

JEAN-PHILIPPE CÔTÉ-ANGERS

**JOSEPH VÉZINA ET L'ORCHESTRE À VENT :
l'expression d'un nationalisme musical canadien**

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en musicologie
pour l'obtention du grade de maître en musique (M. Mus.)

FACULTÉ DE MUSIQUE
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2010

Résumé

Joseph Vézina (1849-1924) est l'un des premiers musiciens canadiens à tenter de définir l'identité de sa nation, qu'il veut avant tout française et catholique, par ses compositions. Son nationalisme est à l'image de celui que prône la bourgeoisie socioculturelle de la ville de Québec à la fin du dix-neuvième siècle, soit un nationalisme culturel s'accommodant généralement bien des nationalismes politiques concurrents en Amérique du Nord. Le choix de l'orchestre à vent pour affirmer la nation canadienne est motivé en bonne partie par les nombreuses fonctions attribuées à cette formation musicale et par la facilité avec laquelle il permet de concilier une écriture ouvertement patriotique à une écriture plus intime. Loin de diminuer le nationalisme d'une œuvre, l'expression individuelle du compositeur (on parlera de son romantisme) lui permet au contraire de tenir un discours identitaire plus éloquent. Vézina développe un style inspiré par les traditions musicales latines en général et françaises en particulier, avec plusieurs nuances d'origines locales, britanniques et étatsuniennes, à la fois pour se distinguer et pour intégrer dans une certaine mesure le nationalisme politique de la Confédération canadienne.

Abstract

Joseph Vézina (1849-1924) was one of the first *canadiens* musicians to try defining his nation's identity, which he wanted French and Catholic before all, through his works. His nationalism was a reflection of that advocated by Quebec City's sociocultural bourgeoisie at the end of the nineteenth century, that is, a cultural nationalism generally prone to accommodating competing political nationalisms in North America. The choice of the wind orchestra medium to promote the *nation canadienne* was largely motivated by the numerous functions attributed to that ensemble as well as by the ease with which it could combine an openly patriotic writing with a more intimate one. Far from minimizing the nationalism of a composition, the composer's individual expression (one would say romanticism) allowed him instead to hold a stronger discourse about identity. Vézina developed a style inspired by Latin musical traditions in general and by French ones in particular, with many shades of local, British, and American influences, meant both to distinguish it and, to some extent, to integrate the political nationalism of the Canadian Confederation.

Avant-propos

Ce mémoire aurait dû porter sur le *Traité de mélodie abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie* d'Antoine Reicha. La musique de Joseph Vézina n'était pas un sujet assez sérieux pour faire l'objet de recherches universitaires valables, ou du moins je le croyais. Pourtant, après quelques mois de tergiversations et quelques bonnes discussions, j'ai fini par voir que c'était là un préjugé que j'avais moi-même, le même préjugé qui feint d'ignorer une bonne partie de l'histoire musicale du Québec sous prétexte qu'elle ne serait pas à la hauteur du reste de l'histoire de la musique qu'on enseigne généralement. Et voilà qu'en fin de compte, orienté par quelques sages musicologues, le démantèlement de ce préjugé est pratiquement devenu mon sujet de recherche.

Le long pèlerinage vers le sujet qui me tenait secrètement à cœur dès le départ n'aurait pu être réalisé sans l'aide de nombreuses personnes. Tout d'abord, je tiens à remercier les trois examinateurs de ce mémoire, qui m'ont chacun marqué à leur manière au cours de mes années d'études à la Faculté de musique de l'Université Laval : Marc-André Roberge, mon directeur de recherche, pour le souci de la rigueur et l'éternelle recherche du mot juste; Paul Cadrin, pour m'avoir fait voir de quelle manière l'esprit critique peut être cultivé jusque dans l'enseignement du contrepoint; et Serge Lacasse, pour avoir su confronter de façon très efficace la manie de l'esprit de tout vouloir catégoriser sans nuances dans son séminaire sur la notion d'œuvre d'art.

À l'extérieur de l'Université, j'ai pu compter sur l'appui constant de Bertrand Guay, qui, le premier, m'a fait découvrir la fascinante histoire musicale du Québec. Je ne saurais aussi passer sous silence l'intérêt extraordinaire de François Dorion et de tous les musiciens de la Musique des Voltigeurs de Québec pour un répertoire qui n'a pas été entendu depuis belle lurette. Sans eux, je n'aurais encore qu'une très pauvre idée de ce que cette musique pouvait être. Je me dois aussi de remercier le personnel si courtois et efficace qui veille sur les trois fonds Joseph Vézina : autant au Centre de référence de

l'Amérique française qu'à la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Québec et au Centre d'archives de Québec de BAnQ, on n'a jamais semblé se lasser de m'entendre demander constamment les mêmes boîtes et les mêmes documents.

De temps à autre, il s'est aussi trouvé sur mon chemin des gens pour me lancer sur des pistes inattendues ou me donner une pièce ou deux essentielles à la réalisation de ce grand casse-tête : Carole Grégoire et Gilles Ouellet, qui m'ont permis d'entendre l'ouverture du *Fétiche*; le personnel musicien et administratif de l'Orchestre symphonique de Québec, en particulier Gilbert Deshaies, musicothécaire, et Johanne Laurendeau, alors directrice de l'administration artistique, qui ont fait revivre momentanément *La brise*; Mireille Barrière, qui m'a aidé à savoir comment Vézina était perçu dans la métropole de son vivant, et qui a patiemment répondu à une foule de petites questions sur la vie musicale vers 1900; Luc Bellemare et Catherine Lefrançois, condisciples à la Faculté de musique, qui ont alimenté ma réflexion à de nombreuses reprises; Mathieu Lavoie, spécialiste de l'histoire de la musique dans le cinéma québécois, qui m'a appris malgré lui que Vézina avait contribué au premier long métrage documentaire québécois; et George Gordon, pendant un temps bénévole aux archives des Voltigeurs de Québec, qui m'a permis d'y faire mes recherches avant le terrible incendie du 4 avril 2008. Enfin, je suis particulièrement redevable envers Nicole Brown, première spécialiste de Joseph Vézina, que je regrette de ne pas avoir pu consulter plus d'une fois. Sans ses recherches biographiques poussées, conservées à la Bibliothèque du Conservatoire, j'aurais difficilement pu poursuivre mon projet de manière aussi efficace.

En terminant, j'aimerais remercier ma famille pour avoir toujours supporté sans compter mes études en musique, et par-dessus tout Maryse, mon épouse depuis tout récemment, pour son appui inconditionnel même dans les moments de doute et de découragement face à ce projet de longue haleine.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Avant-propos	iv
Table des matières	vi
Illustrations, exemples et tableaux	viii
Sigles, abréviations et conventions d'usage	ix
Introduction	1
État de la recherche	2
Problématique	6
Méthodologie	7
Chapitre 1 : Vézina et l'idée d'une nation canadienne, 1849-1924	11
Éléments biographiques.....	12
Années de jeunesse.....	14
La milice, le commerce et les corps de musique, 1868-79	16
L'artillerie et le Petit Séminaire, 1879-1901.....	18
La chapelle, l'orchestre et l'école de musique, 1902-24.....	21
Quelques réseaux d'influence.....	24
Les cercles musicaux	25
Le Séminaire de Québec et l'Université Laval.....	30
Les Voltigeurs de Québec et la Royal Canadian Artillery	32
Les Vingt-et-un	36
Les organisations ponctuelles : du congrès des Canadiens de 1880 à la visite du duc de Cornwall et York en 1901.....	39
Vézina face à l'idée d'une nation canadienne et de son affirmation.....	43
L'esprit français.....	44
La loyauté à l'Empire	45
L'attrait des États-Unis	47
Le projet national des Canadiens	48
Chapitre 2 : La musique pour orchestre à vent de Joseph Vézina.....	50
La musique pour vents, 1840-1940	51
L'instrumentation.....	54
L'orchestration	58
L'œuvre de Vézina : description des sources.....	61

Motivations artistiques.....	64
Chapitre 3 : Nation et nationalisme dans la musique de Vézina.....	68
Musique romantique et nations	68
Musiques nationales.....	70
Musiques nationalistes	74
Joseph Vézina, compositeur canadien	76
Le style français.....	78
L'influence des îles britanniques.....	83
L'apport des États-Unis.....	87
Une musique canadienne.....	90
La réception de l'œuvre	98
Conclusion.....	103
Appendice — Catalogue de la musique pour vents de Vézina	107
Bibliographie.....	125

Illustrations, exemples et tableaux

Illustrations

- Figure 1** — Cortège funèbre de Joseph Vézina et garde d'honneur. Album souvenir des funérailles de Joseph Vézina, CMQ. (p. 24)
- Figure 2** — Le Comte de Premio-Real, consul d'Espagne à Québec. *L'Opinion publique* 8, n° 31 (2 août 1877) : 366. (p. 38)
- Figure 3** — La fanfare du Séminaire de Québec, 1867. Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, don de Léon Roussel. *Séminaire de Québec, La Fanfare*, Léon Roussel, 1912. N° Ph1986-0480. (p. 55)
- Figure 4** — La Musique des Voltigeurs de Québec en exercice à Rivière-Ouelle, vers 1870. Collection du Musée des Voltigeurs de Québec. (p. 55)
- Figure 5** — La fanfare du Séminaire de Québec, 1912. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec. *Fanfare du Séminaire de Québec en 1867*. N° Ph2000-1758A. (p. 57)
- Figure 6** — La fanfare du Séminaire de Québec, 1933. Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec. *Fanfare du Séminaire de Québec*, Livernois Limitée, 1933. N° Ph2000-10098. (p. 58)
- Figure 7** — Le monument funéraire de Joseph Vézina au cimetière Belmont, à Sainte-Foy, en 1925. Division des archives de l'Université Laval, P246-2. (p. 101)

Exemples musicaux

- Exemple 1** — Joseph Vézina, *Fantaisie caractéristique*, mes. 552-62 (p. 79)
- Exemple 2** — Joseph Vézina, *Fantaisie caractéristique*, mes. 572-81 (p. 81)
- Exemple 3** — Henry Du Mont, *Messe du deuxième ton*, « Credo », arr. Gustave Gagnon, orch. Joseph Vézina, mes. 3 (p. 91)
- Exemple 4** — Joseph Vézina, *Fantaisie caractéristique*, « Danse indienne », mes. 691-98 (p. 94)
- Exemple 5** — Joseph Vézina, *La brise*, mes. 289-304 (p. 96)
- Exemple 6** — Joseph Vézina, *La brise*, mes. 257-65 (p. 97)

Tableaux

- Tableau 1** — Sources d'influences musicales et extramusicales (p. 8)
- Tableau 2** — Dédicataires de Joseph Vézina selon leur statut social ou leur métier (p. 66)
- Tableau 3** — Marches de Joseph Vézina (p. 87)

Sigles, abréviations et conventions d'usage

Sigles et abréviations

BAnQ	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
CAQ-BAnQ	Centre d'archives de Québec de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
CRAF	Centre de référence de l'Amérique française
CMQ	Conservatoire de musique de Québec
OSQ	Orchestre symphonique de Québec
RCA	Royal Canadian Artillery
SSJBQ	Société Saint-Jean-Baptiste de Québec

Abréviations des noms d'instruments

<i>C. à p.</i>	Cornet à pistons	<i>Pte clar.</i>	Petite clarinette
<i>C. à p. sop.</i>	Cornet à pistons soprano	<i>Pte fl.</i>	Petite flûte
<i>Clar.</i>	Clarinette	<i>Sax. alto</i>	Saxophone alto
<i>Cymb.</i>	Cymbales	<i>Saxh. alto</i>	Saxhorn alto
<i>Euph.</i>	Euphonium	<i>Saxh. bar.</i>	Saxhorn baryton
<i>Fl.</i>	Flûte	<i>Trb.</i>	Trombone
<i>Gr. c.</i>	Grosse caisse	<i>Trp.</i>	Trompette
<i>Htb.</i>	Hautbois	<i>Tub.</i>	Tuba

Conventions orthographiques

Tous les noms utilisés dans le mémoire respectent la dénomination officielle de l'époque. Par exemple, le Royal 22^e Régiment est appelé Royal 22nd Regiment avant le 15 juin 1928. De même, lorsqu'une appellation est bilingue, le français est favorisé, en prenant encore là toujours soin d'utiliser le nom officiel, même lorsqu'une appellation plus familière, mais incorrecte, était utilisée à l'époque. Ainsi, on dira Salle de musique au lieu d'Académie de musique. Ce choix permet, d'une part, de mieux refléter les réalités de l'époque et, d'autre

part, d'éviter certaines confusions. Toutes les traductions, sauf mention du contraire, sont de l'auteur. La réforme de l'orthographe du français a été appliquée, sauf pour les citations et les noms propres comme *L'Événement*.

Conventions de notation musicale

Les exemples musicaux ont été édités par l'auteur à l'aide du logiciel *Sibelius 4* de Sibelius Software Limited (Londres) à partir des manuscrits de Joseph Vézina, à l'exception des exemples 5 et 6, réalisés d'après l'édition pour piano d'Arthur Lavigne. Tous les exemples ont été notés en sons réels et certaines clefs ont été modifiées pour faciliter la lecture. Autrement, les interventions éditoriales ont été gardées au strict minimum.

Introduction

Chef fondateur de l'Orchestre symphonique de Québec à partir de 1902, premier chef de musique d'envergure de la Musique des Voltigeurs de Québec dès 1868, Joseph Vézina (1849-1924) a joué un rôle capital dans la vie musicale de la ville de Québec au tournant du vingtième siècle. Si son travail de directeur musical revient plus facilement à la mémoire grâce à la vitalité des deux formations musicales aujourd'hui plus que centenaires, son œuvre de compositeur demeure néanmoins dans l'ombre. Celle-ci, très appréciée du public selon les témoignages de l'époque, compte tout de même trois opéras-comiques complets, une cinquantaine de pièces pour orchestre à vent et une dizaine de pièces vocales. Elle dort cependant aujourd'hui, la plupart du temps à l'état de manuscrit, dans trois fonds d'archives consacrés à Joseph Vézina aux Archives nationales du Québec, au Centre de référence de l'Amérique française et à la Bibliothèque du Conservatoire de Québec, fonds qui attendent toujours d'être mis en valeur¹.

Déjà, alors même que ce mémoire n'en était qu'à l'état de projet, un certain regain d'intérêt pour cette musique se faisait sentir, preuve qu'elle a sans doute encore quelque chose à dire au public d'aujourd'hui. En janvier 2008, l'Orchestre symphonique de Québec donnait la version orchestrale de *La brise*, une valse qui faisait partie du programme avec lequel l'orchestre s'était mérité le trophée Lord Grey en 1907, et la Musique des Voltigeurs lançait un album double pour le 400^e anniversaire de fondation de Québec sur lequel figurait deux marches militaires et un galop jamais enregistrés auparavant, en plus de la traditionnelle *Mosaïque sur des airs canadiens*². Sauf cette dernière, toutes les œuvres avaient été éditées par mes soins.

¹ Il est assez peu probable que d'autres partitions se trouvent dans des sources privées, puisque les fonds eux-mêmes ont été créés grâce aux dons de Raoul et de Roger Vézina, respectivement fils et petit-fils du compositeur. Les deux autres principaux endroits susceptibles d'avoir abrité des manuscrits de Vézina, le Musée de la Citadelle et les archives du Manège militaire Voltigeurs de Québec, n'en possèdent aucun. L'incendie du Manège, le 4 avril 2008, n'a par ailleurs eu aucun impact malheureux sur cette recherche.

² *Airs canadiens-français*, la Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion; 2 disques compacts (Fondation Musique Voltigeurs de Québec MVolt-002, 2007). Depuis, le galop *Presto* est diffusé occasionnellement sur les ondes de CJSQ 92,7 à Québec.

Ce mémoire a pour objet de se pencher sur la partie de l'œuvre de Vézina consacrée aux vents à la lumière de sa relation avec le concept de nation. Le choix du genre s'explique par la place centrale que celui-ci occupe dans la production du compositeur sous des rapports tant quantitatifs que qualitatifs; en améliorant la connaissance de ce répertoire, on en fait une première mise en valeur qui pourrait inciter les musiciens à le redécouvrir de manière concrète, c'est-à-dire en le jouant. Quant à l'angle choisi pour aborder le sujet, sa première motivation vient du rôle le mieux connu joué par Vézina, celui de directeur musical de la plupart des grands événements, qu'ils soient religieux, patriotiques, musicaux, sociaux, sur une période de près de 50 ans. L'idée d'aborder sa musique sous l'angle du nationalisme s'inscrit aussi dans le sillage des travaux de Lucien Poirier et d'autres à ce sujet dans les années 1980, de même que, plus près de nous, de chercheurs comme Elaine Keillor, auteure de *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity* (2006).

État de la recherche

Contrairement à la plupart des musiciens ayant œuvré à Québec dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, Joseph Vézina a déjà fait l'objet d'une recherche biographique poussée qui fournit une base solide pour entreprendre des travaux plus pointus sur son œuvre. Le mémoire de concours en histoire de Nicole Brown, dans lequel celle-ci a tenté de brosser un portrait complet de la vie du musicien et de son œuvre, est, à cet égard, la source secondaire la plus importante. Ce mémoire a permis de rectifier plusieurs points à propos de la vie du compositeur, notamment sa date de naissance, et de compiler la plupart des données factuelles qu'il était possible de trouver à son sujet³. Malheureusement, les limites de temps imposées par le Conservatoire n'ont pas laissé à Brown le loisir de peaufiner un certain nombre de parties. Il lui a été difficile, par exemple, de produire un catalogue exempt de toute erreur sur l'authenticité et l'origine de toutes les

³ Voir Nicole Brown, « Joseph Vézina: vie, œuvre et catalogue » (mémoire de concours en histoire, Conservatoire de musique de Québec, 1994).

partitions, entre autres à cause des pages aujourd'hui perdues, des copies plus tardives produites par Raoul Vézina (l'un des fils de Joseph) et quelques autres, et de la difficulté d'accéder à certaines archives à cette époque. Le champ plus limité du présent mémoire ainsi que l'accès maintenant possible aux trois fonds Vézina (Centre d'archives de Québec de BAnQ; Centre de référence de l'Amérique française; Bibliothèque du Conservatoire de musique de Québec) ont donc permis de faire de nouveaux progrès de ce côté. Qui plus est, l'utilisation de sources inconnues de Brown, comme le volumineux album de coupures de journaux consacré à la carrière de Vézina se trouvant dans le Fonds de l'Orchestre symphonique de Québec au Centre d'archives de Québec de BAnQ, ont aussi permis de recueillir de nouvelles données.

Il n'existe que deux autres sources secondaires d'importance à propos de Vézina, soit *Un siècle de symphonie à Québec*, de Bertrand Guay, et une recherche inédite de Liliane Sauvageau. Le livre de Guay, où l'on peut suivre la carrière du chef de l'OSQ de 1902 à 1924, constitue une source précieuse de renseignements à propos de ses activités dans le premier quart du vingtième siècle et, dans le cas qui nous intéresse, sur le sort réservé en général à ses compositions pour orchestre symphonique, toutes des pièces étant en fait des adaptations de ses œuvres pour orchestre à vent⁴. Quant à la recherche de Sauvageau, il s'agit d'un travail — sans plus de précisions — fait à l'École de musique de l'Université Laval en 1971, présenté à Juliette Trépanier et conservé à la Bibliothèque de l'Université. Même s'il ne possède pas de véritable fil conducteur, les coupures de journaux, les programmes de concerts et, surtout, l'information obtenue directement de Roger Vézina, petit-fils du compositeur, en font néanmoins une source parfois utile de détails autrement introuvables.

On trouve quelques autres sources secondaires de moindre importance à propos de Vézina, principalement de brefs articles de dictionnaire ou d'encyclopédie, mais celles-ci se contentent généralement de reprendre constamment les mêmes informations et,

⁴ Voir Bertrand Guay, « Les années fastes de Joseph Vézina (1902-1924) », dans *Un siècle de symphonie à Québec* (Québec : Commission de la capitale nationale du Québec et Septentrion, 2002), 13-35.

malheureusement, les principales erreurs véhiculées d'une source à l'autre. Bien souvent, elles n'ont pas pu bénéficier des recherches de Brown, qui semblent être restées lettre morte malgré leur valeur. Seul l'article d'Helmut Kallmann dans son *Catalogue of Canadian Composers* mérite véritablement une attention particulière, puisqu'il est essentiel pour identifier un certain nombre de pièces autrement perdues, grâce aux informations obtenues de Raoul Vézina.

Les ouvrages sur Vézina et sa musique ont été complétés par toute une série de livres sur la musique au Québec et au Canada, de *A History of Music in Canada, 1534-1914* (1960) de Helmut Kallmann à *Music in Canada : Capturing Landscape and Diversity* d'Elaine Keillor. Ceux-ci offrent un vaste panorama de la vie musicale au Canada au dix-neuvième et au début du vingtième siècle en plus d'offrir, comme dans le cas de *Music in Canada*, de nombreuses pistes permettant de comprendre la musique de cette époque. Également, afin de mieux jauger une musique destinée aux instruments à vent, la littérature de l'époque sur le sujet se révèle d'une aide appréciable. Dans un domaine où l'évolution rapide de la facture instrumentale a créé une grande confusion qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, les traités d'il y a un siècle sont essentiels pour y voir clair, en particulier le *Manuel général de musique militaire* (1848) de Georges Kastner et *The Wind-Band and Its Instruments* (1912) d'Arthur Clappé, peut-être les plus importants sur le sujet.

Du côté de la notion plus abstraite de nationalisme et de ses relations avec la musique, l'un des ouvrages de synthèse les plus récents et les plus complets sur la question est *The Music of European Nationalism : Cultural Identity and Modern History* de Philip V. Bohlman. L'auteur y insiste d'abord sur l'importance des distinctions entre musique nationale et musique nationaliste, deux concepts si intimement reliés qu'ils s'en trouvent trop souvent confondus, mais dont les causes et les conséquences peuvent parfois aller complètement à contresens. Autrement, la prémisse de Bohlman est que la montée en puissance, puis l'omniprésence de l'État moderne sur l'ensemble du territoire européen au cours des derniers siècles, a poussé toutes les musiques du continent à devenir

nationalistes à divers degrés — même celles des nations sans pays, des Juifs aux Saami, auxquelles Bohlman accorde d'ailleurs une large place. Quoiqu'on dise du Canada depuis la Confédération, ses structures politiques et les nations qui le composent, avec leurs nationalismes respectifs, n'ont rien de bien différent des modèles présentés par Bohlman⁵. Au contraire, elles lui ressemblent si bien que la musique de Vézina peut parfaitement bien être analysée dans la perspective des rapports entre les nations du Canada de son vivant.

Au Québec, relativement peu de travaux portant sur la musique ont accordé une place prépondérante à la question du nationalisme en musique, si ce n'est quelques articles publiés dans les premiers *Cahiers de l'ARMuQ* par Lucien Poirier et ses étudiants en 1984. Le nom de Vézina n'y est jamais mentionné et, de façon générale, on y observe plutôt le débat des musiciens du début du vingtième siècle à propos de l'existence même d'une quelconque musique nationale et de la naissance d'un modernisme québécois que la façon dont leurs idées ont pu se traduire en musique. Comme on le faisait jusqu'à très récemment, le seul élément, ou presque, qui y est considéré assez sérieusement comme indice de la présence d'une musique nationale est l'emprunt au folklore. Les travaux de Poirier forment malgré tout la base de notre compréhension de la musique de cette époque. On doit aussi leur ajouter les travaux de musicologues du Canada anglais, à plus forte raison la récente publication d'Elaine Keillor, qui permet de mettre en parallèle les diverses cultures de la mosaïque canadienne, en particulier pour une époque où cette mosaïque était tissée plus serrée qu'elle ne l'est aujourd'hui.

Pour faire le lien entre les concepts généraux de Bohlman et la situation particulière de Vézina, c'est plutôt vers les monographies et les ouvrages collectifs sur la genèse et le développement d'un nationalisme culturel et politique canadien-français qu'il faut se tourner. En tête de liste, on trouve les travaux des historiens Gérard Bouchard et Yvan Lamonde. L'attention qu'ils portent habituellement à la littérature et parfois même aux

⁵ Voir notamment Kenneth McRoberts, « Canada and the Multinational State », *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique* 34, n° 4 (décembre 2001) : 683-713.

arts visuels, de même que le regard révélateur qu'ils posent sur l'histoire des idées au Québec, viennent compléter les outils nécessaires à la compréhension de la musique de Vézina.

Problématique

Lucien Poirier n'avait eu l'occasion de relever, dans les textes qu'il avait recensés datant d'entre 1873 et 1917, qu'à peu près une seule occurrence de l'utilisation du qualificatif « national » relié à la musique⁶. Parallèlement à ce doute sur l'importance de la question nationale pour les musiciens de la fin du dix-neuvième siècle au Québec, Poirier relevait l'attitude d'ignorance depuis les années 1930 à propos de l'ensemble de la production musicale québécoise d'avant la Première Guerre mondiale, qui avait purement et simplement été rejetée comme étant peu digne d'intérêt⁷. Le jugement des premiers musicographes du Québec, que ce soit Robert Talbot ou encore Léo-Pol Morin, qui considérait que la musique produite au Québec avant 1914 « ne pourrait être considéré[e] avec admiration, encore moins avec envie, par des juges avertis et impartiaux⁸ », était très certainement teinté de préjugés à l'égard d'une musique qui, de toute évidence, ne respectait pas leurs critères très élevés d'originalité, donc de valeur. Ce jugement souffrait de plus de l'obscurité dans laquelle ce répertoire, qui n'était la plupart du temps ni publié, ni archivé convenablement, était en train de sombrer.

L'état de la recherche et l'accessibilité relativement nouvelle de plusieurs fonds d'archives permettent aujourd'hui de se lancer à la découverte de ce que pouvaient être le nationalisme musical et le style national canadiens de la fin du dix-neuvième siècle, et aussi d'établir la place qu'occupait la musique pour vents de Vézina dans la production artistique de son temps, tant sur la scène locale que sur la scène internationale. Ces deux objectifs principaux demeurent toutefois secondaires à la poursuite d'un objectif central les

⁶ Lucien Poirier, « Nationalisme et musique au Canada français: 1860-1945 », *Les Cahiers de l'ARMuQ* 4 (novembre 1984) : 1.

⁷ Poirier, « Style canadien de musique : mirage et réalité », *Les Cahiers de l'ARMuQ* 3 (juin 1984) : 2-3.

⁸ Léo-Pol Morin, *Papiers de musique* (Montréal : Librairie d'action canadienne-française, 1930), 46.

englobant tous deux : savoir en quoi la musique de Vézina était représentative du nationalisme culturel canadien de son temps.

D'ores et déjà, on peut établir que le terme *canadien*, pour l'ensemble de ce mémoire (à moins d'indication contraire), répondra à la définition qu'on pouvait généralement lui donner chez les francophones du Québec et de leur diaspora nord-américaine encore dans les années suivant la Confédération : que tous les francophones dont les racines se ramènent au territoire le long du fleuve Saint-Laurent forment la nation canadienne, une nation ayant avant tout pour État la province de Québec, mais débordant aisément les frontières de cet État dans le reste du Canada et aux États-Unis. Cet usage permet notamment d'éviter toute confusion lorsque l'on cite des sources de l'époque; si l'on avait préféré utiliser *Canadien français*, on aurait pu croire que l'absence de l'épithète *français* aurait systématiquement fait référence à la définition moderne du mot *Canadien*, ce qui est rarement le cas. Par ailleurs, le gentilé *Québécois* et l'adjectif *québécois* sont évités pour les mêmes raisons, puisqu'ils ne servent qu'à désigner ce qui se ramène expressément à la province de Québec.

Méthodologie

Le premier chapitre du mémoire est consacré à la définition et à la compréhension du nationalisme de Vézina. À défaut de connaître la pensée du musicien dans les moindres détails, on peut espérer l'analyser à travers le projet culturel plus large du cercle intellectuel dans lequel il évoluait, à travers les événements et les projets qu'il a lui-même soutenus, et à travers toutes les autres sources d'influence extramusicale qu'il aurait pu raisonnablement subir. Le tableau 1 donne un aperçu des principaux éléments qui peuvent être considérés; il s'inspire des idées lancées par Lucien Poirier dans « Style canadien de musique : mirage et réalité » et, surtout, de la liste des dix conditions du déplacement

humain et leurs façons d'être exprimées en musique de Bohlman⁹. Les influences extramusicales apparaîtront surtout dans le premier chapitre, alors que les influences musicales seront plus présentes dans les deux chapitres suivants, dont la matière est plus d'ordre musical que d'ordre historique et sociologique.

Tableau 1 — Sources d'influences musicales et extramusicales

<i>Types d'influences</i>	<i>Influences</i>
Influences matérielles	<ul style="list-style-type: none"> • Ressources disponibles • Espace (et son absence) • Monuments nationaux • Corpus soutenant le discours national
Influences culturelles	<ul style="list-style-type: none"> • Occupation des frontières culturelles et nationales • Folklore et transposition de son esprit • Vie spirituelle du pays, religion • Accueil ou reconnaissance réservé à une manifestation musicale • Assimilation et transformation d'influences étrangères par besoin plutôt que par mode
(Influences culturelles)	<ul style="list-style-type: none"> • Qualités et défauts inhérents à la nation • Race • Mythes historiques • Caractère non européen et origines étrangères • Histoire (passée ou présente) • Langue • Genres musicaux nationaux
Influences pédagogiques	<ul style="list-style-type: none"> • Produit d'un enseignement local • École de composition
Influences personnelles	<ul style="list-style-type: none"> • Commanditaire • Diffuseur • Refus ou recherche des influences extérieures • Maturité du langage musical adoptant une couleur locale en vertu de la syntaxe et de la façon de combiner les éléments

Comme la correspondance et les écrits de Vézina sont peu nombreux et d'une portée assez limitée dans leurs propos, c'est surtout en recréant ses liens sociaux qu'on

⁹ Voir Philip V. Bohlman, « Europeans without Nations : Music at and beyond the Borders of the Nation-State », dans *The Music of European Nationalism : Cultural Identity and Modern History*, World Music Series (Santa Barbara, Calif. : ABC-CLIO, 2004), 209-75.

parvient à se faire une idée plus précise de sa relation avec la nation canadienne. Les activités de Vézina étant généralement faciles à retracer, ses réseaux de contact s'esquissent plutôt bien et nous donnent une bonne idée des influences principales auxquelles il était exposé. La mise en relation de ces réseaux, par la suite, permet de dresser un portrait nuancé du personnage, sans doute plus même que si l'on n'avait analysé que sa pensée telle qu'il l'aurait exprimée par écrit; ce portrait nous montre nécessairement un Vézina plus pragmatique qu'idéaliste, puisque qu'axé beaucoup plus sur son action que sur sa pensée, deux facettes d'une personnalité qui ne sont pas toujours le reflet l'un de l'autre.

Les deux chapitres suivants forment la deuxième partie du mémoire, partie consacrée à la musique de Vézina à proprement parler. Le deuxième chapitre aborde la question de la composition de musique pour orchestre à vent au tournant du vingtième siècle afin de comprendre pour quels musiciens et pour quel public elle était écrite, sous quelles influences patronales et sous quelles influences théoriques. Ces considérations permettront de mieux cerner l'œuvre pour vents de Vézina et, surtout, de reconstituer les parties manquantes du corpus qui nous intéresse, soit à cause d'œuvres perdues ou d'attribution douteuse, soit à cause de sources divergentes pour une même pièce. Le catalogue révisé à partir de ces recherches, qui compte plus de cinquante titres, dont quelque vingt-cinq marches, presque autant de valse, polkas et galops, trois pièces avec soliste et quatre grandes pièces rhapsodiques, a été placé en appendice. Il ne comprend pas les quelques pièces que le compositeur a écrites pour chœur et orchestre à vent, peu nombreuses et difficiles à identifier avec précision, et dont l'apport au mémoire serait négligeable. De même, on a laissé de côté les nombreux arrangements de Vézina, qui sont beaucoup moins susceptibles de nous renseigner sur son style que sur les pièces au goût du public à l'époque. Enfin, le deuxième chapitre se penche sur les motivations proprement artistiques du compositeur.

Le troisième et dernier chapitre poursuit l'analyse de l'œuvre pour orchestre à vent de Vézina en y intégrant les conclusions tirées du premier à propos de son nationalisme. En supposant qu'il ait bien été un romantique tel que l'entendent des musicologues comme Jim Samson et Ralph Locke¹⁰, et en s'appuyant sur la théorie de Bohlman sur les manifestations du nationalisme en musique, on arrive enfin à voir comment le compositeur a pu mettre son art au service de divers objectifs nationaux, et comment diverses influences nationales ont pu s'imposer à son style. Pour reprendre les mots de Bohlman, on verra à quel point la musique de Vézina peut être *nationaliste*, « lorsqu'elle est au service de la nation dans sa compétition avec les autres nations¹¹ », et *nationale*, lorsqu'elle « reflète l'image de la nation pour que ceux qui y vivent s'y reconnaissent de façon élémentaire, mais cruciale¹². »

¹⁰ Voir Jim Samson, « Romanticism », dans *The New Grove Dictionary of Music Online*, sous la direction de Laura Macy [en ligne], www.grovemusic.com (consulté le 14 janvier 2008) et Ralph P. Locke (sous le pseudonyme de Scrivens), « The Juice of Life: Getting Romantic with Romantic Music », *The Pendragon Review: A Journal of Musical Romanticism* 1, n° 1 (printemps 2001).

¹¹ « Nationalist music serves a nation-state in its competition with other nation-states [...]. » Bohlman, *The Music of European Nationalism*, 119.

¹² « Defined most simply, national music reflects the image of the nation so that those living in the nation recognize themselves in basic but crucial ways. » Ibid., 82-83.

Chapitre 1

Vézina et l'idée d'une nation canadienne, 1849-1924

Les funérailles de Joseph Vézina, qui ont lieu le mercredi 8 octobre 1924 à l'église Saint-Jean-Baptiste de Québec, prennent l'allure de véritables funérailles d'État. Tous les paliers de gouvernement y dépêchent des représentants, le cardinal Bégin y assiste, la garde d'honneur du Royal 22nd Regiment participe au défilé et une foule de plusieurs milliers de personnes se presse pour rendre un dernier hommage à celui qui fut l'un des plus importants et des plus sympathiques piliers de la vie musicale québécoise pendant près d'un demi-siècle. Les journaux de Québec couvrent abondamment l'évènement pendant quelques jours. Le phénomène, cependant, semble n'avoir qu'une portée locale. À Montréal, *Le Devoir* n'en fait mention que le 11 octobre et résume ainsi le point de vue qu'on a de la carrière du musicien hors de sa ville natale : « Hors de Québec, où il passa sa vie, son influence fut peu sentie, mais, durant sa longue carrière, la capitale n'eut pas une fête musicale à laquelle il ne prit pas la première part. » La vie et l'œuvre de Vézina étaient si intimement liées à la ville de Québec qu'il serait futile de chercher plus loin pour trouver les principales influences qui l'ont marqué, en particulier sur la question du nationalisme, nécessairement un sujet constamment à l'ordre du jour dans une capitale politique. Même les influences exogènes qui ont pu être exercées sur lui doivent, dans la majorité des cas, être perçues à travers le prisme des idées ayant eu cours dans la capitale provinciale.

Vézina s'attirerait difficilement l'étiquette de ce qu'on appelle aujourd'hui un « artiste engagé », si l'on ne se fiait qu'à son absence totale d'à peu près tous les clubs sociaux et sociétés religieuses et nationales de l'époque de même qu'à sa discrétion littéraire. Néanmoins, les commentaires sur son œuvre et, surtout, son omniprésence aux grands évènements qui ont marqué la vie culturelle, religieuse et politique à Québec sur une période aussi longue suffisent pour affirmer qu'il a certainement eu conscience du rôle-clé qu'il tenait dans la société de Québec, et que ce rôle lui tenait sûrement à cœur.

Seulement, il semble avoir préféré l'action aux paroles. On verra au troisième chapitre de quelle manière politique et musique ont pu interagir chez lui, mais, au préalable, il convient de faire l'analyse des événements et des influences qui ont pu affecter l'idée que Vézina avait de la nation canadienne.

Éléments biographiques

Québec, telle que la connaissait Joseph Vézina, était une ville de changement. Au tournant du vingtième siècle, la capitale passait difficilement d'une économie d'industrialisation primaire, basée principalement sur la construction navale en bois, à une industrialisation secondaire plus diversifiée qui, faute de charbon, devrait attendre l'avènement de l'hydroélectricité pour s'épanouir pleinement¹. Elle profitait néanmoins de ces années de léthargie, qui correspondent à peu près à la longue Dépression de 1873 à 1896, pour se bâtir peu à peu l'identité architecturale et culturelle qu'on lui connaît aujourd'hui². La conjoncture favorisait la construction d'édifices publics, d'ailleurs nécessaires à la nouvelle fédération canadienne (hôtel du Parlement provincial, manège militaire) et aux nouveaux rôles des divers paliers de gouvernement qu'on y trouvait (prison, palais de justice, hôtel de ville). Certaines entreprises dont l'essor n'était pas affecté de la même façon par le marasme économique, en particulier les chemins de fer, contribuaient aussi à compléter le portrait, l'exemple le plus éloquent étant sans conteste le Château Frontenac. La direction prise par ce développement, quant à elle, s'explique plutôt par la vision romantique qu'inspirait Québec, surtout à des anglophones comme Lord Dufferin, à qui l'on doit la préservation des fortifications de la ville, et par le projet national des francophones, qui

¹ La construction navale, qui avait atteint son apogée avec les années 1850, décline tranquillement entre 1865 et 1878, année où le chantier du grand constructeur Narcisse Rosa ferme ses portes. Par la suite, et jusqu'à la fin de la crise, il se construit moins d'une dizaine de vaisseaux par année dans les chantiers de la ville, là où il s'en était construit jusqu'à 79 en 1853. Narcisse Rosa, *La construction des navires à Québec et ses environs* (Québec : Léger Brousseau, 1897), 24-27. À propos du retard dans l'industrialisation du Québec, qu'on a souvent eu tendance à attribuer uniquement à des raisons culturelles, voir Albert Faucher et Maurice Lamontagne, « Histoire de l'industrialisation », traduit de l'anglais par Suzanne Goyette, dans *Le retard du Québec et l'infériorité économique des Canadiens français*, sous la direction de René Durocher et Paul-André Linteau (Trois-Rivières : Éditions du Boréal express, 1971), 25-42.

