

Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : vers un décloisonnement des identités

Vicky Tremblay

Volume 18, numéro 1, printemps 2017

Regard sur la relève : nouvelles avenues en recherche

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1059793ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1059793ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, V. (2017). Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : vers un décloisonnement des identités. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 18(1), 41–49.
<https://doi.org/10.7202/1059793ar>

Résumé de l'article

Dans le domaine de la création musicale au Québec, les compositrices sont toujours moins nombreuses que les compositeurs. Si le métier de compositeur a du mal à être reconnu dans la société québécoise, les compositrices sont doublement marginalisées. Nombre d'entre elles témoignent des défis auxquels elles doivent faire face lorsqu'il est question de s'intégrer au milieu musical, et plusieurs musicologues ont tenté de mieux saisir — pour éventuellement résoudre — les problématiques particulières aux femmes dans le domaine de la composition.

Cet article présente une conjonction entre les recherches sur les compositrices québécoises et des ouvrages aux fondements de la musicologie féministe aux États-Unis. Il discute de certaines problématiques communes aux compositrices de musique occidentale de tradition classique, pour finalement observer la fluidité des pratiques de certaines compositrices québécoises, qui inscrivent leurs démarches de création en dehors des « binarismes ».

Au fil du temps, les femmes ont été marginalisées au sein des institutions dédiées à la musique de création. Ignorées par les critiques et rejetées par les programmes d'enseignement, elles ont longtemps été en réaction à cette marginalisation. Le rôle des institutions d'enseignement actuelles serait donc d'offrir un enseignement critique du canon musical tel qu'enseigné traditionnellement, pour mieux réintégrer ceux et celles qui en ont été rejetés.

Si une ouverture se crée depuis quelques années vers des pratiques plus fluides, un décloisonnement de l'identité de compositrice et de compositeur s'observe déjà chez certaines compositrices qui éloignent leurs pratiques des « binarismes », notamment avec Danielle Palardy Roger, Diane Labrosse et Joane Héту — pionnières du courant actualiste —, mais aussi avec des compositrices telles que Nicole Lizée et Katia Makdissi-Warren.

Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : Vers un décloisonnement des identités*

Vicky Tremblay
(Université du Québec à Montréal)

Dans une entrevue publiée l'an dernier dans la revue *Circuit*, la compositrice Linda Bouchard explique que de « n'[avoir] jamais eu une entrevue sans qu'on [lui] pose une question sur le fait d'être femme » prouve « qu'il y a un problème et que ce problème est loin d'être réglé » (Bouchard, citée par Bertrand 2017, 46). Elle souligne notamment la sous-représentation des femmes dans les événements dédiés aux musiques des xx^e et xxi^e siècles.

Les compositrices sont nombreuses à témoigner de leur difficulté à être reconnues au sein du milieu musical. Parmi elles, la compositrice Michèle Reverdy soutient que les institutions musicales elles-mêmes ne reconnaissent pas toujours le travail des compositrices et des compositeurs. Elle affirme qu'ils sont plutôt perçus avec méfiance par certains acteurs du monde musical tels que les interprètes, les chefs d'orchestre et les musicologues qui auraient tendance à croire que les compositeurs veulent « leur en imposer », et qu'ils « écrivent souvent n'importe quoi ». Elle ajoute que « lorsque le compositeur est jeune, et qu'en outre il s'agit d'une femme, cela complique la donne » (Reverdy 2007, 36).

Reverdy témoigne ainsi de la crise identitaire des compositrices et des compositeurs, marginalisés au sein de leur propre milieu professionnel, et rappelle que l'identité sexuelle s'ajoute aux obstacles à traverser pour les compositrices. Mais en quoi la situation des compositrices se distingue-t-elle de celle des compositeurs d'aujourd'hui ? Comment les compositrices parviennent-elles à se tailler une place dans les institutions consacrées à la musique de création ?

