

PORTRAITS DE COMPOSITEURS CANADIENS
DOCUMENTAIRE SUR JEAN PAPINEAU-COUTURE

Transcription

JEAN PAPINEAU-COUTURE : En ce qui me concerne, être compositeur signifie arranger des sons de manière logique, de façon à permettre à un auditeur éventuel de saisir au moins une partie de cette logique. Peut-être, à la première écoute – mais au moins après deux ou trois – ma musique est marquée d’une extrême rigueur, et là réside sa difficulté. Elle est calculée comme le mécanisme d’une montre, si vous voulez, et une fois qu’elle est remontée, elle produit des résultats.

EITAN CORNFIELD : Jean Papineau-Couture est connu comme le doyen des compositeurs québécois. Tout comme John Weinzweig, son homologue au Canada anglais, Papineau-Couture a établi et défendu aussi bien la profession que l’enseignement de la composition au Canada. Cela suppose beaucoup plus qu’« arranger des sons de manière logique ». Sa rigueur était tempérée par son attachement à sa famille, à l’enseignement, à la langue et à son patrimoine.

La musicologue Louise Bail note que la musique de Papineau-Couture a évolué entre deux pôles : un pôle de sensibilités et d’émotions à peine contrôlées; et un pôle de cérébralité pure, où le besoin d’organisation devient à la fois fondamental et naturel. La tension entre ces deux pôles a été le moteur de Papineau-Couture tout au long de cinq décennies. Pendant tout ce temps, sa musique a subi un processus de développement continu.

Un examen de l’oeuvre de Jean Papineau-Couture pourrait commencer par une question sur une autre dualité. Pourquoi ces deux noms ?

JEAN PAPINEAU-COUTURE : Eh bien, ma réponse habituelle est que cela vient de mon père. Il s’appelait également « Papineau-Couture ». Il se trouve que Guillaume Couture, mon grand-père, qui était compositeur, a épousé Mercédès Papineau, en secondes noces, incidemment, et Mercédès Papineau était la nièce de Louis-Joseph Papineau. On a pensé que le nom de « Papineau » était trop important pour qu’on le laisse tomber, et mon père, de même que ses deux frères aînés, a décidé, ils n’ont même pas fait cela d’un commun accord, mais chacun de son côté, spontanément, a décidé de s’appeler « Papineau-Couture ».

EITAN CORNFIELD : Louis-Joseph Papineau était le leader de la Rébellion de 1837. L’Encyclopédie du Canada rapporte qu’il se voyait comme le défenseur du patrimoine national du Canada français. Personnage complexe et contradictoire, Papineau fut néanmoins le premier leader politique officiel de son peuple. La fille de Jean Papineau-Couture, Nadia :

NADIA PAPINEAU-COUTURE : La portion « Couture » du nom vient du grand-père de mon père, Guillaume Couture, qui était compositeur comme mon père. Donc, fondamentalement, « Couture » fait partie de l’histoire culturelle du Québec, et Papineau fait partie des origines historiques et politiques de notre culture. Ce nom était l’identité de papa, avant tout. C’était une source de référence sur qui il était dans la vie. C’était un défi, et c’était aussi une responsabilité. J’imagine que cela résume probablement la manière dont papa voyait et portait son nom : une responsabilité vis-à-

vis des citoyens de cette province, et du Canada en général, en termes de musique. Un héritage à ne pas trahir.

EITAN CORNFIELD : Il n'était pas clair du tout que Jean Papineau-Couture allait cultiver les deux aspects de son héritage. Le compositeur John Beckwith était un vieil ami.

JOHN BECKWITH : Jean m'a dit que son père l'avait mis en garde : « Ne deviens pas musicien. Quoi que tu fasses, ne le fais pas » -- quand il était enfant – « Ne deviens jamais musicien ». Alors, en fait, c'est la mère de Jean qui l'a guidé vers la musique.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : J'ai commencé, je pense, par chanter des chansons folkloriques, mais plus précisément, j'ai commencé l'étude du piano à six ans, avec ma mère. Elle a été mon premier professeur, et le reste a suivi. Puisque Guillaume Couture était mon grand-père, nous parlions aussi de composition, avec le résultat que j'ai beaucoup entendu parler des compositeurs.

Cela m'a incité à écrire, et pendant la première année du cours classiques, en Éléments latins au Collège Saint-Ignace, le père jésuite qui était l'organiste fut transféré, laissant le collège sans organiste. On est venu me chercher. « Vous jouez du piano, alors vous devriez être capable de toucher l'orgue ». À quatorze ans, j'étais un peu naïf. J'ai répondu : « Je pourrais probablement jouer de l'orgue », et ainsi, juste avant son départ, le bon père m'a expliqué comment faire fonctionner le moteur, les jeux, le pédalier, et il a dit : « Dimanche prochain, c'est vous l'accompagnateur. »

Tout s'est passé pendant la messe, parce mon professeur de piano, Françoise D'Amour, m'avait donné des cours de lecture à vue intensifs, mais après la messe, il y avait les *Vêpres* et là, j'étais pris avec des lignes mélodiques grégoriennes, qui utilisaient des notes carrées dans la clé de do. Je ne connaissais pas la notation carrée, et je ne pouvais jouer sans accompagnement écrit. Ce fut la confusion totale, mais grâce à ma bonne oreille, je pouvais suivre la ligne mélodique.