² À propos de la Dépression de 1873, l'une des plus importantes crises économiques mondiales avec celle de 1929, voir Scott Reynolds Nelson, « The Real Great Depression », *The Chronicle of Higher Education* 55, n° 8 (17 octobre 2008), dans *Canadian Periodicals Index Quarterly* [en ligne], <http://find.galegroup.com/gtx/start.do?prodId=CPI> (consulté le 26 octobre 2009).

voulaient en faire le reflet de leur passé français, comme l'illustre en particulier l'œuvre du fonctionnaire et ingénieur Eugène-Étienne Taché. À ces réalisations permanentes s'ajoutent une foule d'évènements éphémères, comme le congrès des Canadiens français de 1880, les fêtes du Cardinal Taschereau en 1886, les carnavaux de 1894 et de 1896, jusqu'au Troisième centenaire de la ville en 1908, qui ont fait malgré tout de cette époque une période faste de l'histoire de la ville.

Québec, au cœur de l'unique province majoritairement francophone du *Dominion*, se trouvait culturellement en une sorte de terrain frontalier, là où se rencontraient et s'influençaient quotidiennement Canadiens, Anglais, Écossais, Irlandais, et dans une moindre mesure Hurons et minorités récemment immigrées, comme les Belges et les Allemands. Au milieu du dix-neuvième siècle, la capitale provinciale était probablement à l'apogée de sa diversité culturelle, en particulier avec près de 40 % d'anglophones; la ville était cependant déjà sur la voie de l'homogénéisation, et l'exode anglophone fera chuter ce chiffre à 15 % au tournant du siècle suivant³. Cette diversité était encore accentuée par le fait que la plupart des communautés continuaient de s'identifier à leurs nations d'origine en Europe et que la nationalité canadienne, telle qu'on la comprend aujourd'hui, n'avait encore que peu d'influence. Québec était donc une zone de tensions autant que d'influences mutuelles. En fait, la taille réduite de la ville, la présence de nombreuses institutions politiques comme le Parlement provincial et les résidences du lieutenant-gouverneur et du gouverneur-général, semblaient y favoriser le compromis et la conciliation. Le statut de capitale politique permettait aussi à Québec de prétendre, consciemment ou non, au titre de capitale d'une nation sans pays, d'autant plus qu'elle était le berceau de la nation canadienne (de nouveau au sens ancien du terme).

³ Ronald Rudin, *The Forgotten Quebecers: A History of English-Speaking Quebec, 1759-1980* (Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1985), 179.

Années de jeunesse

Joseph, fils de François Vézina, peintre en bâtiment⁴, et de Marie Petitclerc, est baptisé à la cathédrale Notre-Dame de Québec le lendemain de sa naissance, comme le confirme l'acte de baptême signé le 12 juin 1849⁵. Les Vézina demeurent rue Saint-Jean et la musique est de loin le passe-temps favori de la famille. François joue de la clarinette dans l'orchestre de Charles Sauvageau, puis le dirige lui-même entre 1850 et 1860 (Sauvageau est d'ailleurs le parrain de l'aîné de la famille, Léandre)⁶. Des quatre autres frères et sœurs, Alfred et Ulric feront aussi carrière dans le monde musical, le premier comme marchand, le second comme cornettiste.

Joseph entre au Petit Séminaire de Québec en 1861 en tant qu'externe. C'est d'abord un excellent élève : *L'Abeille* du 8 juillet 1862 rapporte qu'il s'est mérité le premier prix d'excellence ainsi que les premiers prix de latin et de français parmi les élèves de sixième. Les premiers rapports du Séminaire relèvent sa bonne mémoire et son assiduité, mais, à partir de son entrée au pensionnat en 1863, les rapports sur sa conduite sont moins favorables. Bien que le pensionnat lui permette de joindre les rangs de la Société Sainte-Cécile, dirigée par Célestin Lavigueur, Vézina s'absente de plus en plus des cours. À la fin de l'année 1864-65, il abandonne complètement le cours classique⁷. Son caractère devait probablement ressembler à celui qu'évoque Nazaire LeVasseur dans son portrait du jeune Joseph :

Je fis sa connaissance au Séminaire de Québec, lorsqu'un jour, rue St-Valier [*sic*], vers le Palais, je le rencontrai à demi disparu dans les contours d'une contrebasse en cuivre. Il s'arrêta pour me dire qu'il allait rejoindre un corps de musique qui donnait une sérénade sur un patinoir [comme on disait alors] en plein air, sur la glace de la petite rivière St-Charles, dans le hâvre [*sic*] du Palais. Il me parla avec tant

⁴ À ne pas confondre avec l'autre François Vézina plus célèbre dont il est contemporain, l'un des plus importants financiers francophones à Québec au dix-neuvième siècle et l'un des fondateurs de la Banque nationale.

⁵ « Le douze juin mil huit cent quarante neuf, nous prêtre, vicaire, soussigné, avons baptisé François Joseph né la veille, du légitime mariage de François Vézina, peintre, et de Marie Petitclerc de cette paroisse. Parrain Jean Richard qui n'a sû [*sic*] signer. Marraine Delphine Vézina, soussignée avec le père. » Fonds Registres paroissiaux du Québec, Notre-Dame de Québec, BAnQ, ZQ 6, S21.

⁶ Juliette Bourassa-Trépanier, « Vézina, (Xavier) François », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, sous la direction de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters (Montréal : Fides, 1983), 1043. Sauvageau est mort cinq jours seulement après la naissance de Joseph.

⁷ Brown, « Joseph Vézina », 20-21.

d'enthousiasme de la musique et du rôle de son instrument, que j'en oubliai les 15 degrés de froid qu'il faisait ce jour-là⁸.

Vézina est apparemment un passionné, peut-être trop rêveur pour les longues études, mais assez déterminé et persévérant pour se donner le mal d'aller jouer du tuba sur la glace en plein hiver.

L'année suivant son départ du Séminaire, Vézina s'embarque sur un navire à destination de l'Angleterre. Il existe peu d'information à propos de ce voyage, si ce n'est qu'il laisse une vive impression sur le jeune homme⁹. Son expérience de matelot semble être difficile, mais enrichissante, et le voyage lui permet certainement de parfaire son anglais, langue qui lui sera bientôt très utile. De retour d'Europe, il entre à l'École militaire de Québec, alors dirigée par le 60th Regiment (King's Royal Rifle Corps)¹⁰. Il y obtient un brevet de cadet (on dirait aujourd'hui d'officier) qui lui ouvre les portes de l'emploi le plus stable, mais aussi le plus problématique, de sa carrière.

Toute cette période des années de jeunesse de Vézina coïncide avec les dernières années de l'Union, période qui avait vu évoluer considérablement les relations entre les Canadiens et les anglophones établis en Amérique du Nord britannique. En ramenant les problèmes politiques vécus par le Haut-Canada et surtout par le Bas-Canada au cours des années 1830 à une simple question de conflits ethniques, le rapport d'enquête de Lord Durham avait favorisé la création d'une constitution, l'Acte d'Union de 1840, qui donnait en fait les moyens politiques à ces querelles ethniques plutôt périphériques de devenir plus concrètes. La série de mesures propres à affaiblir les Canadiens français que prévoyait le nouveau régime ne pouvait que susciter une vive réaction chez ceux-ci¹¹. À Québec, en particulier, le sentiment d'urgence devant une menace avant tout culturelle et politique fit

⁸ Nazaire LeVasseur : « Musique et musiciens à Québec : souvenirs d'un amateur », *La Musique* 4, n° 37 (janvier 1922), 7.

⁹ Voir *La lyre* 3, n° 26 (décembre 1924), 9.

¹⁰ Le 1^{er} bataillon du 60th Royal Rifles est la dernière unité d'infanterie britannique stationnée au Canada avant le retrait définitif de ces troupes en 1871. Le régiment avait par ailleurs pris une part active à la Guerre de la Conquête. L'enseignement de l'École militaire se déroule entièrement en anglais, quoique les élèves francophones (la majorité) bénéficient des nombreuses traductions d'ouvrages militaires réalisées par le major Louis-Timothée Suzor. Voir J.-R., compte rendu de *Code militaire* par Louis-Timothée Suzor, *Revue canadienne* 1, n° 11 (novembre 1864) : 699-700.

¹¹ Voir Yvan Lamonde, *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1896* (Montréal : Fides, 2000), 283-85.

fleurir toute une génération de penseurs, d'historiens et d'écrivains, avec à leur tête François-Xavier Garneau et Octave Crémazie. La fin de cette période ne connut pas un dénouement parfaitement heureux, mais elle était tout de même porteuse d'espoir : le nouveau Parlement provincial, à partir de 1867, offrait la chance aux francophones d'avoir un peu plus d'emprise sur certaines de leurs affaires. L'optimisme revenait et les modèles pour la jeune génération de politiciens et d'artistes ne manquaient pas.

La milice, le commerce et les corps de musique, 1868-79

La première apparition de Vézina sur les listes de paie de la milice date de l'été 1868. Il joue du saxhorn baryton en même temps qu'il dirige la Musique du 9^e bataillon (Voltigeurs de Québec); il n'en prend cependant la direction d'une façon officielle que l'année suivante, après l'obtention de son brevet et le départ du sergent Henri Thibault. Le poste est certes intéressant, mais la solde des miliciens ne dépasse pas les 50 cents par jour, comme pour n'importe quel ouvrier non spécialisé, ce qui est d'autant moins qu'il ne s'agit que d'un emploi à temps partiel¹². C'est néanmoins l'orchestre de cette unité qui pousse Vézina à composer ses premières pièces : les titres de ses courtes marches, du *Camp Deschambault* à *Point-Levy*, témoignent des activités du bataillon au cours de cette décennie. Il dédie une première valse, *Canadian Rifles*, aux officiers des Voltigeurs.

On sait plus ou moins ce qui occupe le reste du temps de Vézina jusqu'en 1871, année où lui et son frère Alfred ouvrent un magasin de musique au 32, rue Saint-Jean¹³. L'idée est opportune pour les deux frères, puisque le marché semble assez florissant à cette époque, si l'on en juge par la quantité inégalée d'enseignes : les Arthur Lavigne, Alfred Paré et Robert Morgan sont alors dans les affaires, pour ne nommer que ceux-là. Le magasin A. & J. Vézina offre sensiblement la même marchandise que ses concurrents, soit

¹² Brown, « Joseph Vézina », 32-33.

¹³ Ibid., 40. Le magasin A. & J. Vézina reste à cette adresse (ou peut-être au 32 ½) jusqu'en 1876, puis se trouve au 72 de 1876 à 1879, au 98 en 1879-80, et enfin au 89 jusqu'en 1885. Alfred habite également le 89 en 1884.

des pianos, des harmoniums, des instruments à vent et des partitions¹⁴. Les affaires démarrent lentement; lorsque Vézina épouse Monique Tardif le 24 septembre 1872, le couple doit demeurer chez les parents du marié pendant trois ans encore avant d'avoir les moyens d'emménager au 129, rue Saint-Jean¹⁵.

Le commerce prospère petit à petit, et Vézina occupe ses loisirs à diversifier encore ses activités. Il fonde quelques orchestres à vent dont il assure la direction : le Corps de musique de Notre-Dame de Beauport en novembre 1874 et la Fanfare de Montmorency et le Corps de musique de Charlesbourg l'année suivante¹⁶. Il est aussi fort probable qu'il ait dirigé le corps de musique de l'Union musicale de Québec dès sa création en 1870, puisque le seul autre chef qu'on lui connaisse avant 1876 est Ernest Lavigne, qui est cependant absent de la province entre 1868 et 1874¹⁷. Vézina dirige encore d'autres ensembles de façon plus ou moins permanente : la Musique de l'Asile de Beauport, la Total Abstinence Band et la Hibernian Band. Ces postes ne sont probablement pas rémunérés, mais si on doit y chercher un avantage, c'est peut-être celui de former des amateurs et de les encourager, directement ou non, à se procurer du matériel à son magasin.

L'importance et la compétence de Vézina dans le milieu musical de Québec se révèlent dès ces premières années. Ainsi, lors du tout premier concert du Corps de musique de Notre-Dame de Beauport, le 29 décembre 1876, le critique de *L'Événement* compare l'ensemble à celui de la batterie B de la Royal Canadian Artillery, le seul orchestre professionnel du genre à Québec¹⁸. Aussi, lors du concours organisé à la salle

¹⁴ Voir les encarts publicitaires dans le journal *L'Événement* du 12 au 17 janvier 1876.

¹⁵ Brown, « Joseph Vézina », 42. Marie-Céculie-Monique Vézina, née Tardif le 16 janvier 1852, morte le 17 avril 1940. Selon les témoignages recueillis par Brown, il s'agit d'une femme fière et autoritaire, peu intéressée à la musique. Le couple a huit enfants, dont sept survivent : Arthur, Edgar, Raoul, Jules, Léontine, Alice et Ernestine.

¹⁶ De ces trois orchestres, seul celui de Montmorency existe encore aujourd'hui sous le nom d'Harmonie de Montmorency. L'Harmonie de Charlesbourg actuel est un tout autre ensemble, fondé en 1993 par François Dorion.

¹⁷ Toutes les sources affirment que Lavigne partageait la direction avec Vézina (Brown, « Joseph Vézina », 47; Annick Poussart, « Union musicale de Québec », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, 1013), mais l'article de *l'Encyclopédie de la musique au Canada* sur Lavigne indique clairement que celui-ci se trouve en Europe au début des années 1870. Il n'est actif à Québec qu'entre 1874 et 1876.

¹⁸ « [Le Corps de musique de Beauport] a joué avec un ensemble et un accord parfaits, et une délicatesse remarquable. Nous pouvons dire aujourd'hui qu'avec le corps de musique de la Batterie B, ce sont les meilleurs corps de musique que nous ayons dans la province. » *L'Événement*, 30 décembre 1876.

Jacques-Cartier de Québec le 2 juillet 1877, Vézina dirige à lui seul quatre des sept corps de musique en compétition¹⁹. Du côté de la composition, son talent est encore en incubation. Formé à peu près uniquement par son père, un amateur, et probablement un peu par Célestin Lavigueur au Petit Séminaire, Vézina a encore besoin de polir son métier, qui ne peut être beaucoup plus qu'approximatif sous plusieurs aspects. L'arrangement lui sert aussi d'école, et il en réalise plusieurs, dont une orchestration du *Quadrille canadien* d'Antoine Dessane, à l'origine pour piano. Ses œuvres originales, en revanche, demeurent pour la plupart assez élémentaires, à l'exception de la valse *Canadian Rifles*, composée en 1876.

L'artillerie et le Petit Séminaire, 1879-1901

En 1879, Vézina passe de la milice volontaire à la milice permanente. La batterie B de la Royal Canadian Artillery, stationnée à la Citadelle de Québec depuis le départ des troupes britanniques en 1871 et dont la musique est le seul orchestre professionnel de la province, offre des possibilités intéressantes d'un point de vue artistique, en plus de fournir à Vézina un revenu modeste, mais stable, d'un dollar par jour. Il délaisse alors graduellement la direction de la plupart des orchestres, de même que son commerce. L'un des principaux désavantages de l'armée, qu'il s'agisse de la milice volontaire ou permanente, est que la gestion des affaires musicales lui échappe complètement, puisqu'elle relève d'un comité formé exclusivement d'officiers. Vézina, malgré son brevet de l'École militaire, ne peut accéder à ces fonctions sous prétexte que le chef de musique n'a jamais que le grade de sergent, c'est-à-dire un grade de sous-officier. Les fonctions de l'orchestre consistent essentiellement à animer la Terrasse Dufferin pendant l'été et à servir le protocole militaire : parades, dîners régimentaires et accueil de dignitaires.

Vézina a l'occasion de faire valoir son talent plus franchement dans la direction musicale de grands événements publics, qu'on lui confie de plus en plus régulièrement. Le

¹⁹ Brown, « Joseph Vézina », 48-49.

15 mars 1880, il se joint à vingt-deux autres personnes pour former un comité chargé de la partie musicale du premier évènement d'envergure auquel il doit participer, la Convention nationale des Canadiens français, qui doit avoir lieu le 24 juin de cette année-là. Le comité, présidé par Ernest Gagnon, rassemble tout ce que la ville peut compter de musiciens notables, entre autres Ephrem Dugal, Gustave Gagnon, Calixa Lavallée, Arthur Lavigne et Célestin Lavigueur. Au milieu de cet aréopage qui compte son lot de chefs compétents, c'est néanmoins à Vézina que l'on confie la direction musicale. Sa notoriété semble déjà être assez établie, puisque l'historien du congrès pour la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec, dans son compte rendu de l'évènement, le qualifie de « plus populaire de nos chefs de musique à Québec²⁰. » En plus de diriger les fanfares réunies lors de la messe et du concert au Pavillon des patineurs, il orchestre la *Messe royale* d'Henry Du Mont et le tout nouveau *Chant national (Ô Canada)* de Lavallée, dont il assure la création. Le congrès de 1880 est pour Vézina le premier d'une série de succès ponctuels, laquelle culmine, pendant cette période, avec la venue du Duc de Cornwall et York, le futur George V, en 1901. Les grands évènements étant synonymes d'éminents invités, Vézina a l'occasion, au cours de ces deux décennies, de se faire connaître autant des artistes étrangers que des ministres et des princes de l'État comme de l'Église. En plus de se lier avec les Lavallée, Jehin-Prume et De Sève, dont les carrières débordent aisément les frontières du Québec, Vézina a l'occasion de travailler entre autres avec Karl Formes, Alessandro Liberati et Emma Albani²¹.

²⁰ Honoré-Julien-Jean-Baptiste Chouinard, *Fête nationale des Canadiens-français célébrée à Québec en 1880* (Québec : Augustin Côté, 1881), 141.

²¹ Karl Johann Formes (1815-89), basse allemande réputée pour la solidité et la résonance de son registre grave ainsi que pour son excellente flexibilité. Son rôle le plus admiré était Caspar dans *Der Freischütz*. Après sa retraite de la scène, en 1878, il s'est consacré à l'enseignement du chant à San Francisco. Alessandro Liberati (1847-1927), cornettiste étatsunien d'origine italienne, était l'un des plus grands virtuoses de son instrument au dix-neuvième siècle. Il est fort probable qu'Arthur Lavigne ait noué contact avec lui dès 1872 à Boston, où Liberati était invité au double titre de musicien et d'ancien prisonnier de la Guerre franco-allemande. Liberati est revenu à Québec lors des fêtes en l'honneur du Cardinal Taschereau, et Vézina a écrit spécialement pour lui sa *Grande valse de concert* pour cornet et orchestre à vent. Il a été cornet solo pour le gouverneur général et chef de musique à Ottawa de 1868 à 1871. Emma Albani (1847-1930) est la première chanteuse québécoise qui ait fait une carrière internationale, comptant parmi les plus grandes voix de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Le concert qu'elle donna avec Vézina à la tête de l'orchestre au Manège militaire le 27 janvier 1896 fut marqué par des débordements de foule symptomatiques de la popularité dont elle jouissait au Québec.

Vézina est engagé à l'automne 1884 par le Conseil du Séminaire, qui lui offre l'ancien poste de Célestin Lavigueur. La direction musicale de la Société Sainte-Cécile lui permet de répondre à son besoin impérieux de communiquer son art au plus grand nombre possible. Sa fibre pédagogique le retiendra jusqu'à sa mort au Petit Séminaire, institution qu'il avait pourtant laissée tomber dans son adolescence. La période de 1884 à 1902 constitue pour la Société Sainte-Cécile un véritable âge d'or, pendant lequel le niveau du répertoire et des instrumentistes augmente considérablement. De fanfare qu'elle était à la fin du dix-neuvième siècle, elle parvient aussi à réintégrer les bois en 1900, après des années d'insistance de Vézina auprès du Conseil du Séminaire. À partir de la fondation de l'Orchestre symphonique de Québec, cependant, Vézina ne dirige que les répétitions générales et les concerts, laissant les répétitions ordinaires à l'abbé Chrysologue Desrochers, et ce manque de constance dans la direction se reflète sur le moral des élèves²².

Ce n'est qu'au cours des deux dernières décennies du dix-neuvième siècle que Vézina se met à composer de façon régulière et à donner une forme claire à ses manuscrits, signe qu'il commence à avoir confiance en ses moyens. Ses six mois d'étude auprès de Calixa Lavallée, qui s'est établi à Québec à l'été 1878, y sont certainement pour quelque chose²³. Vézina écrit presque toutes ses pièces instrumentales à cette époque, en partie pour contribuer aux grands événements du jour, mais plus encore dans un esprit purement artistique, à l'instar des poètes canadiens qui explorent de plus en plus la veine intime et sentimentale au détriment de l'art strictement patriotique. La concentration de sa production instrumentale en fait donc la période la plus importante pour les fins de ce mémoire. Vézina continue aussi à faire des arrangements, s'en prenant maintenant à des compositeurs européens parmi les plus populaires, comme Rossini, Sullivan et Verdi.

²² À propos de la Société Sainte-Cécile et de son histoire, voir Marc Lebel, Pierre Savard et Raymond Vézina, « La Société Sainte-Cécile », dans *Aspects de l'enseignement au Petit Séminaire de Québec (1765-1945)*, Cahiers d'histoire, n° 20 (Québec : La Société historique de Québec, 1968), 147-89.

²³ Brown, « Joseph Vézina », 24-25. Lavallée était revenu de France depuis peu, après avoir étudié auprès des Boieldieu fils, Marmontel et Bazin.

Cette phase d'affirmation artistique survient au moment où les Canadiens, qui perdent définitivement le monopole du gentilé à cette époque, redoublent d'efforts afin d'assurer la survie de leur nation. Leur lutte, exacerbée par l'affaire Riel en 1885 et la question des écoles du Manitoba à partir de 1890, encouragée par l'essor continental des francophones qui colonisent tant bien que mal le nord et s'exilent au sud de la frontière²⁴, est menée essentiellement sur le front intellectuel par la bourgeoisie francophone, qui s'accommode toutefois de plus en plus de la cohabitation politique dans la Confédération, malgré les sources de tensions déjà nommées²⁵.

La chapelle, l'orchestre et l'école de musique, 1902-24

À partir de 1896, Vézina occupe un troisième emploi, celui d'organiste à l'église Saint Patrick, sur la rue McMahon. Il a déjà collaboré avec la communauté irlandaise par le passé, dirigeant et jouant dans quelques concerts de la communauté, ce qui lui est favorable pour l'obtention d'un poste pour lequel, cette fois, il n'est pas le mieux qualifié. Contrairement à plusieurs de ses collègues, comme les frères Gagnon ou J. Arthur Bernier, qui ont reçu une solide formation d'organiste dans les conservatoires de France et de Belgique, il n'est qu'un amateur compétent. D'ailleurs, en 1912, il délaisse l'orgue de Saint Patrick pour devenir maître de chapelle à la cathédrale Notre-Dame de Québec, où ses activités ne concernent que le chœur; l'orgue reste à la charge de Gustave Gagnon, puis de son fils Henri à partir de 1915²⁶.

Si les fonctions de musicien d'église plaisent sans doute à Vézina, comme à tout bon musicien catholique canadien de l'époque, cela ne marque pas l'aboutissement de sa carrière. Il compose par ailleurs très peu de musique sacrée, même à cette époque. C'est

²⁴ Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée* (Montréal : Boréal, 2001), 115.

²⁵ La campagne du Nord-Ouest de 1885 et l'affaire Riel, bien que directement reliées, illustrent parfaitement bien les nuances du nationalisme canadien de l'époque : si, par exemple, les militaires francophones et une bonne part de la population supportent sans problème le gouvernement contre la rébellion, certains officiers députés au Parlement n'hésitent pas à quitter leur siège lorsqu'ils apprennent la pendaison du chef métis. Voir Jacques Castonguay, *Les Voltigeurs de Québec : Premier régiment canadien-français* (Québec : Le régiment des Voltigeurs de Québec, 1987), 165-66.

²⁶ Brown, « Joseph Vézina », 36.

plutôt la fondation de l'Orchestre symphonique de Québec en 1902 — rebaptisé Société symphonique de Québec l'année suivante — qui marque l'apogée d'une carrière destinée avant tout à développer le goût de l'art musical profane chez ses concitoyens. Malgré quelques années à faire encore à la Citadelle, le compositeur en profite enfin pour se lancer dans le véritable travail auquel aspire tout artiste romantique, celui d'écrire pour la scène lyrique. Le peu de correspondance de Vézina qui nous soit parvenue révèle l'importance qu'ont pour lui les succès de l'OSQ et de ses opéras-comiques. Suivant la création du *Lauréat*, les 26 et 27 mars 1906, son ami Georges Milo lui écrit : « L'hommage que l'on vous a rendu, mon cher maître, s'il est un peu tardif pour votre âme d'artiste, est toujours une consolation d'une vie d'épreuve, d'abnégation et de dévouement artistiques²⁷. » Contrairement à ce que l'on pourrait croire, Vézina ne se perçoit pas — et n'est pas perçu par ses pairs — comme un compositeur de simple musique « utilitaire » ou d'agrément²⁸.

Petit à petit, Vézina récolte les bénéfices de ce qu'il a semé au cours de sa longue carrière. À la suite des festivités du Troisième centenaire de Québec, ses amis et ses collègues se rassemblent pour lui payer un voyage en Europe. Dans l'armée, où il est tout de même aux prises avec des problèmes d'ordre administratif concernant sa solde et sa pension, ses dernières années de service lui permettent d'être promu au grade de lieutenant (un grade d'officier)²⁹, puis de recevoir la Médaille d'ancienneté dans les Forces permanentes et de bonne conduite à l'automne après sa retraite, prise le 1^{er} janvier 1912.

Les derniers engagements de Vézina concernant l'orchestre à vent se résument essentiellement à la direction, à partir de l'été 1912, des tout jeunes Cadets de Saint-Jean-

²⁷ Georges Milo à Joseph Vézina, 29 mars 1906, CAQ-BANQ, P 326, 1960-01-203/8. Georges Émile Le Marchant de Trigon, dit Georges Milo (1871-1915), était un compositeur, musicien militaire et collaborateur au *Passe-Temps*. Originaire de Morlaix en Bretagne, il faisait partie de la musique de la Citadelle avant de demander son transfert au 41^e bataillon au début de la Première Guerre mondiale. Il a succombé à la maladie au Royaume-Uni alors qu'il attendait de passer au front.

²⁸ Nicole Brown affirme : « Dans ses œuvres, Joseph Vézina chercha délibérément à plaire, s'éloignant ainsi d'un certain courant "romantique" qui préconisait pour le compositeur une démarche individuelle, désintéressée et dévouée à "l'Art". » (Brown, « Joseph Vézina », 341) À l'exception de l'intention de plaire, qui n'est cependant pas nécessairement opposée aux idéaux romantiques, c'est tout le contraire de ce qu'affirme Milo.

²⁹ *Le Soleil*, 27 décembre 1909. C'est donc en fonction que Vézina a reçu cette promotion, et non à titre honorifique après sa retraite, comme le disait Nicole Brown dans « Joseph Vézina », 129-30. Vézina continuera à se présenter avec ce grade à la tête des Cadets de Saint-Jean-Baptiste.

Baptiste (qui, malgré leur nom, n'ont rien à voir avec l'armée), et de l'éphémère Fanfare Vézina, qui remplace la musique de la Citadelle, partie à Petawawa, sur la Terrasse Dufferin pendant les étés de 1916 et 1917³⁰. Il n'écrit toutefois plus beaucoup pour ces ensembles, l'essentiel de sa production étant désormais consacré à la musique vocale.

Ayant maintenant dépassé l'âge respectable de 70 ans, Vézina pourrait bien prendre une retraite bien méritée, mais il continue de cumuler les fonctions comme il l'a fait toute sa vie. En 1922, il participe à la mise sur pied de l'École de musique de l'Université Laval, où il enseigne l'orchestration, l'harmonie et le solfège. Le 5 octobre, peu après la première rentrée, l'Université en profite pour souligner ses noces d'or et lui remettre un doctorat honoris causa³¹. Ce seront là ses derniers honneurs.

Le 27 juillet 1924, Vézina dirige les Cadets de Saint-Jean-Baptiste lors d'un concert en plein air à Cap-Santé. Tête nue, il subit une insolation dont il ne se relèvera pas. Il meurt à Québec le 5 octobre 1924, à 3 heures du matin, à l'âge de 75 ans. Les journaux prennent soin de souligner l'importance que l'évènement revêt pour la ville et ses habitants et relèvent les nombreux groupes qui participent à la procession et assistent aux funérailles. Toutes les solennités qui auraient fait l'envie de bien des artistes pourtant plus célèbres, de la garde d'honneur à la messe avec grand orchestre et chœur, ne sont que la conséquence d'une présence et d'un travail constants auprès des siens jusqu'à la toute fin de sa vie. Québec aurait-elle eu conscience que la mort de Vézina, ce pilier des anciennes institutions musicales, mais aussi fondateur de celles qui allaient définir le nouveau siècle, marquait la fin d'une époque?

³⁰ Odile Magnan, « La musique à Québec à travers *L'Action sociale* et *L'Action catholique* (1908-1918) », mémoire de concours en histoire (Conservatoire de musique de Québec, 1980), 136-39.

³¹ Brown, « Joseph Vézina », 140.

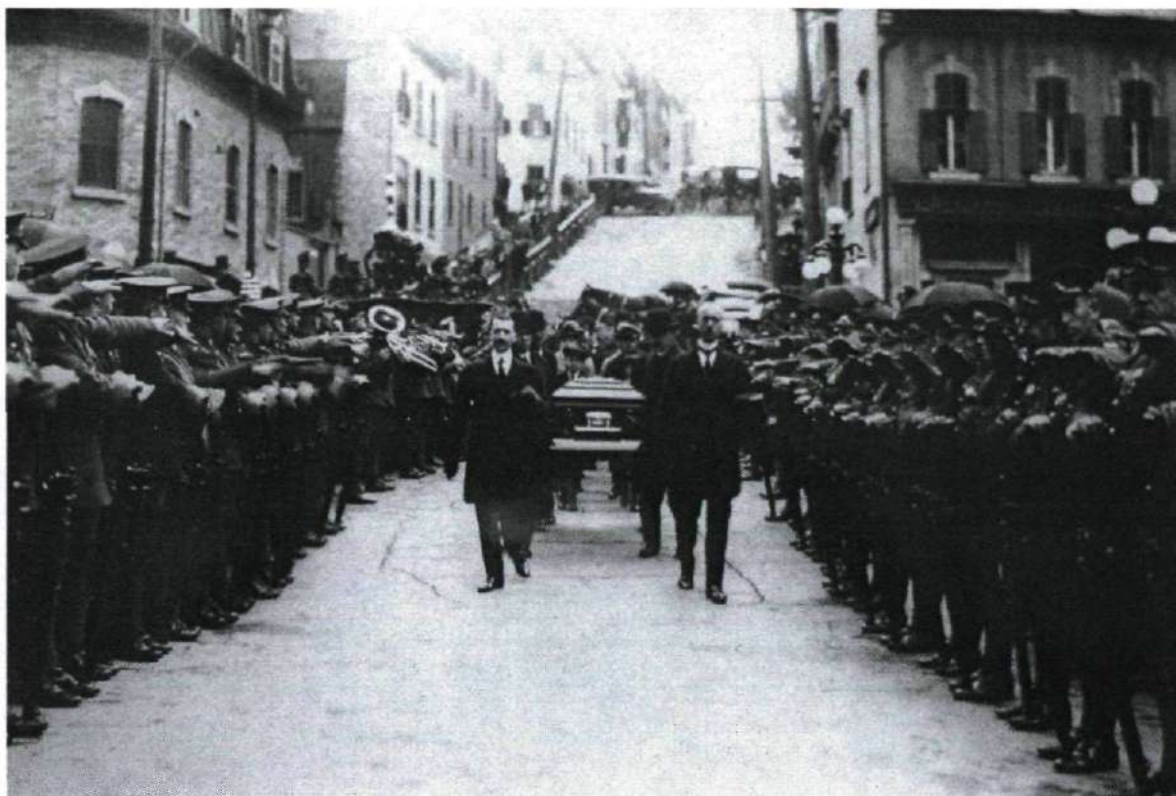


Figure 1 — Cortège funèbre de Joseph Vézina et garde d'honneur.

Quelques réseaux d'influence

Malgré sa grande popularité dans sa ville natale, l'étonnante discrétion de Joseph Vézina, considérant son rôle public, nous oblige à faire quelques détours afin de créer un portrait plausible de sa pensée artistique et politique. Plusieurs indices permettent de le situer assez clairement dans les milieux intellectuels de Québec tout au long de sa vie : son adhésion à certaines associations, les emplois qu'il occupe, de même que certaines dédicaces, en particulier celles adressées à des noms moins connus, souvent plus intimes. La reconstitution de ses réseaux de contacts permet d'observer deux types d'influences susceptibles d'avoir joué un rôle déterminant sur la pensée du musicien, l'un émanant des collectivités et l'autre des individus. Les influences de groupe sont généralement assez facilement identifiables, puisqu'elles se ramènent le plus souvent aux raisons pour lesquelles les membres d'un groupe donné s'associent. Quant aux idées partagées à

travers les contacts individuels, si elles sont souvent moins évidentes à repérer, elles ont généralement l'avantage de s'exprimer avec plus de précision.

Les cercles musicaux

Les seules organisations auxquelles Vézina ait adhéré dans sa vie sont pour la plupart à vocation musicale, sauf pour les Chevaliers de Colomb, dont les activités de solidarité économique et la vocation catholique ont dû trouver des échos favorables chez un musicien plus riche socialement que financièrement. Même l'Institut canadien de Québec et le Club de la Garnison (aujourd'hui le Cercle de la Garnison de Québec), parmi les principaux organismes de diffusion des idées à Québec, ne le comptent jamais parmi ses membres³².

Contrairement aux sociétés littéraires, pour lesquelles il existe plusieurs sources primaires (textes de conférences, essais, revues, etc.) et à propos desquelles la recherche est plus avancée, on a moins d'information sur les missions que se donnent les nombreuses sociétés musicales actives à Québec à cette époque. À part quelques critiques çà et là, les procès-verbaux et les programmes de concerts n'offrent que des détails plus techniques. Néanmoins, les principaux acteurs qui leur sont rattachés sont connus, ce qui suffit à en dresser un portrait raisonnable.

La société musicale qui s'apparente le plus à une société savante est l'Académie de musique de Québec³³, qui a pour objectif de promouvoir le goût de la musique au Québec en élevant le niveau des études musicales. Ses débuts sont modestes, même controversés. Dans la *Revue de Montréal* de 1879, Guillaume Couture dénonce avec véhémence

³² Le tout Québec littéraire francophone avait l'habitude de fréquenter l'Institut canadien, d'Arthur Buies à M^{re} Taschereau en passant par Cyrille Duquet, Jules-Paul Tardivel et John Jones Ross (voir par exemple *Annuaire de l'Institut canadien de Québec* [Québec : Augustin Côté, 1874]). Le cocktail social qu'on y trouvait en faisait un lieu des plus intéressants et des plus animés. D'adhésion plus coûteuse, le Club de la Garnison, qui comptait aussi des artistes comme Louis Fréchette dans ses rangs autrement constitués d'officiers, de magistrats et d'hommes d'affaires, lui était peut-être accessible de manière informelle si la musique militaire y jouait le même rôle qu'aujourd'hui.

³³ Créée en 1870, elle ne prendra le nom d'Académie de musique *du* Québec qu'en 1988.

l'inefficacité de l'Académie, dont plusieurs membres montréalais démissionnent³⁴. Malgré tout, les choses rentrent dans l'ordre, puisque les Montréalais qui avaient quitté l'Académie, voire refusé dès le départ d'en faire partie, finissent presque tous par en assurer la présidence dans les années suivantes, alors que celle-ci alterne chaque année entre les membres de la capitale et de la métropole. C'est le cas de Paul Letondal (1882-83, 1888-89), de Romain-Octave Pelletier (1884-85, 1894-95) et de Dominique Ducharme (1896-97). Ces débuts laborieux sont sans doute en partie responsables de l'abstention de Vézina d'en faire partie avant 1887. De même, les exigences particulières d'une partie des musiciens montréalais l'ont probablement gardé à une certaine distance des activités de l'Académie pendant assez longtemps. Si l'on considère les propos de Couture, pour qui « malheureusement, Québec ne compte que peu de professeurs dignes de figurer dans l'Académie³⁵ », et ceux de Gaston P. Labat, qui fustige « ceux qui ne lui [Vézina] reconnaissent pas de mérites, de talent, parce qu'il n'a pas d'école, c'est-à-dire parce qu'il n'a pas été sacré et consacré par le Conservatoire de Paris³⁶ », on peut supposer qu'une partie de l'élite musicale francophone de Montréal ne tient pas le chef de musique de Québec en très haute estime. Vézina n'assume d'ailleurs la présidence de l'Académie que tardivement, en 1914-15, alors qu'Ernest et Gustave Gagnon occupent la présidence de Québec presque sans interruption entre 1868 et 1902.

Vézina préfère de toute évidence les organisations plus pratiques que sont l'Union musicale de Québec, la Société musicale Sainte-Cécile et le Septuor Haydn, dont les objectifs sont plus concrets : là aussi, on cherche à promouvoir la musique parmi la population, mais par son interprétation plutôt que par son étude. Tout comme Vézina rassemble régulièrement deux ou trois orchestres à vent qu'il dirige pour donner de grands concerts, ces sociétés collaborent de façon régulière, et pour cause : le répertoire que choisissent les deux sociétés chorales requiert souvent des forces importantes qu'elles

³⁴ Guillaume Couture, « Chronique musicale : L'Académie de musique de Québec », *Revue de Montréal* 3 (juillet-août 1879) : 494-96.

³⁵ *Ibid.*, 494.

