 février), p. 7.
- Gingras, Claude (1957a), « Igor Markevitch répond à la question. Qu'est-ce que le Sacre du printemps ? Création montréalaise mardi prochain », *La Presse*, 73^e année, n° 116 (2 mars), p. 64.
- Gingras, Claude (1957b), « Exécution bouleversante du *Sacre* par l'Orchestre symphonique sous Igor Markevitch. Le public divisé », *La Presse*, 73^e année, n° 119 (6 mars), p. 18.
- Gingras, Claude (1963), « Radio Télévision », *La Presse*, 80^e année, n° 24 (11 novembre), p. 44.
- Hamelin, Jean (1957), « "Edmée", "Le Sacre", Gedda et les "Pops" », *Le Petit journal*, vol. 31, n° 20 (10 mars), p. 80.
- Kendergi, Maryvonne (1965), « L'influence de Varèse », *Le Quartier latin. Le cahier des arts et des lettres*, vol. 2, n° 9 (2 décembre), p. 5.

- Lagacé, Bernard (1960), « François Morel, musicien canadien », *Liberté. Art et politique*, vol. 2, n° 1 (janvier-février), p. 66-71.
- Lalo, Pierre (1914), « Feuilleton du Temps. La musique », *Le Temps*, n° 19282 (21 avril), p. 3.
- Lavoie, Elzéar (1971), « L'évolution de la radio au Canada français avant 1940 », *Recherches sociographiques*, vol. 12, n° 1, p. 17-49.
- Lefebvre, Marie-Thérèse (1986), *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, L. Courteau.
- Lefebvre, Marie-Thérèse (1996), *Jean Vallerand et la vie musicale du Québec 1915-1994*, Montréal, Édition du Méridien.
- Lizotte, Jean-Marcel (1923), « Considérations sur l'évolution actuelle de l'art et de la musique », repris dans *La Lyre*, n° 7 (mai), p. 25 et 36.
- McLean, Eric (1957a), « Première Performance », *The Montreal Star*, 2 mars, p. 26.
- McLean, Eric (1957b), « Markevitch and Sacre du Printemps », *The Montreal Star*, 6 mars, p. 22.
- Morin, Léo-Pol (1918), « Igor Stravinsky et la musique russe », *Le Nigog*, vol. 1, n° 7 (juillet), p. 225-237.
- Morin, Léo-Pol (1945), *Musique, Canada*, Beauchemin.
- M. T. (1937), « Stravinsky et Dushkin », *L'Illustration nouvelle*, vol. 7, n° 139 (27 janvier), p. 18.
- Pelletier, Frédéric (1924), « La vie musicale », *Le Devoir*, vol. 15, n° 40 (16 février), p. 6.
- Pelletier, Frédéric (1937), « Igor Stravinsky », *Le Devoir*, vol. 28, n° 19 (26 janvier), p. 4.
- Pelletier II, Romain-Octave (1945), « Les concerts. Stravinsky », *Le Devoir*, vol. 36, n° 55 (8 mars), p. 6.
- Potvin, Gilles (1963), « À Montréal pour diriger le *Sacre du printemps*. Pierre Boulez », *Le Devoir*, vol. 54, n° 134 (8 juin), p. 11 et 14.
- Rivard, Jean-Claude (1982), « La "fête de l'université" sera payante, cette année », *Le Soleil*, 86^e année, n° 280 (27 novembre), p. D-9.
- Royer, Jean (1967), « Le Ballet du xx^e siècle, de Béjart. Bouleversant ! », *L'Action. Quotidien catholique*, 60^e année, n° 17 962 (13 mai), p. 15.
- Tremblay, Gilles (1971), *About Le Sacre*, manuscrit de conférence, Université de Montréal, Fonds Gilles Tremblay, P0392/E1, 0009.
- Valois, Marcel (1937), « Extraordinaire soirée de musique avec Stravinsky », *La Presse*, 53^e année, n° 85 (26 janvier), p. 20.
- Valois, Marcel (1946), « Le *Divertimento* de Stravinsky est une merveille d'esprit », *La Presse*, 63^e année, n° 49 (11 décembre), p. 13.
- Vallerand, Jean (1941), « Oh ! Ces dissonances [sic] de la musique contemporaine ! », *Le Canada*, 39^e année, n° 196 (24 novembre), p. 2.
- Vallerand, Jean (1945), « Stravinsky à Montréal », *Le Canada*, 42^e année, n° 282 (7 mars), p. 9.
- Vallerand, Jean (1949), *Introduction à la musique*, Montréal, Les éditions Chantecler.
- Vallerand, Jean (1954), « La vie musicale. Le public et la musique moderne », *Le Devoir*, vol. 55, n° 35 (13 février), p. 7.
- [Vallerand, Jean] (1957a), « Enfin le *Sacre* », *Le Devoir*, vol. 48, n° 51 (2 mars), p. 2.
- Vallerand, Jean (1957b), « Une date dans notre histoire symphonique », vol. 48, n° 56 (8 mars), p. 7.
- Vallerand, Jean (1957c), « L'artiste, ce témoin », *Le Devoir*, vol. 48, n° 74 (30 mars), p. 2.
- Vallerand, Jean (1963), « Pierre Boulez à Montréal », *La Presse*, 79^e année, n° 199 (8 juin), p. 6.