Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Sophie Stévance et Serge Lacasse, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique : Institution, définition, formation*, préface de Francis Dubé, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, 205 p. ISBN 978-2-7637-1950-4

Bianca De Mario

Volume 15, numéro 2, automne 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036122ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036122ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

De Mario, B. (2014). Compte rendu de [Sophie Stévance et Serge Lacasse, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique : Institution, définition, formation*, préface de Francis Dubé, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, 205 p. ISBN 978-2-7637-1950-4]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 15(2), 99–102. <https://doi.org/10.7202/1036122ar>

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Comptes rendus

Sophie Stévançe et Serge Lacasse
***Les enjeux de la recherche-cration
en musique : Institution, dfinition,
formation,***
prface de Francis Dub,
Qubec, Presses de l'Universit Laval,
2013, 205 p.
ISBN 978-2-7637-1950-4

Presque cinquante ans aprs l'intgration des arts dans les universits qubcoises, Sophie Stvan et Serge Lacasse font le point sur l'tat du rapport entre le monde de la musique et celui de la recherche. En s'appuyant sur leur exprience l'Universit Laval, les deux auteurs essayent de dissiper les doutes que soulve encore la discipline qu'ils promeuvent depuis quelques annes, c'est--dire la recherche-cration. En dlimitant de manire assez rigoureuse les diffrents champs d'enqute de la recherche-cration et en donnant une description concrte (travers la prsentation de leurs projets) des dmarches, des buts et des perspectives de la discipline, les auteurs n'hsitent pas montrer comment le malentendu pistmologique et les incomprhensions dans ce domaine se rpercutent au niveau bureaucratique et mme conomique.

En qualit de lectrice europenne depuis longtemps intresse par l'tude compare de la cration dans le milieu du thtre musical, j'ai lu ce livre en tant bien consciente que ma position est extrieure la ralit qubcoise, tout en me demandant quelles applications on pourrait faire ailleurs de cette approche. En Italie comme en France, o les universits et les acadmies d'arts (y compris les conservatoires) sont deux mondes qui communiquent rarement, la cration, soit-elle littraire, artistique ou musicale, reste toujours dtache du contexte universitaire. Les exemples d'crivains ou d'artistes qui ont enseign l'universit, surtout dans les annes 1970, ne manquent pas, bien qu'on ne puisse pas faire le mme constat aujourd'hui. En ce qui concerne la musique, si beaucoup de compositeurs et d'interprtes sont videmment connus comme professeurs de conservatoire, il est beaucoup plus rare qu'ils obtiennent (ou mme qu'ils cherchent obtenir) un poste l'universit, moins qu'ils n'aient une formation musicologique spcifique.

Paralllement, assez peu de musicologues russissent trouver leur place au sein d'un conservatoire, notamment en qualit de professeurs d'histoire de la musique. Si dj le systme anglo-amricain, o *College* et *Conservatory* (ou *School of Music*) sont intgrs avec profit, nous offrent un modle, tout comme c'est le cas en Allemagne, l'exprience qubcoise de recherche-cration en musique, fixe ici dans une sorte de manuel d'introduction, sinon d'instructions, peut donc reprsenter un important point de rfrence et une force motrice pour d'autres initiatives dans cette direction.

Avant de dfinir le concept de recherche-cration en musique, Stvan et Lacasse considrent qu'il est essentiel de se dbarrasser en ce domaine d'une srie de fausses conceptions et de prjugs. Le premier chapitre se consacre l'exploration de quatre constats incontournables, peut-tre simples, mais qui sont souvent loin d'tre rellement acquis. Premriment, les auteurs rappellent que, bien que l'exprimentation soit un lment essentiel de la cration artistique, elle ne peut tre assimile la recherche scientifique, qui exige de penser en termes de rsolution de problmes selon une mthodologie rigoureuse ; il s'ensuit que le processus de cration n'est *pas* de la recherche scientifique (premier constat). Par consquent, une performance musicale ne peut tre considre comme l'quivalent d'une publication scientifique (second constat). Une autre erreur assez frquente, et qui drive d'une conception inexacte de la recherche-cration, consiste la considrer tout simplement comme une contemplation du moi crateur, relevant de l'autobiographie et de la dmarche auto-potique de l'artiste. Cette approche est lacunaire, puisque la recherche-cration doit se dfinir partir d'une srie de points de vue diffrents, un seul regard tant limitatif (troisime constat). Le centre de convergence rside donc non pas dans l'individu, mais dans le projet qui, afin d'tre opportunment dvelopp dans tous ses aspects, impose la prsence d'une quipe multidisciplinaire (quatrime constat).