³⁶ Gaston P. Labat, « À bâtons rompus », *Le Passe-temps* 13, n° 311 (23 février 1907) : 50.

ne sauraient fournir en restant isolées. D'ailleurs, leurs goûts sont assez similaires, étant centrés d'une part sur le répertoire liturgique du dix-neuvième siècle (*Messe solennelle de sainte Cécile* de Gounod, *Messe en do majeur*, op. 86, de Beethoven, *Messe pour le sacre de Charles X* de Cherubini, *Petite messe solennelle* et extraits du *Stabat mater* de Rossini) et d'autre part sur le répertoire choral français (*La perle du Brésil* et *Christophe Colomb* de Félicien David, *Le paradis perdu* de Théodore Dubois, œuvres de Jules Massenet, d'Ambroise Thomas et éventuellement de César Franck). Les compositeurs de la province fournissent aussi une bonne partie du répertoire usuel, comme les arrangements de chants de Noël d'Ernest Gagnon et les messes harmonisées de Gustave Gagnon, de Jean-Baptiste Labelle et de Joseph-Julien Perrault. Le Septuor Haydn s'intéresse à un répertoire similaire : *Les quatre saisons* (24 quintettes) de Félicien David, les ouvertures de Rossini, les symphonies de Haydn, etc. Vézina lui dédie aussi une pièce, sa *Conversazione gavotte*. Leur collaboration devient on ne peut plus étroite lors de la fondation de l'OSQ, auquel se joignent les anciens membres du Septuor³⁷.

Certains musiciens font partie de plus d'une société à la fois, comme c'est le cas de Nazaire LeVasseur, qui dirige la Société musicale Sainte-Cécile tout en tenant la partie de second violon dans le Septuor Haydn. Vézina, quant à lui, est surtout associé à l'Union musicale de Québec, dont il est le premier directeur du corps de musique. Les noms des principaux acteurs suffisent à donner une idée du cercle de musiciens dans lequel évolue Vézina : Antoine Dessane, Ephrem Dugal, Cyrille Duquet, Ernest et Gustave Gagnon, Arthur Lavigne, Célestin Lavigreur, Nazaire LeVasseur et Alfred Paré. Leur formation musicale est très inégale, du simple enseignant amateur dans le cas de Lavigreur jusqu'au diplômé du Conservatoire de Paris dans le cas de Dessane; de même, pour un musicien comme Duquet, horloger et bijoutier à qui l'on doit l'invention du combiné téléphonique, la musique n'est qu'un passe-temps, alors qu'elle compte pour toute la carrière de

³⁷ D'après Cécile Huot, « Septuor Haydn », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, 928, on ne peut établir la date de la disparition du Septuor Haydn hors de tout doute, mais les premiers articles de la presse suivant la fondation de l'Orchestre symphonique de Québec laissent entendre que le petit ensemble s'est simplement laissé absorber par ce dernier lors de sa création en 1902.

Lavigne. Ce mélange caractéristique, qui prévaut aussi à l'Institut canadien de Québec et que l'on retrouvera bientôt dans quelques autres organisations, semble à tout prendre typique de la capitale.

Ernest Gagnon est de loin le musicien qui exerce la plus forte influence à Québec. Ses commentaires dans ses *Chansons populaires du Canada*, qui définissent littéralement la nation canadienne en musique, ses recherches sur la musique amérindienne et les nombreux écrits de toutes sortes qu'il a laissés en font à peu près le seul musicien véritablement professionnel de la ville à occuper de toutes les façons l'espace public. D'une grande ouverture d'esprit, Gagnon entrevoit l'avenir de la musique de manière assez avant-gardiste. Aussi, il affirme : « il est tant de gens qui s'imaginent que la musique a dû toujours être, en tous temps et en tous lieux, ce qu'elle est dans *Il Trovatore*... et qu'elle ne sortira jamais de là! Ces considérations, d'ailleurs, sont de nature à nous faire sortir un peu du cercle d'idées dans lequel on est accoutumé de tourner sans cesse³⁸. » Dans ses remarques à propos des chants populaires qu'il a recueillis, il dit encore trouver dans la différence des lois qui les régissent « un vaste champ pour la musique de l'avenir³⁹ ». Combinant les recherches de Joseph d'Ortigue et de Louis Niedermeyer sur le plain-chant aux idées de Johann Gottfried Herder sur la spécificité des nations, les faiblesses de la notion de progrès et l'importance de la langue dans la définition d'une culture, il reconnaît que la musique canadienne est d'abord européenne par ses racines grecques et latines, mais que même « un homme qui, du reste, ne connaîtrait rien du Canada, pourrait dire avec certitude, de l'avis de M. Vincent, de M. d'Ortigue et de tous les théoriciens, que [...] le peuple de nos campagnes canadiennes est un peuple à mœurs simples, honnête et religieux⁴⁰. » Ces idées ont une profonde résonance chez la plupart de ses collègues, d'autant plus qu'elles s'accordent parfaitement à la conception culturelle plutôt que politique de la nation canadienne à cette époque.

³⁸ Ernest Gagnon, *Chansons populaires du Canada* (Québec : Le Foyer canadien, 1865), 322.

³⁹ Ibid., 327.

⁴⁰ Ibid., 326-27.

Bien que l'influence d'Ernest Gagnon soit généralisée dans le milieu, le musicien qui côtoie le plus étroitement Vézina est Nazaire LeVasseur, qui s'impose de son côté comme commentateur de la vie musicale à Québec, en bonne partie grâce à son métier de journaliste. Tous deux se suivent du Petit Séminaire jusqu'à l'Orchestre symphonique de Québec, en passant par le 9^e bataillon. Rapidement attiré à la rédaction de *L'Événement*, journal fondé en 1867 par Hector Fabre et alors politiquement indépendant, LeVasseur y fait dans la chronique et le fait-divers avec une grâce peu commune⁴¹. Même après son départ du journal en 1878, il continue d'y collaborer régulièrement; sans doute est-ce cette présence qui fait du quotidien un organe privilégié pour suivre la vie musicale de Québec, puisque les annonces et les critiques de concert y foisonnent tout au long du dernier tiers du dix-neuvième siècle. Le journal est même celui qui couvre le plus abondamment les funérailles de Vézina en 1924. Par ailleurs, les rares idées personnelles qui nous soient parvenues de Vézina sont celles qu'il a adressées à l'intention de son vieux camarade lors de son voyage à Paris après les fêtes du Troisième centenaire de Québec; elles furent elles aussi publiées dans le journal⁴².

L'intégration de Vézina dans le milieu musical de Québec est déjà l'un des facteurs les plus importants de sa relation avec certaines influences de l'étranger, sur lesquelles on reviendra dès la fin du chapitre. Les contacts étatsuniens des musiciens du Septuor Haydn, revenus fortement impressionnés de leurs voyages aux *Peace Jubilees* de Boston⁴³, seront la source de plusieurs des opportunités les plus intéressantes de la carrière de Vézina. Par ailleurs, le dénigrement d'une partie des musiciens dont il fait partie par certains collègues de Montréal vient peut-être du fait, justement, que leur formation plus locale et moins fortement influencée par la France leur permet d'éprouver un peu moins

⁴¹ Jacques Auger, « M. Nazaire LeVasseur », dans Comte de Premio-Real, « *Scrap-book* » contenant divers souvenirs personnels du Canada et des « 21 », quelques poésies, etc. etc. (Québec : C. Darveau, 1880), 27-32.

⁴² Joseph Vézina à Nazaire LeVasseur, 2 novembre 1908, reproduite dans *L'Événement*, novembre 1908 (Album de coupures de journaux et de programmes, Joseph Vézina (1875-1928) : 162, CAQ-BAnQ, P 519, S5, SS4).

⁴³ Le *National Peace Jubilee* de 1869 célébrait la fin de la Guerre de Sécession, tandis que l'*International Peace Jubilee* de 1872 fêtait la fin de la Guerre franco-allemande. Ces deux fêtes musicales imaginées par le chef de musique et compositeur Patrick Sarsfield Gilmore (1829-1892) faisaient appel à des masses vocales et instrumentales gigantesques : quelque 2 000 instrumentistes et 20 000 choristes étaient de la partie en 1872.

cette « difficulté à établir avec le Nouveau Monde une relation spontanée, libre, cohérente et créatrice⁴⁴. » Si la plupart des Montréalais ne jurent que par le Conservatoire de Paris, les musiciens de Québec admettent plus volontiers la valeur de la production faite de ce côté-ci de l'Atlantique.

Le Séminaire de Québec et l'Université Laval

La collaboration étroite de Vézina avec le Petit séminaire de Québec, de 1884 à 1924, et avec l'Université Laval à partir de la fondation de l'OSQ, met en lumière deux figures influentes : Elzéar-Alexandre Taschereau et Olivier-Elzéar Mathieu, évêques influents et très liés aux milieux de l'éducation et de la culture à Québec⁴⁵. Tous deux comptent parmi les meilleurs représentants du catholicisme dit libéral, par opposition à l'ultramontanisme féroce de M^{gr} Bourget à Montréal (évêque jusqu'en 1876 officiellement) et de M^{gr} Laflèche à Trois-Rivières (jusqu'en 1898). Taschereau, d'abord, voit d'un bon œil le développement des idées et des arts, en autant que certaines balises soient respectées. L'Index romain, par exemple, est de rigueur; les milieux littéraires de son diocèse n'y sont de toute façon pas trop réticents, étant dans l'ensemble plus pragmatiques et moins idéalistes que les milieux montréalais et tenant surtout à éviter de reproduire les conflits de la métropole⁴⁶. La nomination de Taschereau au titre de cardinal en 1886 lui donne un prestige inégalé, et l'évènement est célébré en grande pompe à Québec les 20 et 21 juillet de cette année-là, avec la participation de Vézina à la tête de la musique.

Vézina semble bien faire partie de cette grande majorité catholique de la ville de Québec pour qui l'autorité de l'Église a d'autant moins de raisons d'être contestée qu'elle sait, avec Taschereau, se faire à la fois discrète, bienveillante et efficace, sans pourtant rien abdiquer de son influence. Se faire « plus catholique que le pape », comme les

⁴⁴ Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, 110.

⁴⁵ M^{gr} Elzéar-Alexandre Taschereau (1820-1898) est le premier cardinal canadien né au pays. Il a participé activement à la fondation de l'Université Laval, dont il a défendu le monopole contre M^{gr} Bourget à Montréal, et en a été le recteur de 1860 à 1866, puis de 1869 à 1871. Il a été nommé archevêque de Québec en 1870, puis cardinal en 1886. Quant M^{gr} Olivier-Elzéar Mathieu (1853-1929), il a été supérieur du Séminaire et recteur de l'Université Laval de 1878 à 1911, avant d'être nommé premier évêque de Régina, en Saskatchewan.

⁴⁶ Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, dir. *La vie littéraire au Québec*, vol. 3, « Un peuple sans histoire ni littérature » (Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1996), 147.

ultramontains, paraît d'autant plus futile que le cardinal bénéficie constamment de l'appui de Rome dans sa gestion des affaires religieuses au Canada. Vézina exprime d'ailleurs lui-même un certain mépris pour la presse ultramontaine tout en affirmant sa foi catholique dans sa lettre envoyée à LeVasseur depuis Paris :

Hier, dimanche, 1^{er} novembre, en bons catholiques que nous sommes, nous avons assisté à une basse-messe à l'église St-Augustin. Nous nous attendions à n'y rencontrer personne ou tout au plus peu de monde. On nous corne tellement aux oreilles que les églises en France et notamment à Paris, sont vides le dimanche; les dépêches et les articles de certaine presse nous en content de toutes couleurs sur l'indifférence religieuse du peuple français, que nous avons été on ne peut plus agréablement surpris de trouver à l'église St-Augustin le même spectacle qu'aux messes dites dans nos églises catholiques au Canada, le dimanche.

L'église était simplement bondée de fidèles, et, à part cela, quelle dignité dans la tenue de tous ces « infidèles » comme certaines gens les appellent au Canada.

Aujourd'hui, jour des morts, tous les magasins, toutes les banques, tous les bureaux publics sont fermés, par respect pour les « disparus »⁴⁷.

Si la direction spirituelle qu'assume M^{sr} Taschereau est d'une grande importance, c'est cependant avec M^{sr} Mathieu que Vézina développe des liens plus directs. Les deux font probablement connaissance au Petit Séminaire à partir de 1884, lorsque Vézina y est engagé. Si le musicien a de la difficulté à réintégrer les bois dans la fanfare, ce n'est certainement pas à cause de graves divergences avec les autorités; M^{sr} Mathieu est un grand ami de la musique, ce qu'il prouve amplement lorsque Vézina fonde l'OSQ et qu'il en devient l'un de ses premiers mécènes. L'appui du recteur, sans qui l'existence de l'orchestre dans ses premiers jours aurait été sérieusement menacée, crée une collaboration entre l'OSQ et l'Université Laval qui durera près d'un demi-siècle⁴⁸. Preuve aussi des liens intimes entre les deux hommes, Mathieu offre à Vézina d'intervenir personnellement à Ottawa lorsque ce dernier est aux prises avec des difficultés pour faire reconnaître son droit à une pension de la milice. Enfin, c'est encore M^{sr} Mathieu, devenu archevêque de Régina, qui retarde son départ pour la Saskatchewan afin de réciter les prières de l'absoute

⁴⁷ Joseph Vézina à Nazaire LeVasseur, 2 novembre 1908.

⁴⁸ Guay, *Un siècle de symphonie à Québec*, 18.

lors des funérailles de son grand ami⁴⁹. Incidemment, c'est le recteur de l'Université Laval, M^{sr} Camille Roy, qui procède à la levée du corps lors de ce dernier hommage.

Les Voltigeurs de Québec et la Royal Canadian Artillery

Assez ironiquement, la milice, qui oppose des difficultés administratives à Vézina — et il n'est pas dit que c'est un cas isolé — et qui fait à peu près tout en ces années-là pour se donner une image parfaite d'institution typiquement britannique, constitue un lieu de rencontre privilégié pour lui et pour plusieurs acteurs du milieu culturel de Québec. L'usage exclusif de l'anglais comme langue de commandement et l'interdiction de revêtir un uniforme d'origine française, malgré les demandes et alors que les Écossais ont le droit de porter le kilt, n'a pourtant rien pour encourager la participation des francophones à la création des futures Forces canadiennes⁵⁰.

Chose qui n'a à peu près jamais été remarquée auparavant, une grande part des principaux acteurs engagés en 1862 dans la création du 9^e bataillon (Voltigeurs de Québec) est liée d'une façon ou d'une autre à la lutte pour la reconnaissance et la préservation de la nation canadienne. Autour du commandant Léonidas de Salaberry, fils de Charles-Michel de Salaberry, héros de la bataille de la Châteauguay, les Louis-Timothée Suzor, Ernest Gagnon, Henri-Raymond Casgrain et autres forment le noyau du premier régiment francophone encore en activité aujourd'hui⁵¹. Ces premiers officiers s'assurent de donner des attributs d'origine toute française au bataillon, mais de manière discrète, se concentrant plutôt sur les symboles que sur l'uniforme. Les armoiries des Voltigeurs, par exemple, adoptent la croix de Saint-Louis, seule décoration militaire qui était accordée en Nouvelle-France, plutôt que la croix de Malte des troupes anglaises. Du reste, plusieurs de

⁴⁹ « M^{sr} Mathieu aux obsèques : Québec rendra ce matin un dernier hommage à feu M. Vézina », *L'Événement*, 8 octobre 1924.

⁵⁰ Voir « Une milice britannophile », dans *Patrimoine militaire canadien*, vol. 2, 1755-1871 [en ligne], http://www.cmhg.gc.ca/cmh/fr/page_501.asp (consulté le 5 novembre 2008).

⁵¹ On affirme régulièrement que les Voltigeurs sont le plus ancien régiment d'expression française au Canada. À vrai dire, le 4^e bataillon (Chasseurs canadiens), formé à Montréal, le précède de quelques mois, mais n'a laissé à peu près aucune trace de son passage éphémère. Il est disparu au début des années 1870, faute d'avoir trouvé des volontaires. Desmond Morton, *Une histoire militaire du Canada, 1608-1991*, traduit de l'anglais par Serge Bernier (Québec : Septentrion, 1992), 143.

ces symboles ont déjà fait leurs preuves au service de l'Empire : tout ce qui rappelle le souvenir de la Guerre de 1812, du nom même des Voltigeurs à la devise de la famille de Salaberry, ne saurait franchement être accusé de déloyauté, quoique affirmant clairement ses origines françaises.

La force symbolique du bataillon peut aussi être vue à la lumière de la légende des Voltigeurs de 1812, qui n'aurait pas traversé le siècle avec autant de vigueur si elle n'avait eu de résonance au-delà des simples faits d'armes. Si certains se font gloire de la comparer à la bataille des Thermopyles à cause de l'infériorité numérique des troupes canadiennes face à l'opposant étatsunien, plusieurs historiens et poètes lui donnent une signification beaucoup plus riche. En 1831, Garneau écrivait :

Sombre et pensif, debout sur la frontière,
 Un Voltigeur allait finir son quart ;
 L'astre du jour achevait sa carrière,
 Un rais au loin argentait le rempart.
 Hélas, dit-il, quelle est donc ma consigne ?
 Un mot anglais que je ne comprends pas :
 Mon père était du pays de la vigne,
 Mon poste, non, je ne te laisse pas.

Le poème a bien marqué Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, qui y a vu un excellent résumé des sentiments canadiens à cette époque : « la fidélité résignée et courageuse au nouveau drapeau, s'alliant au touchant souvenir de la vieille mère patrie. *Un mot anglais que je ne comprends pas!* Tout est là, ce me semble! Et l'on meurt pour cette consigne absurde, en se souvenant du pays dont on a tant entendu parler, du pays où règne la seule langue que l'on aime et que l'on comprend⁵²! » C'est précisément cet esprit qui préside à la fondation du 9^e bataillon, auquel Vézina s'allie rapidement.

Il est difficile de savoir en quelle année exactement Vézina délaisse la direction de la musique du bataillon, mais, même après son transfert à la milice permanente, il continue d'en prendre la tête régulièrement lors des grands événements musicaux de la ville. Il garde aussi contact avec plusieurs officiers des Voltigeurs longtemps après que ses

⁵² Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, « François-Xavier Garneau : sa vie et ses œuvres », dans *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, 4^e éd. (Montréal : C. O. Beauchemin, 1883), xxxv. Chauveau y reproduit le poème intégralement.

occupations se soient recentrées sur la Citadelle : en 1888, par exemple, trois ans après la campagne du Nord-Ouest, il compose une marche basée sur les souvenirs du lieutenant-colonel Thomas Roy⁵³.

Si les bataillons de milice offrent la possibilité de maintenir quelques oasis de culture française dans un milieu résolument anglophone, on ne peut pas en dire autant des forces permanentes. Toutefois, en joignant la Royal Canadian Artillery à la Citadelle en 1879, Vézina ne fait pas un choix d'exception et s'assure, comme plusieurs de ses compatriotes, d'un emploi stable et de certains avantages sociaux, tout en poursuivant une carrière qui, malgré les obstacles, l'intéresse. Dans ce cas, l'attitude du commandant de la Citadelle joue souvent un rôle déterminant. Certains officiers, comme le colonel Thomas Bland Strange, pourtant surnommé Jingo à cause de son attitude hautement impérialiste, sont très sympathiques aux francophones, dès lors que ceux-ci savent faire preuve de courage et de loyauté⁵⁴. Cependant, lorsqu'on projette de réorganiser la musique de la batterie B en 1898 pour en faire un *State Band* devant servir de base à une future école de musique militaire, Vézina est écarté du poste de chef de musique sous prétexte qu'il n'est pas diplômé de Kneller Hall, et ce, même si le colonel Wilson reconnaît qu'aucun autre musicien au Canada n'est aussi compétent que lui pour accomplir ce travail⁵⁵. Il faudrait donc absolument retenir les services d'un musicien britannique. Faute de candidats, on le réengage malgré tout, mais à titre civil seulement. La même situation se reproduit en 1903 et, cette fois, Vézina est réengagé comme militaire; on ne lui accorde toutefois que le salaire d'une recrue, malgré près de 25 ans de service. Il faut attendre l'intervention de

⁵³ Il est plausible que Vézina et Roy se soient connus au Petit Séminaire ou à l'École militaire, puisque Thomas Roy (1847-v. 1910) n'était que « simple soldat » en 1866 (Castonguay, *Les Voltigeurs de Québec*, 187). Roy a été commandant des Voltigeurs de 1893 à 1898 et, par la suite, premier lieutenant-colonel honoraire du bataillon.

⁵⁴ Thomas Bland Strange, (1831-1925), officier britannique né en Inde, est l'un des militaires les plus colorés à avoir servi au Canada. Végétarien et tempérant, il était d'un ascétisme qui lui faisait grandement apprécier les rigueurs du climat québécois. Dans ses mémoires, il fait l'éloge de ses soldats canadiens à plusieurs reprises, et souvent des francophones, pour lesquels les officiers supérieurs et généraux avaient rarement une considération égale. Voir Thomas Bland Strange, *Gunner Jingo's Jubilee* (Londres: Remington, 1893; réimpression, Edmonton: University of Alberta Press, 1988). Voir aussi Roderick C. Macleod, « Strange, Thomas Bland », dans *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne], www.biographi.ca (consulté le 5 novembre 2008).

⁵⁵ Brown, « Joseph Vézina », 94.

M^{sr} Mathieu auprès du ministère de la Milice en 1906 pour que Vézina obtienne une certaine reconnaissance officielle et reçoive sa promotion au grade de lieutenant, ainsi que le salaire auquel il a droit et sa pension de retraite à partir de 1910.

La relation qu'entretient Vézina avec le milieu le plus strictement britannique de Québec passe progressivement de très amicale à aigre-douce sur un peu plus de 20 ans, même si sa détérioration n'est pas toujours attribuable aux gens qu'il y côtoie quotidiennement et pour qui il conserve généralement une affection qui lui est bien rendue. De 1876, lorsqu'il dédie sa deuxième valse, *Les roses d'or*, au colonel Strange, jusqu'à 1894, où il compose la marche *Glamorgan* pour le major-général Ivor Herbert⁵⁶, Vézina rend régulièrement hommage à ses officiers à travers des pièces dont les genres et les titres trahissent des rapports chaleureux et débordant parfois le cadre professionnel. Le meilleur exemple en est certainement la valse *Alice*, qui porte le nom de l'épouse du colonel Charles Edward Montizambert (1841-1905), Alice Lawson Gibb⁵⁷. Cependant, à partir de la fin du dix-neuvième siècle, ce type de dédicace disparaît complètement, et Vézina cesse de composer pour les milieux militaires autrement que pour les occasions officielles comme la venue du duc de Cornwall et York et le retour des troupes de la Guerre des Boers.

Le dédicataire qui permet le mieux de comprendre l'attitude de Vézina face à l'armée en est cependant un qui n'a aucun galon. Son grand ami de la Citadelle, Gaston P. Labat, occupe un poste à peu près équivalent au sien dans l'artillerie, celui de sergent d'hôpital. Journaliste, infirmier, musicien et écrivain émigré de France vers l'âge de 30 ans, c'est une figure haute en couleurs, qui se porte volontaire pour toute la mission lors de

⁵⁶ Ivor John Caradoc Herbert, 1^{er} baron Treowen (1851-1933), catholique et parfaitement bilingue, était commandant de la milice canadienne de 1890 à 1895. Sa contribution à l'avancement des francophones dans la milice, entre autres en faisant du français une langue d'instruction, en a fait un personnage très populaire à Québec, mais il s'est attiré la colère des Orangistes en faisant l'éloge des zouaves pontificaux de 1868 (Morton, *Une histoire militaire du Canada*, 164).

⁵⁷ Les Montizambert descendent directement de la famille de Pierre Boucher de Grosbois (1622-1717), gouverneur de Trois-Rivières et fondateur de Boucherville, mais ils ont adopté l'anglais et le protestantisme après la Conquête, étant en cela un exemple type des familles où les carrières militaires ont eu raison des réticences à devenir sujets britanniques. Le colonel Strange, dans ses mémoires, parle encore de Montizambert comme étant « of old French-Canadian stock » (Strange, *Gunner Jingo's Jubilee*, 351).

l'envoi des Voyageurs canadiens au Soudan en 1884-85 et qui collabore éventuellement au *Passe-temps* à Montréal. Très probablement un ami commun avec LeVasseur, puisque tous deux sont collaborateurs au journal *L'Événement*, sa correspondance et ses écrits sur la participation des Canadiens aux campagnes britanniques au Soudan et en Afrique du Sud sont fortement révélateurs de l'attitude générale des militaires canadiens à l'endroit de leur service dans un milieu majoritairement anglophone et, surtout, impérialiste. Labat insiste à plusieurs reprises sur la mission civilisatrice que revêt la présence des Canadiens catholiques partout dans le monde à travers le service impérial. À la fin de sa description de l'Égypte et du Soudan, il interpelle ses compatriotes canadiens :

Aussi, en descendant les rapides de votre majestueux St-Laurent, en contemplant la merveilleuse nature qui empoigne notre âme le long de ses rives pastorales, en comparant les immenses prairies canadiennes, pleines de suaves parfums, à la stérilité et à la sécheresse du désert africains [*sic*], en voyant la flèche de vos Églises scintiller vers les nues, mon cœur s'est écrié : il n'y a que le Christianisme seul, ce roi de la civilisation, qui fera retrouver à l'Égypte la splendeur de sa grandeur passée⁵⁸.

Ce mélange de loyauté à l'Angleterre et de nationalisme culturel canadien est tout à fait dans la veine des idées avancées par Garneau et Chauveau près d'un demi-siècle auparavant. Pour que ces idées soient à la fois celles des principaux penseurs canadiens de cette époque et d'amis aussi proches de Vézina, on peut raisonnablement supposer qu'elles étaient aussi les siennes.

Les Vingt-et-un

Il existe à Québec à partir de 1879 une association à peu près oubliée aujourd'hui, le club des Vingt-et-un, « association d'écrivains et d'artistes, [qui] n'ont pas de règlement écrit, bien que la conduite de tous les membres soit d'une régularité exemplaire », et qui a pour objectif principal de « convier à la même table les meilleurs appétits de la ville pour

⁵⁸ Gaston P. Labat, *Les Voyageurs canadiens à l'expédition du Soudan, ou Quatre-vingt-dix jours avec les crocodiles* (Québec : L. J. Demers, 1886), 62. Labat défendra encore le loyalisme canadien envers l'Empire britannique lors de la Guerre des Boers avec son *Livre d'or des Contingents canadiens dans l'Afrique du Sud avec un appendice sur le loyalisme canadien* (Montréal : s. n., 1901). Voir aussi Arthur I. Silver, « Quelques considérations sur les rapports du Canada français avec l'impérialisme britannique au XIX^e siècle », *Revue canadienne des études africaines* 15, n^o 1 (1981) : 55-75, de même que Jean-Guy Pelletier, « Les relations entre le Québec et l'Afrique, 1880-1905 », *ibid.*, 117-20.

déguster un fin dîner et dire le plus de joyeusetés possible au dessert⁵⁹. » Si Vézina ne fait jamais partie du distingué club, il a certainement plus d'une fois l'occasion de participer à ses soirées, sachant que LeVasseur, Lavigne, Lavallée et Duquet sont du nombre :

Lorsque les 21 se réunissent pour dîner, ils invitent de 4 à 8 personnes dans les circonstances ordinaires. [...] Chaque sociétaire paie sa quote-part et celle de ses invités, qui sont eux-mêmes littérateurs ou artistes. [...] Enfin, détail à noter, lorsqu'on a mangé les plats de résistance, on commence à faire des lectures et de la musique⁶⁰.

L'étonnant éclectisme que l'on découvre en jetant un œil sur la liste des Vingt-et-un tient à un seul principe, typique de la ville de Québec à cette époque, et qui constitue pour le club « le seul article du règlement : beaucoup de *politesse* et point de *politique*⁶¹ ». Parmi les membres les plus notoires, on reconnaît le premier ministre du Québec d'alors, le conservateur Joseph-Adolphe Chapleau, de même que le député et futur premier ministre libéral Félix-Gabriel Marchand, auxquels s'ajoutent Charles Baillargé, Hector Fabre, Louis Fréchette et jusqu'à Ahatsistari, chef des Hurons de Lorette. Le club compte également sur la présence de quelques anglophones.

Le président des Vingt-et-un, le comte de Premio-Real, est une figure aussi oubliée que son club, malgré la vive impression qu'il semble avoir faite sur la société de la capitale provinciale⁶². Riche et excentrique, il habite successivement l'ancienne maison du juge Sewell, juste à côté du Club de la Garnison, puis une villa qu'il se fait construire rue Fraser, à Lévis, près du fleuve. L'une de ses principales lubies consiste à faire renvoyer systématiquement la correspondance d'affaires qui lui est adressée mais qui omet le titre honorifique de « Son Excellence ». L'album de souvenirs personnels du comte est à peu près la seule source d'information qu'on ait encore à propos de son club, dont

⁵⁹ Joseph Marmette, « Le club des barons en 1807 et le club des 21 en 1879 », dans Comte de Premio-Real, « *Scrap-book* » contenant divers souvenirs personnels du Canada et des « 21 », quelques poésies, etc. etc. (Québec : C. Darveau, 1880), 2.

⁶⁰ Comte de Premio-Real, « *Scrap-book* », 18.

⁶¹ *Ibid.*, 123.

⁶² José Antonio de Lavalley y Romero, comte de Premio-Real (1840-88) et consul d'Espagne pour le Canada de 1874 à 1888, était poète et musicien à ses heures. Peu de temps après avoir complètement dilapidé sa fortune, abandonné de la plupart de ses anciens amis, il était démis de ses fonctions, puis se suicidait, le 17 octobre 1888. Seul le petit milieu consulaire de Québec assista à ses funérailles, dont Nazaire LeVasseur (qui représentait alors plusieurs pays d'Amérique latine, dont le Brésil et le Chili).

l'organisation demeure très informelle, contrairement aux clubs de type anglais comme celui de la Garnison.



Figure 2 — Le Comte de Premio-Real, consul d'Espagne à Québec.

La carrière de mécène des arts du comte à Québec prend son envol en 1879, lorsqu'il organise un concours d'histoire du Canada que remporte le docteur Narcisse-Eutrope Dionne avec son *Tombeau de Champlain*⁶³. Par la suite, on le voit régulièrement en compagnie de personnalités très influentes lors des grands événements : au festival de musique de 1883, par exemple, il est assis aux côtés du lieutenant-gouverneur du Québec, Théodore Robitaille, et de l'orateur de l'Assemblée législative, Louis-Olivier Taillon⁶⁴. Son passage est fulgurant, mais joue le rôle de catalyseur important pendant ces quelques années, surtout parce qu'il assimile rapidement les aspirations du milieu. Il le fait si bien qu'il finit par s'exprimer plus comme un orateur canadien que comme un diplomate étranger, comme en témoigne un de ses discours prononcé lors d'une soirée du temps des Fêtes de 1879 :

Est-il bien nécessaire de vous rappeler qu'un pays est grand surtout par les arts et les lettres, et qu'une nation quelque nombreuse, quelque puissante qu'elle soit, n'a complètement droit de cité parmi les peuples civilisés que par sa production artistique

⁶³ Narcisse-Eutrope Dionne, *Tombeau de Champlain et autres réponses aux questions d'histoire du Canada proposées lors du concours ouvert en juin 1879 par Son Excellence M. le comte de Premio-Real* (Québec : Léger Brousseau, 1880).

⁶⁴ « Le Festival : premier soir », *L'Électeur*, 4 octobre 1883.

et littéraire. L'ancienne Grèce était bien petite. Nulle contrée cependant n'occupe un rang plus élevé dans l'histoire de l'esprit humain. Que cet exemple vous suffise pour vous encourager dans la voie que vous suivez⁶⁵.

L'exemple grec du comte n'est pas innocent, puisque l'élite intellectuelle de Québec qui l'entoure se plaît elle-même à considérer sa ville comme « l'Athènes de l'Amérique ». Ce qui en fait la grandeur, ce n'est pas tant sa puissance politique que sa vitalité culturelle, et même si Olivar Asselin trouvera plus tard cette expression « désopilante », il y verra tout de même un fond de vérité, en considérant qu'une petite ville de 75 000 habitants ait pu voir fleurir les Casgrain, Garneau, Le May, Myrand, Rivard et autres⁶⁶. Tout comme Labat, le comte de Premio-Real excite le nationalisme culturel des Canadiens, et certainement celui de Vézina, tout en minimisant l'importance du nationalisme politique dans le contexte nord-américain. Cela permet à son club de tendre facilement la main aux compatriotes anglophones en se réclamant de la tradition de tolérance de la nouvelle métropole à son égard.

Les organisations ponctuelles : du congrès des Canadiens de 1880 à la visite du duc de Cornwall et York en 1901

La Convention nationale des Canadiens français de 1880, dont on a déjà parlé, est la première d'une série de collaborations de Vézina avec quelques sociétés patriotiques, littéraires et sportives de Québec et d'ailleurs. Jusqu'en 1901, lors de la venue du duc de Cornwall et York, la partie musicale est toujours assurée par les orchestres à vent, qui sont toutefois supplantés par l'OSQ à partir de 1902. Ainsi, c'est ce dernier qui est à l'honneur lors des célébrations du Troisième centenaire de Québec en 1908. Dans tous les cas, Vézina demeure à la tête des instrumentistes, confirmant de cette manière son statut de principal chef d'orchestre de la ville. L'une des particularités de la majorité des célébrations de cette fin de siècle, où le patriotisme est constamment à l'honneur, est que cela ne les empêche

⁶⁵ Comte de Premio-Real, « À l'occasion du dîner du 27 décembre 1879 », dans « *Scrap-book* », 350-51.

⁶⁶ Olivar Asselin, *Pensée française : pages choisies* (Montréal : ACF, 1937; réédition, Bibliothèque électronique du Québec [en ligne], <http://www.ibiblio.org/beq/pdf/Asselin-pensee.pdf> [consulté le 8 novembre 2008]), 102, 125.

pas de se faire sous le signe de l'affection et de la réconciliation avec ceux qui pouvaient autrefois être considérés comme l'ennemi.

La collaboration de Vézina aux activités de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec est à peu près obligée dès le début de sa carrière, puisque les *Annales* de la Société de 1902 rapportent qu'après la disparition de la bande Saint-Jean-Baptiste, dirigée d'abord par Charles Sauvageau, puis par François Vézina, l'orchestre appelé à fournir la musique pour les événements organisés par la SSJBQ est la Musique du 9^e bataillon. On y insiste aussi sur les succès remportés par la « musique de Beauport » (l'Harmonie Notre-Dame de Beauport), et par Vézina lui-même en tant que doyen des chefs de musique canadiens⁶⁷. Vézina dirige encore les musiciens du 9^e bataillon, auxquels s'ajoutent ceux du 65^e (Carabiniers Mont-Royal) venus de Montréal pour l'inauguration du monument Cartier-Brébeuf, le 24 juin 1889; pour l'occasion, il orchestre la *Messe du deuxième ton* d'Henry Du Mont. La fête nationale est souvent propice aux démonstrations d'amitié. Le 22 juin 1897, la SSJBQ en profite pour célébrer les noces de diamant de la Reine en même temps que la fête nationale des Canadiens. À cette occasion, M^{sr} Camille Roy souligne de quelle façon, sous le règne de la souveraine dont le commencement coïncidait avec les rébellions des Patriotes, « les nuages sombres s'en sont allés de notre horizon, l'avenir de notre race a paru plus assuré⁶⁸ »; Roy, après avoir répété « Notre langue, nos institutions et nos lois! » explique que « la foi catholique, cette foi qui nous était plus chère que tout le reste ensemble, devait être, contrairement à ce qu'en avait pensé le vainqueur, la meilleure garantie de notre loyauté⁶⁹. » Réciproquement, le dévoilement de la statue de Champlain sur la Terrasse Dufferin, l'année suivante, événement d'abord canadien, reçoit les mêmes preuves d'amitié des représentants de la France, du Royaume-Uni, des États-Unis et des

⁶⁷ Honoré-Julien-Jean-Baptiste Chouinard, *Annales de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec*, vol. 4, 1902 (Québec : Compagnie d'imprimerie du Soleil, 1903), 514-15.

⁶⁸ Camille Roy, cité dans Chouinard, *Annales de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec*, vol. 3, De 1889 à 1901 (Québec : Compagnie d'imprimerie du Soleil, 1903), 420.

⁶⁹ Roy, cité dans Chouinard, *Annales de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec*, vol. 3, De 1889 à 1901, 422.

concitoyens anglophones de la ville de Québec⁷⁰. Henry Thomas Duffy, alors commissaire des Travaux publics dans le cabinet Marchand, dit au nom de ces derniers tout le naturel que les Québécois anglophones voient à ce que leurs « compatriotes canadiens-français acclament le nom du grand explorateur français et de l'homme d'État qui est venu établir leur race dans l'Amérique du Nord⁷¹. » Aux évènements patriotiques, il faut enfin associer les grandes fêtes religieuses, qui leur sont intimement liées. La religion catholique étant considérée comme un élément essentiel de la nationalité canadienne, elle occupe déjà une place de choix lors de tout évènement organisé par la Société Saint-Jean-Baptiste, mais, comme nationalité et religion sont presque confondues, la première rejoint facilement la deuxième à son tour lors, par exemple, de l'élévation au titre de cardinal de M^{gr} Taschereau, le 20 juillet 1886. À cette occasion, les corps de musique civils et militaires jouent encore un rôle de premier plan.

Le principal pendant aux fêtes du 24 juin survient généralement un mois plus tôt, lors de la fête de la reine Victoria. Si celle-ci est généralement soulignée par des parades et autres manifestations militaires, elle fait l'objet de célébrations particulières en 1887 et en 1897, comme on l'a vu. Le jubilé de 1887 a toutefois ceci de particulier qu'il donne l'occasion à Vézina d'accueillir la 7th Regiment Band of New York et son chef, Carlo Cappa, avec qui il s'était lié d'amitié quatre ans plus tôt lors de son voyage aux États-Unis⁷². L'orchestre new-yorkais et plusieurs artistes invités de la métropole étatsunienne se produisent alors au tout nouveau Manège militaire de la Grande-Allée et créent entre autres *Le jubilé de la Reine* de Vézina. Il faut dire que les relations diplomatiques entre la France, le Royaume-Uni, les États-Unis et le Canada sont alors toutes bonnes de façon générale, et s'orientent graduellement, dans le cas des deux anciennes métropoles, vers

⁷⁰ Comité du monument Champlain, *Inauguration du monument Champlain à Québec le 21 septembre 1898* (Québec: Compagnie d'imprimerie du Soleil, 1902), 24. On y rapporte, au compte de dépenses pour l'inauguration du monument, la somme de 117 dollars payés à Jos. Vézina, chef de musique, montant trop élevé pour qu'il ne s'agisse toutefois que de ses honoraires.

⁷¹ Henry Thomas Duffy, cité dans Chouinard, *Annales de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec*, vol. 3, *De 1889 à 1901*, 543.