Cela m'a forcé – oh, je ne sais pas combien de temps il m'a fallu, peut-être cinq ou six semaines, avant de jouer raisonnablement bien. De toute façon, cela m'a obligé à étudier l'harmonie, un peu, après quoi je m'y suis beaucoup intéressé, et j'ai poursuivi, et j'ai commencé à improviser au piano ; puis, vers l'âge de seize ans, j'ai voulu commencer à noter ce que j'improvisais, et à écrire autre chose que des improvisations.

Pendant tout ce temps, je poursuivais mes études classiques, qui me procuraient une formation intellectuelle merveilleuse, qui fait défaut aujourd'hui. Quand mes études ont été terminées, je me suis consacré sérieusement à l'étude de la musique, en travaillant l'harmonie, le contrepoint et la fugue avec Gabriel Cusson.

JOHN BECKWITH : Jean lui-même a reçu sa formation musicale, au début, de deux musiciens très importants : Gabriel Cusson et Léo-Pol Morin. Léo-Pol Morin n'était pas seulement un pianiste exceptionnel, il était un musicien tourné vers l'avenir. Il ne faisait absolument pas partie de l'establishment. Il était l'une des personnes qui parlait de Debussy, de Ravel, de Schoenberg et de Stravinski à Montréal, à une époque où on ne jouait pas la musique de ces compositeurs, et Jean suivait des cours de piano auprès de lui. Il a reçu sa formation en piano de Léo-Pol Morin.

Or, c'était une influence, certainement, et très importante, je pense, pour lui. Gabriel Cusson était aussi un très bon compositeur. J'ai vu plusieurs de ses oeuvres chorales, qui, je pense, se défendent très, très bien, alors je veux dire qu'il a eu de bons

modèles à Montréal à l'époque. Je ne pense pas que c'était un désert culturel, et je ne pense pas que c'était seulement à un niveau de débutant, pas du tout. C'étaient de bons musiciens professionnels.

EITAN CORNFIELD : Même s'il y avait quelques musiciens de haut niveau à Montréal, devenir compositeur n'était vraiment pas un choix de carrière évident dans un Québec en pleine Dépression. Si Papineau-Couture voulait trouver un modèle, il lui fallait regarder ailleurs, en l'occurrence vers Paris et vers la musique d'Igor Stravinski. John Rea est lui-même compositeur, et il a été quelques années doyen de la Faculté de musique de l'Université McGill. Il a passé des années à fouiller l'histoire musicale de Montréal, et il dit que malgré l'émergence de plusieurs compositeurs marquants partout dans le monde, il n'y avait qu'une poignée de musiciens au Québec, de la génération de Papineau-Couture, qui étaient connus du public comme compositeurs.

JOHN REA : Si on voulait comparer, disons, cette génération avec celle au sud de la frontière – je peux vous donner quelques noms très rapidement. Je veux dire, je pourrais nommer John Cage, par exemple. Elliott Carter est un peu plus âgé, mais si on étend jusqu'à l'Europe, vous avez Lutoslawski, par exemple, le compositeur polonais. Et Benjamin Britten.

Si vous mettez ainsi les choses en contexte, vous voyez qu'au Canada cette poignée de gens étaient aux prises avec ce qu'est la musique. Qui la fait ? Pourquoi voudrais-je faire cela ? Pourquoi, parmi tous les choix possibles, voudrais-je devenir compositeur ?

Alors, dans le contexte du Québec, il était probablement le seul – le seul – mais, pour quelqu'un dont le chemin a été le sien, je dirais qu'il avait bon goût. Il a été suffisamment intelligent pour comprendre qu'il y avait certainement la tradition de Stravinski, et que c'était quelque chose qui pouvait lui être familier. Je veux dire, en fait, Stravinski est une espèce de compositeur français à un moment de sa carrière, alors c'était un bon modèle.

EITAN CORNFIELD : Le meilleur moyen d'absorber l'oeuvre de Stravinski était d'étudier avec sa championne la plus fervente, la célèbre professeure de composition Nadia Boulanger. Boulanger avait étudié avec Gabriel Fauré. Parmi ses élèves figuraient Aaron Copland, Roy Harris, Virgil Thompson, Elliott Carter et le propre professeur de Papineau-Couture, Gabriel Cusson. Nous sommes en 1940, et Nadia Boulanger est aux États-Unis, où elle enseigne principalement à la Longy School of Music, à Cambridge. Papineau-Couture y arrive pour découvrir que Nadia Boulanger est en congé pour un an. En attendant son retour, il s'inscrit au New England Conservatory of Music, où il étudie avec le compositeur américain Quincy Porter.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : Nadia Boulanger est finalement arrivée, apportant avec elle la discipline intellectuelle très stricte qui faisait sa renommée. Je crois que cela est légendaire maintenant, parce qu'il s'agit vraiment d'une formation extraordinaire et, en même temps, ce qui est encore plus extraordinaire mais dont on parle moins, est la faculté qu'elle possédait de pénétrer la personnalité musicale de chacun de ses élèves en deux ou trois semaines.

EITAN CORNFIELD : Les deux années qu'il passe auprès de Boulanger à Cambridge, Papineau-Couture est plongé dans la musique d'Igor Stravinski. En 1943, il enseigne à Montréal, mais une subvention du gouvernement québécois lui permet de retourner auprès de Boulanger l'année suivante. Lui et son épouse Isabelle retrouvent

Nadia Boulanger d'abord au Wisconsin, puis en Californie, où ils peuvent enfin rencontrer et fréquenter Stravinski et sa femme.