Stvan et Lacasse laborent amplement autour de ces points en jugeant de l'efficacit ou bien de la faiblesse de projets rcents, mais aussi en portant une attention aux changements normatifs plus rcents niveau national et international. En ce qui concerne la dfinition de crateur en musique, les auteurs font appel aux dfinitions donnes par la Socit canadienne des auteurs, compositeurs et

éditeurs de musique (SOCAN), par son équivalent français, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), ou encore aux indexations de l'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE) et à celles de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). D'après critiques envers un système léthargique et peu fonctionnel ne manquent pas : Stévanca et Lacasse se dressent, par exemple, contre les « soi-disant professeurs-créateurs qui n'ont ni écrit ni joué une seule note depuis de longues années [...] et qui se déclarent pourtant : "chercheurs-créateurs" », qui « se cachent derrière leur nouvelle étiquette de "pédagogues" pour justifier le fait de ne pas créer » (p. 39). La non-reconnaissance, ou encore, la fausse reconnaissance de la recherche-crédation se révèle d'ailleurs lorsqu'on prend en considération le financement et la distribution des subventions. D'un côté, les organismes qui soutiennent la création au Canada, comme le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) ou le Conseil des arts du Canada (CAC), s'adressent surtout aux créateurs, et non aux chercheurs. De l'autre, les catégories dans lesquelles les projets peuvent être déposés auprès de certaines institutions sont contradictoires et, dans plus d'un cas, jugées injustes : certains professeurs-créateurs pourvus déjà d'un salaire confortable d'universitaires peuvent recevoir une rétribution supplémentaire pour un travail de création, alors que d'autres en sont privés : « les créateurs qui exercent en tant qu'artistes dans le milieu universitaire peuvent déposer des projets de création auprès du CALQ par exemple, dans deux catégories [...] On devine l'importance cruciale de ces bourses pour les créateurs indépendants qui vivent [...] de leur art » (p. 38). Au contraire, « lorsque le créateur rattaché à un établissement universitaire développe un projet qui s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation, le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQ-SC) sont là pour le soutenir » (p. 39). Ceci démontre que la différence entre recherche et création existe bel et bien et que la recherche-crédation nécessite des canaux distincts et autonomes, ce qui n'est pas automatiquement le cas, même chez les organismes les plus sensibles à la discipline. La notion de recherche, apposée à celle de création, provoque encore de l'embarras.

Cette fragilité institutionnelle justifie, dans un sens, l'insistance de Stévanca et Lacasse sur l'aspect épistémologique. Si cette insistance permet d'un côté des considérations utiles sur les différences et les complémentarités de l'apprentissage au conservatoire et à l'université – et sur l'importance de cette dernière dans le développement

culturel, social et économique de la nation –, de l'autre côté, les auteurs courent le risque que le propos soit dilaté lorsqu'ils s'écartent des objectifs annoncés : la définition de recherche-crédation, de ses approches méthodologiques et la présentation de quelques exemples concrets de ses applications.

C'est justement à partir de projets précis que les auteurs tentent ensuite de déterminer les confins de la recherche-crédation pour en proposer une définition ancrée dans la pratique. Tous les projets présentés sont présentement développés au sein de leurs laboratoires respectifs, le Groupe de recherche-crédation en musique (GRECEM), sous la direction de Sophie Stévanca, et le Laboratoire audionumérique de recherche et de création (LARC), dirigé par Serge Lacasse, et ils pourraient être considérés comme représentatifs de trois axes : composition, interprétation et improvisation.

Le premier projet vise à la « Conception et réalisation de pièces populaires conçues pour voix d'opéra féminine » (p. 91-99). Il s'agit d'intégrer une voix opératique faisant appel à la technique classique à des chansons populaires originales, c'est-à-dire spécialement créées pour cette voix, à travers une réalisation phonographique. Les auteurs nous expliquent les phases de préproduction (composition, arrangements, conception sonore, programmation midi, répétitions, séances d'improvisation vocale et maquette) et de production (prises de son, montage, mixage et matriçage), qui exigent une approche itérative, à savoir un processus de constante révision et de retours en arrière. La référence au pragmatisme américain de John Dewey¹ et au structuralisme de Gérard Genette² est explicite : « Prendre conscience du caractère itératif de la création et l'encourager contribuent, selon nous, à vivre la pratique artistique comme expérience, laquelle pourra éventuellement être partagée avec le public, tant dans une "relation esthétique" s'établissant entre les auditeurs et nos pièces musicales, que dans le cadre d'échanges de type scientifique [...], ou même mixtes » (p. 98).