⁷² Carlo Alberto Cappa (1834-1893), chef de musique étatsunien d'origine italienne, a dirigé la 7th Regiment Band of New York de 1881 jusqu'à sa mort. À la tête de cet ensemble prestigieux, il a effectué de nombreuses tournées à travers l'Amérique du Nord.

l'Entente cordiale. Un hommage étatsunien à l'Angleterre en terre canadienne paraît dès lors un geste de bonne foi. Vézina avait d'ailleurs assisté aux plus ironiques de ces démonstrations d'amitié lors de sa visite à New York en novembre 1883, à l'occasion du centenaire de l'*Evacuation Day*, où l'anglophilie ambiante tranchait nettement avec les anciennes traditions de cet anniversaire censé souligner le départ des dernières troupes anglaises du territoire de la jeune république⁷³.

Après les sociétés patriotiques, les clubs sportifs sont sans doute les plus grands commanditaires d'événements culturels à Québec. Vézina se retrouve encore là plus ou moins attaché à certains d'entre eux. Le sport est toutefois perçu par une frange de la société canadienne comme un phénomène essentiellement anglais et, dès lors, suspect d'un point de vue national⁷⁴. Il n'en devient pas moins de plus en plus populaire chez les francophones, et les clubs sont un excellent lieu de socialisation entre les divers éléments nationaux présents à Québec. Qui plus est, la musique est une constante de leurs rencontres : le Quebec Yacht Club, par exemple, organise régulièrement des concerts-boucane (de l'anglais *smoking concerts*) au grand plaisir de ses membres, et Vézina leur dédie une valse, *La brise*; pour les raquetteurs, plus sobres et plus « canadiens », il compose des chants de ralliement.

La manifestation sportive la plus importante est l'organisation, par les clubs rassemblés, d'un premier carnaval d'hiver en 1894, qui connaît un immense succès. Vézina y dirige encore une fois la partie musicale, en plus de composer une pièce de circonstance. L'année 1896 est non seulement marquée par un deuxième carnaval où Emma Albani est la grande vedette, mais aussi, pendant l'été, par la rencontre annuelle de la Canadian

⁷³ À propos de l'*Evacuation Day*, tenu annuellement à New York le 25 novembre jusqu'au début des années 1900, voir James Riker, *Evacuation Day, 1783 : Its Many Stirring Events* (New York : [s. n.], 1883) et Robert I. Goler, « Evacuation Day », dans *The Encyclopedia of New York City*, sous la direction de Kenneth T. Jackson (New Haven, Conn. : Yale University Press, 1995), 385. L'analyse la plus originale du centenaire de 1883 est toutefois celle de Clifton Hood, « An Unusable Past: Urban Elites, New York City's Evacuation Day, and the Transformations of Memory Culture », *Journal of Social History* 37, n° 4 (2004) : 883-913.

⁷⁴ Dominique Malack, « Les loisirs à Québec », dans *Québec, ville et capitale*, sous la direction de Serge Courville et Robert Garon, Atlas historique du Québec (Québec : Archives nationales du Québec, 2001), 370.

Wheelmen's Association (fondée en 1882 et devenue Association cycliste canadienne en 1968), en souvenir de laquelle Vézina compose aussi une marche.

Les festivals consacrés à l'art musical seul sont plutôt rares, et le festival de musique de 1883 apparaît unique en son genre à Québec. C'est Arthur Lavigne qui avait lancé l'idée de s'inspirer des *Peace Jubilees* de Boston, auxquels il avait assisté un peu plus de 10 ans auparavant, pour offrir à la population un spectacle musical d'envergure. Bien que de dimensions nettement plus modestes, le festival de Québec fait écho à celui de Boston jusque dans le choix du répertoire, où le fameux « Chœur des enclumes » tiré du *Trovatore* de Verdi est exploité avec succès : si l'on ne peut compter sur 100 pompiers pour battre des enclumes comme à Boston, on profite au moins de la proximité de la Citadelle pour avoir recours à 8 pièces d'artillerie.

Vézina face à l'idée d'une nation canadienne et de son affirmation

La mouvance de Vézina à travers les divers cercles sociaux de la ville, obligée par les nécessités de sa carrière et embrassée par l'affabilité de son caractère, est représentative du caractère modéré des habitants de la Cité de Champlain face aux questions d'ordre national. La population relativement réduite de Québec, combinée à sa grande diversité, en font un cas plutôt unique au Québec à cette époque, qui force habituellement le compromis dans les relations entre ses diverses composantes sociales.

Il ne fait aucun doute que Vézina, après avoir visité Londres et New York, et plus tard Paris, en plus de côtoyer régulièrement des ressortissants de toutes ces nations et d'autres, avait dû se faire une conception précise de leurs similitudes, de leurs différences et de leurs rapports. En cela, le chef de musique était tout à fait semblable à la moyenne des élites québécoises qui savaient très bien faire la distinction entre Confédération canadienne, République française, Union américaine et patriotisme canadien⁷⁵. Dès lors,

⁷⁵ Voir Manon Brunet, « H. R. Casgrain, Français d'Amérique », dans *Québécois et Américains : La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, sous la direction de Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (Montréal : Fides, 1995), 113-29.

décortiquer la conception de la nation canadienne et du nationalisme de Vézina en fonction de ces quatre principales influences permet d'en faire un portrait plus nuancé.

L'esprit français

La seule influence extérieure franchement avouée dans la pensée canadienne jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle est, bien sûr, celle de la France. Pour les musiciens, on l'a vu, le Conservatoire de Paris joue le même rôle de reconnaissance que l'Académie française pour les écrivains, cas mieux connu. Si l'on ne juge pas à Québec qu'il faille absolument y avoir fait ses classes, l'influence de la musique française est manifeste, ne serait-ce que par la prédominance des frères Gagnon sur le milieu. Cette influence parvient aussi indirectement à Vézina par l'entremise de Calixa Lavallée.

Comme le Canada n'est pas la France, tout ce qui s'en rapproche est aussi vu d'un très bon œil, et c'est pourquoi tout ce qui est latin et catholique en général reçoit le même accueil. La présence du comte de Premio-Real à Québec, dont l'arrivée et la mort coïncident à peu près avec la publication des récits de voyage au Mexique et en Espagne de deux citoyens bien en vue de Québec, Faucher de Saint-Maurice et le juge Routhier⁷⁶, contribue fort probablement à encourager une petite mode espagnole qui transparaît dans plusieurs compositions. Le Canada français absorbe aussi très rapidement quelques grands artistes d'origines étrangères, comme le violoniste belge Frantz Jehin-Prume et la soprano Rosita del Vecchio, d'ascendance italienne.

L'univers artistique d'un Canadien comme Vézina a bien pour soleil Paris et pour principales planètes la France et l'Italie, autour desquelles les autres nations latines forment des satellites, comme en témoigne son choix de destinations pour son voyage « d'étude et d'agrément » de 1908 :

⁷⁶ Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Maurice, *De Québec à Mexico : Souvenirs de voyage, de garnison, de combat et de bivouac*, 2 vol. (Montréal : Duvernay et Dansereau, 1874) et Adolphe-Basile Routhier, *À travers l'Espagne : lettres de voyage* (Québec : Augustin Côté, 1889). Dans sa dédicace, Routhier souligne son admiration pour le peuple espagnol, qui a « su conserver mieux que les autres ses croyances, ses traditions, son vieil honneur. » De toute évidence, il le présente comme un modèle pour le peuple canadien.

Nous avons traversé l'Angleterre un peu au pas de course. L'essentiel pour nous était de voir la France et l'Italie, et au passage la Belgique et la Suisse.

Nous sommes donc tombés à Paris, vous savez Paris, la Mecque de tous les artistes, de tous les intellectuels.

[...]

Nous étions en plein centre intellectuel et artistique, le boulevard Haussmann, nom du baron qui a embelli Paris. Je voudrais bien que nous en aurions [*sic*], un Haussmann à Québec; la place de l'Opéra, tous les théâtres connus dans le monde entier.

[...]

Depuis notre arrivée à Paris, jusqu'à la date de cette lettre, nous avons [assisté] à dix représentations de grande envergure. Nous ne sommes pas ici pour un simple pique-nique. Nous faisons un voyage d'agrément et d'étude en même temps. Nous avons entendu « Le Crépuscule des dieux », de Wagner, « Roméo et Juliette » et « Faust », de Gounod, « Manon Lescaut », de Massenet, etc., etc.⁷⁷.

Le seul opéra auquel Vézina consacre tout un paragraphe dans sa lettre est *Tosca* de Puccini, qui lui a fait grosse impression; en comparaison, Wagner se retrouve au milieu d'une énumération d'œuvres. Même si le musicien de Québec est parfois lui-même victime de la dépendance et de la comparaison constantes avec les produits de la France, il n'en subit pas moins l'attraction.

La loyauté à l'Empire

La suprématie artistique et intellectuelle de la France n'a pas à entrer en conflit avec la suprématie politique de l'Angleterre. La France, même si Vézina constate qu'elle n'est pas cette impie que les journaux ultramontains veulent laisser croire, n'offre pas la stabilité politique et religieuse de l'Angleterre, du moins en théorie. Même si la répression des Patriotes, l'imposition de l'Union, puis la Confédération laissent les Canadiens méfiants sur bien des points, la plupart sont conscients que les institutions britanniques, par leur accessibilité au milieu bourgeois, restent le meilleur moyen de faire reconnaître leurs droits, et qu'il est possible de collaborer efficacement avec les anglophones qu'ils côtoient quotidiennement. À Québec, milieu restreint où la mésentente perpétuelle entre Canadiens catholiques, Irlandais catholiques et Anglais et Écossais protestants relèverait du suicide social et économique pour tous, seules les escarmouches entre ouvriers

⁷⁷ Joseph Vézina à Nazaire LeVasseur, 2 novembre 1908.

canadiens et irlandais du port semblent indiquer la présence de quelques tensions. Autrement, la collaboration et le bon voisinage sont de mise.

Pour Vézina, la poursuite de buts artistiques et patriotiques ne va donc pas à l'encontre d'une collaboration avec l'église catholique irlandaise, ni d'un poste dans la plus britannique des institutions, l'artillerie à la Citadelle. Pour les commandants de la Citadelle comme pour la congrégation de l'église Saint Patrick, cela a sans doute tout aussi peu d'importance. Même pour le plus *jingo* d'entre eux, le colonel Strange, la force de caractère mêlée à la simple loyauté à l'Empire suffisent à attirer la sympathie. Dès lors, on ne s'étonne pas de voir l'estime dont jouit Vézina auprès de la plupart des représentants de la couronne à Québec. Dufferin intervient personnellement pour permettre à Vézina de rester à Québec lorsque la batterie B est envoyée à Kingston en 1881; Lord Minto, pour lui marquer son estime, lui offre une épingle à cravate en or ornée de la couronne comtale; quant à Lord Grey, à la suite de la deuxième édition du concours musical et dramatique qu'il organise à Ottawa en 1908, il remet gracieusement à Vézina une copie du trophée qu'il avait remporté l'année précédente et que la Société symphonique aurait dû, selon plusieurs observateurs, remporter encore cette année-là⁷⁸.

Vézina et ses collègues s'acharnent rarement à combattre l'hostilité occasionnelle de certains anglophones, comme le montre l'exemple du concours de 1908. Malgré les frustrations potentielles, il leur est beaucoup plus favorable de s'attacher à faire reconnaître les efforts de ceux qui traitent les francophones catholiques en égaux, comme le major-général Herbert. Mieux encore, pour certains, comme Gaston Labat, l'Empire britannique permet aux Canadiens de s'épanouir et d'affirmer leur nationalité grâce aux missions auxquels ils peuvent participer à l'étranger. En ce sens, l'influence britannique est faible sur la définition du nationalisme canadien. Elle lui sert plutôt de catalyseur, le stigmatisant lorsqu'elle s'exerce de façon négative, et le fortifiant lorsqu'elle l'encourage.

⁷⁸ Brown, « Joseph Vézina », 109.

L'attrait des États-Unis

On parle beaucoup de l'émigration massive des Canadiens français vers les états de la Nouvelle-Angleterre à cette époque en pensant généralement que le phénomène touche avant tout les agriculteurs et les ouvriers. Plusieurs musiciens participent pourtant à cet exode, même si c'est pour revenir par la suite, comme c'est aussi le désir de plusieurs familles ouvrières et paysannes; qu'on pense à Antoine Dessane et, surtout, à Calixa Lavallée. Vézina, comme à peu près tout le monde, a de la famille en Nouvelle-Angleterre : un de ses cousins, Jean B. A. Savard, habite Woonsocket, au Rhode Island, et il semble entretenir un certain contact avec lui⁷⁹. De plus, la plupart des membres de la petite bourgeoisie socioculturelle, dont fait partie Vézina, voyage au moins à quelques reprises aux États-Unis, bien plus même que n'importe où ailleurs dans le *Dominion*⁸⁰. L'histoire que les Canadiens partagent avec leurs voisins du Sud est d'ailleurs plus ancienne que celle qu'ils ont en commun avec leurs voisins des autres provinces, avec lesquels, du reste, leurs différends sont plus concrets et sources de tensions réellement plus vives qu'avec les États-Unis.

L'insistance avec laquelle on a souligné les offres que Vézina auraient reçu pour faire carrière aux États-Unis, surtout celles qui n'ont peut-être jamais été faites, met assez en lumière la force d'attraction que ce pays pouvait exercer sur l'imaginaire canadien. Il est cependant vrai qu'on lui aurait fait miroiter les opportunités offertes par un pays si riche, au point où *L'Événement* s'est plaint publiquement de ce qu'on n'offre pas un meilleur patronage à Vézina à Québec, alors que les artistes invités au festival de 1883 « n'ont pas manqué de dire que pareilles compositions [*Souffle parfumé* et la *Fantaisie caractéristique*] feraient d'emblée la réputation et la fortune de leurs auteurs à New York⁸¹. » Le musicien a certainement été tenté, mais il s'est buté, comme bien d'autres, à sa

⁷⁹ Savard avait écrit à Vézina pour le féliciter du succès du *Lauréat* en 1906. Voir Jean Savard à Joseph Vézina, 28 mars 1906, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/8.

⁸⁰ Brunet, « H. R. Casgrain, Français d'Amérique », 115.

⁸¹ *L'Événement*, 8 octobre 1883. Album de coupures de journaux et de programmes, Joseph Vézina (1875-1928) : 17, CAQ-BAnQ, P 519, S5, SS4.

réticence à embrasser complètement la culture étatsunienne. S'il désirait profiter des opportunités de cet immense marché, il ne pouvait cependant pas le faire au prix du projet national des Canadiens.

Le projet national des Canadiens

Ce qu'on a dit de Vézina à la suite du succès du *Lauréat* — qu'il était un musicien national, un exemple de dévouement et d'abnégation — semble assez vrai. Vézina a voulu vivre pleinement le projet national de l'époque à travers la musique et contribuer à faire du Canada français une véritable patrie culturelle et intellectuelle. Il était appelé, avec les artistes et les hommes de lettres canadiens, à exercer la même influence sur le continent américain que les Français en Europe, grâce à la prééminence de leur esprit. Ce projet était à ce point français que l'ouvrage qui l'avait lancé était *La France aux colonies* (1859) de Rameau de Saint-Père⁸². Cet encouragement de l'étranger, repris comme on l'a vu même par le comte de Premio-Real, contribuait assurément à conforter les Canadiens dans leurs idées missionnaires. De façon plus personnelle, Vézina était exposé aux exhortations de Labat, un Français fraîchement émigré, grand partisan de la mission canadienne, non seulement en Amérique, mais dans le monde.

Les exigences du quotidien ont évidemment forcé Vézina au compromis, ce mot-clé dans la compréhension de la société dans laquelle il évoluait. Tout comme le projet culturel canadien ne demeurerait réalisable que s'il s'accommodait du projet politique anglais, il lui fallait aussi tenir compte du public anglophone, ce qu'il a réussi sans problèmes, si l'on se fie à l'estime dont il jouissait auprès des gouverneurs généraux, colonels et autres. Financièrement, surtout, il devait faire des concessions, d'abord au nationalisme politique de la Confédération par l'entremise de ses institutions, en particulier la milice, ensuite à l'influence commerciale des États-Unis. Dans ce dernier cas,

⁸² Brunet, « H. R. Casgrain, Français d'Amérique », 113. François-Edme Rameau de Saint-Père (1820-1899) s'est intéressé pendant une bonne partie de sa vie aux colonies françaises d'Amérique, et son parti pris pour celles-ci lui a valu une admiration considérable au Québec, où son influence s'est faite sentir depuis les écrits de l'abbé Casgrain jusqu'à ceux d'Edmond de Nevers et d'Olivar Asselin.

le peu de succès obtenu provient sans doute du fait que les exigences étatsuniennes empiétaient plus sur son nationalisme culturel que n'importe quelle forme de nationalisme politique.

Il ne faudrait pas croire, parce que les influences de la France, du Royaume-Uni et des États-Unis suffisent en gros à situer le nationalisme des Canadiens, qu'il n'y a pas de moyen de nuancer le portrait encore plus. Le panorama aurait pu aussi tenir compte de l'influence allemande, avec l'importance des Glackemeyer, Molt et Brauneis dans le développement de la vie musicale à Québec, ou encore de celle des Amérindiens, avec les Hurons de Lorette. Dans ce dernier cas, on aura l'occasion d'observer quelques exemples d'influences au dernier chapitre. Celles-ci demeurent toutefois superficielles, parce que toutes ces minorités se retrouvent assimilées à l'une ou l'autre des communautés dominantes de la ville.

Chapitre 2

La musique pour orchestre à vent de Joseph Vézina

Il existe encore très peu d'ouvrages traitant de la musique pour vents et de son développement dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. La plupart ne couvrent que l'histoire du phénomène aux États-Unis, une partie du milieu musical cherchant à en faire une spécificité de la culture du pays¹. Pourtant, le phénomène culturel et social de l'harmonie et du *brass band* a touché tout l'Occident de manière importante à cette époque. On lui a cependant accordé relativement peu d'attention, les phénomènes musicaux mondains et populaires de cette époque restant généralement pris entre les intérêts musicologiques traditionnels et l'ethnomusicologie. Au Québec, la littérature sur le sujet est à peu près inexistante, bien qu'on se soit déjà intéressé à quelques compositeurs qui y ont contribué d'une façon plus ou moins importante, comme Calixa Lavallée et Joseph Vézina lui-même. Pourtant, ils ne sont pas les seuls : Jean-Josaphat Gagnier (1885-1949), Louis-Philippe Laurendeau (1861-1916), Ernest Lavigne (1851-1909), Charles O'Neill (1882-1964) et Auguste Schuller (frère Raymondien, 1882-1947), pour ne nommer que ceux-là, ont tous contribué de manière significative à fournir la musique aux nombreux orchestres à vent actifs au Québec entre 1870 et 1940.

À l'exception de la musique de John Philip Sousa et de quelques grands succès dont le public a trop souvent oublié le titre et le nom de l'auteur (une marche célèbre comme *l'Einzug der Gladiatoren* de Julius Fučík est plutôt connue comme étant « la musique de cirque » par la plupart des gens), la majeure partie du répertoire pour orchestre à vent composé avant la Deuxième Guerre mondiale n'est connue que des « spécialistes » : très souvent, des musiciens amateurs qui nourrissent simplement une passion pour le sujet. Cet âge d'or de la musique pour vents, dont le début coïncide entre autres avec l'invention du saxophone, présente pourtant une très grande richesse d'œuvres originales, sans

¹ Voir en particulier Richard Kent Hansen, *The American Wind Band: A Cultural History* (Chicago: GIA Publications, 2005).

compter des arrangements de pièces de toutes sortes. S'il en reste peu de traces visibles aujourd'hui, c'est encore une fois surtout à cause de ses racines populaires, qui ont soustrait les œuvres à l'intérêt des chercheurs et, par conséquent, des grandes bibliothèques et des universités; et de sa dépendance des institutions militaires, peu préoccupées par la préservation de ce répertoire au-delà des marches régimentaires officielles. Les préjugés à l'égard de l'orchestre à vent sont aussi bien tenaces; le chef de musique militaire à la retraite M.-A. Soyer écrivait dans *l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* de 1929 qu'« une harmonie est plus apte que tout autre groupement à faire connaître, apprécier et admirer en plein air ou partout où l'on ne peut disposer d'un bon orchestre symphonique [...] la pensée d'un grand maître en s'éloignant le moins qu'il se peut de la conception première [...] du chef-d'œuvre à interpréter². » Autrement dit, même pour un homme qui a consacré toute sa vie à l'orchestre à vent, celui-ci ne demeure qu'un substitut du véritable orchestre auquel les chefs-d'œuvre de l'art sont nécessairement destinés. Pourtant, des grands maîtres se sont intéressés aux vents pour eux-mêmes, depuis Berlioz et sa *Grande Symphonie funèbre et triomphale*, op. 15, jusqu'à Grainger et sa suite *Lincolnshire Posy*, et il est certainement impossible de soutenir que, parmi toutes les œuvres autrement inconnues composées pour ce type de formation, il n'y en ait aucune digne de refaire surface aujourd'hui. Le présent chapitre consistera en bonne partie à faire la lumière sur un phénomène musical qui a profondément touché le Québec comme le reste du monde occidental du vivant de Vézina.

La musique pour vents, 1840-1940

Si l'industrialisation et la baisse conséquente des coûts de production des instruments de musique contribuent à la très grande popularité du piano au dix-neuvième siècle, cette popularité n'est cependant rien à côté de celle connue par les vents. Seuls ces derniers, à

² M.-A. Soyer, « De l'orchestration militaire et de son histoire », dans *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* sous la direction d'Albert Lavignac et de Lionel de la Laurencie (Paris: Delagrave, 1929), 2^e partie, 4: 2164. Il m'a été impossible de trouver quelque information que ce soit à propos de Soyer, outre qu'il fut chef de musique du 24^e régiment d'infanterie en France.

vrai dire, deviennent abordables pour la majorité de la population, et leur pratique en groupe plutôt que de façon individuelle contribue à leur succès dans les classes populaires³. À Québec, le premier *Catalogue abrégé d'instruments de musique* d'Arthur Lavigne donne une bonne idée de l'accessibilité des instruments à vent, même pour des acheteurs éloignés des grands centres de production et malgré les politiques protectionnistes du Canada en matière d'importation à cette époque. Avec 25 % de frais de douanes, Lavigne parvient à offrir des cornets et des trombones à partir de 12,50 \$, des clarinettes en ébène portugais à partir de 18,00 \$ et des petites flûtes (piccolos) en bois avec garniture en métal à partir de seulement 2,25 \$⁴. Ces instruments, « les plus nécessaires et les plus utilisés » auxquels le catalogue se limite, proviennent pour la plupart de chez Thibouville-Lamy, le plus important facteur d'instruments en France. Bien que cette firme fabrique aussi des instruments de qualité, l'essentiel de sa production consiste en ces « instruments de pacotille » dont le seul intérêt est de se mettre « à la portée des bourses les plus défavorisées⁵ ». Cela est peut-être encore insuffisant pour les employés de manufacture de Québec, dont le salaire annuel moyen est de 285 \$ et pour qui il restera toujours l'ocarina à 20 cents, mais c'est certainement assez pour mettre la musique d'ensemble à portée d'une grande partie de la ville⁶. À titre de comparaison, le piano droit neuf le moins dispendieux chez Lavigne se vend 240 \$, et les pianos d'occasion oscillent entre 30 \$ et 125 \$.

Les vents n'ont pas seulement le dessus sur le piano, mais aussi sur les cordes. Même si le coût d'un violon concurrence celui d'une flûte, sa technique classique reste plus difficile à maîtriser et, surtout, les orchestres permanents demeurent rares en dehors

³ Malou Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19^e siècle : des artisans face à l'industrialisation* (Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985), 180.

⁴ Voir Arthur Lavigne, *Catalogue abrégé d'instruments de musique* (Québec : Dussault et Proulx, [vers 1900]). Pour les politiques tarifaires pratiquées par les principaux pays occidentaux à la même époque, voir Y. Guyot et A. Raffalovich, *Annuaire du Commerce, de l'Industrie et de la Banque* (Paris : [s. n.], 1896), 509-10, cité dans Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris*, 194.

⁵ Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris*, 135.

⁶ *Quatrième recensement du Canada*, vol. 3 (Ottawa : Bureau du recensement, 1901), 238-39 et *Cinquième recensement du Canada*, vol. 3 (Ottawa : Bureau du recensement, 1911), 310-11. Un salaire de 285 \$ équivaut à un peu plus de 75 cents par jour pour vivre. À la même époque, la solde minimale pour les militaires réguliers est de 1,50 \$ par jour.

de ceux des grands théâtres. L'activité symphonique existe, certes, même à Québec, mais il s'agit généralement d'orchestres *ad hoc* formés pour des projets spéciaux (souvent par des sociétés de concerts), et on doit régulièrement faire appel à des musiciens de l'extérieur pour compléter les effectifs. Par ailleurs, en Amérique, seules quelques grandes villes étatsuniennes peuvent soutenir un orchestre symphonique professionnel dès le dix-neuvième siècle⁷. Quelques tentatives sont faites au Canada, dont un Orchestre symphonique de Montréal dirigé par Guillaume Couture de 1894 à 1896, mais il faut attendre la fondation de l'Orchestre symphonique de Québec en 1902 pour obtenir un résultat véritablement durable. Ces formations, surtout lorsqu'elles sont professionnelles, se destinent très souvent au seul divertissement et exigent des frais importants que le public doit soutenir au moins en partie. Les orchestres à vent, d'un autre côté, sont un élément obligé des événements publics et officiels accessibles à tous, en plus d'agrémenter les terrasses et les places publiques; les ensembles militaires professionnels, pour leur part, sont entièrement financés par l'État. L'appui à l'orchestre à vent a des racines profondes et souvent ancrées dans un vaste tissu social, comme en témoigne l'exemple de la Garde indépendante Champlain de Québec, l'une des fameuses « gardes paroissiales » qui vont se multiplier au cours des décennies suivantes dans la province :

La fanfare que le curé Gauvreau avait fondée à Lévis avait sans doute pour objet principal de rehausser les cérémonies du culte, les démonstrations patriotiques, mais aussi pour procurer aux jeunes gens qui en faisaient partie des soirées agréables tout en apprenant un art utile. À Saint-Roch, le curé Gauvreau saisit vite l'occasion d'accomplir une œuvre du même genre en faveur de la jeunesse.

[...]

La Garde indépendante Champlain, grâce aux appels, aux secours que lui procura le curé Gauvreau, eut bientôt ses salles, sa fanfare, ses corps de clairons, ses cercles dramatiques, sa bibliothèque, etc., etc.⁸

L'appui du clergé vient ainsi compléter l'accessibilité, la polyvalence et la sociabilité comme facteurs déterminants du succès de l'orchestre à vent dans le paysage culturel québécois.

⁷ L'Orchestre philharmonique de New York voit le jour en 1842, mais il faut attendre 1880 pour que soit créé l'Orchestre symphonique de Saint-Louis, puis ceux de Boston (1881), de Chicago (1891) et de Cincinnati (1893). Voir John Spitzer et Neal Zaslaw, « Orchestra », dans *The New Grove Dictionary of Music Online*, sous la direction de Laura Macy [en ligne], www.grovemusic.com (consulté le 27 janvier 2009).

⁸ Pierre-Georges Roy, *Trois curés de Lévis : M^{sr} Déziel, M^{sr} Gauvreau, M^{sr} Gosselin* (Lévis : [s. n.], 1947), 194-95.

L'instrumentation

La croissance extraordinaire que connaît l'orchestre à vent à partir du milieu du dix-neuvième siècle, qui lui permet de passer en une centaine d'années de l'*Harmoniemusik* de 6 à 8 musiciens aux formations colossales de certains orchestres militaires de près de 100 musiciens, est toutefois souvent mal gérée. Si les fanfares, constituées uniquement de cuivres, font exception grâce à leur homogénéité plus naturelle, l'orchestre mixte, combinant bois et cuivres, a un effectif souvent aléatoire. Pour les ensembles populaires, les causes résident généralement dans le manque de chefs compétents et le souci d'intégrer tout musicien disponible au détriment de l'équilibre instrumental; dans le cas des orchestres militaires, les contraintes budgétaires imposées par les ministères résultent souvent en des situations similaires. Dans ces circonstances, peu de réformes de l'instrumentation peuvent faire consensus, surtout devant le fourmillement d'instruments qu'on retrouve sur le marché⁹. Ce n'est donc que tardivement, vers 1930-40, que l'on voit apparaître un orchestre à peu près standard. Avant cela, plusieurs compositeurs se plaignent du déséquilibre qui y règne trop souvent, en particulier de l'insuffisance des bois face à la masse des cuivres¹⁰. La figure 3 montre que la fanfare du Séminaire de Québec (ou Société Sainte-Cécile), en 1867, pouvait constituer un bon exemple de cette situation. Non seulement la masse des cuivres rend l'usage des bois presque inutile, mais on y trouve aussi quelques instruments en voie de disparition, comme le trombone alto (figure 3, rang avant, 4^e à partir de la gauche) et l'ophicléide (figure 3, rang avant, 5^e à partir de la droite). La figure 4 montre que les premiers orchestres militaires formés au Canada n'étaient pas nécessairement plus avantageés sur ce plan.

⁹ Voir Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19^e siècle, 181-85*. L'auteure insiste sur la nécessité qu'ont les facteurs d'inventer sans cesse et donne, pour les années 1880-90, l'exemple de plusieurs instruments dont les noms ont de quoi faire sourciller : pour les cuivres, on relève notamment l'apparition du mélécór, du quinardophone et du bordicór, et pour les bois, de la chouette, de la flûte-favorite et du martinophone, pour ne nommer que ceux-là. Malgré tout, peu d'entre eux survivront à l'épreuve du temps et, surtout, de la concurrence.

¹⁰ Voir entre autres Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises* (Paris : Typographie Firmin Didot, 1848; réimpression, Genève : Minkoff Reprint, 1973) et Arthur A. Clappé, *The Wind-Band and Its Instruments: Their History, Construction, Acoustics, Technique and Combination* (New York : Henry Holt, 1911; réimpression, Boston : Longwood Press, 1976).



Figure 3 — La fanfare du Séminaire de Québec, 1867. On compte seulement cinq bois, soit quatre clarinettes et une flûte (3^e jusqu'au 7^e à partir de la droite sur le rang arrière), sur un total de 20 instruments à vent.



Figure 4 — La Musique du 9^e bataillon (Voltigeurs de Québec) en exercice à Rivière-Ouelle, vers 1870. On n'y trouve que trois clarinettes, le gros de l'orchestre étant formé de saxhorns et de cornets, en plus des clairons (sans pistons, sur la première rangée) traditionnels de ce type de régiment. Joseph Vézina est assis avec son saxhorn baryton, à gauche complètement.

En 1845, le souci d'uniformité et d'efficacité pousse pourtant déjà l'Armée française à mettre sur pied un comité chargé de refaire la composition de ses musiques militaires. Ce comité, présidé par le général de Rumigny¹¹ et sur lequel siègent les Spontini, Auber et Halévy à côté d'un colonel du génie chargé des questions acoustiques, en vient d'abord à suggérer une formation de 55 musiciens répondant aux 3 problèmes suivants :

1. Combien d'hommes sont strictement nécessaires pour une musique d'infanterie et pour une musique de cavalerie?
2. Quels sont les instruments, soit anciens, soit nouveaux, qu'il convient d'adopter pour chacune d'elles?
3. Quels sont les instruments dont on pourrait augmenter le nombre avec avantage pour ajouter à la force de l'exécution, et dans quelle proportion cette augmentation devrait-elle avoir lieu pour chaque instrument¹²?

Ces questions montrent les préoccupations, artistiques comme pratiques, auxquelles sont confrontés ceux qui se penchent sur le sujet: disponibilité des effectifs, développement de l'industrie, efficacité et équilibre des forces. L'ensemble résultant, qui concilie déjà toutes ces considérations (Spontini avait même d'abord proposé un ensemble de 74 musiciens), n'en finit pas moins par subir d'autres modifications lorsqu'il est jaugé en fonction des budgets de l'État. Néanmoins, l'un des membres du comité, Georges Kastner, entrevoit des possibilités inouïes pour l'orchestre à vent, possibilités qui découlent de sa toute nouvelle constitution en familles instrumentales complètes et homogènes telles que développées par Adolphe Sax¹³.

Les idées de Kastner finissent par s'imposer petit à petit. Au Québec, par exemple, de la norme abstraite de 20 musiciens du *Code militaire* (1864) du major Louis-Timothée Suzor¹⁴, norme clairement fixée par des impératifs d'ordre administratif et financier, on

¹¹ Marie-Théodore Gueilly, vicomte de Rumigny (1789-1860), général et homme politique français s'étant distingué en particulier lors des guerres napoléoniennes, était reconnu pour son intérêt pour la musique et les arts. Georges Kastner lui a dédié son *Manuel général de musique militaire*.

¹² Kastner, *Manuel général de musique militaire*, 258-59.

¹³ *Ibid.*, 332.

¹⁴ Louis-Timothée Suzor (1834-66), parti faire fortune dans les mines d'or de l'Australie de 1852 à 1855, revient à Québec où il fait une brillante carrière militaire, malgré sa brièveté. Les nombreux ouvrages qu'il rédige, traduit et publie à ses frais font de lui le père de l'instruction militaire en français au Canada. Il termine sa carrière avec le grade de lieutenant-colonel. Cependant, rien n'indique qu'il avait des affinités particulières pour la musique.

finit par développer des ensembles de 30 à 40 musiciens organisés en familles instrumentales de plus en plus équilibrées (figure 5). Les orchestres à vent connaissent un apogée pendant l'entre-deux-guerres, alors qu'ils atteignent un équilibre rarement vu depuis. La même fanfare du Séminaire, maintenant loin d'être une simple fanfare, compte une cinquantaine de musiciens sous la direction de l'abbé Pierre-Chrysologue Desrochers. Les instruments se présentent presque tous en familles complètes, formant un vaste ensemble polychoral, et les bois s'opposent enfin en nombre adéquat aux cuivres (figure 6).



Figure 5 — La fanfare du Séminaire de Québec, 1912. La famille des saxophones est complète (deuxième rang, à gauche), de même que celle des saxhorns, jusqu'au soprano (deux bugles, ou *fluegelhorns*, sur le deuxième rang, centre-droit). Au centre de la première rangée, on remarque Joseph Vézina, directeur de la fanfare (s'appuyant sur une canne), et l'abbé Pierre-Chrysologue Desrochers, répétiteur (à gauche de Vézina).



Figure 6 — La fanfare du Séminaire de Québec en 1933. Les instruments avaient été achetés l'année précédente. La position même des instrumentistes suggère l'organisation des instruments dans l'orchestre : cors par quatre, familles complètes des saxhorns et des saxophones, et flûtes et clarinettes en quantités équilibrées. Les solistes de chacune des sections (petite flûte, cornet, saxophone alto, saxhorn alto et clarinette) se trouvent au deuxième rang, de chaque côté des professeurs du Séminaire, assis au centre.

L'orchestration

Peut-être plus encore que les préjugés sur la qualité de l'ancien répertoire pour vents, le manque de constance dans l'instrumentation est certainement responsable du découragement de la plupart des orchestres désireux aujourd'hui de l'explorer à nouveau. Si le saxophone était un instrument commun dans les musiques militaires françaises quelques années seulement après son invention, ce n'est qu'en 1935 qu'il a officiellement été adopté par une première musique militaire en Allemagne¹⁵. Cependant, il y a tout lieu

¹⁵ Claus Raumberger et Karl Venzke, « Saxophone », dans *The New Grove Dictionary of Music Online*, sous la direction de Laura Macy [en ligne], www.grovemusic.com (consulté le 27 janvier 2009).

de croire que, face à un problème qui se présentait déjà de manière constante autour de 1900 — on a vu que, d'une année à l'autre et d'une région à l'autre, l'instrumentation des orchestres variait constamment — il existait une manière d'orchestrer qui pouvait résoudre le problème de l'instrumentation. Autrement, même à l'intérieur d'une petite région comme Québec et ses environs, où l'on comptait tout de même une douzaine d'harmonies et de fanfares aux alentours de 1900¹⁶, les difficultés que représentaient les divergences d'un ensemble à l'autre auraient causé des problèmes de répertoire presque insurmontables. Si la devise d'un bon directeur d'orchestre à vent était nécessairement d'obtenir le meilleur résultat en fonction des ressources disponibles, le bon compositeur — souvent la même personne — devait donc certainement orchestrer d'une manière assez souple pour permettre d'accommoder une instrumentation variable. Puisque, comme l'observait Kastner, l'orchestre bien constitué était organisé en familles instrumentales complètes et homogènes, la méthode la plus simple consistait à orchestrer le plus possible selon ces familles. Un instrument manquant devait ensuite pouvoir être remplacé facilement par un autre de registre et de transposition similaires sans pour autant que cela menace l'équilibre de l'ensemble; seul le timbre était sacrifié, ce qui était un moindre mal. Advenant la présence d'un instrument supplémentaire, celui-ci devait aussi pouvoir prendre la partie déjà écrite qui lui convenait le mieux. Le résultat, cette fois encore, s'il n'avait pas nécessairement l'homogénéité de timbre voulue, avait au moins l'avantage d'être à peu près, sinon tout à fait équilibré.

L'hypothèse d'une orchestration plus ou moins flexible est appuyée par la constance de l'idée d'un orchestre formé de plusieurs familles instrumentales homogènes à travers les écrits publiés dans les décennies suivantes. Ainsi, *The Wind-Band and Its Instruments* d'Arthur Clappé, seul véritable traité d'orchestration pour les vents paru en

¹⁶ Odile Magnan, « La musique à Québec, 1908-1918 », 140-42. Aussi Nazaire LeVasseur, « Musique et musiciens à Québec : Souvenirs d'un amateur », *La Musique* 4, n° 42 (juin 1922), 105-6.

anglais dans la période qui nous occupe¹⁷, s'inscrit dans le même courant de pensée que le *Manuel* de Kastner, mais il a l'avantage de décrire de façon absolument systématique et à l'aide de tableaux la composition idéale de l'orchestre à vent. Clappé suggère la formation d'un orchestre de 64 instrumentistes (environ 2/3 de bois pour 1/3 de cuivres, avec 4 percussionnistes) dont la richesse et la diversité surpassent celles de l'orchestre symphonique traditionnel. Contrairement à Kastner, Clappé formule aussi sa théorie sans souci pour la fonction militaire, que la Première Guerre mondiale a bientôt rendu obsolète; il prétend de toute façon que la fanfare (*brass band*), à la sonorité plus virile et à l'esprit plus martial, se prête mieux à cet usage. Quoiqu'il en soit, le principe des familles instrumentales homogènes reste au cœur de sa théorie de l'orchestration.