JOHN BECKWITH : Mais, avant cela, même à Montréal à l'époque où il étudiait avec Morin, il s'était familiarisé avec la musique de Stravinski, et je pense que l'on sent des accents de Stravinski dans ses premières oeuvres, cela ne vient pas seulement de Nadia Boulanger, mais de la musique qu'il connaissait avant d'étudier avec elle, et elle a développé cet aspect chez lui. La *Sonate pour violon*, par exemple, qu'il a écrite sous – sous sa direction, je pense, ou juste après – ressemble à plusieurs égards à une pièce néo-classique de Stravinski, une oeuvre très séduisante. Je l'aime beaucoup, mais on peut certainement y détecter l'influence de Stravinski.

Ils sont restés en contact, naturellement. Elle était la marraine de l'une de ses filles, et je pense qu'il lui a rendu visite en France par la suite, au cours d'une année sabbatique. Alors, ils sont restés en contact. Je pense qu'il était un fervent disciple de Nadia Boulanger, certainement.

NADIA PAPINEAU-COUTURE : Ce fut une – je dirais, une partie fabuleuse de sa vie, qui représentait un grand défi aussi. Il a emménagé à Santa Barbara, dans la propriété des Sachs. Mes parents venaient de se marier, et ils habitaient au-dessus du garage, parce que Nadia Boulanger était l'invitée de la famille Sachs pendant la guerre.

Ma marraine est une personne extrêmement exigeante, très, très exigeante, mais elle ne demandera jamais quelque chose qu'elle ne peut fournir elle-même ; en plus, elle se préoccupait beaucoup, je dirais, de tirer ce que chaque individu avait de mieux à donner. Elle faisait cela avec tous ses élèves. Elle l'a fait avec mon père, mais j'ai rencontré d'autres élèves à elle plus tard, à l'âge adulte, et ils disent tous la même chose : elle pose des défis, elle est exigeante, elle nous pousse à l'extrême limite de ce que nous pouvons donner comme êtres humains, et comme musiciens.

Igor Stravinski disait : « Le travail, c'est se mettre à sa table de travail. Ce n'est pas seulement l'inspiration. » « Mais l'inspiration commence par se mettre à sa table de travail » est quelque chose que papa a toujours fait par la suite. C'est une discipline. L'inspiration ne fait pas que vous attendre au coin de la rue, pour sauter sur vous tout à coup. Ce n'est pas vrai. Il avait une immense admiration pour Stravinski, il aimait vraiment beaucoup sa musique, et je dirais que ce n'était pas nécessairement le cas pour toute la musique de cette période, et il était également fasciné par la manière dont il construisait le son.

EITAN CORNFIELD : Papineau-Couture composait longtemps avant de rencontrer Stravinski, à une époque où il était sous le charme d'autres compositeurs français.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : Quand j'ai commencé à composer, Stravinski ne m'avait pas encore influencé, ni, bien sûr, Schoenberg et Webern ; mais des gens comme Poulenc, Milhaud, oui. L'impressionnisme était mon point de départ, et la modalité, une modalité un peu fauresque de concept, si vous voulez, très changeante.

Quand je suis retourné à Boston auprès de Nadia Boulanger, des compositeurs comme Prokofiev commençaient déjà à m'affecter. Sa tonalité aux changements rapides a trouvé un écho chez moi, et commençait déjà à poindre dans mon écriture. Il n'y en a plus aucune trace dans ce qui reste de mon oeuvre, parce que j'ai détruit environ cinquante oeuvres ; et quand je dis « détruit », j'espère qu'il n'en reste rien.

La première oeuvre que je reconnais date de 1942. Elle est impressionniste, en partie. Son titre est *Églogues*, pour voix de contralto, flûte et piano. Elle est partiellement impressionniste, pourtant, à partir de la dernière pièce de ce cycle, il y a une nette sensation d'un glissement vers le néoclassicisme, et les oeuvres qui ont suivi ont été néoclassiques pendant quelque temps.

EITAN CORNFIELD : Les compositeurs qui travaillaient dans le style néoclassique valorisaient la sobriété d'expression et la clarté. Très peu pour eux les émotions fiévreuses du romantisme, ou le flou rêveur de l'impressionnisme. Les adeptes les plus éminents du néoclassicisme étaient Hindemith et Stravinski. Leur influence atteignait aussi le compositeur torontois John Weinzweig. Weinzweig était à de nombreux égards l'homologue de Papineau-Couture au Canada anglais. Weinzweig considère le néoclassicisme comme une phase transitoire dans l'évolution de la musique nouvelle.

JOHN WEINZWEIG : Ce style portait vraiment sur la musique nouvelle, avec une saveur plus dissonante, mais – mais elle n'avait pas encore trouvé sa forme propre, alors – alors elle s'appuyait sur les formes classiques. Ainsi, il restait encore à la musique nouvelle à trouver sa forme propre, ce qui est arrivé plus tard, mais nous étions tous les deux des compositeurs néoclassiques, oui.

Je veux dire, j'ai écrit une sonate pour piano ; je pense que Jean a écrit une sonate pour piano. J'écrivais ma série de divertimenti pour cordes et un instrument à vent solo ; et il composait une série d'oeuvres concertantes. Je pense qu'il en a composé cinq, mais nous faisons la même chose. Nous nous intéressions au rythme. Nous nous intéressions à un niveau plus élevé de dissonance, mais nous la contrôlions avec les formes classiques. C'était une combinaison de vin nouveau et de vieilles bouteilles.