Le deuxième projet se concentre sur « Une critique génétique du processus créateur en musique : Le cas de *Phénix* du trio actualiste Les Poules » (p. 99-108). On entre cette fois dans le domaine de la *musique actuelle*³. Le but est ici d'explorer à fond « la démarche esthétique, identitaire et économique cohérente » (p. 100) de la musique actuelle, où se mêlent différentes tendances – de l'électronique au jazz, en passant par les musiques du monde et la composition académique contemporaine –, sans oublier l'importance de l'improvisation. C'est à partir de *Phénix*, disque lancé

¹ John Dewey, *L'art comme expérience* (1934), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010.

² Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, tome 2 : « La relation esthétique », Paris, Seuil, 1997.

³ Stévanca a consacré à la musique actuelle un précédent ouvrage : Sophie Stévanca, *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

en 2008 par le trio Les Poules, qu'il s'agit de retracer les états successifs de la production, en rendant compte des interactions entre les musiciennes. Les chercheurs privilégient ici une approche génétique, qui fait référence à la critique littéraire d'Almuth Gresillon, selon laquelle le processus de création dérive d'une reconstruction faite à travers les indications et les traces contenues dans l'espace du manuscrit – dans ce cas, la trace est représentée par l'enregistrement⁴. Une fois cette première phase complétée, une méthode ethnographique vise à reconstituer des traces verbales, c'est-à-dire les discours que les musiciennes ont tenu entre elles au moment des séances d'improvisation, et qui ont forcément été effacées lors du montage – la comparaison et l'analyse des modes de création étant considérées en tant que relation dialogique⁵. Ce projet devrait donc permettre non seulement de reconstruire des traces du passé et de les comparer avec celles du présent, en raffinant aussi la méthode génétique en musicologie, mais aussi de mettre en lumière quelques aspects du processus de travail des actualistes.

Ce qui reste incertain, à la lecture de cette dernière étude de cas, est la façon dont la recherche influencerait le processus créateur. L'examen de la démarche créatrice par un chercheur qui n'est pas le créateur n'est pas un phénomène nouveau : la musicologie et l'ethnomusicologie le font déjà depuis longtemps. Quelle est donc la spécificité de l'exemple de *Phénix* ? Comment nous aide-t-il à définir une discipline autonome qui s'appellerait « recherche-crédation » ? La description des deux projets suivants ne nous semble pas apporter d'éléments suffisamment éclairants à cet égard.

Le troisième cas présenté s'intitule « L'ethno-pop selon Tanya Tagaq : Une démarche artistique comme manifestation d'un équilibre social chez les Inuits » (p. 108-118). Tagaq, une artiste inuit qui pratique le chant de gorge ludique des femmes de l'Arctique canadien (*katajjaq*), cherche aussi bien la préservation de son patrimoine culturel qu'à intégrer ses créations au panorama des influences musicales internationales. Il n'est donc pas uniquement question d'une fusion des genres musicaux ; le travail de cette artiste touche aussi l'identité culturelle des jeunes générations, leur lien avec les traditions musicales locales et surtout ce que ces jeunes nomment leur « droit à la modernité » (p. 108). C'est ce que Stévan et Lacasse désignent comme la « conquête d'un nouvel équilibre culturel autochtone » (p. 109). L'objectif est alors d'observer comment la singularité d'un artiste participe à l'expression d'une nouvelle identité collective. Une analyse préalable a permis de comprendre comment Tanya Tagaq construit ses improvisations sur la base du

katajjaq traditionnel et des codes musicaux occidentaux, tandis que la démarche discutée ici prend en considération une série de données (enregistrements sur disque ou en ligne, enregistrements audiovisuels, etc.), chacune appelant une approche spécifique : analyse musicologique, enquête ethnographique, recherche-crédation.