La présente contribution tentera de répondre à ces questions par une conjonction entre les portraits de la création musicale des femmes au Québec, tels que présentés par les musicologues Marie-Thérèse Lefebvre (1991, 2005, 2009) et Sophie Stévanca (2009, 2010), et deux

des ouvrages aux fondements d'une redéfinition des identités créatrices en musicologie féministe : *Feminine Endings* de Susan McClary (2002) [1991] et *Gender and the Musical Canon* de Marcia J. Citron (1993). Ainsi sera-t-il question des rapports entre le statut professionnel des compositrices et des compositeurs (Lefebvre 2009, 24) et la « pluralité existentielle et culturelle » des identités créatrices (Stévanca 2009, 54). Ces deux problématiques sont interreliées dans le cas des compositrices qui seraient de « doubles étrangères » : marginalisées d'emblée en société par le statut associé à leur métier, elles le sont doublement en tant que femmes dans un milieu dominé par les hommes (Citron 1993, 81). Par la suite, la critique de Stévanca (2011) du système pédagogique et des programmes d'enseignement qui excluent toujours les compositrices à l'heure actuelle sera mise en perspective par la conception des canons et d'un enseignement critique de ces derniers selon Citron (1993). Enfin, trois démarches seront analysées distinctement, soit celle du courant actualiste de SuperMusique, l'éclectisme de Nicole Lizée et le métissage selon Katia Makedissi-Warren. Un aperçu des parcours de création de ces compositrices aux démarches innovatrices permettra de saisir en quoi certaines pratiques dans le milieu de la composition au Québec sont plus fluides en termes d'identité en s'éloignant des « binarismes » établis en musique de tradition classique (Abbate 2004).

Statut professionnel et pluralité

En 2009 paraît un numéro de *Circuit* sous le thème « Composer au féminin » dans lequel le texte polémique « Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes ? » du critique et compositeur américain Kyle Gann initie une discussion autour de la création musicale au féminin. L'auteur y propose des caractéristiques qui seraient propres à la musique des femmes (Gann 2009). Les textes « Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes :

* Cet article a été produit dans le cadre du projet de recherche « Vivre de la création musicale au Québec : enquête sociomusicologique sur la profession de compositrice et de compositeur » dirigé par Danick Trotter, professeur de musicologie au département de musique de l'Université du Québec à Montréal, et financé par le Soutien à la recherche pour la relève professorale du FRQ-SC, 2018-2021.

Pionnières dans le sentier de la création électroacoustique» de Lefebvre et «La composition musicale et la marque du genre: L'examen conscient de l'«écriture féminine»» de Stévanche publiés dans le même numéro permettent d'observer deux problématiques propres à la création musicale des femmes au Québec.

D'abord, Lefebvre présente les parcours des compositrices Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes et relève la difficulté à faire reconnaître le statut professionnel de compositeur au Québec (celui des hommes comme celui des femmes) qui, selon elle, ne serait pas parvenu à s'institutionnaliser, «c'est-à-dire à être reconnu de manière plus large, en dehors du milieu proprement musical» (Lefebvre 2009, 24).

Pour sa part, Stévanche rappelle l'essentialisme¹ persistant de la critique et des institutions musicales du XXI^e siècle, qui persistent à croire qu'il faut distinguer les œuvres des femmes de celles des hommes :

Cette énergie dépensée à vouloir qu'elles créent différemment, sans oublier l'entêtement des institutions musicales à séparer leurs créations de celles des hommes, montrent à quel point l'égalité entre individus est loin d'être admise et acquise, et que la pluralité existentielle et culturelle n'a pas encore été pensée dans la totalité unifiée qu'est le genre humain (2009, 54).

Ainsi, le statut professionnel des compositeurs et des compositrices est lui-même problématique, alors que le milieu de la création musicale n'est pas suffisamment inclusif lorsqu'il est question de valoriser les œuvres. Pour les compositrices, ces deux problèmes sont à prendre en considération dans la mesure où elles doivent être reconnues dans un milieu où elles sont souvent marginalisées, alors que le domaine de la composition lui-même n'est pas totalement reconnu au sein de la société. «Je milite pour ces deux causes : le compositeur vivant et la compositrice²» (Tower, citée par Stempel 2008, 169) affirme la compositrice Joan Tower, résumant précisément ce double problème. À la lumière de ces idées, comment interpréter le statut professionnel des compositrices au Québec comme ailleurs ?

Au cours des années 1990, la musicologie féministe aux États-Unis remettait en question les structures institutionnelles et proposait de nouvelles perspectives critiques par rapport

à un milieu musical non-inclusif. Dans *Gender and the Musical Canon*, la musicologue Marcia J. Citron décrit la compositrice comme une «double étrangère³» (1993, 81). Le compositeur étant déjà considéré comme marginal et étranger dans la société, la compositrice «porte une autre couche d'étrangeté⁴» (Citron 1993, 81). Citron précise que cette marginalisation peut causer des problèmes au niveau de l'image de soi et de l'identité. Dès lors, si le milieu de la création musicale — particulièrement hermétique — tisse difficilement des liens avec le grand public, comment les compositrices peuvent-elles prendre la place qui leur revient dans ce milieu dominé par les hommes ?