EITAN CORNFIELD : Le compositeur d'origine hongroise Istvan Anhalt a étudié à Paris avec le fils d'Igor Stravinski, Soulima, et avec Nadia Boulanger. Quand Anhalt a émigré au Canada en 1949, Boulanger lui a fourni une lettre d'introduction adressée à son vieil ami et ancien élève, Jean Papineau-Couture. Anhalt et Papineau-Couture se sont liés étroitement, au plan personnel comme au plan professionnel. Anhalt allait mettre sur pied le programme de composition à l'Université McGill, tandis que Papineau-Couture en faisait autant à l'Université de Montréal. Arrivant de l'un des creusets du modernisme, Anhalt avait une perspective aiguisée à partir de laquelle il pouvait juger la musique de Jean Papineau-Couture. La première oeuvre dont il a eu connaissance était *Églogues*.

ISTVAN ANHALT : J'ai pensé que c'est – c'était légèrement conservateur, pour quelqu'un qui arrivait de Paris, et, à ce moment-là, je m'intéressais beaucoup à Schoenberg. Je trouvais sa musique bien faite, un peu douce, et un peu mignonne, mais bien faite – non, pas mignonne. C'est – je retire ce mot – agréable, elle avait un côté agréable. Elle n'avait pas de mordant, pour ainsi dire, mais je – il m'a fallu un certain temps pour comprendre que l'univers de pensée dont Papineau-Couture était issu, le Canada français, une partie du Canada français, auquel il s'identifiait beaucoup – je veux dire, comme vous savez, sa famille s'est établie dans l'île de Montréal dans les années 1640, et le nom « Papineau » est l'un des grands noms de l'histoire canadienne-française.

Alors, d'une certaine façon, ce qu'il exprimait est cette gentillesse recherchée et bucolique – une tranquillité, un aspect ludique qui est, je l'ai appris bien des années plus tard, à identifier avec l'un des courants de la culture québécoise.

EITAN CORNFIELD : Alors que le bagage culturel de Papineau-Couture a pu le rendre particulièrement réceptif à l'esthétique néoclassique, le compositeur et pianiste montréalais Bruce Mather estime que Papineau-Couture a constamment élargi ses horizons stylistiques au fil des années.

BRUCE MATHER : Il a changé énormément au fil du temps, si vous prenez des pièces comme le *Psaume 150*, composé vers 1954 ou 1955, quelque chose comme ça, qui était très près de Stravinski – je pense que c'est une oeuvre magnifique. Je suis retourné à toutes ces pièces récemment, et j'ai trouvé que les quatuors à cordes, les deux quatuors à cordes sont, vraiment, absolument exceptionnels, mais une oeuvre comme le trio à cordes *Slano*, de 1973 ou 1974 est – je ne sais pas – merveilleux, mais à des années-lumière de ses premières pièces. Il se développait constamment et, naturellement, il n'a pas accepté les techniques nouvelles. Il n'a pas tout accepté, mais il est un exemple d'un compositeur dont le langage a beaucoup évolué.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : Il est difficile de dire à quel moment j'ai finalement rompu avec la tonalité, mais je me souviens encore quand ils répétaient la *Pièce concertante no 5*, que j'avais composée pour l'inauguration de la Place des Arts. Pierre Mercure est venu entendre la répétition avec moi ; il suivait ma partition et, après la répétition, il m'a dit : « Bravo pour ton dernier accord, et maintenant tu t'es engagé dans une nouvelle direction. »

Je crois qu'il avait raison. Dans les cinq pièces concertantes, et dans d'autres oeuvres également, j'ai abandonné les formes traditionnelles. J'avais progressivement abandonné la tonalité, et je redécouvrais la couleur. Pour moi, la couleur redevenait subitement un paramètre structurel, et à partir de ce moment, vers 1964, 1965, il y a certainement eu une direction principale différente de ce qui avait existé auparavant. Ce fut un point tournant.

J'ai commencé à explorer. J'ai commencé par le piano, et j'ai dit : bon, bon, après tout, c'est l'instrument que je connais le mieux, et j'ai cherché ce que je pouvais faire si je décidais de m'éloigner de la technique que j'avais apprise jusque là. J'ai abandonné le chemin normal avec une pièce appelée *Complémentarité* commandée par la SRC, et écrite pour Jean-Paul Sévilla.

EITAN CORNFIELD : John Rea a suivi la musique de Papineau-Couture depuis qu'il a entendu un disque 33 tours enregistré chez Columbia en 1959, où figurait une exécution de la *Pièce concertante no 1*. Comme Bruce Mather, Rea est impressionné par l'énergie créatrice infatigable de Papineau-Couture.

JOHN REA : J'ai pu entendre au moins trois manières. J'aime employer ce mot, parce qu'il est lié au travail de l'artiste. J'ai vu trois manières. Je dirais que cela est déjà incroyable, parce que si quelqu'un continue à se développer, cela revient à dire que cette personne est vivante, qu'elle remet des choses en question et qu'elle fait quelque chose. J'ai donc vu trois manières.

J'ai vu la manière néoclassique quand il était relativement jeune, remplie d'énergie et d'élan, qui m'a attirée. J'ai vu et entendu la seconde manière, c'est-à-dire ces pièces qui étaient – je ne veux pas dire un mot bizarre ici. Je dirais qu'elles étaient un peu torturées. Je veux dire, on sent la torture de celui qui se bat avec les méthodes et les substances, les matériaux de la musique, ce qui montre qu'il livrait peut-être une espèce de bataille contre lui-même, une bataille artistique qui lui apportait de nouveaux défis, et

il lui fallait tenter d'y répondre de diverses façons. La dernière période est cette nouvelle manière que j'ai trouvée surprenante, au sens où je l'ai trouvée lyrique.