Le dernier projet présenté est consacré à « Remixer la chanson québécoise » (p. 118-122) et, par certains aspects, se rapproche du précédent. Il a pour objectif la réalisation d'un album de chansons québécoises remixées dans différents styles et pose la question de la pertinence du remixage en tant que création. Le point de départ du projet est un remix de *Ça va venir découragez-vous pas* de Mary Travers, dite La Bolduc. Lacasse a construit une nouvelle « trame narrative » (p. 119) en réharmonisant la chanson et en insistant sur l'aspect rythmique. Le processus de création est cette fois encore divisé en deux phases, la préproduction et la production, et exige un travail d'équipe. Le remixage est donc abordé comme une pratique artistique à part entière qui vise à « déconstruire un enregistrement existant afin d'en créer un nouveau à partir de critères (artistiques, techniques ou autres) déterminés par le remixeur » (p. 120). Il représente donc une autre façon de poser la question des rapports entre recherche et création.

C'est uniquement à la fin de ce chapitre, après la présentation des projets, que Stévan et Lacasse se risquent à donner une définition de la recherche-crédation : elle « consiste en la mise en place d'espaces de dialogues et d'échange, sur la base des stratégies discursives appliquées, entre la recherche scientifique et la création artistique. Un projet de recherche-crédation correspond donc à une démarche de recherche établie à partir d'un processus de création ou à travers celui-ci, encourageant dans son sillon la diffusion double d'une production artistique et d'un discours de nature théorique » (p. 122).

Le troisième et dernier chapitre est consacré à l'enseignement de la recherche-crédation à l'université. En plus de revenir sur plusieurs questions déjà soulevées au début du livre pour les approfondir, les auteurs proposent le parcours d'études déjà expérimenté à l'Université Laval, ainsi qu'un colloquium de recherche-crédation en musique, c'est-à-dire un espace de rencontre entre étudiants, chercheurs et créateurs, créé pour les étudiants de maîtrise et de doctorat.

Les conclusions se posent alors comme un appel à la pleine reconnaissance de cette discipline qui paraît déjà concrète, active, et qui vise surtout à former des jeunes pourvus de solides compétences multidisciplinaires, artistiques et en même temps scientifiques. Des jeunes qui

⁴ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

pourront s'orienter sans problèmes dans le monde du travail artistique en dehors du contexte académique. Pour atteindre ce but, il est nécessaire, selon les auteurs, que les organismes subventionnaires comprennent ces enjeux et adoptent en conséquence des stratégies de financement compatibles avec les exigences des organismes opérants dans le domaine de la recherche-crédation.

En tant que lectrice externe au milieu québécois, je crois que la démarche de Stévanee et Lacasse peut inspirer leurs collègues œuvrant au sein de réalités académiques où l'ont n'a pas encore réussi à développer une relation étroite entre les plans créatif et scientifique. La description, très détaillée, du fonctionnement du système universitaire québécois et surtout de la situation financière qui y prévaut est certes très intéressante et montre les vices du système bureaucratique, mais elle comporte le désavantage de se borner à des questions locales qui risquent d'exclure un lecteur étranger. La partie consacrée à la présentation des projets est indubitablement celle qu'on attend avec une grande curiosité dès les premières pages, mais qui suscite finalement quelques interrogations quant à la façon d'utiliser les données recueillies dans une phase de réflexion ultérieure. Cela est dû sans doute au fait que les recherches présentées sont décrites comme étant toujours en cours. En attendant de lire des rapports aboutis sur ces travaux, la présence d'un DVD ou de liens vers des contenus en ligne aurait permis d'entrer dans le cœur de ces projets et dans le vif de leur dimension pratique.

Stévanee et Lacasse ont conçu ce livre comme une sorte de manuel de recherche-crédation. Cependant, vu dans cette perspective, leur essai soulève deux critiques. Premièrement, à une *pars destruens* indiquant avec précision ce que la recherche-crédation n'est pas (ou ne doit pas être) ne correspond pas une *pars construens* aussi structurée et développée, définissant la spécificité de la discipline par rapport aux méthodes couramment employées par la musicologie et l'ethnomusicologie. En second lieu, le point de vue proposé par les auteurs apparaît vraiment axé sur la réalité de l'Université Laval. Le lecteur aurait souhaité trouver une réflexion plus ample, comprenant notamment une ouverture à l'international. Le besoin en est très ressenti,

à en juger par le vif débat qui a récemment enflammé des membres des universités françaises dans le forum MusiSorbonne, à la suite de la publication provocatrice de John Croft⁶.

Cela dit, le livre peut être considéré comme un jalon dans le processus de reconnaissance et de définition d'une discipline résultant de l'interaction entre créateurs et chercheurs. L'expérience québécoise pourrait ainsi servir de modèle pour les milieux où la formation artistique et la recherche sont nettement séparés ou cohabitent avec quelques inquiétudes.