Le traité de Clappé a par la suite une influence considérable sur Percy Grainger, qui le considère comme l'égal du traité de Berlioz. Grainger éprouve les limites de la théorie de Clappé : pour le compositeur moderne, l'orchestre à vent, en devenant une sorte d'ensemble polychoral faisant même appel à des familles complètes de percussions à clavier, acquiert des possibilités distinctes de celles de l'orchestre symphonique, où ce sont les cordes seules qui forment le cœur de l'orchestre¹⁸. L'idéal « démocratique » que Grainger voyait dans l'orchestre à vent, déjà en germe chez Clappé, ne s'est peut-être pas réalisé comme il l'entendait, mais il semble néanmoins qu'il soit la source inavouée de son *elastic scoring*, développé au cours des années suivantes et très similaire à l'idée de la souplesse d'orchestration qu'il prônait déjà¹⁹.

¹⁷ Arthur A. Clappé (v. 1850-1920), compositeur et chef de musique canadien ayant fait ses études à la Royal Military School of Music en Angleterre. Il émigra aux États-Unis, où il prit la direction de la US Army Music School à sa fondation en 1918. Aucun ouvrage semblable à son traité ne semble être paru en français à la même époque. On ne trouve aucune traduction vers le français ou l'anglais d'ouvrages du même type parus en d'autres langues non plus.

¹⁸ Percy Grainger, « Possibilities of the Concert Wind Band from the Standpoint of a Modern Composer », dans *Grainger on Music*, édité par Malcolm Gillies et al. (Oxford : Oxford University Press, 1999), 99-105. Cet article est paru pour la première fois en 1918, dans la revue *Metronome : Modern Music and Its Makers*, périodique musical étatsunien publié à New York par Carl Fischer de 1885 à 1961 et paru en deux éditions d'octobre 1914 à décembre 1924, *l'Orchestra Monthly* et le *Band Monthly*. Curieusement, l'article de Grainger était dans *l'Orchestra Monthly*.

¹⁹ Le concept de démocratie occupe une place importante dans l'œuvre de Grainger et se manifeste de plusieurs manières : absence de hiérarchie entre les instruments de l'orchestre, mais aussi absence de suprématie d'une métrique ou d'une tonalité dans une même pièce. *L'elastic scoring* est une conséquence de sa réflexion à ce sujet et consiste en une orchestration dont le nombre de parties et leurs registres peuvent

L'œuvre de Vézina : description des sources

La musique pour orchestre à vent de Joseph Vézina, composée principalement entre 1870 et 1900, se situe dans le contexte général décrit plus haut, où les orchestres prolifèrent, mais continuent de manquer d'uniformité dans l'instrumentation et dans l'effectif. Idéalement, on aurait pu en faire la description à partir des catalogues existants de son œuvre, mais aucun ne permet de se passer complètement des sources primaires. Le catalogue de loin le plus complet et le plus utile a été réalisé par Nicole Brown dans le cadre de son mémoire de concours en histoire de la musique au Conservatoire de musique de Québec en 1994. Son caractère exhaustif le rend essentiel pour vérifier l'information existante à propos de la plupart des œuvres, et Brown n'aura été victime que du manque de temps et de l'inaccessibilité de certaines archives à l'époque pour parfaire son travail²⁰. Les deux autres catalogues utiles se rapportent à Raoul Vézina : celui-ci avait, semble-t-il, inventorié la totalité de l'œuvre de son père à l'aide de numéros d'opus, mais la seule liste qui existe de cet inventaire n'est parue qu'en partie à l'endos de l'édition Roudanez de la *Mosaïque sur des airs canadiens* (Paris, 1927). Raoul avait aussi été consulté par Helmut Kallmann pour la compilation de son *Catalogue of Canadian Composers*²¹, dans lequel on trouve une liste partielle de l'œuvre de Vézina. Avant d'entamer toute étude de son œuvre, il faut donc refaire l'inventaire et la description des sources existantes. Il en existe plusieurs catégories :

1. les manuscrits de partitions clairement identifiées et de la main même du compositeur, qui comportent généralement sa signature dans le coin supérieur droit de la première page, avec une mention du type *Bandmaster, RCA* (pour *Royal Canadian Artillery*), puisque la majorité ont été composées pendant le service de Vézina à la Citadelle (1879-1910). Pour la plupart, elles ont une couverture en carton ajoutée par Raoul Vézina au moment d'en faire le catalogage, probablement entre 1924 et 1927;

convenir à pratiquement n'importe quel groupement instrumental, laissant le soin aux musiciens de déterminer l'instrumentation finale, pour peu que le résultat sonore soit satisfaisant.

²⁰ Brown, « Joseph Vézina », 232-33.

²¹ Helmut Kallmann, « Vézina, Dr. Joseph », dans *Catalogue of Canadian Composers*, éd. révisée et augmentée (Toronto : Canadian Broadcasting Corporation, 1952), 230-32.

2. les manuscrits de partitions recopiés par Raoul Vézina (ou un autre) à partir des originaux, auxquels ils sont en tous points conformes. Ils sont facilement reconnaissables à la « signature » de Joseph Vézina, écrite en majuscules et portant systématiquement les lettres *D.M.* (Docteur en musique); ces copies datent donc nécessairement des années suivant l'attribution du doctorat honorifique de l'Université Laval en 1922, et très probablement après la mort du compositeur, survenue seulement deux ans plus tard;
3. les manuscrits de parties instrumentales qui sont de la main même du compositeur, reconnaissables lors de la comparaison avec les manuscrits de partitions lorsqu'ils ne sont pas clairement identifiés;
4. les manuscrits de parties instrumentales recopiés par Raoul Vézina (ou un autre) à partir des originaux, où l'on trouve généralement des parties autrement absentes des partitions : saxophones soprano, ténor et baryton, hautbois et basson;
5. les manuscrits d'œuvres de jeunesse, antérieurs à sa période d'études avec Calixa Lavallée, vers 1879-80, souvent sans signature, dont l'instrumentation est beaucoup plus sommaire;
6. les imprimés publiés, très rares;
7. les manuscrits de pièces pour orchestre à vent qui n'ont survécu que dans la version pour orchestre symphonique, de la main du compositeur ou d'un autre;
8. les manuscrits des réductions pour piano;
9. les éditions des réductions pour piano, dont la majeure partie a été éditée chez Arthur Lavigne, à Québec;
10. les catalogues répertoriant de source sûre des pièces autrement perdues. L'information de ces catalogues se trouve souvent confirmée par la presse de l'époque.

La totalité des partitions, manuscrites ou éditées, est conservée dans trois fonds d'archives identifiés au nom de Joseph Vézina, au Centre d'archives de Québec de BAnQ, au Centre de référence de l'Amérique française et à la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Québec. À travers elles se trouvent toutefois de nombreuses pièces d'attribution douteuse et d'arrangements parfois faciles à confondre avec des compositions originales. Une fois ces dernières dûment identifiées, le catalogue de Vézina compte plus de 50 titres, dont quelque 25 marches, presque autant de valse, polkas et galops, 3 pièces avec soliste et 4 grandes pièces rhapsodiques (voir appendice).

Dans la majorité des cas, les principales divergences entre deux sources d'une même œuvre ne concernent que l'instrumentation. Or, ce sont presque uniquement les parties instrumentales de la main de Raoul Vézina qui comptent des parties de saxophones soprano, ténor et baryton, ainsi que de hautbois et de basson, que les versions de son père ne comportent à peu près jamais. Même les partitions recopiées par Raoul n'en possèdent généralement pas, ce qui laisse croire que, même en retranscrivant les parties pour l'orchestre à vent des années 1930, il pouvait néanmoins continuer à suivre la partition de 1880 sans trop de problèmes. Cette particularité vient renforcer l'idée selon laquelle la souplesse d'orchestration était un phénomène assez généralisé. En effet, il est fort peu probable que Vézina ait composé une valse donnée pour qu'elle ne soit jouée, disons, que par le seul ensemble de la ville comptant un saxhorn ténor ou deux trompettes en *mi* bémol au lieu des troisième et quatrième cornets en *si* bémol, ou encore un très exceptionnel *oboë*, pour conserver son orthographe. Si l'on reprend l'exemple de la fanfare du Séminaire donné plus haut, les bois en étaient disparus vers 1880. Vézina, qui a pris la direction de cet ensemble en 1884, n'est parvenu à les réintégrer que vers 1900, et il est tout de même douteux qu'il n'ait jamais fait jouer la moindre de ses compositions, ni même de ses arrangements, au Séminaire. Partant, l'observation de l'instrumentation d'une même pièce à travers ses copies plus tardives est plus révélatrice de l'évolution des ensembles auxquels ces pièces étaient destinées que d'une évolution dans l'écriture de Vézina.

La primauté de l'orchestration sur l'instrumentation suppose un avantage important pour l'évaluation de la musique de Vézina : toute pièce ayant au moins survécu dans une version orchestrée, même avec cordes, peut être analysée comme s'il s'agissait de l'original. Le cas échéant, l'intervention de Raoul n'a pas à être considérée comme suspecte, puisque son respect de l'œuvre de son père pour tous les autres paramètres est exemplaire. Cette même caractéristique a aussi une influence considérable sur la diffusion de la musique de Vézina, même aujourd'hui, où cela permet encore d'adapter facilement ses partitions à l'orchestre à vent contemporain, dont la plupart des familles ont eu le malheur de perdre quelques membres depuis le début du siècle (p. ex. le saxophone soprano). Les résultats obtenus avec des éditions modernes du galop *Presto* (1884) et des marches *Les Voltigeurs de Québec* (1879) et *De Calgary à McLeod* (1889), jouées et enregistrées par la Musique des Voltigeurs de Québec, sont probants²². À la limite, il serait même possible de réorchestrer de façon assez réaliste une œuvre n'ayant survécu que dans sa réduction pour piano, ou, presque mieux encore, dans sa version manuscrite pour piano. L'étude des manuscrits révèle en effet que Vézina esquissait d'abord un brouillon pour piano avec annotations en vue de l'orchestration avant d'en faire la version finale complète.

Motivations artistiques

L'œuvre d'un compositeur peut être interprétée comme le produit de nécessités multiples, qui sont essentiellement de trois ordres : esthétique, économique et social. Ces nécessités se chevauchent parfois au point qu'on les confonde facilement, et la négligence ou la trop grande attention portée à certaines d'entre elles par un artiste a souvent des répercussions assez importantes sur sa réception.

Les motivations esthétiques de Vézina sont essentiellement les mêmes que celles des compositeurs français qu'on peut associer au circuit mondain du champ musical et

²² *Airs canadiens-français*, la Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion; 2 disques compacts (Fondation Musique Voltigeurs de Québec MVolt-002, 2007).

dont les œuvres étaient bien connues à Québec, comme Félicien David, Charles Gounod, Théodore Dubois et Camille Saint-Saëns. Le discours musical de Vézina se rapproche du leur par son équilibre et sa clarté de style, par ses références exotiques fréquentes et par son emploi de genres à la mode en France. Vézina ne sort toutefois pratiquement jamais des quelques cadres formels communs aux genres qu'il utilise : forme ternaire pour la marche et le galop, petit rondo dans certaines pièces brillantes, forme rhapsodique juxtaposant des petites formes ternaires et binaires dans la valse. Même s'il ne prédomine pas dans son œuvre, c'est probablement de ce dernier modèle que Vézina tire le plus de satisfaction, puisqu'il offre une plus grande liberté d'invention. Le plan tonal y est plus flexible, et la succession des diverses sections permet à l'occasion d'insérer un aspect programmatique qui sorte un peu de l'ordinaire.

Les choix économiques de Vézina ont certainement aussi à voir avec la prépondérance des genres familiers que sont la marche, la pièce brillante, la valse et les autres danses dans sa production. Pour être le moins rentable dans une ville qui traverse une des périodes les plus difficiles de son histoire sur le plan économique, sa musique doit être aussi bien accessible à la masse que supportée par l'élite artistique et intellectuelle. La composition de valses et de marches demeure la manière la plus simple de s'assurer une diffusion optimale : les pièces pour orchestre à vent, accessibles à l'ensemble de la population par l'intermédiaire des concerts sur la Terrasse Dufferin et des grands événements publics, peuvent ensuite être publiées dans leur réduction pour piano et commercialisées auprès des classes sociales plus fortunées. La musique pour piano constituait un divertissement de premier choix, donc un symbole de statut social efficace, d'où sa popularité.

Évidemment, pour que le compositeur puisse tirer le maximum du patronage de la bourgeoisie, seule véritable source de revenus pour sa composition, il a tout intérêt à donner un rôle social à son œuvre. Sa participation aux grands événements, qui se poursuit tout aussi bien avec l'orchestre symphonique, lui donne bien sûr une visibilité

sans égale auprès de la bourgeoisie, qui en profite elle aussi pour en tirer le meilleur parti, mais c'est encore plus par les attentions particulières qu'il peut attirer l'intérêt de gens bien placés pour le soutenir. Les œuvres dédicacées lui permettent à la fois de remplir son curriculum vitæ (p. ex. dans le cas de ses valse dédicacées à Adelina Patti, chanteuse de réputation mondiale), et d'assurer la stabilité de son emploi et de ses contacts, en particulier auprès des officiers militaires.

Tableau 2 — Dédicataires de Joseph Vézina selon leur statut social ou leur métier

<i>Statut ou métier</i>	<i>Dédicataire(s)</i>	<i>Pièce</i>
Musiciens	Carlo Alberto Cappa	<i>Le Mont-Cenis, marche</i>
	Alessandro Liberati	<i>Grande valse de concert</i>
	Adelina Patti	<i>Souffle parfumé et Ton sourire</i>
	Ulric Vézina	<i>Première neige, polka</i>
Officiers	Major-général Ivor Herbert	<i>Glamorgan, marche</i>
	Lieutenant-colonel De La Cherois Irwin	<i>Noon Gun, polka</i>
	Lieutenant-colonel Théodore Juchereau-Duchesnay	<i>Le jubilé de la Reine, marche</i>
	Lieutenant-colonel Charles Edward Montizambert	<i>Alice, valse</i>
	Lieutenant-colonel Charles-Eugène Panet et officiers du 9 ^e bataillon	<i>Canadian Rifles, valse</i>
	Major Power	<i>Royal Rifles, marche</i>
	Lieutenant-colonel Thomas Roy	<i>De Calgary à McLeod, marche</i>
	Lieutenant-colonel Thomas Bland Strange	<i>Les roses d'or, valse</i>
	Lieutenant-colonel André C. Stuart et officiers du 8 th Battalion	<i>Toujours aimée, valse</i>
	Major James F. Wilson	<i>Cupid, polka</i>
Politiciens et notables	Officiers de la Batterie B de la RCA	<i>B. B. Officers, galop</i>
	Auguste-Réal Angers, lieutenant-gouverneur	<i>Yeux créoles, valse</i>
	Alexandre Chauveau, juge	<i>Vive Champlain, marche</i>
	Duc et Duchesse de Cornwall et York	<i>Royal Grand March</i>

<i>Statut ou métier</i>	<i>Dédicataire(s)</i>	<i>Pièce</i>
(Politiciens et notables)	John Uriah Gregory, Esq.	<i>La brise, valse</i>
	Luc Letellier de Saint-Just, lieutenant-gouverneur	<i>Fleur de mai, valse</i>
	Comte de Premio-Real	<i>Estrella, valse</i>
Autres	Napoléon Dorion	<i>Le lys blanc, mazurka</i>
	Gaston P. Labat	<i>Le toréador, boléro</i>
	Contingent canadien ayant combattu en Afrique du Sud	<i>Paardeberg, marche</i>
	Quebec Bicycle Club	<i>C. W. A. March</i>

Le fait que Vézina puise très souvent son inspiration dans l'actualité artistique et sociale locale a pu laisser entendre, entre autres à Nicole Brown, que son œuvre était avant tout « utilitaire²³ ». S'il est vrai que certaines de ses pièces ont été composées pour être jouées dans des circonstances précises (ce qui est aussi le cas d'œuvres de Brahms ou de Wagner, d'ailleurs), la majorité de ses compositions ont un sujet plus intime que public. Les pièces de circonstances sont d'ailleurs rarement publiées, à l'exception du cas particulier de la *Mosaïque sur des airs canadiens*, signe que leur intérêt est en fin de compte plus limité.

Les meilleures compositions de Vézina sont sans doute celles qui atteignent l'équilibre entre l'aspiration de l'artiste à produire une œuvre digne de ce nom et la satisfaction d'un public qui cherche de plus en plus à se divertir. On peut sans doute établir un parallèle avec la vitalité d'un orchestre symphonique à Québec dès 1902, à une époque où même Montréal n'arrivait pas à assurer la permanence des siens : le souci de Vézina de concilier les intérêts artistiques, économiques et sociaux a toujours été la clé de son succès.

²³ Brown, « Joseph Vézina », 341.

Chapitre 3

Nation et nationalisme dans la musique de Vézina

On a mentionné au chapitre précédent que Joseph Vézina n'écrivait pas que pour agrémenter les événements du jour, mais qu'il s'exprimait avant tout dans une veine personnelle, et ce, jusque dans ses marches. Ce souci de l'expression était une caractéristique importante de la musique du dix-neuvième siècle. Cependant, avec l'exacerbation de l'importance accordée à cette caractéristique et les exigences d'originalité toujours plus grandes que les compositeurs se sont imposées au cours des décennies suivantes, on a eu tendance à oublier que même des compositeurs considérés comme mineurs pouvaient aussi s'en soucier. Ce début de troisième chapitre sera consacré à montrer de quelle façon ce besoin d'être original pouvait se faire sentir chez Vézina; l'originalité, soit ce qui permet à la personnalité de se démarquer, est aussi par extension ce qui permet à une nation de se démarquer des autres, comme on le verra d'entrée de jeu. Par la suite, on établira la distinction entre *musique nationale* et *musique nationaliste*, en regardant comment la musique de Vézina peut être l'une et l'autre et en s'appuyant sur des comparaisons avec l'œuvre de certains de ses contemporains. Enfin, en retournant aux conclusions du premier chapitre sur le nationalisme de Vézina, on verra comment les subtilités de sa conception de la nation canadienne ont pu influencer son œuvre de manière concrète.

Musique romantique et nations

Par leur mise en valeur de la force créatrice de l'individu, les romantiques ont été les premiers à supposer ouvertement que l'art pouvait jouer un rôle de premier plan dans le développement et l'affirmation des nations¹. Dès lors, ils se sont mis à accorder une

¹ Jim Samson, « Romanticism », dans *The New Grove Dictionary of Music Online*, sous la direction de Laura Macy [en ligne], www.grovemusic.com (consulté le 14 janvier 2008). Cela dit, le concept de style national, précédant de loin le nationalisme proprement moderne, n'a pas attendu le dix-neuvième siècle pour s'affirmer, ni même pour susciter la controverse. Déjà, l'un des plus importants théoriciens de la musique de la période baroque, Athanasius Kircher (1601-1680), tentait d'expliquer le dégoût des Allemands, des Français et des Italiens pour la musique des nations autres que la leur dans sa *Musurgia universalis* (1650). Au dix-huitième siècle, les

importance grandissante au style national, censé être sous-jacent à toute œuvre musicale. Puis, cette reconnaissance de la nationalité dans toute composition a eu tendance à s'estomper à mesure qu'on s'est mis à croire que la plus grande partie du répertoire du dix-neuvième siècle était sans valeur ni originalité, victime qu'elle était du culte réservé à l'œuvre de quelques « grands ». C'est ainsi que la musique de Vézina et de la plupart de ses contemporains, au Québec, a été rapidement dépouillée de ses caractéristiques romantiques par les premiers musicographes. Dès 1918, l'un de ces derniers, Léo-Pol Morin, pouvait donc affirmer sans scrupules qu'on pouvait « confondre toutes ces œuvres, mêler les titres et les signatures, et [qu']aucune personnalité n'en sera[it] affectée². » Morin confinait alors Vézina (par ailleurs toujours en vie à ce moment) aux limites d'une définition très canonique du romantisme, où l'expression personnelle de l'artiste devenait un critère absolu de jugement. En fait, une définition le moins possible plus souple aurait facilement permis à toute la musique du dix-neuvième siècle de se placer sous la bannière du romantisme³.

Comme le remarquait Ralph Locke dans un numéro de l'éphémère *Pendragon Review*, consacrée au romantisme musical sous toutes ses formes, il y a certainement une différence entre l'œuvre « qui semblait si chaleureusement colorée pour les gens de 1860 (à la lumière de la chandelle ou du gaz, sur le support à musique du piano) [et] la série de notes plutôt pâle et prévisible qui fait souvent froidement face à l'universitaire depuis sa page (sous l'éclairage électrique)⁴. » En ce sens, le jugement des musicographes québécois

compositions ouvertement nationales se sont faites de plus en plus fréquentes, comme *Les goûts-réunis* (1724), avec leurs apothéoses de Corelli et de Lully, et *Les nations* (1726) de Couperin, l'ouverture *Les nations*, TWV 55:B5, de Telemann et le *Concerto italien* et l'*Ouverture française* de Bach, et certaines ont commencé à développer un certain aspect nationaliste, notamment les oratorios de Handel. Dans ce dernier cas, voir Richard Taruskin, « Nationalism », dans *The New Grove Dictionary of Music Online*, sous la direction de Laura Macy [en ligne], www.grovemusic.com (consulté le 14 janvier 2008).

² Léo-Pol Morin, « M. Rodolphe Mathieu et le terroir », *Le Nigog* 1, n° 5 (mai 1918) : 173, cité dans Lucien Poirier, « Nationalisme et musique au Canada français : 1860-1945 », *Les Cahiers de l'ARMuQ* 4 (novembre 1984) : 8. Il n'est pas impossible que Vézina ait pu lire ces lignes, puisqu'il n'est mort que six ans après leur écriture.

³ Samson, « Romanticism », dans *The New Grove Dictionary of Music Online* [en ligne].

⁴ «But which is the real work, finally: the one that looked so warmly colorful to people in the 1860s (by candle or gaslight, on the piano's music rack), or the mostly pale and predictable series of notes that so often stares blankly at a scholar from the page (under electric glare) or that files dutifully by him or her through the sonic sheen of a CD recording?» Ralph P. Locke (sous le pseudonyme de Scrivens), « The Juice of Life : Getting

d'après la Première Guerre semble déjà avoir été victime d'une trop grande distance avec son sujet et de l'impossibilité d'établir un contact satisfaisant avec lui. Alors que Vézina dirigeait Beethoven, Rossini et Saint-Saëns, Morin interprétait Ravel, Scriabine et Berg. Ceci dit, aborder la musique de Vézina comme étant romantique nous permet de mettre en relief sa capacité d'expression personnelle — sans porter un quelconque jugement esthétique — et, par conséquent, sa capacité d'être nationale et nationaliste.

Musiques nationales

Chez les Canadiens du dix-neuvième siècle, pour qui l'art et les idées se réclamaient presque exclusivement de la France, la conception de la nation relevait plutôt de l'influence allemande, comme en témoigne l'intérêt d'Ernest Gagnon pour les idées de Johann Gottfried Herder — l'un des principaux hérauts du romantisme naissant. À n'en point douter, la nation canadienne, prise au milieu de l'Amérique du Nord britannique et possédant de fortes ramifications aux États-Unis, se définissait alors bien plus efficacement par sa culture que par son identité politique, contrairement à l'exemple du modèle français.

Les théories de Herder selon lesquelles l'âme des peuples se trouve dans leurs chants auraient dû amener le folklore à jouer un rôle majeur dans le développement d'un style national canadien. Comme l'a justement soulevé Gordon Smith, l'emploi du folklore dans la musique de Gagnon, de Vézina et de leurs contemporains est pourtant demeuré marginal, ce qui laisse supposer que le projet s'est soldé par un échec. Pourtant, la conclusion de Smith à l'effet que « les idées de Gagnon sur la création d'un style musical national ne donnèrent aucun résultat de son vivant⁵ » n'est vraie que dans la mesure où

Romantic with Romantic Music », *The Pendragon Review: A Journal of Musical Romanticism* 1, n° 1 (printemps 2001) : 56.

⁵ « Gagnon's ideas on establishing a national musical style bore no results during his lifetime. With few exceptions, other musicians in French Canada were more preoccupied with establishing their reputations based on writing in musical styles derived from European tradition. Within this context Ernest Gagnon was unique: his entire professional life as a musician administrator, journalist and historian, was committed to the French-Canadian people. » Gordon Smith, « Ernest Gagnon on Nationalism and Canadian Music: Folk and Native Sources », *Canadian Journal for Traditional Music / Revue de musique folklorique canadienne* 17 (1989) [en ligne], <http://cjtm.icaap.org/content/17/v17art5.html> (consulté le 4 novembre 2008).

L'on suppose que l'intégration du folklore est une condition absolue du développement d'un tel style. Gagnon croyait bien que la musique canadienne atteindrait sa maturité grâce à l'exploitation des modes anciens, de la tonalité grégorienne, du diatonisme et du rythme libéré de la mesure tel qu'on les rencontrait dans le folklore canadien. Il lui manquait seulement l'audace de croire que ce que réaliseraient Janáček et Bartók en Europe quelques décennies plus tard aurait pu être immédiatement réalisable, jugeant le milieu musical canadien encore mal équipé pour pareille entreprise⁶. Lui-même n'a jamais véritablement intégré le folklore à sa composition, se contentant généralement d'en faire des arrangements.

En plaçant un tel interdit sur ses propres idées, Gagnon sabordait son navire avant même de l'avoir lancé. Puisque ses *Chansons populaires du Canada* ne faisaient pas moins autorité que *l'Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau en littérature, du moins à Québec, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'aucun autre musicien n'ait tenté de réaliser ce qu'il jugeait impossible pour lui-même. Pourtant, il est à peu près impossible que tout le milieu musical ait ainsi laissé tomber le grand projet culturel auquel continuaient d'adhérer les autres artistes, littérateurs en tête. Si ces derniers, depuis les années 1840, « tent[ai]ent de se concerter afin de fonder une littérature nationale qui s'inspir[ait] de la patrie et de la religion⁷ », les musiciens cherchaient certainement à faire de même par d'autres moyens. Après tout, en s'exprimant en français, les écrivains aussi n'avaient pas de langage qui leur était propre.

Les difficultés que Morin et Smith ont rencontrées dans leur analyse de la musique québécoise du dix-neuvième siècle tiennent principalement à leurs attentes, puisqu'ils

⁶ « On comprend que, pour harmoniser [l]es notes de passage [de la musique moderne], il faut posséder à fond le génie de notre tonalité; il faut que cette tonalité soit, en quelque sorte, notre langue maternelle. Or, possédons-nous assez bien la tonalité ancienne pour donner à de telles notes de passage l'harmonie qui leur convient? J'en doute; et, pour ce qui me concerne, je le dis franchement : non. » Gagnon, *Chansons populaires du Canada*, 347.

⁷ Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques, dir. *La vie littéraire au Québec*, vol. 3, « Un peuple sans histoire ni littérature » (Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1996), 378; jusqu'à la fin des années 1800, « les pièces de vers qui s'écartent des thématiques patriotiques et religieuses ont en fait peu de chances d'obtenir l'aval de la critique, comme le prouve l'accueil réservé aux poésies intimes ». Ibid., vol. 4, « Je me souviens » (Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1999), 322.

étaient à la recherche d'une originalité d'ordre strictement formel : combinaisons harmoniques novatrices, utilisation d'échelles sonores non conventionnelles, métriques sortant de la régularité commune depuis le dix-septième siècle. Les références de Morin aux œuvres avant-gardistes de Wagner et de Debussy, à titre comparatif, étaient évidemment insoutenables pour juger raisonnablement de la musique d'un Vézina. Il aurait plutôt fallu comparer avec des musiciens de la même classe, comme Johann Strauss II, John Philip Sousa, Émile Waldteufel, ou encore George Whitefield Chadwick et Mikhaïl Glinka, pour obtenir des résultats plus fructueux.

La comparaison avec les Strauss et Sousa sert d'abord à éviter les écueils d'un optimisme qui serait aux antipodes du jugement de Morin. Selon Camille Crittenden, par exemple, l'une des forces particulières de Strauss aurait été de savoir créer l'impression de simplicité par l'entremise d'un phrasé prévisible, abandonnant rarement une structure de phrase régulière dans sa musique, alors que le phrasé prévisible et la régularité métrique, qui ne donnent pas qu'une « impression » de simplicité, sont le lot du compositeur moyen. Quant à son style mélodique, il serait soi-disant autrichien dans sa mise en valeur du sixième degré, en particulier supporté par l'accord de tonique. Cet usage de la sus-dominante, que Crittenden admet d'ailleurs avoir peu à voir avec celui du folklore, donnerait à la musique son côté légèrement mélancolique et nostalgique, puisque la résolution anticipée ne survient que brièvement, si toutefois elle survient⁸. Pourtant, ces qualités correspondent aussi parfaitement à la musique de Vézina, pour qui il n'y a absolument aucune raison de croire que Strauss, pas plus que le folklore autrichien d'ailleurs, ait pu constituer une quelconque influence déterminante. L'utilisation du sixième degré comme sixte de l'accord de tonique et même comme neuvième de l'accord de dominante, ainsi que l'utilisation de structures formelles régulières, étaient simplement communes à la majorité de la musique occidentale des années 1860 à 1900.

⁸ Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture* (Cambridge University Press, 2000), 111-13.

L'exemple de Glinka nous amène un peu plus loin. Il est bien établi que le premier grand compositeur russe du dix-neuvième siècle, tout national qu'il ait pu paraître aux yeux de Stassov, de Tchaïkovski, de Rimski-Korsakov et des autres, était avant tout un brillant synthétiste des principaux styles en vigueur dans le reste de l'Europe. Les éléments distinctement nationaux de sa musique se limitaient à l'occasionnelle citation folklorique et, surtout, au choix des sujets et à la mise en musique d'une langue propre à sa nation dans ses opéras. La réception de son œuvre et son appropriation par l'élite musicale qui lui a succédé, par contre, en qualifiant sa musique de *nationale*, est venue consolider sa position de compositeur *nationaliste*, pour en faire une création politique de la nation destinée à délimiter ses frontières culturelles. Ce phénomène de confusion entre musique nationale et musique nationaliste, qui est aussi à l'œuvre dans la réception de la musique de Strauss et de Sousa, est courant.

Ce qu'il faut retenir, en fin de compte, c'est que la nationalité d'une œuvre est une valeur (à peu près) objective et, surtout, qui lui est intrinsèque, même si, tant chez Strauss et Glinka que chez les écrivains et les compositeurs canadiens du dix-neuvième siècle, elle demeure le plus souvent insaisissable lorsqu'on la cherche dans les aspects formels. Ces derniers sont rarement les marqueurs d'une nationalité bien précise : c'est pourquoi, par exemple, l'utilisation de pédales de quintes à vide et du quatrième degré lydien peut sonner aussi bien croate que polonais, norvégien qu'« oriental », selon que le compositeur soit un Haydn (*Symphonie n° 103 « Avec roulement de tambour », 2^e mov. : « Andante »*), un Chopin (*Mazurka n° 47 en la majeur, op. 68, n° 2*), un Grieg (*Danses et chansons norvégiennes, op. 17, n° 1*) ou un Bizet (*Djamileh, « Danse de l'almée »*)⁹. Bref, la confusion des styles contre laquelle mettait en garde Léo-Pol Morin est possible même lorsqu'il est question de compositeurs de cette stature. Dans ces circonstances, le style national repose

⁹ Voir Daniel M. Grimley, « National Contexts : Grieg and Folklorism in Nineteenth-Century Norway », dans *Grieg : Music, Landscape and Norwegian Identity* (Woodbridge : The Boydell Press, 2006), 39-47. Grimley y cite à son tour Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trad. de l'allemand par J. Bradford Robinson (Berkeley : University of California Press, 1989) à l'appui de son argumentation, qui donne l'exemple précis de l'emploi du quatrième degré lydien et de la double pédale chez Grieg et Bizet, auquel Grimley ajoute celui de Chopin et de certaines mazurkas.

avant tout sur des éléments extramusicaux, comme le sujet d'une œuvre — habituellement contenu dans le titre — et son caractère. Les éléments strictement musicaux les plus fréquents sont la citation, en particulier de mélodies folkloriques, mais parfois aussi d'autres airs déjà reçus comme nationaux et faisant partie de la culture populaire, comme les chants patriotiques, et l'emploi d'instruments de musique traditionnels, ce dernier cas étant plus rare à cette époque.

Musiques nationalistes

La difficulté de trouver la nation dans la musique n'a d'égale que la facilité avec laquelle on peut lui attribuer un nationalisme, puisque ce dernier se résume avant tout à une intention. Glinka, autant à travers ses *Recuerdos de Castilla* (un potpourri d'airs folkloriques espagnols) que dans *Kamarinskaïa* (basé sur deux mélodies russes), deux pièces composées en 1848, affirmait le droit de la Russie de figurer aux côtés des autres grandes nations de la musique grâce à sa maîtrise des styles les plus courants en Europe. C'était également la stratégie de Chadwick, dont les poèmes symphoniques aux sujets classiques tâchaient de mettre les États-Unis sur un pied d'égalité avec les métropoles musicales de l'Ancien Monde. Strauss, de son côté, contribuait à maintenir l'éclat de la Vienne impériale par la magnificence de ses bals et le lustre de ses valse, tout en flattant l'ego de ses citoyens grâce à ses opérettes. Quant aux artistes canadiens, leur mission était d'affirmer haut et fort que leur nation avait bel et bien une histoire et une littérature dignes de ce nom face au scepticisme de ceux qui continuaient d'approuver les conclusions du rapport Durham à l'effet contraire. Le nationalisme, au contraire de la nationalité, n'est pas intrinsèque à la musique et dépend avant tout d'un contexte, d'une histoire, de sa réception; il s'articule grâce au discours autour de la musique. Là où la nationalité est (normalement) fixe, le nationalisme est sujet à l'évolution au fil du temps.

Certains hymnes nationaux offrent un excellent exemple du parcours que peut suivre une composition sous l'influence du nationalisme. L'histoire du *Deutschlandlied*,

chanson croate devenue hymne autrichien sous la plume de Haydn, puis hymne allemand plus tard, est sans doute le cas le plus célèbre¹⁰. Le cas du *Ô Canada*, pour lequel Vézina a joué un rôle crucial dans la création et la propagation, est tout aussi éloquent. À sa création en 1880, cet hymne était uniquement celui des Canadiens de langue française, qu'ils habitent le Québec, les autres provinces canadiennes ou même les États-Unis, donc l'hymne de la nation culturelle canadienne. Ce n'est qu'à la suite de son adaptation anglaise et de son adoption graduelle par le reste de la fédération canadienne qu'il est devenu petit à petit, jusqu'à son adoption officielle en 1980, l'hymne d'une nation politique. La musique et les paroles de l'hymne original en français n'ont pas changé, mais la signification qu'on lui attribue a passablement évolué au cours de son existence.

L'histoire du *Ô Canada* et des autres chants qui ont fait compétition avec lui pour le statut d'hymne des Canadiens met aussi en lumière la possibilité d'évaluer le nationalisme d'une œuvre de manière presque quantitative, selon sa popularité, son aptitude à déborder les frontières, son évaluation par les musicographes et sa fréquence d'apparition dans les occasions officielles. Un chant nationaliste dans l'intention comme le *Chant national* de Célestin Laviguer, composé exactement pour la même occasion que celui de Lavallée, n'a pas reçu une réception aussi favorable et n'est pas passé à la postérité de la même façon, ce qui réduit considérablement son efficacité en tant qu'air nationaliste. Pourtant, si l'on regarde de plus près la musique de Laviguer, rien ne permet de croire que son hymne n'avait pas le même potentiel que le *Ô Canada* : les seules distinctions objectives qu'on puisse faire se trouvent dans le rythme agogique plus lent de l'hymne de Lavallée, où les figures de noires et de valeurs plus longues prédominent sur les croches pointées et les doubles croches, et par l'importance donnée au mouvement mélodique conjoint dans le *Ô Canada*. Ce sont essentiellement ces éléments qui donnent le caractère plus processionnel et moins martial à cet hymne.

¹⁰ Voir Bohlman, *The Music of European Nationalism*, 51-53.

L'hymne de Lavallée ayant été propulsé par le succès des fêtes de la Saint-Jean-Baptiste de 1880, les analyses plus ou moins efficaces qu'on a pu en faire par la suite ont encore renforcé l'idée qu'il était bien à l'image de la nation qu'il était sensé représenter et à affirmer ses vertus nationalistes. L'analyse d'Eugène Lapierre réalisée en 1936 reconnaît par exemple la parenté de la mélodie de Lavallée avec celle de la « Marche des prêtres » de *La Flûte enchantée* de Mozart, parenté à laquelle il ne trouve aucune singularité, puisque le phénomène d'emprunt est courant¹¹. En fait, l'emprunt est peut-être moins innocent qu'il n'y paraît, puisque l'idée était de représenter une nation française et catholique fortement attachée à son histoire militaire : la mise en musique d'un texte français à l'aide d'une marche des prêtres répondait à toutes ces exigences. L'argumentaire de Lapierre prétend même insister sur le caractère français de la musique elle-même, le moins objectif de ces aspects. La nation n'a rien à voir avec le folklore ici, et les origines autrichiennes de l'hymne n'empêchent en rien de lui attribuer un nationalisme tout à fait canadien.

Joseph Vézina, compositeur canadien

Par la vocation artistique et spirituelle que s'était donnée le Canada français, le simple fait de créer une œuvre d'art, en pratique, était déjà nationaliste pour tout Canadien, à moins bien sûr de s'attaquer ouvertement aux valeurs mises de l'avant par la plupart de ses institutions. Vézina s'associait donc, dès le départ, aux artistes qui tâchaient de contribuer à la mission que s'était donnée la nation canadienne, française et catholique, au milieu d'un continent anglo-protestant. La nature ethnique et culturelle de ce nationalisme lui permettait généralement de s'épanouir sans trop de conflits, puisque le nationalisme naissant associé à la Confédération canadienne était plutôt de nature politique, permettant aux deux de se juxtaposer assez facilement. Dans ce cadre, certaines œuvres d'art n'en demeuraient pas moins plus ouvertement nationalistes que d'autres : ce sont celles qui s'attachaient à mettre en valeur cette nation, donc à être nationales de surcroît. C'était là le

¹¹ Voir Eugène Lapierre, « Analyse esthétique de l'Ô Canada », dans *Calixa Lavallée : Musicien national du Canada*, 2^e éd. (Montréal : Société historique de Montréal, 1966), 179-93.

grand défi des musiciens comme des littérateurs, puisque, si les sujets nationaux ne manquaient pas, le langage lui-même les renvoyait constamment à l'influence française, mis à part peut-être quelques régionalismes et quelques archaïsmes. En musique, c'était même pire, puisque le langage et la forme étaient communs à l'Occident tout entier.