Cela lui a peut-être permis de revoir son passé ou sa première manière, ou peut-être même la manière qu'il a détruite, mais il ne fait aucun doute que ses dernières oeuvres sont davantage cantabile.

EITAN CORNFIELD : À travers ces différentes manières, John Beckwith entend les mêmes préoccupations dans toute la musique de Papineau-Couture. Ses préoccupations sont la forme et la clarté.

JOHN BECKWITH : Comme son mentor Stravinski à ses débuts, j'imagine – très sélectif dans ce qu'il veut faire – il élimine les branches inférieures et il vous donne un bon aperçu de la pièce, vous savez. Je me souviens qu'il m'avait parlé d'une oeuvre à laquelle il travaillait, *Clair-obscur*, je pense que c'est le titre, elle est écrite pour – une combinaison très étonnante – c'est une commande pour contrebasson, contrebasse et orchestre, et des instruments dans le registre grave – « c'est une chose très grave », m'a-t-il dit en faisant un jeu de mots.

Eh bien, cela était typique, et je me souviens quand j'ai entendu la pièce, c'est une partition très sélective et précise, où il a manifestement accordé une attention méticuleuse à ce qu'on peut exprimer dans les registres graves, avec ces couleurs instrumentales très spéciales, et à ce qu'il faut comme contraste, parce que si *Clair-obscur* se déroule uniquement dans l'octave la plus grave, nous n'écouterons pas. Je veux dire, ce serait lassant. Mais bon, je veux dire, je pense que c'était caractéristique.

Il y a certains intervalles qui, je pense, reviennent souvent ; je crois que les compositeurs ont toujours cette tendance à – leurs idées s'expriment dans les mêmes motifs d'intervalles, et chez Jean il s'agissait habituellement de motifs d'intervalles plutôt astringents.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : La façon dont je sélectionne mes instruments et dont je les groupe indique toujours un souci de faire ressortir toutes les lignes, et cela signifie que chaque fois que j'ai écrit des choses qui étaient presque toujours de nature contrapuntique, quand je raffinais la pièce, je devais éliminer tout ce qui pouvait interférer avec une perception claire de la ligne, avec une définition précise, et cela, je le dois à Gabriel Cusson et à Nadia Boulanger.

EITAN CORNFIELD : Après ses études avec Nadia Boulanger, Jean Papineau-Couture rentre à Montréal en 1945. Il entreprend immédiatement une carrière dans l'enseignement, qu'il poursuivra parallèlement à la composition pendant les quatre décennies suivantes. Il enseigne d'abord au Conservatoire de Montréal. Puis il passe à l'Université de Montréal. Là, il lutte pour développer et maintenir une faculté de musique, dont il deviendra le doyen. Il amorce également une longue carrière d'activiste musical. Il milite d'abord au sein de l'Association des professeurs de musique du Québec. Il est déjà le défenseur des oeuvres des compositeurs québécois en 1951, lorsque John Weinzweig l'invite à se joindre à la Ligue des compositeurs canadiens [qui s'appelait à l'époque la Ligue canadienne de compositeurs], qui vient de voir le jour.

JOHN WEINZWEIG : Jean m'a téléphoné quand il a reçu l'invitation, et ceci n'est pas très connu, mais il m'a téléphoné et il se demandait de quoi il s'agissait. J'ai tenté de le rassurer en lui disant que l'objectif de la Ligue des compositeurs canadiens était d'élever le statut de la composition au pays, et d'oeuvrer dans l'intérêt des compositeurs, vu que personne d'autre ne le faisait, et parce que nous n'avions pas le

secteur de l'enregistrement, vous savez, et de l'édition, et que les compositeurs qui écrivaient des oeuvres d'envergure avaient beaucoup de difficulté à obtenir une exécution. Telle était la raison d'être de la Ligue des compositeurs canadiens. Il ne s'est pas joint à nous tout de suite. Il a attendu un peu. Au cours de l'année, il est devenu membre.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : L'objectif de la Ligue des compositeurs canadiens était de défendre les compositeurs au plan professionnel. J'y étais très actif et cela m'a conduit, en compagnie de Pierre Mercure et d'Alexander Brott, à tenter d'organiser des concerts de musique canadienne à Montréal, et avec l'aide de mon épouse, une aide très efficace d'ailleurs, nous avons réussi à mettre sur pied un comité de concert pour la Ligue des compositeurs canadiens à Montréal, qui a présenté son premier concert en 1953, je crois, et qui, peu à peu, est devenu une organisation indépendante appelée Société de musique canadienne. Les résultats furent décevants, en surface, mais à long terme, elle a au moins entraîné la fondation de la Société de musique contemporaine du Québec.

NADIA PAPINEAU-COUTURE : Papa et maman essayaient ensemble de trouver des stratégies, avant que la pensée stratégique ne soit populaire, j'imagine, dans le monde de la musique et, en plus, ils n'étaient pas seuls. De toute évidence, ils avaient tous les deux le don de rassembler d'autres gens. Dans le cas de la Faculté de musique, c'était moins évident. Dans le cas de la Ligue, c'était beaucoup plus évident. Je veux dire, je me rappelle une bande de compositeurs à la maison, assis sur le plancher ou ailleurs, après un concert, ou en train de préparer le prochain concert, et discutant sans fin. Je veux dire, il y en avait plusieurs, comme Clermont Pépin, Jean Vallerand, Pierre Mercure et beaucoup d'autres, manifestement, mais, je veux dire, où était la fournaise ? Eh bien, la fournaise chauffait, je pense, très souvent sous notre toit.

