

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

Bianca De Mario

Volume 15, Number 2, Fall 2014

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

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

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Société québécoise de recherche en musique

**ISSN**

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this review**

De Mario, B. (2014). Review of [Sophie Stévançe et Serge Lacasse, *Les enjeux de la recherche-création en musique : Institution, définition, formation*, préface de Francis Dubé, Québec, Presses de l'Universit  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>

## Comptes rendus

Sophie Stévançe et Serge Lacasse  
***Les enjeux de la recherche-création  
en musique : Institution, définition,  
formation,***  
préface de Francis Dub e,  
Québec, Presses de l'Universit  Laval,  
2013, 205 p.  
ISBN 978-2-7637-1950-4



Presque cinquante ans après l'intégration des arts dans les universités québécoises, Sophie St evançe et Serge Lacasse font le point sur l'état du rapport entre le monde de la musique et celui de la recherche. En s'appuyant sur leur expérience à l'Universit  Laval, les deux auteurs essayent de dissiper les doutes que soulève encore la discipline qu'ils promeuvent depuis quelques années, c'est-à-dire la recherche-création. En délimitant de manière assez rigoureuse les différents champs d'enquête de la recherche-création et en donnant une description concrète (  travers la présentation de leurs projets) des démarches, des buts et des perspectives de la discipline, les auteurs n'hésitent pas à montrer comment le malentendu épistémologique et les incompréhensions dans ce domaine se répercutent au niveau bureaucratique et même économique.

En qualité de lectrice européenne depuis longtemps int ress e par l'étude compar e de la création dans le milieu du théâtre musical, j'ai lu ce livre en étant bien consciente que ma position est extérieure à la réalité québécoise, tout en me demandant quelles applications on pourrait faire ailleurs de cette approche. En Italie comme en France, où les universités et les académies d'arts (y compris les conservatoires) sont deux mondes qui communiquent rarement, la création, soit-elle littéraire, artistique ou musicale, reste toujours d tach e du contexte universitaire. Les exemples d'écrivains ou d'artistes qui ont enseigné à l'université, surtout dans les années 1970, ne manquent pas, bien qu'on ne puisse pas faire le même constat aujourd'hui. En ce qui concerne la musique, si beaucoup de compositeurs et d'interprètes sont évidemment connus comme professeurs de conservatoire, il est beaucoup plus rare qu'ils obtiennent (ou même qu'ils cherchent à obtenir) un poste à l'université, à moins qu'ils n'aient une formation musicologique spécifique.

Parallèlement, assez peu de musicologues réussissent à trouver leur place au sein d'un conservatoire, notamment en qualité de professeurs d'histoire de la musique. Si déjà le système anglo-américain, où *College* et *Conservatory* (ou *School of Music*) sont intégrés avec profit, nous offrent un modèle, tout comme c'est le cas en Allemagne, l'expérience québécoise de recherche-création en musique, fix e ici dans une sorte de manuel d'introduction, sinon d'instructions, peut donc représenter un important point de référence et une force motrice pour d'autres initiatives dans cette direction.

Avant de définir le concept de recherche-création en musique, St evançe et Lacasse considèrent qu'il est essentiel de se débarrasser en ce domaine d'une série de fausses conceptions et de préjugés. Le premier chapitre se consacre à l'exploration de quatre constats incontournables, peut-être simples, mais qui sont souvent loin d'être réellement acquis. Premièrement, les auteurs rappellent que, bien que l'expérimentation soit un élément essentiel de la création artistique, elle ne peut être assimil e à la recherche scientifique, qui exige de penser en termes de résolution de problèmes selon une méthodologie rigoureuse; il s'ensuit que le processus de création n'est *pas* de la recherche scientifique (premier constat). Par conséquent, une performance musicale ne peut être consid r e comme l'équivalent d'une publication scientifique (second constat). Une autre erreur assez fréquente, et qui dérive d'une conception inexacte de la recherche-création, consiste à la considérer tout simplement comme une contemplation du moi créateur, relevant de l'autobiographie et de la démarche auto-poétique de l'artiste. Cette approche est lacunaire, puisque la recherche-création doit se définir à partir d'une série de points de vue différents, un seul regard étant limitatif (troisième constat). Le centre de convergence réside donc non pas dans l'individu, mais dans le projet qui, afin d'être opportunément développé dans tous ses aspects, impose la présence d'une équipe multidisciplinaire (quatrième constat).

St evançe et Lacasse élaborent amplement autour de ces points en jugeant de l'efficacité ou bien de la faiblesse de projets récents, mais aussi en portant une attention aux changements normatifs plus récents à niveau national et international. En ce qui concerne la définition de créateur en musique, les auteurs font appel aux définitions données par la Société 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-création 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-création, 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-création 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'embaras.

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-création, 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-création 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-création 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 matricage), qui exigent une approche itérative, à savoir un processus de constante révision et de retours en arrière. La référence au pragmatisme américain de John Dewey<sup>1</sup> et au structuralisme de Gérard Genette<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>. 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

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

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

<sup>3</sup> 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'enregistrement<sup>4</sup>. 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 dialogique<sup>5</sup>. 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-création » ? 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 Stévanice 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-création.

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 Stévanice et Lacasse se risquent à donner une définition de la recherche-création : 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-création 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-création 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-création 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

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

<sup>5</sup> 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 Stévanice 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.

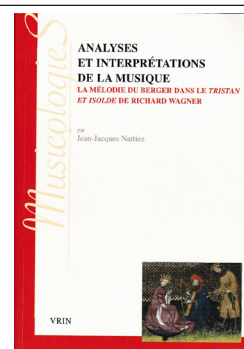
Stévanice et Lacasse ont conçu ce livre comme une sorte de manuel de recherche-crédation. Cependant, vu dans cette perspective, leur essai soulève deux critiques. Premièrement, à une *pars destruens* indiquant avec précision ce que la recherche-crédation n'est pas (ou ne doit pas être) ne correspond 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 Croft<sup>6</sup>.

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 publications<sup>1</sup>. 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 musicale<sup>2</sup>, le musicologue franco-canadien est également l'auteur de plusieurs contributions remarquées consacrées à Wagner, parmi lesquelles *Wagner androgyne*<sup>3</sup> et, tout dernièrement, *Wagner antisémite*<sup>4</sup>. 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

<sup>6</sup> 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.

<sup>1</sup> 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 Lütteken (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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

<sup>4</sup> 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*.

# Les Cahiers

de la Société québécoise de  
recherche en musique

VOLUME 15 – NUMÉRO 2  
AUTOMNE 2014

***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 ..... 9 et de télévision	
Alexis Perron-Brault	
La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles ..... 23 de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams	
Chloé Huvet	
Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach ..... 41	
Marie-Ève Piché	
<i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury ..... 55 ( <i>En écho</i> , <i>60<sup>e</sup> Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i> )	
Brice Tissier	
<i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs ..... 71 de la relève canadienne	
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 : Institution, définition, formation</i> .....	99
Bianca De Mario	
Jean-Jacques Nattiez. <i>Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner</i> .....	102
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 d siring proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : [www.sqrm.qc.ca](http://www.sqrm.qc.ca).

La revue est distribu e gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique  rudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres d siring s'abonner à la revue peuvent contacter  rudit (<https://www.erudit.org/>).

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

La revue est financ e par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique  
Faculté de musique de l'Universit  de Montréal,  
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville  
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Universit  de Montréal,  
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738  
Outremont (Québec)  
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761  
[info@sqrm.qc.ca](mailto:info@sqrm.qc.ca)

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprim es dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2014  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et  
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

  Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.

Tous droits réservés pour tous les pays.