L'une des principales difficultés que l'on rencontre lorsqu'on cherche une sonorité typiquement canadienne (au sens moderne du terme dans ce cas) « est probablement la diversité extrême d'expériences musicales dont un compositeur ne subissant pas la contrainte de conceptions institutionnelles peut s'inspirer dans la création d'une œuvre musicale¹². » L'analyse du mélange des influences, théorisée dans l'exemple du *rababou* ou *rubbaboo*, une sorte de « ragoût » musical élaboré à partir d'éléments de différentes provenances, pourrait peut-être suffire à comprendre la musique de Vézina d'un point de vue national¹³. Il y a cependant lieu de croire, à la lumière de la description que Bohlman fait de la musique d'Europe centrale et de ses origines, que le phénomène est loin d'être exclusivement canadien ou même nouveau. La proximité et le mélange de nombreuses cultures dans un lieu géographique donné est un phénomène ancien et répandu à travers le globe, et le fait multiculturel était une réalité dans bien des endroits du monde avant même le début de la colonisation du Canada. Quant à la politique du multiculturalisme telle qu'elle est pratiquée depuis un quart de siècle au Canada, elle ne peut pas être le produit d'une caractéristique nationale à priori, malgré ce que semblent en dire les lois fédérales¹⁴, mais est au contraire un geste nationaliste destiné à imposer une vision précise de ce que doit être la nation à l'intérieur du territoire de l'État. De là la difficulté, à quelque époque que ce soit, de chercher dans la Confédération une unité nationale aux pratiques musicales (qui sont certainement un phénomène culturel avant d'être un phénomène politique). De toute manière, à l'intérieur même des pratiques d'une nation, on trouve

¹² Elaine Keillor, *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity* (Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2006), 312.

¹³ Voir Keillor, « Le rababou au Québec : passé, présent et futur (essai sur la culture musicale québécoise », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 10, n° 1 (décembre 2008) : 39-45.

¹⁴ *Loi sur le multiculturalisme canadien*, L. C. 1985, ch. 24 (4^e suppl.), art. 3 : « [...] le multiculturalisme est une caractéristique fondamentale de l'identité et du patrimoine canadiens [...] »

constamment des ambiguïtés et des contradictions — clairement exposées par Gérard Bouchard dans le cas de la culture canadienne¹⁵ — ce qui rend d'autant plus difficile la reconnaissance de paramètres objectifs qui puissent définir un art proprement national. Néanmoins, le concept du *rubbaboo* s'avère pratique pour situer un compositeur face à diverses influences nationales, d'où l'identification d'influences françaises, britanniques, étatsuniennes et strictement canadiennes dans la musique de Vézina.

Le style français

La présence d'un langage musical savant d'origine française est moins immédiatement naturelle que la présence de la langue française elle-même au Québec. Après 1763 et pour près d'un siècle, les musiciens ont nécessairement dû recourir aux sources d'approvisionnement anglaises pour obtenir du nouveau matériel musical comme les partitions et les instruments. Cependant, à mesure que la composition devenait une activité plus régulière et moins exceptionnelle en Amérique française, ce qui coïncide à peu près par hasard avec le renouveau des relations avec la France au milieu des années 1800, les musiciens ont été poussés à aller parfaire leur formation à Paris. Vézina en a subi l'influence indirecte, principalement par l'enseignement qu'il a reçu de Calixa Lavallée.

Quelques-uns des meilleurs exemples de la manière concrète dont s'est exercée l'influence française sur la musique de Vézina se trouvent dans la *Fantaisie caractéristique*, créée le 4 octobre 1883 lors du festival de musique organisé par Arthur Lavigne¹⁶. De prime abord, les sujets des parties les plus caractéristiques de la pièce, où la musique revêt clairement un caractère descriptif, semblent de celles qui sont chères à l'imaginaire canadien, par leur inspiration de la nature et des Amérindiens. Ainsi, dans le mouvement de polka (mes. 306-91), l'emploi de la tierce majeure descendante pour figurer le coucou

¹⁵ Voir en particulier le chapitre « Un vieux pays neuf? » dans Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, 77-182.

¹⁶ D'une durée de près de 25 minutes, la *Fantaisie* est la pièce instrumentale la plus considérable que Vézina ait composée. Elle demeure inédite, mais est parue sous forme réduite sous le titre de *Suite caractéristique* aux Éditions Carillon (Québec, 2008), une édition réalisée par mes soins. Elle a été enregistrée sur *L'esprit du séquoia*, La Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion; disque compact (Ministère de la Défense nationale MVolt-003, 2009).

(seule espèce clairement précisée dans la partition), la prééminence de la flûte et de la petite flûte et leurs lignes parsemées de trilles, les répétitions presque minimalistes de notes avec appoggiatures s'inspirent du chant des oiseaux. Un peu plus loin (mes. 538-659), les indications « Chasse » et « Pastorale » se trouvent en tête d'une sonnerie pour deux cors de chasse et d'un mouvement où l'emploi exceptionnel du hautbois, la mesure à $\frac{6}{8}$ et la pédale presque constante de la basse sont des références remontant à la musique du dix-huitième siècle¹⁷.

Exemple 1 — Joseph Vézina, *Fantaisie caractéristique*, mes. 552-62

The image shows a page of a musical score for a large ensemble. The title is "Pastorale" and it is from the piece "Fantaisie caractéristique" by Joseph Vézina, measures 552-62. The score is written for the following instruments: Pte clar., Clar. 1, Clar. 2, Clar. 3, Sax. alto, C. à p. 1, C. à p. 2, Saxh. alto 1, Saxh. alto 2, Saxh. alto 3, Saxh. alto 4, Saxh. bar. 1, Euph., and Tub. The music is in 6/8 time and features a "Pastorale" section. The score shows various instruments playing in a pastoral style, with many notes marked "pp" (pianissimo). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 62. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brasses on the left and strings on the right. The score includes dynamic markings, articulation, and phrasing slurs.

¹⁷ Voir Raymond Monelle, *The Musical Topic : Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2006), 26-32; 207-37. La pastorale instrumentale est plus ancienne, mais pas sous cette forme.

Pourtant, le coucou ne niche nullement dans les forêts québécoises, et, malgré l'abondance de gibier, la chasse à courre n'y est que très peu pratiquée, si ce n'est de quelques officiers militaires, réunis à Québec dans le club Stadacona, qui chassent le renard lorsqu'ils parviennent à faire venir des chiens d'Angleterre¹⁸. Si Vézina avait la forêt québécoise en tête, il l'a donc exprimé de façon très française, ou à tout le moins très classique, ce qui revient à peu près au même; les tenants des pastoralismes romantiques allemand et anglais, de leur côté, préféraient plutôt exploiter le folklore, ce qui n'est jamais le cas ici¹⁹.

D'une autre manière, la « Pastorale » est aussi française par certains effets, en particulier grâce à l'utilisation de nombreuses dissonances douces, dont l'effet légèrement impressionniste est aussi caractéristique de la musique française, plus moderne cette fois. L'exemple 2, avec son maintien prolongé sur un accord de neuvième de dominante, est de loin celui qui se rapproche le plus de la musique française contemporaine et de sa manière de se représenter l'Ancien régime; pour Vézina, autrement, les allusions au classicisme français se faisaient par la lettre plutôt que par l'esprit.

Le timbre, dans la *Fantaisie* comme dans l'ensemble de l'œuvre pour orchestre à vent de Vézina, doit aussi être associé au son français par la provenance des instruments et le choix de ceux-ci dans l'instrumentation des orchestres. Bien que ce paramètre n'ait pas été entièrement sous son contrôle, il est indéniable que le compositeur, qui a été avant tout directeur musical de presque tous les ensembles actifs à Québec pendant 30 ans, a joué un rôle majeur dans l'établissement graduel d'un orchestre à vent à peu près standard dans la région. À une époque où la facture instrumentale, comme on l'a vu au chapitre précédent, était loin d'être aussi uniforme qu'aujourd'hui, la préséance des instruments Thibouville-Lamy à Québec ne pouvait qu'avoir une influence certaine sur la sonorité des orchestres.

¹⁸ Contrairement au Montreal Hunt Club, fondé en 1826 et encore en activité aujourd'hui, le Stadacona Hunt n'a eu qu'une brève existence, étant animé principalement par quelques officiers de la « B » Battery de la Royal Canadian Artillery, jusqu'à leur départ forcé pour Kingston en 1881. Le club avait aussi pour but d'apprendre aux officiers canadiens-français à chevaucher en terrain accidenté. Voir Thomas Bland Strange, *Gunner Jingo's Jubilee* (Londres : Remington, 1893; réimpression, Edmonton : University of Alberta Press, 1988), 359-62.

¹⁹ Monelle, *The Musical Topic*, 261.

Exemple 2 — Joseph Vézina, *Fantaisie caractéristique*, mes. 572-81

Sol maj.: V Mi b maj.: V Mi b min. ->

Le style canadien, en plus d'être français, pouvait facilement être élargi à tout style de « race latine » (donc catholique, de surcroît) facilement reconnaissable. L'idée d'une alliance panlatine avait été très forte autour de 1860 et continuait de susciter la discussion

au cours des décennies suivantes²⁰. À Québec même, l'influence du comte de Premio-Real a sans doute contribué de manière supplémentaire à l'intérêt pour les autres nations latines. Chez Vézina, une pièce sur cinq suggère des références d'origine latine ou, par extension, gréco-latine, soit par le titre ou le sujet — par exemple *Bucéphale*, *Estrella*, *Yeux créoles*, *Laetitia*, *Le toréador* et *Vulcano*²¹ — soit par les rythmes de habanera et de boléro, l'utilisation des castagnettes et l'emploi du mode mineur avec mise en valeur des progressions harmoniques phrygiennes — notamment dans la *Fantaisie caractéristique* et les introductions de valse comme *La brise* et *Souffle parfumé* — ou les deux à la fois.

Les emprunts à la musique espagnole et à des éléments de culture latine avaient tendance à se charger de significations bien distinctes selon la nationalité du compositeur à mesure que la fin du siècle approchait. Aux États-Unis, qui devaient déclarer la guerre à l'Espagne autour de la question cubaine en 1898, une œuvre comme *El Capitan* (1896) de John Philip Sousa tendait à associer les Espagnols (ainsi que les Péruviens et les Incas sans distinction) et leur culture à la corruption, à la paresse et à la cupidité²². Même si le Canada devait rester neutre au cours de la Guerre hispano-américaine, rien n'empêchait l'opinion publique de prendre fermement parti. Loin d'être aussi unanime que ce qu'on a pu affirmer, celle-ci s'est retrouvée divisée encore selon les grandes familles anglo-saxonne et latine²³. Dans ces circonstances, l'image de la latinité projetée par la musique de Vézina

²⁰ Voir Françoise Martinez, « Repères. Penser une Amérique latine », dans *Amérique latine*, sous la direction d'Anne Volvey (Paris : Atlande, 2006). L'auteure traite entre autres de la diffusion du panlatinisme en Amérique latine « à travers des textes de Chevalier, mais aussi de Lamartine, d'Ernest Renan, à travers ceux aussi de Torres Caicedo, de García Calderón, et de Rodó dont l'œuvre, *Ariel*, fit naître le vaste courant de l'ariélisme rejetant l'utilitarisme anglo-saxon au profit des valeurs vantées de la culture gréco-latine. » Cette glorification des « valeurs vantées de la culture gréco-latine » est exactement la même qu'on retrouve en Amérique française et qui prévaut jusqu'à la fin du siècle. Au Québec, l'idée d'une alliance panlatine est encore avancée en 1885 comme étant la meilleure solution pour équilibrer les puissances mondiales par Adolphe Poisson dans « L'Europe », *Nouvelles soirées canadiennes* 4, n° 1 (janvier 1885) : 145-67, pour n'en donner qu'un exemple.

²¹ Bucéphale était le nom du cheval d'Alexandre le Grand; *estrella* signifie étoile en espagnol; Laetitia est un prénom féminin d'origine latine évoquant la joie; Vulcano est le nom d'une île située juste au nord de la Sicile, célèbre pour son volcan du même nom. Ces références diverses n'ont pas vraiment de quoi étonner, si l'on considère l'éducation classique que Vézina a reçue au Petit Séminaire.

²² Carol A. Hess, « John Philip Sousa's *El Capitan*: Political Appropriation and the Spanish-American War », *American Music* 16, n° 1 (printemps 1998) : 5.

²³ Selon Graeme S. Mount, « Guerre hispano-américaine », dans *L'Encyclopédie canadienne*, sous la direction de James Marsh et Laura Bonikowsky [en ligne], www.thecanadianencyclopedia.com (consulté le 11 mars 2009), « l'opinion canadienne penche du côté des États-Unis, et l'appui du Canada profite à ce pays », évoquant certaines mesures prises par le Canada favorisant son voisin malgré sa neutralité obligée dans le conflit par les

s'opposait entièrement à celle de Sousa et prenait parti en faveur des alliés de sa nation culturelle plutôt que de sa nation politique.

L'influence des îles britanniques

En devenant sujets britanniques en 1763, les Canadiens ont commencé à intégrer, plus ou moins selon leur volonté, bon nombre d'habitudes et de coutumes des conquérants à leur culture. Cet apport culturel, qui était volontiers « gommé par les représentations officielles et campait en dehors de la cité identitaire²⁴ » au cours du dix-neuvième siècle, n'en était pas moins présent dans toutes les sphères de la vie quotidienne et pouvait difficilement ne pas se refléter dans l'art musical. Il s'agissait d'une influence plus subtile que l'influence française, donc, mais qui avait aussi son importance.

Le caractère latin s'exprimait surtout par les danses, la valse en tête. L'influence britannique, elle, se retrouvait surtout dans le genre le plus politique cultivé par Vézina, la marche militaire. C'est là qu'on rencontre le plus de titres en anglais ou de sujets d'origine britannique, par exemple *Albany*, *Easter Sunday*, *Glamorgan* et *Royal Grand March*²⁵. Une bonne proportion se retrouve aussi parmi les danses s'apparentant le plus à la marche, la polka et le galop, avec des titres comme *Cupid* et *Noon Gun*²⁶. D'ailleurs, toutes celles à propos desquelles nous avons une information le moindrement consistante révèlent des circonstances de composition ou une dédicace d'intérêt. Les dédicaces sont toutes faites à des officiers militaires favorables à la cause canadienne dans la milice; *Glamorgan*, en particulier, est dédiée au major-général Ivor Herbert, favorable aux francophones et aux

lois britanniques. Cependant, l'argumentaire (éminemment panlatiniste) publié par William Chapman, *À propos de la guerre hispano-américaine* (Québec : Léger Brousseau, 1898), laisse entendre qu'au moins une partie, sinon la grande majorité des francophones (selon ses dires) aurait été favorable à l'Espagne.

²⁴ Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, 141.

²⁵ Albany est un nom antique, dérivé du latin *Albania*, servant à désigner l'Écosse. Le Duc d'Albany, frère du marquis de Lorne, a visité le Canada en 1880, un an après la composition de la marche, ce qui est sûrement un pur hasard. Quant à *Glamorgan*, il s'agit du nom d'un comté historique du pays de Galles.

²⁶ *Cupid* était le surnom du major-général James Wilson (1852-1911), dont le succès auprès des femmes était bien connu du milieu bourgeois de Québec. Le canon du midi était un signal chronologique fréquemment utilisé jusqu'au vingtième siècle dans les villes nécessitant un réglage important de l'horaire de leurs activités : port achalandé, garnison militaire, horloges gouvernementales. Au Canada, la tradition a été conservée sans interruption à Halifax, à Ottawa et à Vancouver, et elle vient tout juste d'être rétablie pour la période estivale à la Citadelle de Québec, après 15 ans d'arrêt; voir Frédéric Denoncourt, « Le tir du canon de retour à la Citadelle », *Le Soleil*, 4 juillet 2009.

catholiques (voir ch. 1, note 56). Trois des marches anglaises les plus tardives, *Le jubilé de la Reine*, *Royal Grand March* et *Paardeberg*, se démarquent par l'affirmation d'un nationalisme politique plutôt que culturel, celui de la loyauté à l'Empire britannique et à ses institutions. Si les deux premiers cas sont classiques, considérant la sympathie que suscitait généralement la monarchie chez les francophones, le troisième a cependant dû paraître nettement plus controversé à son époque, si toutefois il a eu la moindre presse.

Paardeberg, dédiée au contingent militaire canadien envoyé en Afrique du Sud lors de la Guerre des Boers, commémorait la première victoire importante des Britanniques lors du conflit, victoire principalement créditée au contingent canadien. Pourtant, l'invasion britannique des deux petites républiques boers était loin de faire l'unanimité au Canada. Les anglophones appuyaient majoritairement l'envoi de troupes afin de faire leur part pour l'Empire britannique; les francophones, quant à eux, s'y opposaient d'abord par souci d'indépendance de la fédération canadienne face à l'Empire britannique, mais aussi parce que plusieurs considéraient l'invasion du Transvaal et de l'État libre d'Orange comme une agression injustifiée motivée par les seuls intérêts d'exploitation des mines d'or et de diamant²⁷. Ce désaccord créait un malaise assez important pour que Lord Minto, alors gouverneur général du Canada, fasse cas des accusations de déloyauté portées par de nombreux journaux ontariens à l'égard du Canada français, soulignant qu'il était injuste de considérer son manque d'enthousiasme comme un signe de rébellion, alors que des Britanniques pouvaient fort bien s'opposer ouvertement à la guerre sans qu'on les accuse de quoi que ce soit²⁸. Dans ce contexte de tensions, la marche de Vézina était une preuve d'autant plus forte de sa loyauté en tant qu'artiste canadien à la métropole. En cela, elle ressemblait au livre écrit à la même occasion par son ami Gaston Labat, *Le livre d'or des*

²⁷ Voir James I. W. Corcoran, « Henri Bourassa et la guerre sud-africaine », *Revue d'histoire de l'Amérique française* 18, n° 3 (1964) : 343-56, et la suite de l'article dans *ibid.*, 19, n° 1 (1965) : 84-105.

²⁸ Lord Minto à Arthur Elliott, novembre 1900, dans Mason Wade, *The French Canadians, 1760-1945* (Toronto : Macmillan, 1955), 486 : « The writing of the leading Opposition papers in Ontario has been positively wicked, simply aiming at stirring up hatred of French Canada. It is perfectly monstrous... I believe myself that the French Canadians are very much maligned as to their disloyalty. French Canada does not wish to be mixed up in imperial wars, and is lukewarm, but at home you do not call a man disloyal if he disapproves of the war. Here, if he is only lukewarm, and is a French Canadian, he must be a rebel. [...] I think pig-headed British assertiveness is much more to be feared than French sympathies. »

Contingents canadiens dans l'Afrique du Sud avec un appendice sur le loyalisme canadien, un ouvrage dont l'éloge du bilinguisme de la Confédération était étonnamment en avance sur son temps²⁹.

L'influence britannique se faisait aussi sentir dans la forme même d'une partie des marches composées par Vézina, qui a adopté l'usage des mélodies folkloriques comme matériau de base. Le modèle de la marche régimentaire britannique avait été codifié à la suite d'une directive de 1881 exigeant que chaque régiment choisisse une marche basée sur une mélodie propre au comté auquel il était associé³⁰. Cela n'a pas empêché quelques unités d'adopter une marche composée spécialement à leur intention, mais, même dans ces cas, le compositeur prenait généralement soin d'employer un style similaire à celui des airs folkloriques : harmonisation simple, mélodies pentatoniques ou mettant l'accent sur le sixième degré et, surtout, l'utilisation du *scotch snap* (rythme lombard). La marche régimentaire anglaise était généralement courte, durant rarement plus d'une minute et demie, et de forme le plus souvent binaire. Le modèle s'est répandu très rapidement au Canada par l'adoption par les régiments anglophones des mêmes marches qu'on retrouve au Royaume-Uni, par exemple *I'm Ninety-Five* dans le cas du 8th Battalion (Royal Rifles) de Québec, à l'origine une marche de la Rifle Brigade (95th Regiment of Foot), ou encore *The Campbells Are Coming* pour le 5th Royal Scots of Canada (aujourd'hui le Black Watch) de Montréal, air traditionnel aussi utilisé par les Argyll and Sutherland Highlanders en Écosse.

Vézina s'est inspiré du modèle britannique de façon limitée, mais néanmoins significative. Seules 6 de ses marches sur 25 (voir tableau 3) intègrent des airs populaires, et elles le font à l'intérieur d'une forme ternaire légèrement plus élaborée que la forme

²⁹ Voir Gaston P. Labat, *Le livre d'or des Contingents canadiens dans l'Afrique du Sud avec un appendice sur le loyalisme canadien* (Montréal : s. n., 1901).

³⁰ D. J. S Murray, « Military Music: Britain », dans *The New Grove Dictionary of Music Online*, sous la direction de Laura Macy [en ligne], www.grovemusic.com (consulté le 14 janvier 2008). Cette pratique n'était pas absolue, et il est un cas assez ironique qui montre à quel point nationalisme et nation peuvent parfois aller à contre-courant : le West Yorkshire Regiment (aujourd'hui Yorkshire Regiment) marche aux accents de *Ça ira* depuis qu'il a emprunté l'air révolutionnaire à l'ennemi lors de son assaut des troupes françaises à la Bataille de Famars, le 23 mai 1793.

binaire habituelle. Dans le cas du *Huron* et de la *Royal Grand March*, la forme est même nettement plus élaborée, intégrant des passages originaux et des modifications des mélodies empruntées, permettant à ces marches d'atteindre au-dessus de trois minutes de musique. Ainsi, *Le Huron* est composé à partir de motifs tirés de plusieurs chants de raquetteurs de la région de Québec, après une introduction de 16 mesures. Le trio est un arrangement de forme modifiée de *La Huronne* de Célestin Lavigueur. Quant à la *Royal Grand March*, composée spécialement à l'occasion de la visite du duc et de la duchesse de Cornwall et York en 1901, on y trouve une réminiscence du *Ô Canada* adaptée à la mesure ternaire au cours de la marche, avant d'emprunter la mélodie de *Soldiers of the Queen* de Leslie Stuart pour le trio.

Vézina profitait généralement du modèle de la marche britannique pour mettre en valeur un contenu typiquement canadien, une manière efficace d'exprimer ouvertement un nationalisme culturel à l'intérieur d'un cadre officiel acceptable. Seuls la *Royal Grand March* et le *Potpourri sur des airs populaires* intègrent à la fois des mélodies canadiennes et britanniques, toutes deux pour saluer la venue du duc de Cornwall et York et ainsi affirmer, en face de la royauté britannique, la partie plus politique du nationalisme canadien. Par ailleurs, Vézina s'est bien gardé de paraître trop britannique lorsqu'il a composé ses quatre marches destinées à des régiments de milice (deux régiments francophones et un anglophone) en écrivant des marches entièrement originales (tableau 3).

On trouve encore deux sources d'influences d'origine britannique, quoiqu'elles soient plus marginales, dans l'œuvre de Vézina. Son attachement à la communauté irlandaise de Québec, par exemple, ne s'est exprimé qu'à travers quelques rares arrangements, en particulier un *Pot-pourri ou Irish Melodies*. Par contre, l'intérêt pour le sport développé par les Canadiens au contact des anglophones s'insinue de manière originale dans *Le Huron*, dont les extraits de chants de raquetteurs ouvrent sur la partie

vocale de son œuvre, dont une bonne partie est destinée aux clubs sportifs de la ville (de raquette, de yacht et même de quille).

Tableau 3 — Marches de Joseph Vézina

	<i>Marches régimentaires</i>	<i>Marches de circonstance</i>	<i>Marches dédiquées</i>	<i>Autres marches</i>
Originales	<i>Royal Rifles</i> (1890)	<i>C. W. A. March</i> (1896)	<i>De Calgary à McLeod</i> (1889)	<i>Easter Sunday</i> (1889)
	<i>Les Voltigeurs de Québec</i> (1879)	<i>Le jubilé de la Reine</i> (1887)	<i>Le Mont-Cenis</i> (1883)	
		<i>Paardeberg</i> (1900)		
		<i>Point-Levy</i> (v. 1871-72)		
Avec emprunts	—	<i>Royal Grand March</i> (1901)	—	<i>La Canadienne</i> (1878)
				<i>En roulant ma boule</i> (v. 1870-80)
				<i>Good Bye Sweetheart</i> (1879)
				<i>Le Huron</i> (1887)
				<i>Ô Canada, beau pays, ma patrie</i> (v. 1880)
Attribution incertaine	<i>9th Battalion March</i> (v. 1870-75)	<i>Camp de Deschambault – Camp de la Pointe-Lévi</i> (v. 1870-75)	—	<i>Dead March</i> (v. 1870-75)
				<i>Marche [sans titre]</i> (v. 1870-80)
				<i>Quick March n° 2</i> (v. 1870-75)
Perdues	<i>17th Regiment March</i> (1895)	<i>Vive Champlain</i> (1898)	<i>Glamorgan</i> (1894)	<i>Albany</i> (1879)
			<i>Otto Lorne</i> (1879)	

L'apport des États-Unis

L'influence étatsunienne était beaucoup plus importante sur la société canadienne que ce que l'on voulait bien croire à cette époque dans les milieux intellectuels francophones³¹. C'est peut-être que, sur bien des points, cette influence s'est imposée de manière plus insidieuse que ce que laissaient voir la plupart des manifestations culturelles. Chez Vézina,

³¹ Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, 140-41.

l'apport des États-Unis n'avait rien à voir avec le style d'écriture, ni même avec les sujets musicaux. Même en Nouvelle-Angleterre et à New York, de toute façon, les musiciens en étaient réduits à la même recherche d'originalité face aux grands centres musicaux européens d'où ils tiraient leur langage musical : c'était l'époque, entre autres, du *National Conservatory of Music of America* de Jeanette Thurber, à New York, où Dvořák avait pour mission d'enseigner l'art de composer dans un style national à ses élèves. L'influence du pays voisin avait plutôt à voir avec l'importance qu'a prise le divertissement dans la production du compositeur de Québec : plusieurs de ses œuvres étaient d'abord composées pour plaire aux oreilles des visiteurs nonchalants de la terrasse Dufferin, manière certainement habile de les inciter à se procurer la réduction pour piano chez leur marchand de musique. L'immense succès de Sousa et de son orchestre, en ce sens, était probablement l'inspiration la plus forte à venir de ce côté.

En plus de susciter l'intérêt mercantile, les États-Unis offraient eux-mêmes un potentiel économique et des possibilités artistiques que Vézina pouvait difficilement ne pas tenter. Son premier contact important avec des artistes étatsuniens datait du festival de 1883, et c'est probablement Alessandro Liberati qui l'a alors incité à visiter New York le mois suivant. Le *New York Times* du 13 janvier 1884 confirme que Vézina y a été reçu par Carlo Cappa, qui lui a demandé de lui fournir quelques-unes de ses compositions pour la 7th Regiment Band of New York, demande que Vézina a honorée volontiers. Cappa a ainsi obtenu la *Fantaisie caractéristique*, la valse *Souffle parfumé*, la *Mosaïque sur des airs canadiens*, l'ouverture *Le galant artilleur* et *Le Mont-Cenis*, un « allegro militaire » composé pour l'occasion et qui lui était dédié.

Le choix du programme que Vézina a fait parvenir à Cappa trahit, par ses titres entièrement français et ses sujets presque exclusivement canadiens et latins, son souci d'aborder le public américain d'une manière strictement nationaliste, c'est-à-dire en leur proposant des œuvres affirmant toutes clairement leurs origines. *Le Mont-Cenis*, composition d'occasion, est d'ailleurs parfaitement explicite quant à la relation que Vézina

semblait vouloir entretenir avec Cappa, une relation culturelle hors même du continent américain. La pièce fait référence au col du Mont-Cenis, qui relie Lanslebourg Mont-Cenis en France à Suse en Italie et qui a servi de frontière entre les deux pays jusqu'en 1947. La rencontre de Vézina et de Cappa, pourtant, a officiellement eu lieu dans le cadre de l'*Evacuation Day*, devenue une fête de réconciliation entre les États-Unis et le Royaume-Uni. Cappa est demeuré un bon allié de Vézina au cours des années suivantes : à la suite des concerts qu'il a donnés avec la 7th Regiment Band au Manège militaire les 24 et 25 mai 1887 (l'un des tout premiers concerts à avoir lieu dans le bâtiment qui n'a été complètement achevé que l'année suivante), il devait encore apporter de nouvelles partitions au sud de la frontière. À peine 10 jours plus tard, le 6 juin, le *New York Times* signalait la tenue la veille, à Central Park, d'un concert public particulièrement achalandé, offert par l'administration municipale, où le public a eu l'occasion d'entendre un « nouveau caprice de Vézina intitulé *La brise*³² ». L'insistance du journaliste sur la nouveauté de l'œuvre, sans doute mise en valeur par Cappa lui-même, porte à croire que le chef de musique avait bien donné les œuvres précédentes à quelques reprises, assez en tout cas pour que le nom de Vézina en vaille la mention auprès du public new-yorkais.

Sans doute est-ce Cappa qui, ayant dirigé l'ouverture *Le galant artilleur* à New York, a proposé de la faire graver par un Bostonnais, Edward Samuels³³. Probablement pour des raisons mercatiques, la pièce a alors pris le titre de *Friskarina*. Exception faite de la *Mosaïque sur des airs canadiens*, qui jouissait d'un statut particulier au Québec, c'est la seule pièce que Vézina ait fait publier dans sa version orchestrale de toute sa carrière. À en juger par l'absence de récurrence, l'expérience n'a peut-être pas été particulièrement concluante. Les opportunités étaient réelles, mais elles exigeaient que le musicien s'adapte aux

³² « [...] a new caprice by Vezina entitled "La Brise" [...] », dans « Music in the Park : An Immense Throng to the Mall by Cappa's Band », *New York Times*, 6 juin 1887. Il s'agit en fait de la valse du même nom composée l'année précédente.

³³ Edward Augustus Samuels (1836-1908) est avant tout connu au Massachusetts comme un naturaliste ayant écrit et publié de nombreux ouvrages sur la faune de la Nouvelle-Angleterre. En tant qu'éditeur de musique apparemment surtout actif entre 1870 et 1885, il semble avoir privilégié la musique pour orchestre à vent en publiant des recueils comme *The Champion Band Book* (1874) de F. J. Keller, *Our Favorite Band Book* (1874) de Francis Goetz, *The Complete Band Book* (1885) de Harry Prendiville et *The Album : A Collection of Twenty-One Beautiful Serenades and Concert Pieces* (v. 1875) de Matthias Keller.

impératifs du marché, comme le prouve le changement de titre du *Galant artilleur*. Vézina semble avoir été réticent à s'y plier plus longtemps. À ce sujet, une étude plus approfondie de la carrière et de l'œuvre prolifique de Louis-Philippe Laurendeau, d'à peine 12 ans son cadet et qui faisait de lucratives affaires avec l'éditeur Carl Fischer sans pour autant quitter son domicile de Longueuil, pourrait éventuellement montrer quelles étaient les conditions d'un tel succès³⁴. Sa production, dont même les pièces d'inspiration canadienne portaient des titres anglais (*Shores of the Saint Lawrence, Land of the Maple*), semble avoir été presque entièrement soumise au marché étatsunien. Malgré tout, les contacts de Vézina avec les artistes de New York et de la Nouvelle-Angleterre sont demeurés fréquents et chaleureux, comme en témoignent les rencontres de Vézina avec George Chadwick en 1907 à Ottawa et avec Walter Damrosch en 1908 à Québec même³⁵.

Une musique canadienne

Au-delà des portes ouvertes, mais aussitôt condamnées, par Ernest Gagnon, il restait peu de choses pour ajouter une couleur indigène à l'écriture musicale telle qu'on la pratiquait un peu partout en Occident. Pour Vézina et la plupart de ses collègues, le recours au folklore se ramenait habituellement à l'arrangement plutôt qu'à la composition originale³⁶. La musique liturgique était aussi une avenue intéressante, considérant l'importance que revêtait la religion catholique pour l'identité canadienne, mais Vézina s'en préoccupait peu, laissant probablement le genre aux nombreux organistes-compositeurs de Québec, plus compétents en la matière. Ces derniers, de même, se contentaient de composer dans le style français et avaient rarement l'audace, encore découragée par Gagnon, de

³⁴ F. Michael Barnwell et Helmut Kallmann, « Laurendeau, Louis-Philippe », dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, 560.

³⁵ Damrosch avait donné un concert à la tête de l'Orchestre symphonique de New York au Manège militaire le 5 février de cette année-là. L'offre que Damrosch aurait faite à Vézina en 1891 de venir diriger de façon permanente à New York semble apocryphe, n'étant rapportée que par l'une des nombreuses notices biographiques parues dans les années suivant la mort de Vézina. Voir André Vézina, « Un grand patriote et le premier opéra canadien », *L'Hebdo-Laval* 4, n° 19 (19 mars 1937) : 6, cité dans Brown, 81-82. Il n'est toutefois pas impossible que Damrosch ait laissé miroiter les fortunes d'une carrière étatsunienne tardive lorsque Vézina était à la tête de l'OSQ.

³⁶ L'arrangement à proprement parler ne se trouve dans l'œuvre de Vézina pratiquement que sous la forme de transcriptions d'œuvres d'autres compositeurs pour l'orchestre à vent. Il s'agit plutôt du travail d'un chef d'orchestre et pédagogue soucieux de présenter le répertoire de son choix que d'un véritable travail de compositeur.

développer des techniques originales basées sur le chant grégorien. Quelques-uns, néanmoins, expérimentaient les préceptes de l'école Niedermeyer, comme en témoigne la partition de la *Messe du deuxième ton* d'Henry Du Mont harmonisée à quatre voix par Gustave Gagnon et orchestrée par Vézina à l'occasion du dévoilement du monument Cartier-Brébeuf, le 24 juin 1889, mais ce type de production était très limité.

Exemple 3 — Henry Du Mont, *Messe du deuxième ton*, « Credo », arr. Gustave Gagnon, orch. Joseph Vézina, mes. 3

Dans cette perspective, le style musical canadien apparaît encore, selon le mot de Lucien Poirier, comme un « mirage ». Quand Poirier abordait la question de la musique nationale au Québec pendant l'entre-deux-guerres, il admettait avoir peu d'information sur le sort de la question au cours des décennies précédentes. On trouve toutefois une petite intervention de Gaston Labat à ce sujet dans sa biographie de Vézina faite pour le compte du *Passe-Temps* qui nous amène à voir l'importance qu'avait malgré tout le sujet et, dans une certaine mesure, la perception qu'on en avait. Alors qu'il répondait, comme on l'a déjà dit, à ceux qui reprochaient à Vézina de n'avoir pas de talent, il poursuivait comme suit :

À ceux-là je répondrai qu'il vaut autant, peut-être plus que beaucoup d'autres, car il a eu au moins le mérite, lui, d'avoir créé sinon une école nationale de musique

canadienne, du moins de nous donner des œuvres franchement et purement canadiennes.

Que les jaloux l'imitent! Ce mot d'école nationale me fait penser au regretté Arthur Buies, qui me disait un jour à la Malbaie, en pleurant dans mon gilet tout en mangeant des bluets [*sic*] :

— Nous n'avons pas et n'aurons jamais de littérature nationale, c'est-à-dire une littérature qui sera lue partout ailleurs, comme nous lisons celle de partout.

Ce à quoi je lui répondis :

— Mais c'est de ta faute, c'est celle de vos écrivains qui n'écrivent rien pour la postérité.

— À quoi bon! répliqua Buies, nous sommes trop patates par *icitte*.

Quelques années après je le rencontrai rue Saint-Pierre, à Québec, venant de Château-Richer et conduisant une voiture de fermier. Buies me héla et me dit :

— Tu vois, je mène la vraie littérature nationale au marché, celle que mes compatriotes aiment le plus.

C'était six sacs de patates qu'il avait cultivées lui-même dans ses terres de Château-Richer³⁷.

Toute pittoresque que soit l'anecdote, elle met en lumière deux choses. D'abord, que Buies, comme tant d'autres, confondait encore nationalisme et nation dans sa volonté de faire reconnaître la littérature canadienne à l'étranger. Le nationalisme canadien tentait bien sa chance ça et là, mais ses succès étaient limités; Vézina s'en était sorti honorablement sur la scène internationale avec ses petites victoires new-yorkaises, mais sa réussite nationaliste était avant tout le fait d'un travail local auprès des autres nations partageant le même territoire géographique et politique, ce que Buies oubliait trop facilement. De même, l'anecdote suggère que ce qui semble être véritablement national, ce dans quoi la nation sait se reconnaître, existe peut-être bien sans avoir la stature imposante que certains voudraient lui voir. Les patates de Château-Richer peuvent paraître anodines, mais elles recèlent peut-être des qualités insoupçonnées.

Ces deux nécessités contradictoires de l'international et du local pour nourrir nation et nationalisme dans l'art sont sans doute ce qui poussait un musicien comme Vézina à suivre la voie intimiste dans laquelle s'engageaient d'ailleurs de plus en plus les écrivains, même en produisant des œuvres de circonstance. Vézina mélangeait les sujets délicats aux dédicaces officielles (*Fleur de mai* est dédiée au lieutenant-gouverneur Letellier de Saint-Just), l'historique et l'anecdotique (*De Calgary à McLeod* se rapporte beaucoup

³⁷ Gaston P. Labat, « À bâtons rompus », *Le Passe-temps* 13, n° 311 (23 février 1907) : 50. Arthur Buies (1840-1901), journaliste, homme de lettres et fonctionnaire, est l'une des plumes les plus adroites — et l'une des plus acérées — de la littérature québécoise du dix-neuvième siècle.

plus aux souvenirs personnels du lieutenant-colonel Thomas Roy qu'au récit de la Campagne du Nord-Ouest), les sujets exotiques et l'autobiographie (*Le toréador*, dédié à Labat, fait assurément référence au taureau qui leur avait foncé dessus lors d'une promenade à Saint-Joseph de Lévis³⁸). L'intime prenait particulièrement le dessus dans les danses. On a déjà rapporté les cas d'*Alice*, l'épouse du colonel Montizambert, et de *Cupid*, surnom du futur major-général James Wilson.