EITAN CORNFIELD : La fournaise chauffe sous le toit de Jean et d'Isabelle pour la Ligue des compositeurs canadiens et pour la Société de musique canadienne. Les Papineau-Couture jouent un rôle de pionniers tout aussi important dans la création du Centre de musique canadienne et de la Société de musique contemporaine du Québec, ou SMCQ. Le compositeur Gilles Tremblay est encore étudiant lorsque la Ligue commence à présenter des concerts à Montréal, mais il est souvent à la maison des Papineau-Couture.

GILLES TREMBLAY : Vous savez, on faisait – on l'appelait parfois « Pap-Cout ». C'était plus court que « Papineau-Couture ». C'était un peu trop long à dire ; nous l'appelions « Pap-Cout ». Il organisait, à une époque où c'était très difficile à organiser, vous savez – il organisait des concerts de musique canadienne contemporaine, avec orchestre. Il organisait cela dans le cadre de la Ligue des compositeurs canadiens et, vous savez, moi, dans ce temps-là, j'allais chez lui, et je connaissais Isabelle quand elle était une jeune mère, vous savez, mais avec tout le – plusieurs enfants qui faisaient beaucoup de bruit et, vous savez, c'était une jeune famille, et vous savez ce que c'est que d'avoir une famille.

Bien sûr, c'est beaucoup de travail, mais malgré cela, ils étaient tous les deux totalement dévoués aux petites tâches très ordinaires de distribuer des feuillets publicitaires, vous savez, et je pense que cela est admirable. Il n'était pas, vous savez, un animateur derrière son bureau, qui faisait travailler les autres. Il faisait beaucoup de

choses lui-même, et c'était un très bon exemple, et je pense que c'est encore aujourd'hui un très bon exemple de cette générosité très altruiste.

EITAN CORNFIELD : Gilles Tremblay a seize ans en 1948, l'année où il commence à suivre des cours particuliers avec Jean Papineau-Couture.

GILLES TREMBLAY : Il enseignait au Conservatoire de Montréal à l'époque, entre autres une classe de théorie avancée ; c'était dans les premières années du conservatoire, alors c'était le – le conservatoire était logé dans l'édifice de la Bibliothèque Saint-Sulpice à l'époque, qui est aujourd'hui la Bibliothèque nationale, et il n'y avait pas de place, alors nous avions nos cours dans le couloir, vous savez, dans le corridor, quelque part, mais c'était – c'était très intéressant. Peu importe le décor, ce fut très – pour moi, ce fut une découverte. Je lui dois d'avoir découvert les lois de l'acoustique, Pythagore, Zarlino, tous ces gens.

Toute ma musique est marquée par l'acoustique naturelle, la progression des harmoniques naturelles, par exemple. Pythagore disait : « La musique est l'incarnation des nombres », alors cela a frappé mon imagination et, pour moi, j'avais la conviction intime que l'harmonie réelle était seulement la résonance naturelle. Tout le reste est purement culturel, alors c'est une espèce de loi universelle.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : L'acoustique est l'étude des mouvements vibratoires, tous les mouvements vibratoires, évidemment, si vous prenez tout le champ de l'acoustique, mais ce sur quoi j'insiste est seulement l'acoustique musicale, l'étude des mouvements vibratoires qui produisent le son, qui est en réalité le phénomène avec lequel les compositeurs travaillent, en général. Le compositeur qui fait face à ses responsabilités a besoin de savoir ce qu'est le son, ce qui arrive quand le son est modifié par tel ou tel moyen inhabituel de produire le son ; ce qui arrive quand deux sons se rencontrent et entrent en collision, ou se marient, et quand ils parviennent à l'oreille, qui elle-même transformera le son. Il doit savoir tout cela.

JOHN BECKWITH : Son point de vue a toujours été que si vous ne connaissez pas l'acoustique, vous ne savez pas par où commencer, comme compositeur. Vous devez connaître le son. Vous devez connaître la physique du son, et je pense qu'il m'a convaincu de cela, parce que je n'avais pas cette connaissance. J'ai dû l'apprendre dans des livres et au contact d'autres spécialistes, après avoir reçu mes diplômes, et ainsi de suite. Je n'avais pas cela, mais il était persuadé que c'est un bagage qui devrait faire partie des notions fondamentales inculquées aux étudiants ; il donnait ce cours à l'Université de Montréal, et je parle encore à des gens qui ont suivi ce cours et qui en ont été profondément marqués. Je pense que c'était une chose extraordinaire, cette espèce de position qu'il prenait, vous savez.

JOHN REA : L'étude de la musique en tant que matière académique était inhabituelle à l'université. Je suppose que les gens pensaient en général – non sans raison – que la musique est affaire d'exécution, et par conséquent, qu'elle devrait probablement loger dans les conservatoires.

Alors qu'il y avait un modèle où la musique en tant que sujet académique, incluant en vérité la composition, mais en particulier la musicologie, appartient à l'université, mais la bataille continue, parce qu'au sein de la famille complexe qu'est l'université, quand vous êtes assis autour de la table et que vous êtes un administrateur, vous vous rendez compte que votre portion du gâteau, de la tarte, va être un peu plus

petite que celle de votre grand frère, qui est la faculté de médecine et – et caetera – la faculté de génie.