Bianca De Mario, *postdoctorante*,
Università degli studi di Milano

Jean-Jacques Nattiez,
Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner,
préface de Pierre Boulez,
Paris, Vrin, 2013 (coll.
« MusicologieS »), 401 p.
ISBN 978-2-7116-2512-3

Le bicentenaire de la naissance de Richard Wagner aura apporté en 2013 un flot particulièrement important de littérature consacrée à ce compositeur déjà ordinairement servi par de nombreuses publications¹. Dans ce contexte, la parution d'un nouvel ouvrage de Jean-Jacques Nattiez ne peut que susciter l'attention. Reconnu comme l'un des fondateurs de la sémiologie musicale², le musicologue franco-canadien est également l'auteur de plusieurs contributions remarquées consacrées à Wagner, parmi lesquelles *Wagner androgyne*³ et, tout dernièrement, *Wagner antisémite*⁴. Avec l'étude ici recensée, il réunit en un même volume ses deux domaines de prédilection. Il propose ainsi quelque quatre cents pages entièrement consacrées au solo de cor anglais

⁶ John Croft, « Composition Is Not Research », *Tempo*, vol. 69, n° 272, avril 2015, p. 6-11. Le débat a enflammé les abonnés à MusiSorbonne entre le 9 et le 11 mai 2015.

¹ L'entreprise la plus remarquable de 2013 demeure le projet de publication des écrits complets de Wagner sous la direction d'Ulrich Konrad à l'Université de Würzburg, qui permettra enfin de combler une criante lacune. Parmi les parutions de fin 2012 et 2013, on peut citer : Martin Knust, *Richard Wagner : Ein Leben für die Bühne*, Köln, Böhlau, 2013 ; Laurenz Lütkeken (dir.), *Wagner Handbuch*, Kassel, Bärenreiter, 2012 ; Luca Sala (dir.), *The Legacy of Richard Wagner : Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception*, Turnhout, Brepols, 2012 ; Eberhard Straub, *Wagner und Verdi : Zwei Europäer im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2012.

² On mentionnera ici ses ouvrages fondateurs : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1976, et *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

³ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite : Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois, 2015. Cet ouvrage devrait faire l'objet d'un compte rendu dans le prochain numéro des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*.

***Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	7
Jean Boivin	
De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision	9
Alexis Perron-Brault	
La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams	23
Chloé Huvet	
Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach Marie-Ève Piché	41
<i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury (<i>En écho</i> , <i>60° Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i>)	55
Brice Tissier	
<i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne	71
Symon Henry	
La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses.	87
Jeanne Doucet	

COMPTES RENDUS

Sophie Stévançe et Serge Lacasse. <i>Les enjeux de la recherche-création en musique</i> :	99
<i>Institution, définition, formation</i>	
Bianca De Mario	
Jean-Jacques Nattiez. <i>Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le</i>	102
<i>Tristan et Isolde de Richard Wagner</i>	
Yaël H��che	
Carl Dahlhaus. <i>Fondements de l'histoire de la musique</i> , traduction de l'allemand par	105
Marie-Hélène Benoit-Otis	
Damien Ehrhardt	
Résumés	109
Abstracts	111
Les auteurs	113

NOTES

Les chercheurs dsirent proposer un article aux *Cahiers de la Socit qubcoise de recherche en musique* sont invits communiquer avec le rdacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous rfrer au protocole de rdaction, disponible sur le site Internet de la Socit qubcoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribue gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme lectronique rudit. Pour devenir membre, veuillez complter le formulaire d'adhsion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres dsirent s'abonner la revue peuvent contacter rudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numro d'archives en version papier (volumes 1 12), il faut contacter la directrice artistique de la SQRM info@sqrm.qc.ca.

La revue est finance par le Fonds de recherche du Qubec – Socit et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Socit qubcoise de recherche en musique.

Adresse postale : Socit qubcoise de recherche en musique
Facult de musique de l'Universit de Montral,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montral (Qubec) H3C 3J7

Adresse physique : Facult de musique de l'Universit de Montral,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Qubec)
Tlphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'tre publi, chaque texte fait l'objet d'une valuation de la part du comit scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimes dans les articles publis par *Les Cahiers de la Socit qubcoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Socit qubcoise de recherche en musique, 2014
Dpt lgal : Bibliothque nationale du Qubec et
Bibliothque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprim)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

 Les Cahiers de la Socit qubcoise de recherche en musique, 2014.
Tous droits rservs pour tous les pays.