Réactions des compositrices et influences des médias

Selon la musicologue américaine Susan McClary (2002) [1991], le féminisme, la libération homosexuelle et la critique postcoloniale auraient permis une remise en question non seulement du genre et de la sexualité, mais aussi de l'ethnicité, du corps, des émotions et de la subjectivité. Aussi, en tant qu'«Autres», plusieurs compositrices rejettent l'appellation de «femme-compositeur⁵». La compositrice canadienne Linda Caitlin Smith affirme qu'elle ne s'est jamais vraiment perçue comme une «femme-compositeur». Elle explique :

Oui, je suis une femme. Comment cela influence-t-il ma démarche artistique ? Est-ce que le fait d'être une femme a plus d'influence sur mon œuvre que le fait d'avoir grandi à New York ? Ou d'avoir grandi en écoutant la musique de Debussy et Ravel, ou d'aimer les peintures de Rothko, Frankenthaler et Morandi, ou d'avoir passé la plupart de ma jeunesse à lire les œuvres de Colette et Virginia Woolf ? Et tout cela n'est qu'un court aperçu de la liste des choses qui font la personne que je suis⁶ (Smith 1999).

Citron observe d'ailleurs, dans son essai *Feminist Approaches to Musicology* (1994), qu'elle ne perçoit aucun trait spécifique des femmes dans leurs langages, styles ou dynamiques musicaux et que si certaines tendances existent, elles dépendent davantage de la culture et des dispositions propres à chaque individu.

Qui plus est, au Québec, la compositrice Isabelle Panneton se revendique de modèles musicaux plutôt que de modèles humains. Selon elle, ce sont les œuvres qui lui ont servi de modèles et non les personnes qui les ont composées :

¹ Considérant que nombre d'idées essentialistes circulent toujours dans le milieu de la musique de tradition classique en 2019, les critiques de ce phénomène nous semblent toujours d'actualité malgré les progrès en la matière au cours des dernières décennies.

² «I'm a fighter for both these issues: the living composer and the woman composer».

³ «She actually stands as a doubled outsider to society».

⁴ « she bears another layer of Otherness».

⁵ Le terme «compositrice» n'ayant pas de traduction exacte dans la langue anglaise, l'appellation «woman-composer» est régulièrement utilisée pour distinguer les compositeurs masculins des compositeurs féminins.

⁶ «Yes, I am a woman. How does it influence the work in its making? Does it influence it more or less than the fact that I grew up in New York? More or less than the fact that I grew up listening to the music of Debussy and Ravel, more or less than the fact that I love the paintings of Rothko, Frankenthaler and Morandi, more or less than the fact that I spent much of my teen-age and early adulthood reading the work of Colette and Virginia Woolf? And this is just a tiny fraction of the list of facts which are me».

Il y avait peu de compositrices à l'époque où j'ai entamé mes études en musique (en piano), et donc peu de « modèles » féminins. Mais toute jeune, ma découverte des concertos brandebourgeois de Bach et du *Concerto n° 2* de Brahms m'a empêchée de dormir pendant des mois! C'est donc la musique qui est venue me chercher, bien plus qu'un modèle humain, qu'il soit homme ou femme (Panneton, citée par Stévançe 2010, 186).

Ainsi, insister sur le fait d'être une « femme-compositeur » sous-entend qu'il existe une musique proprement féminine, et désoriente l'écoute qui devrait être axée sur les œuvres elles-mêmes. Panneton revendique d'ailleurs que l'on s'intéresse aux créations des compositrices avec « une terminologie propre au langage musical » (Panneton 1992, 242), alors que certains critiques ou compositeurs « complimentent » les œuvres en les qualifiant de « viriles⁷ ».

Si Panneton rappelle qu'il est essentiel de repenser la terminologie, la critique en elle-même serait à revoir. Aussi Citron affirme-t-elle qu'une œuvre dépend de sa réception pour (sur)vivre. Au fil du temps, un grand nombre de critiques ont énoncé (et énoncent toujours) des propos réducteurs envers les œuvres composées par des femmes. Or, le problème réside d'abord dans l'absence de critique. Le manque de couverture des compositrices a eu une incidence sur nombre de carrières. En effet, les critiques négatives auraient été préférables au silence, puisque la visibilité suscitée par les médias est essentielle pour les compositrices et les compositeurs et permet aux œuvres d'être jouées davantage et d'accéder éventuellement au canon (Citron 1993, 168). Citron explique d'ailleurs que les œuvres des femmes ayant été particulièrement jouées dans les milieux privés par le passé, leur réception est aujourd'hui difficile à retracer. Dès lors, les créatrices ont peut-être une meilleure visibilité aujourd'hui, mais les épreuves passées ont laissé des traces.