La bataille est sans fin. Elle existera toujours. S’il y a aujourd’hui, je suppose, une faculté de musique à l’Université de Montréal, je suppose que cela est dû dans une certaine mesure aux batailles qu’il a livrées.

NADIA PAPINEAU-COUTURE : J’imagine que la partie administrative de la faculté de musique était un fardeau très lourd. C’est un fardeau qu’il partageait beaucoup avec maman et avec nous à – quand nous prenions nos repas ensemble. Par exemple, quand j’étais enfant, je me souviens clairement, année après année après année, que l’existence de la faculté de musique était remise en question par le conseil des gouverneurs. Je peux me souvenir de cela, et de Clément Morin, le doyen à l’époque, qui essayait de trouver les meilleurs arguments, et papa qui rentrait à la maison et testait des idées auprès de maman : bon, OK, maintenant, quel serait le meilleur moyen de convaincre tous ces membres du conseil qu’une faculté de musique est essentielle dans une université ?

EITAN CORNFIELD : Jean se fiait habituellement au jugement d’Isabelle, et elle était le moteur des comités qui organisaient les concerts. Leur union semble avoir été le mariage parfait.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : Le rêve de ma vie était d’avoir l’épouse que j’ai, et de réussir notre vie ensemble, comme nous l’avons fait. Je pense que nous avons remarquablement réussi, tous les deux. Nous avons l’impression, l’un par rapport à l’autre, que notre vie ensemble a été un grand succès, et nombreux sont ceux qui peuvent en témoigner.

NADIA PAPINEAU-COUTURE : C’était un couple très, très, très amoureux. Je me souviens quand je rentrais de l’université. Je n’étais plus une enfant. Je veux dire, j’étais au début de la vingtaine, et je trouvais maman et papa sur le divan du salon, en train de s’embrasser et de passer un bon moment ensemble. J’imagine que cela établit une référence, un standard, et nous sommes très fortunés, je pense, d’avoir eu la chance d’avoir des parents qui étaient très amoureux. Il y a eu beaucoup d’amour, mais aussi beaucoup de complicité. Je veux dire, cela signifie lire dans l’esprit de l’autre, partager des objectifs, partager une vision de la vie, vouloir ensemble que les choses arrivent, mais sans avoir besoin d’échanger des mots, seulement un regard, un coup d’oeil.

EITAN CORNFIELD : Nadia se revoit en train de construire des maisons sous le piano, avec son frère et sa soeur, pendant que son père compose. Il était capable de se concentrer malgré le brouhaha. Il pouvait paraître totalement absorbé, mais si l’un des enfants réclamait son attention, il lui suffisait de dire « Jean » d’une certaine façon, et papa émergeait à l’instant de sa transe de compositeur. Les parents de Nadia se complétaient. Isabelle étudiait l’histoire, était une ballerine, aussi joyeuse et extravertie que son mari était grave et introspectif. Pourtant, quand il évoque son ancien collègue, John Rea nous rappelle que Papineau-Couture était fondamentalement un homme drôle et plein d’esprit.

JOHN REA : Il possédait un humour très fin. Il se moquait aussi de lui-même. Cela me causait toujours un grand plaisir, parce que j’étais – je suis toujours – un membre du milieu artistique de la SMCQ, et il a été là, au début des années 1980, au moment où j’y étais, pendant plusieurs années, et il avait des façons d’utiliser la langue française en tordant le sens des mots, en faisant des calembours – et puis il devenait – il

devenait très, très sérieux quand quelqu'un avait, disons, rédigé un texte pour un – le procès-verbal d'une réunion ou quelque chose comme ça.

Il était absolument pointilleux. Il disait, vous savez, ce mot n'est pas épelé correctement, et ce mot est une inversion d'un autre mot, et ce n'est pas – il était, mettons, très, très méticuleux, et naturellement, cela provoquait toujours les rires, parce que les jeunes membres, évidemment, se moquaient du fait qu'il était le vieil encroûté, ou le doyen, vous savez, parce qu'il était le doyen.

On dit que les gens doués pour les jeux de mots sont souvent de bons compositeurs. J'ai déjà entendu cela. Stravinski était certainement doué pour les jeux de mots, et cela à quelque chose à voir avec le son, bien sûr, et le double sens ; la musique est toujours remplie de doubles sens.

GILLES TREMBLAY : Vous savez, c'était quelqu'un qui pensait vite. Ce n'était pas une tortue, vous savez. Il était plus lièvre que tortue, et il aimait jouer avec les mots, vous savez, pour le jeu de mots – vous savez, il nous enseignait. C'était une blague du début à la fin du cours, mais nous apprenions des choses à travers cela, vous savez. Ce n'était pas trop sérieux, au mauvais sens du mot. Il y avait une expression du temps de Rabelais : « Le gai savoir ». Le gai savoir est une connaissance joyeuse, alors je pense que Papineau-Couture était un professeur très joyeux.

ISTVAN ANHALT : Oh, Jean était un homme plein de vie. Il était très enthousiaste, très engagé. Parfois, j'avais aussi l'impression qu'il avait des idées un peu arrêtées.

EITAN CORNFIELD : À quel sujet ?