Malgré la sonorité le plus souvent française que revêtent les figuralismes supposés désigner des réalités canadiennes, quelques exceptions parviennent à ajouter une couleur locale, à la manière des canadianismes que l'on rencontre parfois dans la littérature. Comme en français, ces « canadianismes musicaux » empruntent parfois aux langues amérindiennes. La « Danse indienne » de la *Fantaisie caractéristique* est à peu près le seul exemple qu'on trouve chez Vézina avant la composition de son troisième opéra-comique, *Le fétiche*, qui s'inspire du style de *Stadaconé* d'Ernest Gagnon³⁹. Le style est en grande partie semblable au style à la hongroise, commun dès la fin du dix-huitième siècle chez Haydn et chez Schubert, marqué par l'alternance régulière des modes majeur et mineur, l'utilisation du tétracorde harmonique entre la dominante et la tonique, la profusion d'appoggiatures, une accentuation marquée et un usage récurrent du staccato. En bon musicien romantique, Vézina traitait donc de sujets nationaux et exotiques avec sensiblement le même langage que tout le monde à cette époque. Outre ces éléments folklorisants, auxquels on peut encore ajouter les figures d'accompagnement basées sur des rythmes d'anapestes (♩ ♩ ♩), on trouve cependant une courte section du mouvement qui ne cadre pas avec le style hongrois. La sensation de mesure y est soudainement suspendue, et l'harmonie et les effets de batterie prennent le dessus sur la mélodie pour créer un effet incantatoire n'ayant plus rien à voir avec les danses d'Europe centrale (exemple 4).

³⁸ Labat, « À bâtons rompus », 50.

³⁹ *Stadaconé*, pour piano, est considérée comme le premier exemple nord-américain de mélange d'éléments de folklore amérindien et de musique savante occidentale. Elle a été publiée chez Lovell en 1858, soit un quart de siècle avant la composition de la *Fantaisie caractéristique*. Voir Keillor, *Music in Canada*, 115.

Exemple 4 — Joseph Vézina, *Fantaisie caractéristique*, « Danse indienne »,
mes. 691-98

Fa dorien :

Impression de suspension de la mesure

Vézina emploie aussi dans sa « Danse indienne » un instrument à percussion traditionnel qui, lui, peut être exclusivement associé à la musique amérindienne. Le *machichikoué*, aussi appelé *cocoa* dans la partition et qui n'est autre qu'une sorte de maracas, accompagnait systématiquement tous les chants et toutes les danses

amérindiennes⁴⁰. Dans ce cas, on peut tout de même considérer qu'il s'agit d'une influence exogène au même titre que l'influence française ou anglaise plutôt qu'un élément foncièrement canadien, mais elle n'en contribue pas moins à distinguer le vocabulaire musical des compositeurs locaux.

En somme, la musique canadienne est un amalgame d'influences étrangères et locales dont l'identité ne peut être ramenée à une quelconque source originelle et, surtout, dont le tout est plus significatif que la simple somme des parties. À cet effet, l'une des pièces « canadiennes » les plus réussies de Vézina est sans doute *La brise : The Quebec Yacht Club Waltz*, composée en 1886 et dédiée à John Uriah Gregory, commodore du club⁴¹. Ce dernier faisait partie de ces anglophones influents qui se sont attachés fortement à la ville de Québec. Il était probablement catholique et sûrement mélomane, si l'on se fie à sa présence remarquée lors de la messe solennelle donnée pour le 22^e anniversaire de fondation de l'Union musicale de Québec, ce qui en faisait un allié naturel de la cause canadienne⁴². L'inspiration d'un club sportif comme le Yacht Club laisse entendre une première influence britannique sur la valse.

L'introduction de la pièce est une habanera — la contredanse havanaise, mélange idéal des cultures française et espagnole en terre américaine s'il en est un — de forme ternaire. La forme elle-même de la valse est classique, étant subdivisée en quatre valses de formes simples suivies d'une coda récapitulative dans la tonalité principale. Le potentiel programmatique qu'offre cette coda dans la forme classique développée par Johann

⁴⁰ Ernest Gagnon, *Les Sauvages de l'Amérique et l'art musical : petite étude présentée aux membres du quinzième congrès des américanistes, à Québec, le 12 septembre 1906* (Québec : Dussault et Proulx, 1907), 8. L'instrument était normalement fait à partir d'une corne de bœuf ou de bison, qu'on remplissait de petits cailloux. Encore aujourd'hui, on en trouve facilement chez certains commerçants de Wendake, en périphérie de Québec.

⁴¹ Voir Thomas A. Appleton, « Les années d'attente », dans *Usque ad mare : historique de la garde côtière canadienne et des Services de la Marine* [en ligne], http://www.ccg-gcc.gc.ca/fra/GCC/USQUE_Annees_dattente (consulté le 19 mars 2009). John Uriah Gregory (1830-1913), originaire de Troy, dans l'état de New York; est agent du ministère de la Marine à Québec pour le gouvernement fédéral de 1867 jusqu'à sa retraite, vers 1907. Amateur de littérature (il avait lui-même publié quelques écrits), de sport et d'ornithologie, on lui doit la renaissance et l'établissement définitif du Yacht Club en 1885 après une douzaine d'années d'activités suspendues, ce qui en fait une personne bien en vue de la vie sociale de la ville, le club étant fréquenté par l'élite anglophone autant que francophone de la ville. Jean-Marie Lebel indique ses origines et son lieu de résidence à Québec (au 43, av. Sainte-Geneviève) dans *Le Vieux-Québec : guide du promeneur* (Québec : Septentrion, 1997), 255.

⁴² La présence de Gregory a été soulignée dans « La fête de sainte Cécile », *L'Électeur*, 23 novembre 1887.

Strauss II a été habilement exploité par Vézina pour décrire, par des moyens traditionnels, une réalité proprement nationale, le Saint-Laurent. Par ailleurs, le caractère de ce type de danse fait qu'il se prête naturellement bien aux sujets gracieux liés à l'eau, peu importe son état physique, avec plusieurs exemples célèbres comme *An der schönen blauen Donau* (Sur le beau Danube bleu, 1867) de Johann Strauss II, *Valurile Dunării* (Les vagues du Danube, 1880) de Iosif Ivanovici, la *Valse des patineurs* (1882) d'Émile Waldteufel et *Sobre las olas* (Sur les ondes, 1891) de Juventino Rosas. Vézina a toutefois été légèrement plus loin que l'évocation de l'ondoiement de l'eau en incorporant un petit épisode de tempête dans sa valse, qui s'insère tout juste entre la dernière valse et la véritable récapitulation, et qui donne une idée de la puissance du fleuve autour duquel gravite la nation canadienne.

Exemple 5 — Joseph Vézina, *La brise*, mes. 289-304

289 **Coda** retard motif de broderie retard motif de broderie

Sol mineur : V

297 retard motif de broderie

V de ii en sol majeur :

301 V

9: V

La tempête qui s'amène est elle-même illustrée dans le trio de la quatrième et dernière valse, elle aussi en mineur, mais de nuance douce et au phrasé plus régulier, dont la tension est préparée par les nombreux retards et quelques accents de force moindre (exemple 6). Le contraste de la tension entre cet épisode dramatique et la stabilité de la récapitulation, le plus près que Vézina ait jamais été de la forme sonate, voire du poème symphonique, est précisément ce qui permet à la valse d'avoir un aspect programmatique plus développé que le bref épisode descriptif qu'on y trouve. Le fait que la pièce ait été annoncée comme un « caprice » par Cappa à New York laisse croire qu'elle était bel et bien perçue par les musiciens comme sortant légèrement des conventions du genre.

Exemple 6 — Joseph Vézina, *La brise*, mes. 257-65

257 motif de broderie motif de broderie

261 motif de broderie 2de aug. motif de broderie

6 4 4 2 13 — 12

apparent

S'il n'est pas certain que tout le public de la Terrasse Dufferin et de Central Park ait vraiment eu conscience de cette originalité, il est au moins fort probable que le public strictement canadien, lui, reconnaissait généralement les éléments qui rattachaient cette valse à sa Laurentie. Le sujet géographique autant que sportif, les références météorologiques, l'introduction latine comme la dédicace à un notable de Québec devaient

tous converger, à leurs yeux, vers la nation canadienne, plutôt que de pointer vers une multiplicité d'influences exogènes.

La réception de l'œuvre

Lorsque Lucie Taschereau félicitait Vézina à la suite de la création du *Lauréat* en 1906, elle prenait bien soin de souligner qu'il s'agissait d'un « ouvrage tout à fait national⁴³ ». Pour elle, comme pour Labat et d'autres Canadiens, on semblait ne pas trop se poser de questions sur ce qui faisait de la musique de Vézina une musique nationale : elle l'était, point à la ligne. La présence de sujets et d'éléments programmatiques plus ou moins nombreux, les dédicaces et le nom du compositeur suffisaient, comme on l'a vu pour *La brise*, à l'appropriation nationaliste de la musique. Comme pour Glinka en Russie, un simple geste nationaliste rendait le compositeur national. Une pièce comme *La brise*, de plus, avait l'avantage de jouer autant sur le plan du nationalisme culturel, par sa mise en valeur d'une musique d'origine latine et par l'appropriation d'un lieu géographique considéré depuis longtemps comme une sorte de possession culturelle, que sur la plan du nationalisme politique, grâce à la dédicace faite à un membre du complément anglophone de la Confédération éminemment favorable à la cause francophone. De cette façon, elle se mettait aussi à la portée des autres nations présentes à Québec.

Les choix musicaux de Vézina lui ont assuré un appui local constant tout au long de sa carrière. D'abord, en choisissant l'orchestre à vent et le piano comme deux principaux véhicules de diffusion de sa musique, il s'était assuré de rejoindre le plus grand bassin d'auditeurs possibles. Mais si sa popularité était générale à Québec, elle lui rapportait habituellement peu sur le plan financier, ce qui demeurait une source de frustration telle que même la presse y faisait parfois écho, comme suite au festival de 1883, où *L'Événement* rapportait « [qu']ici, c'est à peine si l'on achète ses compositions. [...] »

⁴³ Lucie Taschereau à Joseph Vézina, 28 mars 1906, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/8. Lucie Taschereau était la fille du juge Henri-Thomas Taschereau (1841-1909), fait juge en chef de la province de Québec en 1907. Elle fut l'élève du baryton Joseph Saucier et eut l'occasion de se perfectionner lors de deux voyages en Europe. Elle a créé le rôle de la Mère Michel dans *Le lauréat*.

Domage qu'un si beau talent s'épuise ici à accomplir un travail presque mercenaire, moyennant une rémunération relativement maigre. Que peut-on y faire? On est assez bon juge à Québec, mais quand il s'agit de payer, c'est une toute autre affaire⁴⁴. » D'un autre côté, le soutien qu'on lui offrait ne semblait pas s'appliquer de manière égale à l'ensemble de son travail, puisque J. Arthur Bernier parlait de « talent reconnu tardivement » après le succès retentissant remporté par la création du *Lauréat*⁴⁵. Il est toutefois probable que Bernier ne faisait référence qu'à une reconnaissance bien précise de la part de certains milieux musicaux, plutôt que de la reconnaissance par le public en général.

Vézina avait mis des efforts particuliers sur la partie de son œuvre destinée et appréciée avant tout par la bourgeoisie de Québec : des 13 pièces réduites pour piano et éditées de son vivant, on compte 7 valse, 3 marches, 2 polkas et un galop, dont la très grande majorité porte des dédicaces. Outre les commentaires toujours favorables que la presse locale rapportait au sujet de ses nouvelles compositions, certaines anecdotes témoignent bien de l'estime dont il jouissait, comme cette requête des dames pour qu'il interprète sa valse *Toujours aimée* lors d'un dîner régimentaire au mess des officiers de la Citadelle⁴⁶. La presse de Québec, en fait, lui était si unanimement favorable, autant du côté francophone qu'anglophone, qu'elle devait sûrement contribuer au succès de sa démarche auprès du public consommateur de ce média.

Malgré tous les efforts de Vézina, sa musique est pratiquement disparue avec lui. Parmi les nombreux facteurs qui expliquent cette perte d'intérêt, on trouve en premier lieu le fractionnement des goûts : autant la nouvelle génération de musiciens rejetait volontiers cette musique jugée au mieux comme banale, autant il semble que la montée progressive de la classe moyenne ait accentué l'intérêt du grand public pour la musique populaire. Dans ce dernier cas, une querelle épistolaire survenue dans les journaux de la ville en juin

⁴⁴ *L'Événement*, 27 avril 1887. Album de coupures de journaux et de programmes, Joseph Vézina (1875-1928) : 17, CAQ-BAnQ, P 519, S5, SS4.

⁴⁵ J. Arthur Bernier à Joseph Vézina, 29 mars 1906, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/8.

⁴⁶ *Morning Chronicle* et *L'Événement*, 29 avril 1882. Album de coupures de journaux et de programmes, Joseph Vézina (1875-1928) : 17, CAQ-BAnQ, P 519, S5, SS4.

1907 à propos du répertoire joué par la Royal Canadian Garrison Artillery Band sur la Terrasse Dufferin fait part d'un certain malaise d'une partie de la population face aux choix musicaux du chef de musique. Alors que le programme affiché dans le *Quebec Chronicle* du 17 juin pour le concert du lundi soir annonce des pièces comme l'ouverture de *Masianello* d'Auber, la valse *Modestie* de Waldteufel, des extraits des *Yeomen of the Guard* de Sullivan et de *La princesse des Canaries* de Lecocq, plus quelques autres pièces de genre, la colonne suivante signale sous le titre « Band on Terrace : Better Selections Wanted for the Weekly Outdoor Concerts » que plusieurs plaintes ont été reçues dernièrement à l'effet que les programmes de la Terrasse ne présentaient pas suffisamment d'airs populaires⁴⁷. Bien que l'appui du *Chronicle* à ces plaintes soit attaqué par la plupart des autres journaux, cela n'en reste pas moins une première dans la carrière de Vézina⁴⁸. Enfin, à mesure que les éléments qui allaient faire du Québec et du Canada modernes ce qu'ils sont aujourd'hui se mettaient en place, que le nationalisme politique du Québec prenait naissance alors que celui du Canada commençait à s'imposer plus sérieusement, le discours de Vézina et de ses contemporains perdait de sa pertinence et de son intérêt. La seule pièce qui soit parvenue à lui survivre quelques années, la *Mosaïque sur des airs canadiens*, ne faisait qu'accentuer son appartenance au dix-neuvième siècle et son décalage par rapport au vingtième. Les enregistrements qu'en ont faits l'Edison Concert Band en 1914, puis la Fanfare Columbia vers 1930, ainsi que l'édition parisienne préparée par son fils Raoul en 1927, perpétuaient sa mémoire sans toutefois lui donner de sens nouveau. L'enregistrement Columbia, symboliquement, a servi à ouvrir et à clore la trame sonore du premier long métrage documentaire québécois, *En pays neufs* (1934-37), de l'abbé Maurice Proulx, qui faisait l'éloge du projet très dix-neuviémiste de colonisation du nord du Québec.

⁴⁷ « Band on Terrace : Better Selections Wanted for the Weekly Outdoor Concerts », *Quebec Chronicle*, 17 juin 1907 : 5.

⁴⁸ Voir série d'articles dans l'Album de coupures de journaux et de programmes, Joseph Vézina (1875-1928) : 132, CAQ-BAnQ, P 519, S5, SS4.

En bout de ligne, c'est l'ensemble du travail de bâtisseur de Vézina, autant comme compositeur que comme chef d'orchestre et pédagogue, qui lui aura donné droit à des funérailles d'État. Preuve encore de l'importance que lui accordaient ses contemporains, on n'a eu aucun mal, dès l'année suivante à Québec, pour recueillir les fonds nécessaires à l'élévation d'un petit monument funéraire, avec effigie en bronze, sur sa tombe au cimetière Belmont.



Figure 7 — Le monument funéraire de Joseph Vézina au cimetière Belmont, à Sainte-Foy, en 1925. Signe qu'il vient tout juste d'être posé, l'épithaphe n'est pas encore inscrite.

Le sort de *La brise*, sans doute la meilleure de ses œuvres pour vents, permet de mieux comprendre la réception de la musique de Vézina au cours des décennies suivant sa mort. Après avoir été jouée jusqu'à New York l'année suivant sa composition et après avoir fait partie, dans sa transcription symphonique, du programme gagnant que l'Orchestre symphonique de Québec a présenté au concours artistique pancanadien organisé par Lord Grey à Ottawa en 1907, elle a finalement été présentée par Raoul Vézina

au comité chargé d'organiser un concert d'œuvres de compositeurs du Canada, donné le 16 octobre 1953 à Carnegie Hall. Elle ne fut toutefois pas retenue. Les compositeurs mis au programme avaient pour nom Alexander Brott, Colin McPhee, Pierre Mercure, François Morel et Godfrey Ridout. Le jury, quant à lui, comprenait entre autres Henry Cowell, Ernest MacMillan, Wilfrid Pelletier et William Schuman; il était placé sous la présidence de Claude Champagne. L'avant-garde était à l'honneur, car c'était maintenant par elle que le Canada, au sens bien moderne du nom, entendait se définir tout entier, ne laissant aucune place à son passé⁴⁹. Le nationalisme changeant, la représentation que la nation entendait se donner à l'étranger avait fini par étouffer celles qui l'avaient précédée.

⁴⁹ La lettre de refus, qui donne cependant peu de détails sur les commentaires du jury, a été préservée avec le manuscrit de la partition pour orchestre symphonique. Russell Sanjek à Raoul Vézina, 21 octobre 1953 (CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/5). À propos du concert, voir « Le promoteur de la musique canadienne », dans *Exposition virtuelle Claude Champagne* [en ligne], http://epe.lac-bac.gc.ca/100/200/301/lac-bac/claude_champagne-ef/www.lac-bac.gc.ca/4/3/m4-209-f.html (consulté le 20 mars 2009).

Conclusion

Par la façon dont l'œuvre de Vézina a fait écho aux idées et aux aspirations de la bourgeoisie socioculturelle francophone de la ville de Québec à la fin du dix-neuvième siècle, on peut affirmer qu'elle était représentative du nationalisme musical canadien de l'époque, du moins tel qu'il s'exprimait dans la capitale provinciale. Suivant les principaux courants de pensée qui dominaient dans sa ville natale, le compositeur prenait le parti d'une nation qui souhaitait avant tout exercer une influence culturelle et spirituelle en faisant la promotion de sa latinité, de son esprit français et de sa religion catholique. Ce nationalisme s'est cependant mis à évoluer légèrement aux alentours de 1900 pour intégrer un nationalisme politique complémentaire s'identifiant cette fois à la grande nation politique de la Confédération canadienne. Cette évolution semble avoir été concomitante de celle des idées de Gaston Labat sur la participation des Canadiens aux conflits de l'Empire britannique depuis le Soudan jusqu'à la Guerre des Boers, ainsi qu'à l'élection de Wilfrid Laurier comme premier ministre à Ottawa; le peu de matière disponible pour vérifier cette dernière affirmation la laisse cependant en marge de ce mémoire.

Du point de vue musical, Vézina exprimait son nationalisme à l'aide d'un langage conventionnel, commun à la majorité des musiciens du monde occidental à cette époque. Son public pouvait reconnaître son style et s'appropriier ses compositions grâce à leur mélange calculé de gestes musicaux étiquetés comme français ou espagnols, d'éléments extramusicaux rappelant l'environnement local et de références littéraires suggérant un esprit latin cultivé. L'ambiguïté de la plupart des œuvres sur le plan de la fonction, qui oscillent souvent entre le genre intime et le genre historique ou patriotique, a aussi joué en leur faveur du vivant de Vézina pour leur permettre de s'imposer autant dans les salons que sur la place publique. C'est cependant cette même ambiguïté qui l'a fait tomber dans l'oubli par la suite, à mesure que l'avènement de la modernité a fini de dissocier complètement le monde de la musique savante, héritière de l'intime, de celui de la

musique populaire, laissant des compositeurs comme Vézina pour ainsi dire entre deux chaises. De musique nationale et nationaliste par excellence qu'elle était, la musique de Vézina s'est retrouvée disqualifiée, presque du jour au lendemain, par la nouveauté du discours musical tant au Québec que dans le reste du Canada.

Les conclusions secondaires de ce mémoire permettent de faire un portrait plus large et sans doute plus juste de la vie musicale à Québec et, par extension, au Québec dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Si les rapports de la société québécoise avec le canon de la musique européenne sont généralement bien documentés (tournées de virtuoses à Québec et à Montréal, concerts de musique d'œuvres bien connues), l'importance du développement de l'orchestre à vent demeurait jusqu'alors sous-estimée. Ces orchestres comptaient non seulement pour la plus grande part de l'activité musicale régulière dans le champ de la musique savante, mais ils touchaient à peu près toutes les couches de la société et possédaient des liens très étroits avec certains groupes sociaux généralement ignorés lorsqu'on écrit l'histoire de la vie musicale. Là encore, la polyvalence des orchestres à vent est à l'origine de leur rejet du canon de la musique savante au cours des décennies suivantes. Un autre élément central de ce mémoire, l'influence des organisations militaires, de même que celle plus particulière du club des Vingt-et-un, n'avait jamais été relevée de manière aussi pointue. Enfin, si les liens des milieux de la littérature et des arts visuels de Québec avec ceux des États-Unis avaient fait l'objet de plusieurs recherches par le passé, ceux des milieux musicaux demeuraient à peu de choses près inconnus avant la Grande Guerre.

Il reste encore beaucoup à découvrir sur la vie musicale à Québec du vivant de Vézina, et encore plus sur l'histoire de la composition pour orchestre à vent au Québec de cette époque jusqu'à nos jours. Parmi toutes les compositions originales du très prolifique Louis-Philippe Laurendeau, seules quelques marches militaires basées sur des mélodies populaires comme *Le drapeau de Carillon* sont encore connues aujourd'hui, et son image de simple musicien commercial ne contribue certainement pas à sa redécouverte. Par ailleurs,

on ne connaît pratiquement rien de l'œuvre de Montréalais comme Ernest Lavigne et Jean-Josaphat Gagnier, et encore moins de celle de musiciens dont la littérature ne fait pratiquement aucune mention, comme Auguste Schuller. Dans la plupart des cas, l'Histoire n'a retenu que le rôle de directeurs musicaux et d'organiseurs de ces musiciens, ce qui a semblé suffire à reconnaître leur importance sans avoir à se soucier du reste de leur travail.

L'aspect national et nationaliste de l'œuvre de Vézina, dont l'importance s'ajoute à celle déjà reconnue d'Ernest Gagnon, laisse croire là encore qu'on pourrait étendre la recherche à d'autres musiciens qui lui étaient contemporains et comparer les façons dont le nationalisme s'intégrait au milieu musical de Montréal et d'autres régions du Québec, voire d'autres communautés canadiennes établies à l'extérieur de la province. Parallèlement, on pourrait aussi être tenté de comparer le nationalisme de Vézina à celui d'autres artistes. Le cas de l'architecte Eugène-Étienne Taché (1836-1912), par exemple, laisse entrevoir de nombreuses similitudes, si l'on se fie à l'article que lui consacre le *Dictionnaire biographique du Canada* : Taché est un « dilettante » qui demeure « à l'écart de la modernité étasunienne qui se fait jour », « à la recherche d'un style national » qui distingue son peuple¹. La postérité lui a réservé exactement le même sort qu'à Vézina : « Même si son œuvre ne l'imposa pas comme créateur, elle fut considérée comme "un enseignement et un exemple pour sa race", ainsi que le faisait remarquer le *Soleil* au lendemain de sa mort². » Aussi, parmi les aspects que ce mémoire n'a pas couverts et qui auraient pu être pertinents à la compréhension du travail global de Vézina, on trouve tout le reste de ses compositions pour voix ou autre formation instrumentale, et même de ses arrangements, dont le choix pourrait aussi avoir été très significatif d'un point de vue nationaliste, comme dans le cas de *France! France!* d'Ambroise Thomas, ou encore de la *Marche canadienne* de Constantin Bender, dédiée à Honoré Mercier. Sa musique vocale

¹ Lucie K. Morisset et Luc Noppen, « Taché, Eugène-Étienne », dans *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne], www.biographi.ca (consulté le 14 mars 2009).

² Ibid.

avec, au premier plan, ses opéras, aurait certainement pu contribuer à mieux comprendre l'évolution de son style sur toute l'étendue de sa carrière.

En plus de paver le chemin à d'autres recherches, ce mémoire peut aussi guider le lecteur vers une redécouverte plus concrète de la musique de Joseph Vézina. Les éléments d'information qu'on y trouve, jumelés aux éditions de quelques pièces, offrent un potentiel intéressant pour aborder une histoire de la musique qui parle directement aux musiciens des orchestres à vent scolaires, amateurs et militaires du Québec et du Canada. Les œuvres de Jan Van der Roost et de Philip Sparke, par exemple, ont certainement plus à voir avec celles de Vézina qu'avec celles de n'importe quel grand compositeur du dix-neuvième siècle si on ne se contente pas de les analyser du seul point de vue de l'écriture et de la forme. Le problème, c'est que la plupart des analyses — trop souvent des descriptions — qu'on fait du répertoire d'orchestre à vent se limite à l'analyse formelle la plus élémentaire.

Il est difficile de dire si les récentes exécutions de la musique de Vézina sont annonciatrices d'un véritable regain de vie, ou si elles ne sont que le fruit d'un intérêt ponctuel. D'après l'intérêt des musiciens de la Musique des Voltigeurs de Québec depuis l'enregistrement d'*Airs canadiens-français* à l'automne 2007 et d'après les réactions du public lors de l'interprétation de *La brise* par l'Orchestre symphonique de Québec le 25 janvier 2008, il semble pourtant bel et bien y avoir matière à redécouverte, puisqu'il s'agit d'une musique généralement bien écrite et bien au goût du grand public. Si cela arrive, on pourra alors se poser à nouveau la question : « à quelle nation peut-on bien associer la musique de Vézina? » J'ose espérer qu'on pourra le faire sans craindre que la question ne mérite pas qu'on s'y attarde.

Appendice

Catalogue de la musique pour vents de Vézina

Le catalogue ne tient compte que des œuvres originales pour orchestre à vent de Joseph Vézina. Il est établi dans l'ordre chronologique; lorsque plusieurs dates sont plausibles, la plus hâtive a été retenue. Les œuvres perdues sont précédées d'un astérisque (*) et celles d'attribution incertaine, mais dont le manuscrit est localisé, sont précédées d'un point d'interrogation (?). Les autres œuvres, par exemple celles dont l'attribution est douteuse et dont la partition est perdue, mais qui sont signalées par une source secondaire, ou l'existence d'une partition pour piano d'origine incertaine, sont ignorées.

Les numéros d'opus sont ceux attribués par Raoul Vézina. Le fait qu'une même œuvre ait pu recevoir plus d'un numéro d'opus s'explique par la divergence de certaines sources : liste à l'endos de l'édition de la *Mosaïque sur des airs canadiens*, pages couvertures des manuscrits ajoutées par Raoul, catalogue de Helmut Kallmann, etc. Considérant la précision générale de sa numérotation, malgré les trous importants qu'on y trouve, toute œuvre à laquelle est attribuée un numéro plus élevé que 65 — qui correspond à la *Royal Grand March*, composée en 1901 — et dont l'instrumentation d'origine est inconnue est automatiquement considérée comme une pièce n'ayant pas été composée pour orchestre à vent. Ainsi, les marches *Stadacona*, op. 80, et *Le patriote*, op. 81, qui dateraient d'après leur numérotation de 1923-24, ne sont pas considérées, d'autant plus qu'elles sont nettement en dehors du champ chronologique de cette recherche.

Le catalogue est suivi d'un classement par genre et d'un index des titres alternatifs. Les tonalités sont mentionnées uniquement lorsqu'on peut connaître la tonalité d'origine grâce à la partition d'orchestre à vent. Les marches sont toutes des pas redoublés, sauf avis contraire. Toutes les sources mentionnées sont manuscrites, à moins d'indication contraire. Quand aucun manuscrit n'a survécu, les sources secondaires attestant l'existence de l'œuvre sont données.

Abréviations

CCC	<i>Catalogue of Canadian Composers</i> , Helmut Kallmann (Toronto : CBC, 1952)
RVez	Catalogue établi par Raoul Vézina pour l'édition de la <i>Mosaïque sur des airs canadiens</i> (Paris : B. Roudanez, 1927)
CAQ-BAnQ	Centre d'archives de Québec de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
CRAF	Centre de référence de l'Amérique française
CMQ	Conservatoire de musique de Québec
OV	Orchestre à vent
OS	Orchestre symphonique
OSQ	Orchestre symphonique de Québec
RCA	Royal Canadian Artillery

1. ? 9th Battalion March

Date : [v. 1870-75]
 Genre : Marche
 Tonalité : *mi* ♭ majeur
 État et localisation : Partition de fanfare, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-2
 Notes : Écrite pour fanfare; aucune attribution

2. ? Camp de Deschambault – Camp de la Pointe-Lévi

Date : [v. 1870-75]
 Genre : Marche
 Tonalité : *mi* ♭ majeur
 État et localisation : Partition de fanfare, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-2
 Notes : Écrite pour fanfare; aucune attribution

3. ? Dead March

Date : [v. 1870-75]
 Genre : Marche funèbre
 Tonalité : *do* mineur
 État et localisation : Partition de fanfare, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-2
 Notes : Écrite pour fanfare avec petite clarinette; aucune attribution

4. ? Quick March n° 2

Date : [v. 1870-75]
 Genre : Marche
 Tonalité : *mi* ♭ majeur
 État et localisation : Partition de fanfare, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-2
 Note : Écrite pour fanfare avec petite clarinette; aucune attribution

5. En roulant ma boule

Date : [v. 1870-80]
 Genre : Marche
 Tonalité : *mi* ♭ majeur
 Emprunts : *En roulant ma boule* (marche) et *À la claire fontaine* (trio)
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-1

6. ? Marche [sans titre]

Date : [v. 1870-80]
 Genre : Marche
 Tonalité : *ré* ♭ majeur
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-1

7. Canadian Rifles

Date : 1870
 Opus : 1
 Dédicace : au Colonel Charles-Eugène Panet, commandant du 9^e bataillon (Voltigeurs de Québec), et à ses officiers
 Genre : Valse
 Tonalité : *mi* ♭ majeur
 État et localisation : Partition, partition de piano, CMQ, fonds Joseph Vézina; parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, 2
 Éditions : Réduction pour piano (Québec : R. Morgan, [1870]); Clifford Ford, éd., dans *Musique pour vents. 1: Harmonies*, Canadian Musical Heritage, 21 (Ottawa : Canadian Musical Heritage Society, 1998).

8. Point-Levy

Date : [1871-72]
 Genre : Marche
 Tonalité : *mi* ♭ majeur
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-1
 Notes : Œuvre de jeunesse signée; très certainement composée à l'occasion de l'un des deux camps d'entraînement auxquels les Voltigeurs de Québec ont participé à Lévis du 3 au 18 juillet 1871 et du 25 juin au 10 juillet 1872.

9. Bucéphale

Date : juin 1876
 Opus : 5
 Genre : Galop avec grelots et fouet
 Tonalité : *la* ♭ majeur
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1; esquisse et partition de piano, quelques parties pour OV, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4
 Note : Les quelques parties instrumentales ayant survécu portent la mention « Souvenir du Carnaval de Québec 1892 » de la main de Joseph Vézina.

10. Les roses d'or

Date : août 1876 au 2 septembre 1876
 Opus : 2
 Dédicace : Au lieutenant-colonel Thomas Bland Strange, Batterie B de la RCA
 Genre : Valse
 Tonalité : *la* ♭ majeur
 Forme : Introduction, 3 valses et coda
 État et localisation : Partition et parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-2; partition de piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4
 Édition : Réduction de piano (Québec : A. & J. Vézina, [s. d.]

11. Fleur de mai

Date : 20 octobre 1876
 Opus : 3
 Dédicace : À Luc Letellier de Saint-Just, lieutenant-gouverneur de la province de Québec
 Genre : Valse
 Forme : Introduction, 4 valses et coda
 État et localisation : Partition de piano, parties d'OS, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4

12. La Canadienne

Date : 1878
 Genre : Marche
 Tonalité : *la* b majeur
 Emprunts : *Vive la Canadienne* (marche) et *À la claire fontaine* (trio)
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-2

13. Mosaïque sur des airs canadiens

Date : 1878 à juin 1880
 Opus : 18
 Titres alternatifs : Pot-pourri sur des mélodies canadiennes (titre de 1878); Mosaïque sur des airs populaires canadiens
 Genre : Potpourri
 Tonalité : *mi* b majeur
 Forme : Forme rhapsodique
 Emprunts : 1. *Gai lon la, gai le rosier* / 2. *À Saint-Malo beau port de mer* / 3. *La Huronne* (Célestin Lavigueur) / 4. *Marianne s'en va t'au moulin* / 5. *Le Drapeau de Carillon* (Charles Sabatier) / 6. *À la claire fontaine* / 7. *En roulant ma boule* / 8. *Vive la canadienne* / 9. *Chant national (Ô Canada)* (Calixa Lavallée)
 État et localisation : Partition condensée et parties imprimées, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/1 et 1960-01-203/2; partition condensée et parties imprimées, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-3; autres séries de parties pour orch. à vent, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1, 5 et A-2; partition et parties pour orch. symph., CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/2; esquisse pour piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4
 Éditions : Partition et parties (Québec : Arthur Lavigne, 1880; réimpression Québec : Raoul Vézina, [1926-27?]); réduction pour piano (Paris : B. Roudanez, 1927)
 Enregistrements : 1. *Medley of French-Canadian Airs*, Edison Concert Band. Rouleau de cire. Edison Blue Amberol 2290, 1914.
 2. *La Mosaïque*, Fanfare Columbia. 78 t. Columbia Viva-tonal Recording 34239-F (110691), vers 1930.
 3. *Marches of Quebec*, la Musique des Voltigeurs de Québec, dir. Charles Lapointe. Microsillon. Heritage of the March 33, v. 1977-80.
 4. *Airs canadiens-français*, la Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion. 2 disques compacts. Fondation Musique Voltigeurs de Québec MVolt-002, 2007.
 5. *L'esprit du séquoia*, la Musique des Voltigeurs de Québec, dir.

Notes : François Dorion. Disque compact. Ministère de la Défense nationale MVolt-003, p2008.
Création au Pavillon des patineurs le 24 juin 1880, par les corps de musique du 9^e bataillon, de Beauport et de Fall River (Mass.), à l'occasion de la Convention nationale des Canadiens français; quelques extraits ont servi de trame sonore pour le premier long-métrage documentaire québécois, *En pays neufs* (1934-37), de l'abbé Maurice Proulx.

14. * Albany

Date : 1879
Genre : Marche
Source : CCC

15. * Otto Lorne

Date : 1879
Opus : 11
Genre : Marche
Source : CCC et *RVez*
Note : Référence douteuse, peut-être au marquis de Lorne (dont le nom est cependant John Douglas Sutherland Campbell, et non Otto), gouverneur général du Canada de 1878 à 1883?

16. Les Voltigeurs de Québec

Date : 1879
Opus : 13
Titre alternatif : *Le Voltigeur de Québec*
Genre : Marche
Tonalité : *si b* majeur
État et localisation : Partition et quelques parties, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/5; partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1
Enregistrement : *Airs canadiens-français*, la Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion; 2 disques compacts (Fondation Musique Voltigeurs de Québec MVolt-002, 2007)
Notes : La partition au CRAF porte la mention « 'Fanfare militaire' arr. Joseph Vézina »; la marche aurait apparemment été composée à partir de la *9th Battalion March*, dont l'auteur, s'il ne s'agit pas de Vézina, est inconnu.

17. Good Bye Sweetheart

Date : 1879
Opus : 14
Genre : Marche
Tonalité : *la b* majeur
Emprunt : *Good-bye, Sweetheart* de John Liptrot Hatton (1808-1886), au son

État et localisation : duquel la garnison britannique s'est retirée de la Citadelle en 1871.
Partition de piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4

18. * B. B. Officers

Date : 1880
Opus : 16
Dédicace : Aux officiers de la Batterie B de la RCA
Genre : Galop
Sources : CCC, R^{Ve}z

19. Laetitia

Date : 23 mars 1880
Opus : 17 (R^{Ve}z); 25 (CAQ-BAnQ)
Genre : Polka pour cornet et orchestre à vent
Tonalité : *mi* ♭ majeur
État et localisation : Partition et parties, partition pour cornet et piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/5

20. Ô Canada, beau pays, ma patrie

Date : [v. 1880]
Genre : Marche
Tonalité : *mi* ♭ majeur
Emprunt : *Chant national* (Ô Canada, beau pays, ma patrie) de Célestin Lavigueur (trio)
État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-2
Note : Nécessairement composée au plus tôt en 1880, étant donné l'emprunt au chant de Lavigueur, écrit spécialement pour le 24 juin de cette année-là; écrite pour fanfare.

21. Toujours aimée

Date : 15 novembre 1881
Opus : 20
Dédicace : Au lieutenant-colonel André C. Stuart et aux officiers du 8^e bataillon (Royal Rifles)
Genre : Valse
Tonalité : *ré* ♭ majeur
Forme : Introduction, 4 valses et finale
État et localisation : Partition, parties et 2 partitions de piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/7
Édition : Réduction pour piano (Québec : Arthur Lavigne, 1886)

22. Estrella

Date : 1881
 Opus : 21
 Dédicace : Au comte de Premio-Real
 Genre : Valse
 Forme : Introduction, 5 vales et coda
 Emprunt : « Tes beaux yeux » (5^e valse)
 État et localisation : Partition de piano imprimée, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-1; parties pour OV, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-2
 Édition : Réduction pour piano (Québec : Arthur Lavigne, [s. d.]