À ce propos, Citron explique que si une compositrice ne se distingue en rien d'un compositeur dans sa façon de créer, « elle peut subtilement répondre au fait qu'elle a été construite en tant qu'Autre par rapport au canon⁸ » (1993, 177). Ainsi,

comme nous l'avons constaté précédemment, la catégorie « femmes-compositeurs » a réduit la création musicale des femmes, les restreignant à la fonction d'« Autres ». Si une musique proprement féminine n'existe pas, la réaction des compositrices à la marginalisation dont elles ont été victimes a pu influencer leur processus de création⁹. Et si les femmes ne sont plus victimes aujourd'hui de la même discrimination qu'elles subissaient autrefois¹⁰, elles n'ont pas toujours l'attention nécessaire à la poursuite de leur carrière. Reverdy en témoigne d'ailleurs de façon claire : « Il est rare que nous subissions des attaques frontales. Mais, tout simplement, on nous ignore » (2007, 37¹¹).

Le rôle des institutions d'enseignement

Alors, comment ne plus ignorer les compositrices? Stévançe blâme les programmes d'enseignement institutionnels autant scolaires que postsecondaires qui n'incluent pas les compositrices dans leurs corpus d'étude : « Les compositrices pionnières étant absentes des manuels officiels, comment alors transmettre ce savoir que même familles et enseignants, tous scolarisés par la société, semblent ignorer? » (2010, 45¹²).

Le canon traditionnel enseigné dans les institutions est vecteur de l'exclusion des compositrices et reflète le rejet qu'elles ont subi dans l'histoire de la musique. Historiquement, les femmes n'ayant pas eu accès à l'étude de la composition acquéraient difficilement les compétences requises pour l'écriture d'œuvres telles qu'elles sont communément « canonisées ». De plus, exclues des modes de circulation tels que la performance et la publication de leurs œuvres, elles recevaient difficilement la reconnaissance nécessaire pour accéder au canon (Citron 1993, 190). Lefebvre souligne d'ailleurs dans le chapitre « Les pionnières laïques » de son ouvrage *La création musicale des femmes au Québec* (réunissant sept femmes québécoises qui ont étudié la composition dans les années 1960 sans en faire carrière) que leur création était « étouffée par une société qui ne [reconnaissait] pas encore ce droit aux femmes » (1991, 68).

⁷ Il est étonnant de constater que certains critiques commentent encore aujourd'hui le travail de musiciennes avec ce type de terminologie. C'est pourtant le cas de Christophe Huss, du journal *Le Devoir*, qui parle de la trompettiste Lucienne Renaudin Vary en ces termes : « Je conçois aussi que de voir une menue jeune femme sortir des sons cuivrés avec une mâle assurance peut impressionner certains » (Huss 2018).

⁸ « [A woman] might respond, in subtle ways, to the very fact that she has been constructed as Other to the canon ».

⁹ Virginia Woolf explique comment la rage de Charlotte Brontë l'empêchait de créer librement : « si on relit ces pages en prêtant attention à la brusquerie et à l'indignation qui s'y trouvent, on voit qu'elle n'arrivera jamais à manifester entièrement et complètement son génie. Elle écrira dans la rage quand elle devrait écrire dans le calme. Elle écrira sottement quand elle devrait écrire sagement. Elle parlera d'elle-même quand elle devrait parler de ses personnages » (1997, 104).

¹⁰ Dans son ouvrage *La création musicale des femmes au Québec*, Marie-Thérèse Lefebvre cite Micheline Coulombe Saint-Marcoux à ce propos : « La société admet la présence de femmes créatrices, mais n'ajuste aucunement les structures pour les admettre et leur permettre de vivre pleinement au même titre que les artistes du sexe opposé [...]. On ne saurait cacher une certaine forme de discrimination du pouvoir mâle » (Coulombe Saint-Marcoux, citée par Lefebvre 1991, 80).

¹¹ Joan Tower rejoint Reverdy lorsqu'elle affirme : « I've never had any overt—you know, signs of—“we don't want you, you're a woman”. But all you have to do is look at the statistics, and then you can see what is falling out » (Tower citée dans Strempele 2008, 169).

¹² C'est moi qui souligne.