ISTVAN ANHALT : Eh bien, pour ce qui est de ses goûts musicaux, la musique sérielle n'était pas – « elle ne m'intéresse pas ». Il était violemment contre, par principe ou j'ignore pour quelle raison. C'était une conviction qui ne disait pas seulement : « Eh bien, je n'en rien à faire. Cela ne m'intéresse pas. » C'était : « On ne devrait pas s'intéresser à cela et je ne vous comprends pas, je ne comprends pas pourquoi vous vous y intéressez. » Alors ce n'était pas seulement un échange d'informations. C'était un débat.

EITAN CORNFIELD : À l'occasion, le débat devenait politique.

JOHN WEINZWEIG : Bon, Jean pouvait devenir très fâché. Vous savez, il était vraiment très nationaliste, au sens où il croyait en la culture québécoise. Il défendait les droits de la province de Québec, je pense. Il s'offusquait facilement de tout ce qui pouvait suggérer que – de toute critique au sujet du Québec. Alors je devais faire attention à ce que je disais, vous savez, à certains sujets.

ISTVAN ANHALT : J'ai le sentiment que Jean, à cause de son nom, de son histoire familiale, son appartenance à la culture québécoise d'abord, et à la culture canadienne ensuite, qu'il s'identifiait avec le point de vue québécois au point que cela devenait le premier, le second et le troisième critères de son identité politique et politico-culturelle.

NADIA PAPINEAU-COUTURE : Je dirai que mon père vient d'une famille historique, très concrète, qu'il croit dans les racines familiales et dans l'histoire. Lui-même est un combattant. Il y a des combats auxquels il croit, et il y a aussi des inégalités qu'il croit que l'on devrait éliminer, et qu'il devrait exister une meilleure compréhension de qui nous sommes, respectivement.

Quand le Canada dit : « What does Québec want ? », peut-être que si le Canada disait cela avec la ferme intention d'écouter, plutôt que de trouver une solution immédiate, et entamait une conversation, plutôt que de trouver une solution, je pense que les choses pourraient être différentes, et j'imagine que c'est probablement la vision qu'avait mon père. Mais c'est une vision nationaliste ou politique qui ne se traduisait pas nécessairement dans le monde de la musique, et c'est peut-être là que certains de ses collègues pouvaient sentir que, oui, il se battait pour la scène musicale canadienne en général, pas seulement pour la musique du Québec, mais pour la musique au Canada.

GILLES TREMBLAY : Il aimait provoquer une situation de manifestation de la vie. Manifestation d'autres oeuvres, ou d'autres compositeurs, et vous savez qu'il était très nationaliste, comme les gens le mentionnent, mais il travaillait dans un esprit de collaboration fantastique avec les compositeurs du Canada anglais, avec un grand dévouement. C'était exactement la même chose, alors c'est – je pense que c'est beau d'être ainsi. Vous savez, il avait ses opinions, mais il était très, très ouvert d'esprit, et il pouvait avoir ses opinions tout en ayant les bras ouverts en même temps.

EITAN CORNFIELD : Jean et Isabelle étaient si proches l'un de l'autre qu'ils rêvaient de mourir ensemble. Mais cela ne devait pas arriver. Isabelle est morte subitement – treize ans avant son époux.

NADIA PAPINEAU-COUTURE : Il a été complètement anéanti, et c'est un mot très faible pour décrire ce qui s'est passé. Ma mère est décédée subitement. Elle avait été hospitalisée pour un problème relativement mineur, et elle devait rentrer à la maison ce jour-là. Incrédulité, colère – comment décrire cela : quelque chose au fond de soi qui est si puissant qu'on a l'impression qu'on ne peut rien y faire. Je pense que tous étions tous en état de choc. Maman était tout dans la vie de papa, dans chaque petit coin et recoin que l'on pouvait imaginer. Elle était une partie de sa vie.

On dit souvent « les couples ». Ils formaient un couple, l'un étant l'autre, et vice-versa, en un sens. Oui, ils étaient autonomes et ils étaient aussi des gens à part entière, mais cela fut dévastateur. C'était comme apprendre à vivre sans celle qui a été votre référence permanente, et celle avec qui vous partagez les choses, probablement la seule personne avec qui il partageait tous ses rêves.

Il a continué à composer, j'imagine, parce qu'il savait que c'est ce qui lui restait à accomplir dans la vie, et parce que, j'imagine, il le faisait aussi avec maman qui lisait par-dessus son épaule, absente physiquement, mais encore présente. Oui, elle était très présente, même après son départ.

EITAN CORNFIELD : Papineau-Couture a pris sa retraite de l'Université de Montréal en 1982. De santé fragile, il a été soigné par Nadia. Son esprit inquisiteur a poursuivi son corps à corps avec la nature de la musique. Une fascination pour les timbres est au coeur de ses dernières oeuvres. En 1989, il compose *Les Arabesques d'Isabelle*, en mémoire de sa défunte épouse. Il dit qu'il a écrit cette pièce, séduit par le son des registres graves de la clarinette et du cor anglais. Mais, naturellement, il y avait aussi des raisons beaucoup plus profondes.

JEAN PAPINEAU-COUTURE : Je suis un être humain. Ma sensibilité est ce qui m'anime, et tout ce que je fais est programmé, je dirais même motivé par cette sensibilité. C'est notre destin. C'est difficile à analyser cependant, tout comme le contenu d'une oeuvre musicale est difficile à analyser. Si son contenu pouvait s'exprimer en mots, il n'y aurait pas de musique, parce que les mots sont beaucoup plus précis que la

musique ; mais c'est ce qui rend la musique si spéciale. Une oeuvre demeure toujours énigmatique.

- transcrit par Mara Zibens