23. Le galant artilleur

Date : juin 1881 au 8 septembre 1882
 Opus : 22 (CAQ-BAnQ); 42 (RVez)
 Titres alternatifs : *The Gallant Artilleryman; Overture « Friskarina »*
 Genre : Ouverture
 Tonalité : *si* ♭ majeur
 Forme : Forme rhapsodique
 État et localisation : Partie directrice reliée, parties imprimées et esquisses, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/3; parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-1
 [Partition et] parties (Boston : E. A. Samuels, [s. d.]
 Édition :
 Notes : Jouée par la 7th Regiment Band of New York sous la direction de Carlo A. Cappa

24. * Noon Gun

Date : 1882
 Dédicace : Au lieutenant-colonel De la Cherois Irwin, Batterie A de la RCA
 Genre : Polka
 Édition : Réduction pour piano (Québec : Arthur Lavigne, 1882)
 Source : CCC et *Morning Chronicle*, 24 mai 1882
 Note : Référence probable au signal horaire donné par les canons de la Citadelle à l'époque; titre donné par le lieutenant-colonel Irwin lui-même.

25. Ton sourire

Date : 4 avril 1882 (esquisse), 4 août 1882 (partition de piano), 7 mai 1884 (partition)
 Opus : 24
 Dédicace : « avec autorisation » à Adelina Patti
 Genre : Valse
 Tonalité : *mi* ♭ majeur
 Forme : Introduction, 4 vales et finale
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1; réduction pour piano, esquisse, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4; partition de piano imprimée, CMQ, fonds Joseph Vézina

Édition : Partition de piano avec *Souffle parfumé* (Québec : Arthur Lavigne, [s. d.])

26. Souffle parfumé

Date : 21 octobre 1882
 Opus : 25
 Dédicace : « avec autorisation » à Adelina Patti
 Genre : Valse
 Forme : Introduction (boléro), 4 valse et finale
 État et localisation : Esquisse pour piano avec indications d'orchestration pour OV, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4; partition d'OS, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/5; partition de piano imprimée avec *Ton sourire*, CMQ, fonds Joseph Vézina
 Édition : Partition de piano avec *Ton sourire* (Québec : Arthur Lavigne, [s. d.])
 Enregistrements : 1. *Light Orchestral Classics*, CBC Winnipeg Orchestra, dir. Eric Wild. Microsillon. RCI 233 et Cap ST-6261, v. 1967.
 2. *Canadians at the Keyboard*, Elaine Keillor, piano. Disque compact. Carleton Sound CD-1008, 2000.

27. Fantaisie caractéristique

Date : 29 avril 1883 (piano), 22 mai 1883 au 11 juin 1883 (OV)
 Opus : 29
 Titre alternatif : *Grande fantaisie caractéristique*
 Dédicace : À Carlo Alberto Cappa (RVez)
 Genre : Fantaisie
 Tonalité : *si* ♭ majeur
 Forme : Forme rhapsodique
 État et localisation : Partition, parties, partition de piano, esquisses, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/6
 Notes : L'une des séries de parties conservées à BAnQ est la version originale des parties ayant servi à l'Union musicale en 1883.

28. Grande valse de concert

Date : 15 octobre 1883
 Opus : 28
 Dédicace : À Alessandro Liberati, cornettiste virtuose
 Genre : Valse pour cornet et orchestre à vent
 Tonalité : *fa* majeur
 Forme : Introduction, 3 valse et finale
 État et localisation : Partition (avec corrections), parties (dont solo), 2 partitions pour cornet et piano, partition pour piano, esquisse, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/7
 Notes : La partie solo contient des indications manuscrites de Liberati à propos du finale, où il suggère quelques changements.

29. Le Mont-Cenis

Date : 6 décembre 1883
 Opus : 26
 Dédicace : À Carlo Alberto Cappa, chef de musique du 7th Regiment Band of New York
 Genre : Allegro militaire
 Tonalité : *fa* majeur
 État et localisation : Partition et parties, CMQ, fonds Joseph Vézina
 Note : Le titre fait référence au col du Mont-Cenis, qui relie Lanslebourg Mont-Cenis en France à Suse en Italie et qui a servi de frontière entre les deux pays jusqu'en 1947.

30. Cupid

Date : 1884
 Opus : 30
 Dédicace : Au major James F. « Cupid » Wilson, Batterie A de la RCA
 Genre : Polka
 Édition : Réduction pour piano (Québec : Arthur Lavigne, 1884)
 Sources : CCC, RVez

31. * Ice Palace

Date : 1884
 Opus : 52
 Genre : Galop
 Édition : Réduction pour piano (Québec : Arthur Lavigne, 1884)
 Sources : CCC, RVez, *La Minerve* (17 avril 1884) et *L'Union* (26 avril 1884)
 Note : Composée en souvenir du palais de glace de Montréal conçu par l'architecte Alexander Cowper Hutchison (1838-1922)

32. Presto

Date : 24 novembre 1884
 Opus : 31
 Genre : Galop
 Tonalité : *mi b* majeur
 État et localisation : Partition et parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1 et A-4
 Enregistrement : *Airs canadiens-français*, la Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion; 2 disques compacts (Fondation Musique Voltigeurs de Québec, 2007)

33. Vulcano

Date : [v. 1885]
 Genre : Galop
 Tonalité : *sol* mineur
 État et localisation : Parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-2

34. Aurora Waltzes

Date : 4 avril 1885
 Titre alternatif : *The Aurora S.S.C. Waltzes*
 Genre : Valse
 Tonalité : *si b* majeur
 Forme : Introduction, 3 vales et coda
 Emprunt : Mélodie de Nazaire LeVasseur
 État et localisation : Partition et parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1 et A-3
 Notes : Par son titre, la valse est indirectement dédiée au club de raquetteurs (*snow shoe club*) Aurora; Vézina, d'après l'entête de la partition, considérait la pièce comme un simple arrangement, laissant plutôt le crédit de la composition à LeVasseur.

35. La brise : The Quebec Yacht Club Waltz

Date : 8 février 1886
 Opus : 34
 Titre alternatif : *À la brise* (esquisse)
 Dédicace : Au commodore John Uriah Gregory du Quebec Yacht Club
 Genre : Valse
 Tonalité : *fa* majeur
 Forme : Introduction (« À la havanaise »), 4 vales et coda
 État et localisation : Partition, CMQ, fonds Joseph Vézina; partition et parties pour OV, 2 partitions et parties pour OS, esquisse, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/5
 Éditions : Réduction pour piano (Québec : Arthur Lavigne, [s. d.]); version pour OS, partition et parties (Québec : Carillon, 2009)
 Enregistrement : OSQ, enregistrement du concert du 26 janvier 2008 [inédit]
 Notes : La version pour OS a été transcrite en date du 10 mai 1930 par Raoul Vézina et porte l'étampe de l'OSQ; a été jouée au concours de Lord Grey en 1907 et proposée pour le concert canadien de Carnegie Hall en 1953.

36. Alice

Date : [1886-87]
 Opus : 39
 Dédicace : Au lieutenant-colonel Charles Edward Montizambert, Batterie B de la RCA
 Genre : Valse
 Tonalité : *mi b* majeur
 Forme : Introduction, 5 vales et coda
 État et localisation : Partition et parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1 et A-4
 Note : Nommée d'après l'épouse du colonel Montizambert, Alice Lawson Gibb

37. Le jubilé de la Reine

Date : 25 avril 1887

Opus : 41
 Titre alternatif : *The Queen's Jubilee*
 Dédicace : Au lieutenant-colonel Théodore Juchereau-Duchesnay, député adjutant-général du 7^e district militaire
 Genre : Marche
 Tonalité : *mi* ♭ majeur
 État et localisation : partition, parties et réduction pour piano imprimée, CRAF, fonds Joseph Vézina, 6 et A-1
 Édition : réduction pour piano (Québec : Arthur Lavigne, [s. d.])
 Notes : « as performed with great success by Cappa's 7th Reg^t Band of New York » lors de leurs concerts au Manège militaire de Québec, les 24 et 25 mai 1887. La partition mentionne l'utilisation de canons.

38. Le Huron

Date : 9 décembre 1887
 Opus : 41 bis (*RVez*); op. 38 (partition BAnQ)
 Genre : Allegro militaire
 Tonalité : *ré* ♭ majeur
 Emprunts : Extraits du *Chant des amateurs de raquettes de l'Union commerciale de Québec* (Joseph Vézina) et des chants de l'Aurora Snow Shoe Club (marche); *La Huronne* (Célestin Lavigueur) (trio)
 État et localisation : Parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-3; partition pour piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/7
 Note : La partition pour piano à BAnQ est intitulée *Marche patriotique n° 2* dans une main d'écriture différente alors qu'il s'agit clairement du *Huron*.

39. * Yeux créoles

Date : 1888
 Dédicace : Au lieutenant-gouverneur du Québec, Auguste-Réal Angers
 Genre : Valse
 Sources : CCC et *RVez*

40. Easter Sunday

Date : 8 avril 1889
 Genre : Marche
 Tonalité : *si* ♭ majeur
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-2

41. De Calgary à McLeod : souvenir du Nord-Ouest

Date : 28 septembre 1889
 Opus : 44
 Dédicace : Au lieutenant-colonel Thomas Roy, 9^e bataillon (Voltigeurs de Québec)

Genre : Marche
 Tonalité : *ré*♭ majeur
 État et localisation : Parties, partition de piano, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-1; esquisse de la patrouille, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-4; parties, partition de piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/6
 Édition : Réduction pour piano (Québec : Arthur Lavigne, [1889]); partition et parties (Québec : Carillon, 2009)
 Enregistrement : *Airs canadiens-français*, la Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion. 2 disques compacts. Fondation Musique Voltigeurs de Québec MVolt-002, 2007.
 Notes : Le colonel Roy commandait le détachement du 9^e bataillon assigné à la protection du Fort MacLeod, environ 175 kilomètres au sud de Calgary, lors de la campagne du Nord-Ouest de 1885. Vézina a composé une « patrouille » de 92 mes. insérées entre la marche et le trio spécialement pour le concert du Carnaval de 1894.

42. Le lys blanc

Date : 12 octobre 1889
 Opus : 50
 Dédicace : « à mon ami Nap. Dorion »
 Genre : Mazurka
 Tonalité : *mi*♭ majeur
 État et localisation : Partition, parties, partition de piano, parties pour OS, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/3; partition de piano, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-1
 Notes : Dorion était probablement un notable de Charlesbourg, mais il a été impossible de trouver plus d'information à son sujet; la partition de piano copiée par Raoul porte la date du dimanche 6 février 1927, rare indication de l'époque pendant laquelle il a travaillé à la préservation de l'œuvre de son père.

43. Le toréador

Date : 18 octobre 1889
 Opus : 46
 Dédicace : « à mon ami G. P. Labat »
 Genre : Boléro
 Tonalité : *fa* mineur
 État et localisation : Partition et parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1; partition de piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4
 Notes : « Avec tambourine [*recte* tambour de basque] et castagnettes »; Gaston P. Labat, journaliste et sergent d'hôpital à la Citadelle, était l'un des meilleurs amis de Vézina.

44. Première neige

Date : 26 octobre 1889
 Opus : 45

Dédicace : À Ulric Vézina (frère de Joseph), cornet solo au 8^e régiment (Royal Rifles)
 Genre : Polka pour cornet ou flûte et orchestre à vent
 Tonalité : *mi b* majeur
 Forme : Petit rondo
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, 1; partition de piano, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/4
 Note : Transcription par Raoul Vézina le 10 octobre 1925

45. Royal Rifles

Date : mars à juin 1890
 Opus : 47
 Titres alternatifs : *Major Power's March; Marche du 8^e régiment*
 Dédicace : Au major Power du 8^e régiment (Royal Rifles); il s'agit soit d'Augustus (1847-1912) ou de son frère William (1849-1920).
 Genre : Marche
 Tonalité : *mi b* majeur
 État et localisation : Partition condensée, parties, partition de piano, CMQ, fonds Joseph Vézina

46. * Carnaval de Québec

Date : 1894
 Genre : Galop
 Sources : Nazaire LeVasseur, « Souvenirs d'un amateur » et CCC

47. * Glamorgan

Date : 1894
 Opus : 55
 Dédicace : Au major-général Ivor Herbert, commandant de la milice canadienne
 Genre : Marche
 Sources : CCC et *RVez*

48. * 17th Regiment March

Date : 1895
 Genre : Marche
 Source : CCC
 Note : Marche composée pour le 17^e régiment de Lévis

49. C. W. A. March

Date : [Juillet-août] 1896
 Opus : 58

Dédicace : Au Quebec Bicycle Club en souvenir de la rencontre de la Canadian Wheelmen's Association (Québec, 1^{er} juillet 1896)
 Genre : Marche
 État et localisation : Partition de piano imprimée, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-2
 Édition : Réduction pour piano ([Québec] : Lavigueur & Hutchison, 1896)
 Note : La Canadian Wheelmen's Association, fondée en 1882, est connue depuis 1968 sous le nom d'Association cycliste canadienne.

50. Pot-pourri ou Irish Melodies

Date : [1898?]
 Genre : Potpourri
 Tonalité : *mi b* majeur
 Forme : Forme rhapsodique
 Emprunts : Mélodies irlandaises : *Garry Owen, St. Patrick's Day, The Girl I Left Behind Me* et *Come Back to Erin*
 État et localisation : Partition, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-1

51. * Vive Champlain

Date : 1898
 Dédicace : Au juge Alexandre Chauveau
 Genre : Marche
 Source : CCC
 Note : Composée à l'occasion du dévoilement de la statue de Champlain à Québec

52. Paardeberg

Date : 10 août 1900
 Opus : 61
 Dédicace : Au contingent canadien ayant combattu en Afrique du Sud
 Genre : Marche
 Tonalité : *ré b* majeur
 État et localisation : Partition, parties, partition de piano et esquisse, CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/6
 Note : Paardeberg est le nom de la bataille la plus connue à laquelle le Canada a participé lors de la guerre des Boers.

53. Pot-pourri sur des airs populaires canadiens : introduisant Come Back to Erin – Auld Lang Syne – La Marseillaise – God Save the King

Date : 1901
 Genre : Potpourri
 Tonalité : *si b* majeur
 Forme : Forme rhapsodique
 Emprunts : 1. *En roulant ma boule* / 2. *C'est la belle Françoise* / 3. *Sur le pont d'Avignon* / 4. *Vive la Canadienne* / 5. *Gai lon la, gai le rosier* / 6. *À la*

claire fontaine / 7. Come back to Erin / 8. Auld Lang Syne / 9. La Marseillaise / 10. Ô Canada / 11. God Save the King
 État et localisation : Parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, A-4
 Note : « Écrit à l'occasion de la visite à Québec de leurs altesses royales le Duc et la Duchesse de York et Cornwall / exécuté sur la Terrasse Dufferin par 1000 voix et 250 instrumentistes »

54. Royal Grand March

Date : 1901
 Opus : 63
 Dédicace : Au Duc et à la Duchesse de Cornwall et York à l'occasion de leur visite à Québec
 Genre : Marche
 Tonalité : *si b* majeur
 Emprunts : *Chant national (Ô Canada)* (Calixa Lavallée) et *Soldiers of the Queen* (Leslie Stuart)
 État et localisation : Parties, CRAF, fonds Joseph Vézina, B-2; partition de piano, CMQ, fonds Joseph Vézina

Classement par genre

Ouvertures, fantaisies et potpourris

Fantaisie caractéristique
Le galant artilleur
Mosaïque sur des airs canadiens
Pot-pourri ou Irish Melodies
Pot-pourri sur des airs populaires canadiens

Marches

9th Battalion March
17th Regiment March
Albany
Camp de Deschambault – Camp de la Pointe-Lévi
La Canadienne
C. W. A. March
Dead March
De Calgary à McLeod
Easter Sunday
En roulant ma boule
Glamorgan
Good Bye Sweetheart
Le Huron
Le jubilé de la Reine
Marche [sans titre]
Le Mont-Cenis
Ô Canada, beau pays, ma patrie
Otto Lorne
Paardeberg
Point-Levy
Quick March n° 2
Royal Grand March
Royal Rifles
Vive Champlain
Les Voltigeurs de Québec

Valses

Alice
Aurora Waltzes
La brise
Canadian Rifles
Estrella
Fleur de mai
Les roses d'or
Souffle parfumé
Ton sourire
Toujours aimée
Yeux créoles

Polkas et galops

B. B. Officers
Bucéphale
Carnaval de Québec
Cupid
Ice Palace
Noon Gun
Presto
Vulcano

Boléro

Le toréador

Mazurka

Le lys blanc

Solo et orchestre à vent

Grande valse de concert (cornet)
Laetitia (polka pour cornet)
Première neige (polka pour cornet ou flûte)

Index des titres alternatifs

Aurora S.S.C. Waltzes, voir **34. Aurora Waltzes**

À la brise

The Quebec Yacht Club Waltz, voir **35. La brise**

Grande fantaisie caractéristique, voir **27. Fantaisie caractéristique**

Friskarina

The Gallant Artilleryman, voir **23. Le galant artilleur**

The Queen's Jubilee, voir **37. Le jubilé de la Reine**

Mosaïque sur des airs populaires canadiens

Pot-pourri sur des mélodies canadiennes

Medley of French-Canadian Airs, voir **13. Mosaïque sur des airs canadiens**

Major Power's March

Marche du 8^e régiment [recte bataillon], voir **45. Royal Rifles**

Le Voltigeur de Québec, voir **16. Les Voltigeurs de Québec**

Bibliographie

Musique au Québec et au Canada

- Amtmann, Willy. *La musique au Québec : 1600-1875*. Traduit de l'anglais par Michelle Pharand. Montréal : Les Éditions de l'homme, 1976.
- Ford, Clifford. *Canada's Music : A Historical Survey*. Agincourt, Ont. : GLC Publishers, 1982.
- Gagnon, Ernest. *Chansons populaires du Canada*. Québec : Le Foyer canadien, 1865.
- _____. *Les Sauvages de l'Amérique et l'art musical : petite étude présentée aux membres du quinzième congrès des américanistes, à Québec, le 12 septembre 1906*. Québec : Dussault et Proulx, 1907.
- Geoffrion, Diane. « La musique de salon au Québec : 1880-1915 ». *Les Cahiers de l'ARMuQ* 3 (juin 1984) : 33-36.
- Guay, Bertrand. *Un siècle de symphonie à Québec*. Québec : Commission de la capitale nationale du Québec et Septentrion, 2002.
- Kallmann, Helmut. *A History of Music in Canada, 1534-1914*. Toronto : University of Toronto Press, 1960.
- Keillor, Elaine. « Le rababou au Québec : passé, présent et futur (essai sur la culture musicale québécoise) ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 10, n° 1 (décembre 2008) : 39-45.
- _____. *Music in Canada : Capturing Landscape and Diversity*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2006.
- « Le promoteur de la musique canadienne ». Dans *Exposition virtuelle Claude Champagne* [en ligne]. http://epe.lac-bac.gc.ca/100/200/301/lac-bac/claude_champagne-et/www.lac-bac.gc.ca/4/3/m4-209-f.html (consulté le 20 mars 2009).
- Lefebvre, Marie-Thérèse. « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale ». Dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, sous la direction de Micheline Cambron, 87-102. Montréal : Fides et Bibliothèque nationale du Québec, 2005.
- McGee, Timothy J. *The Music of Canada*. New York : W. W. Norton, 1985.
- Magnan, Odile. « La musique à Québec à travers *L'Action sociale* et *L'Action catholique* (1908-1918) ». Mémoire de concours en histoire, Conservatoire de musique de Québec, 1980.
- Morey, Carl. *Music in Canada : A Research and Information Guide*. Music Research and Information Guides, 20. New York : Garland, 1997.
- Morin, Léo-Pol. *Papiers de musique*. Montréal : Librairie d'action canadienne-française, 1930.

Proctor, George A. *Canadian Music of the Twentieth Century*. Toronto : University of Toronto Press, 1980.

Vincent, Odette. *La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine*. Québec : Les Éditions de l'IQCR (Les Presses de l'Université Laval), 2000.

Walter, Arnold, dir. *Aspects de la musique au Canada*. Traduit de l'anglais par Gilles Potvin et Maryvonne Kendergi. Montréal : Centre de psychologie et de pédagogie, 1970.

Musique pour vents et musique militaire

Bourassa, Dominique. « La contribution des bandes militaires britanniques au développement de la musique au Québec de la Conquête à 1836 ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1993.

Clappé, Arthur A. *The Wind-Band and Its Instruments : Their History, Construction, Acoustics, Technique and Combination*. New York : Henry Holt, 1911. Réimpression, Boston : Longwood Press, 1976.

Dougherty, George F., IV. « Vehicles of Virtuosity : Cornet Solos from the Wind Band's Golden Age ». *Journal of Band Research* 36, n° 1 (automne 2000) : 77-87.

Fonder, Mark. « A Bibliography of Doctoral Dissertations Pertaining to the Wind Band, 1979 through 1992 ». *Journal of Band Research* 29, n° 2 (printemps 1994) : 28-92.

Hansen, Richard Kent. *The American Wind Band : A Cultural History*. Chicago : GIA Publications, 2005.

Kappey, Jacob A. *Military Music : A History of Wind-Instrumental Bands*. Londres : Boosey, 1894. Réimpression, Honolulu : University Press of the Pacific, 2003.

Kastner, Georges. *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*. Paris : Typographie Firmin Didot, 1848. Réimpression, Genève : Minkoff Reprint, 1973.

Kopstein, Jack et Ian Pearson. *The Heritage of Canadian Military Music*. St. Catharines, Ont. : Vanwell Publishing, 2002.

Maloney, S. Timothy. « Composition pour harmonie ». Dans *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne]. www.thecanadianencyclopedia.com (consulté le 8 septembre 2007).

Maloney, S. Timothy, et Stanley H. Clark, dir. *Musique pour vents. 1 : Harmonies*. Canadian Musical Heritage, 21. Ottawa : Canadian Musical Heritage Society, 1998. Revu dans les *Nouvelles de l'ACBM* 28, n° 1 (avril 2000) : 29-30.

Norton, Pauline Elizabeth. « March Music in Nineteenth-Century America ». Thèse de doctorat, University of Michigan, 1983.

Soyer, M.-A. « De l'orchestration militaire et de son histoire ». Dans *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, sous la direction d'Albert Lavignac et de Lionel de la Laurencie, 2^e partie, 4 : 2135-2214. Paris : Delagrave, 1929.

Zealley, Alfred Edward et J. Ord Hume. *Famous Bands of the British Empire*. Londres : J. P. Hull, 1926.

Joseph Vézina et ses contemporains

Annuaire de l'Institut canadien de Québec. Québec : Augustin Côté, 1874.

Asselin, Olivar. *Pensée française : pages choisies*. Montréal : ACF, 1937. Réédition, Bibliothèque électronique du Québec [en ligne]. <http://www.ibiblio.org/beq/pdf/Asselin-pensee.pdf> (consulté le 8 novembre 2008).

Brown, Nicole. « Joseph Vézina : vie, œuvre et catalogue ». Mémoire de concours en histoire, Conservatoire de musique de Québec, 1994.

Brunet, Manon. « H. R. Casgrain, Français d'Amérique ». Dans *Québécois et Américains : La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, sous la direction de Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, 113-29. Montréal : Fides, 1995.

Chauveau, Pierre-Joseph-Olivier. « François-Xavier Garneau : sa vie et ses œuvres ». Dans *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*. 4^e éd. Montréal : C. O. Beauchemin, 1883.

Côté-Angers, Jean-Philippe. « Joseph Vézina et l'orchestration au tournant du XX^e siècle ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 10, n° 1 (décembre 2009) : 21-25.

Émond, Vivianne. « La chronique musicale de LeVasseur : entre le réel et l'imaginaire ». *Les Cahiers de l'ARMuQ* 8 (mai 1987) : 42-47.

Grainger, Percy. *Grainger on Music*. Oxford : Oxford University Press, 1999.

_____. « Musique et musiciens à Québec : souvenirs d'un amateur — de Nazaire Levasseur (1848-1927) ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1986.

Kallmann, Helmut. « Vézina, Dr. Joseph ». Dans *Catalogue of Canadian Composers*. Éd. révisée et augmentée. Toronto : Canadian Broadcasting Corporation, 1952.

Lapierre, Eugène. *Calixa Lavallée : Musicien national du Canada*. 2^e éd. Montréal : Société historique de Montréal, 1966.

Locke, Ralph P. (sous le pseudonyme de Scrivens). « The Juice of Life : Getting Romantic with Romantic Music ». *The Pendragon Review : A Journal of Musical Romanticism* 1, n° 1 (printemps 2001) : 45-60.

Macleod, Roderick C. « Strange, Thomas Bland ». Dans *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne]. www.biographi.ca (consulté le 5 novembre 2008).

Morisset, Lucie K., et Luc Noppen. « Taché, Eugène-Étienne ». Dans *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne]. www.biographi.ca (consulté le 14 mars 2009).

Pelland, Joseph Octave. *Biographie, discours, conférences, etc. de l'Hon. Honoré Mercier*. Montréal : s. n., 1890.

- Premio-Real, Comte de, et al. « Scrap-book » contenant divers souvenirs personnels du Canada et des « 21 », quelques poésies, etc. etc. Québec : C. Darveau, 1880.
- Routhier, Adolphe-Basile. *À travers l'Espagne : lettres de voyage*. Québec : Augustin Côté, 1889.
- Roy, Pierre-Georges. *Trois curés de Lévis : M^{sr} Déziel, M^{sr} Gauvreau, M^{sr} Gosselin*. Lévis : [s. n.], 1947.
- Sauvageau, Liliane. *Joseph Vézina : vie et œuvres*. Québec : [s. n.], 1971.
- Smith, Gordon. « Ernest Gagnon on Nationalism and Canadian Music: Folk and Native Sources ». *Canadian Journal for Traditional Music / Revue de musique folklorique canadienne* 17 (1989) [en ligne]. <http://cjt.m.icaap.org/content/17/v17art5.html> (consulté le 4 novembre 2008).
- Strange, Thomas Bland. *Gunner Jingo's Jubilee*. Londres : Remington, 1893. Réimpression, Edmonton : University of Alberta Press, 1988.

Nation et nationalisme en musique

- Bohlman, Philip V. *The Music of European Nationalism : Cultural Identity and Modern History*. World Music Series. Santa Barbara, Calif. : ABC-CLIO, 2004.
- Brody, Elaine. « Vive la France : Gallic Accents in American Music from 1880 to 1914 ». *The Musical Quarterly* 65, n° 2 (avril 1979) : 200-211.
- Crittenden, Camille. *Johann Strauss and Vienna : Operetta and the Politics of Popular Culture*. Cambridge Studies in Opera. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- . « Whose Patriotism? Austro-Hungarian Relations and "Der Zigeunerbaron" ». *The Musical Quarterly* 82, n° 2 (été 1998) : 251-78.
- Grimley, Daniel M. *Grieg : Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge : Boydell Press, 2006.
- Hess, Carol A. « John Philip Sousa's "El Capitan" : Political Appropriation and the Spanish-American War ». *American Music* 16, n° 1 (printemps 1998) : 1-24.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic : Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2006.
- Poirier, Lucien. « Nationalisme et musique au Canada français : 1860-1945 ». *Les Cahiers de l'ARMuQ* 4 (novembre 1984) : 1-32.
- Poirier, Lucien. « Style canadien de musique : mirage et réalité ». *Les Cahiers de l'ARMuQ* 3 (juin 1984) : 2-7.
- Smith, Gordon. « Ernest Gagnon on Nationalism and Canadian Music: Folk and Native Sources ». *Canadian Journal for Traditional Music* (1989) [en ligne]. <http://cjt.m.icaap.org/content/17/v17art5.html> (consulté le 19 janvier 2008).

Warfield, Patrick R. « Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician: The Nineteenth-Century John Philip Sousa, 1854-1893 ». Thèse de doctorat, Indiana University, 2003.

Nation et nationalisme au Québec et au Canada

Balthazar, Louis. *Bilan du nationalisme au Québec*. Politique et société. Montréal : L'Hexagone, 1986.

Bouchard, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*. Montréal : Boréal, 2001.

_____. *La pensée impuissante : échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*. Montréal : Boréal, 2004.

Canet, Raphaël. *Nationalismes et société au Québec*. Outremont : Athéna, 2003.

Lamonde, Yvan. *Histoire sociale des idées au Québec*. 2 vol. Montréal : Fides, 2000-2004.

_____. *Territoires de la culture québécoise*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1991.

McRoberts, Kenneth. « Canada and the Multinational State ». *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique* 34, n° 4 (décembre 2001) : 683-713.

Impérialisme et affaires militaires

Castonguay, Jacques. *Les Voltigeurs de Québec : Premier régiment canadien-français*. Québec : Le régiment des Voltigeurs de Québec, 1987.

Chapman, William. *À propos de la guerre hispano-américaine*. Québec : Léger Brousseau, 1898.

Corcoran, James I. W. « Henri Bourassa et la guerre sud-africaine », *Revue d'histoire de l'Amérique française* 18, n° 3 (1964) : 343-56 et 19, n° 1 (1965) : 84-105.

Faucher de Saint-Maurice, Narcisse-Henri-Édouard. *De Québec à Mexico : Souvenirs de voyage, de garnison, de combat et de bivouac*. 2 vol. Montréal : Duvernay et Dansereau, 1874.

Labat, Gaston P. *Les Voyageurs canadiens à l'expédition du Soudan, ou Quatre-vingt-dix jours avec les crocodiles*. Québec : L. J. Demers, 1886.

_____. *Livre d'or des Contingents canadiens dans l'Afrique du Sud avec un appendice sur le loyalisme canadien*. Montréal : [s. n.], 1901.

Patrimoine militaire canadien [en ligne]. www.cmhg.gc.ca (consulté le 5 novembre 2008).

Morton, Desmond. *Une histoire militaire du Canada, 1608-1991*. Traduit de l'anglais par Serge Bernier. Québec : Septentrion, 1992.

- Mount, Graeme S. « Guerre hispano-américaine ». Dans *L'Encyclopédie canadienne*, sous la direction de James Marsh et Laura Bonikowsky [en ligne]. www.thecanadianencyclopedia.com (consulté le 11 mars 2009).
- Pelletier, Jean-Guy. « Les relations entre le Québec et l'Afrique, 1880-1905 ». *Revue canadienne des études africaines* 15, n° 1 (1981) : 117-20.
- Silver, Arthur I. « Quelques considérations sur les rapports du Canada français avec l'impérialisme britannique au XIX^e siècle ». *Revue canadienne des études africaines* 15, n° 1 (1981) : 55-75.
- Suzor, Louis-Timothée. *Code militaire*. Québec : G. & G. E. Desbarats, 1864.

Société et économie

- Appleton, Thomas A. « Les années d'attente ». Dans *Usque ad mare : historique de la garde côtière canadienne et des Services de la Marine* [en ligne]. http://www.ccg-gcc.gc.ca/fra/GCC/USQUE_Annees_dattente (consulté le 19 mars 2009).
- Blair, Louisa. *The Anglos : The Hidden Face of Quebec City*. 2 vol. Québec : Commission de la Capitale nationale du Québec, Éditions Sylvain Harvey, 2005.
- Faucher, Albert, et Maurice Lamontagne. « Histoire de l'industrialisation ». Traduit de l'anglais par Suzanne Goyette. Dans *Le retard du Québec et l'infériorité économique des Canadiens français*, sous la direction de René Durocher et Paul-André Linteau, 25-42. Trois-Rivières : Éditions du Boréal express, 1971.
- Haine, Malou. *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Lebel, Jean-Marie. *Le Vieux-Québec : guide du promeneur*. Québec : Septentrion, 1997.
- Lebel, Marc, Pierre Savard et Raymond Vézina. *Aspects de l'enseignement au Petit Séminaire de Québec, 1765-1945*. Cahiers d'histoire, n° 20. Québec : La Société historique de Québec, 1968.
- Malack, Dominique. « Les loisirs à Québec ». Dans *Québec, ville et capitale*, sous la direction de Serge Courville et Robert Garon, 364-75. Atlas historique du Québec. Québec : Archives nationales du Québec, 2001.
- Martinez, Françoise. « Repères. Penser une Amérique latine ». Dans *Amérique latine*, sous la direction d'Anne Volvey. Paris : Atlande, 2006.
- Nelson, Scott Reynolds. « The Real Great Depression ». *The Chronicle of Higher Education* 55, n° 8 (17 octobre 2008). Dans *Canadian Periodicals Index Quarterly* [en ligne]. <http://find.galegroup.com/gtx/start.do?prodId=CPI> (consulté le 26 octobre 2009).
- Rosa, Narcisse. *La construction des navires à Québec et ses environs*. Québec : Léger Brousseau, 1897.
- Rudin, Ronald. *The Forgotten Quebecers: A History of English-Speaking Quebec, 1759-1980*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1985.

Schmitz, Nancy. *Irish For A Day : Saint Patrick's Day Celebrations in Quebec City, 1765-1990*. Sainte-Foy : Carraig Book, 1991.

Wade, Mason. *The French Canadians, 1760-1945*. Toronto : Macmillan, 1955.

Arts et culture

Chouinard, Honoré-Julien-Jean-Baptiste. *Annales de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec*. Vol. 3, De 1889 à 1901. Québec : Compagnie d'imprimerie du Soleil, 1903.

_____. *Annales de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec*. Vol. 4, 1902. Québec : Compagnie d'imprimerie du Soleil, 1903.

_____. *Fête nationale des Canadiens-français célébrée à Québec en 1880*. Québec : Augustin Côté, 1881.

Comité du monument Champlain. *Inauguration du monument Champlain à Québec le 21 septembre 1898*. Québec : Compagnie d'imprimerie Le Soleil, 1902.

Dionne, Narcisse-Eutrope. *Tombeau de Champlain et autres réponses aux questions d'histoire du Canada proposées lors du concours ouvert en juin 1879 par Son Excellence M. le comte de Premio-Real*. Québec : Léger Brousseau, 1880.

Gauvin, Daniel. « L'Institut canadien et la vie culturelle à Québec : 1848-1914 ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1984.

Goler, Robert I. « Evacuation Day ». Dans *The Encyclopedia of New York City*, sous la direction de Kenneth T. Jackson, 385. New Haven, Conn. : Yale University Press, 1995.

Hood, Clifton. « An Unusable Past: Urban Elites, New York City's Evacuation Day, and the Transformations of Memory Culture ». *Journal of Social History* 37, n° 4 (2004) : 883-913.

Lefebvre, Marie-Thérèse. « La modernité dans la création musicale ». Dans *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la direction d'Yvan Lamonde et Esther Trépanier, 173-86. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

Lemire, Maurice, et Denis Saint-Jacques. *La vie littéraire au Québec*. Vol. 3-5. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1996-2005.

Nelles, Henry Vivian. *The Art of Nation-Building : Pageantry and Spectacle at Quebec's Tercentenary*. Toronto : University of Toronto Press, 1999.

Riker, James. *Evacuation Day, 1783 : Its Many Stirring Events*. New York : [s. n.], 1883.

Articles d'encyclopédies de la musique

Kallmann, Helmut, Gilles Potvin et Kenneth Winters, dir. *Encyclopédie de la musique au Canada*. Montréal : Fides, 1983.

Barnwell, F. Michael, et Helmut Kallmann. « Laurendeau, Louis-Philippe », 560.
 Bourassa-Trépanier, Juliette. « Vézina, (Xavier) François », 1043.
 Huot, Cécile. « Septuor Haydn », 928.
 Potvin, Gilles. « Lavigne (Tessier dit), Ernest », 564.
 Poussart, Annick. « Union musicale de Québec », 1013.

Laura Macy, dir. *The New Grove Dictionary of Music Online* [en ligne].
www.grovemusic.com (consulté le 27 janvier 2009).

Murray, D. J. S. « Military Music : Britain ».
 Raumberger, Claus, et Karl Ventzke. « Saxophone ».
 Samson, Jim. « Romanticism ».
 Spitzer, John, et Neal Zaslaw. « Orchestra ».
 Taruskin, Richard. « Nationalism ».

Articles de journaux, chroniques et comptes rendus

Album de coupures de journaux et de programmes, Joseph Vézina (1875-1928). CAQ-BAnQ, P 519, S5, SS4.

La lyre 3, n° 26 (décembre 1924), 9.

Couture, Guillaume. « Chronique musicale : L'Académie de musique de Québec ». *Revue de Montréal* 3 (juillet-août 1879) : 494-96.

Denoncourt, Frédéric. « Le tir du canon de retour à la Citadelle ». *Le Soleil*, 4 juillet 2009.

J.-R. Compte rendu de *Code militaire* par Louis-Timothee Suzor. *Revue canadienne* 1, n° 11 (novembre 1864) : 699-700.

« La fête de sainte Cécile ». *L'Électeur*, 23 novembre 1887.

Labat, Gaston P. « À bâtons rompus ». *Le Passe-temps* 13, n° 311 (23 février 1907) : 50.

« Le Festival : premier soir ». *L'Électeur*, 4 octobre 1883.

LeVasseur, Nazaire. « Musique et musiciens à Québec : souvenirs d'un amateur ». *La Musique* 4, n° 37 (janvier 1922), 7.

_____. « Musique et musiciens à Québec : Souvenirs d'un amateur ». *La Musique* 4, n° 42 (juin 1922), 105-6.

« M^{sr} Mathieu aux obsèques : Québec rendra ce matin un dernier hommage à feu M. Vézina ». *L'Événement*, 6 octobre 1924.

« Music in the Park : An Immense Throng to the Mall by Cappa's Band ». *New York Times*, 6 juin 1887.

Poisson, Adolphe. « L'Europe ». *Nouvelles soirées canadiennes* 4, n° 1 (janvier 1885) : 145-67.

Correspondance et sources primaires

Fonds Registres paroissiaux du Québec. Notre-Dame de Québec. BAnQ, ZQ 6, S21.

Georges Milo à Joseph Vézina, 29 mars 1906. CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/8.

Jean Savard à Joseph Vézina, 28 mars 1906. CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/8.

Lavigne, Arthur. *Catalogue abrégé d'instruments de musique*. Québec : Dussault et Proulx, [vers 1900].

Lucie Taschereau à Joseph Vézina, 28 mars 1906. CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/8.

Russell Sanjek à Raoul Vézina, 21 octobre 1953. CAQ-BAnQ, P 326, 1960-01-203/5.

Documents gouvernementaux

Cinquième recensement du Canada. Vol. 3. Ottawa : Bureau du recensement, 1911.

Loi sur le multiculturalisme canadien, L. C. 1985, ch. 24 (4^e suppl.).

Quatrième recensement du Canada. Vol. 3. Ottawa : Bureau du recensement, 1901.

Discographie

Airs canadiens-français. La Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion. 2 disques compacts. Fondation Musique Voltigeurs de Québec MVolt-002, 2007.

L'esprit du séquoia. La Musique des Voltigeurs de Québec, dir. François Dorion. Disque compact. Ministère de la Défense nationale MVolt-003, 2009.