Mireille Gagné expliquait en entrevue au *Devoir* en 2008 qu'«elles sont absentes de tous les programmes: les manuels scolaires, la formation des futurs enseignants, les saisons d'orchestre ou les festivals. [...] À Montréal, sur une cinquantaine de compositeurs joués pendant un grand événement musical, on peut compter deux ou trois femmes. Pourtant, sur les 198 membres agréés du Centre de musique canadienne au Québec (CMCQ), il y a 35 femmes» (Gagné citée par Baillargeon 2008). En 2019, sur les 272 membres agréés du CMCQ, 55 sont des femmes¹³.

Si ces statistiques présentent une très faible augmentation du nombre de compositrices, qu'en est-il des ouvrages consacrés aux compositrices et aux compositeurs? Dans *La création musicale au Québec* de Jonathan Goldman paru en 2014 qui «[invite] à découvrir l'univers musical inouï créé par seize compositeurs et compositrices du Québec, des années 1950 aux années 2010, à travers l'analyse de leurs œuvres, et parfois de celles qui les ont inspirés» (Goldman 2014, 5), la réalité des compositrices contemporaines au Québec s'impose: seulement trois compositrices y sont présentées contre treize compositeurs. L'écart entre le nombre de compositrices et de compositeurs qui ont accès à la visibilité que procure une publication d'envergure telle que cet ouvrage ou les articles publiés dans la revue *Circuit* demeure apparent.

Pourtant, un effort considérable a été déployé pour mettre de l'avant les accomplissements des compositrices et musiciennes au Québec. Lefebvre explique: «Notre objectif dans l'étude des femmes à la vie musicale a été d'abord de rendre visible pour réintroduire ensuite leur participation en tant que *sujets* de l'histoire» (2005, 77¹⁴). Son travail a d'ailleurs permis de mettre en lumière les œuvres et les témoignages d'un grand nombre de compositrices, principalement celles du xx^e siècle¹⁵.

Mais comment réintroduire les femmes à l'intérieur des corpus enseignés dans les institutions d'enseignement postsecondaires? Stévançe explique que le problème est ancré profondément dans ces institutions:

Les professeur-es d'histoire, qui se heurtent au projet pédagogique des ministères, ne sauraient aborder la question en profondeur compte tenu du fait que l'œuvre des femmes et l'histoire qui les accompagnent ne figurent pas au programme imposé. Le même blocage s'exerce au sein des facultés de musique où les professeur-es d'histoire

de la musique ou de composition enseignent, la plupart du temps, les techniques à travers les œuvres des grands compositeurs du passé – pourrait-il en être autrement puisque ce sont celles qui ont été apprises, acquises et qui doivent être léguées? (Stévançe 2010, 47).

Pour ces raisons, les rouages de l'éducation des musiciens depuis l'école primaire jusqu'à l'université empêchent l'inclusion des compositrices. L'enseignement du canon est aux fondements de l'éducation musicale et il est difficile pour les enseignant-es de l'ignorer sans subvertir l'ensemble des pratiques qui leurs ont été léguées dans l'exercice de leur profession. Pour remédier à cette situation, Citron propose une remise en question du canon traditionnellement enseigné dans les cours d'histoire de la musique et suggère d'amener une réflexion critique aux étudiant-es. Elle explique que c'est l'idée même du canon qui doit leur être enseignée d'un point de vue critique: «Ce qu'ils tiennent pour acquis en tant que corpus représente une construction culturelle complexe qui dépend des différentes valeurs sociales¹⁶» (Citron 1993, 224). C'est donc en prenant conscience du canon en tant que construction sociale qu'une transformation réelle de ce «réseau éducatif qui produit de la violence symbolique en répercutant continuellement le même phénomène d'occultation» (Stévançe 2010, 47) deviendra possible.

Pour remettre en perspective son ouvrage *Gender and the Musical Canon*, Citron a publié en 2007 l'article «Women and the Western Canon: Where Are We Now?». Elle y explique que l'idée de canon a évolué depuis, et qu'elle n'a plus la même signification aujourd'hui. Ainsi, il faudrait davantage parler de «canons» au pluriel, puisque la diversité des identités ne permet plus de classer la musique d'une seule et unique façon (Citron 2007, 11). À la lumière de cette idée de «canons» au pluriel, qu'en est-il des différentes pratiques en musique de création au Québec? En 2005, Lefebvre proposait quatre catégories pour regrouper les différentes pratiques des compositrices québécoises, les musiques instrumentales incluant (1) la musique contemporaine et (2) la musique actuelle — et les musiques électroacoustiques — (3) acousmatiques ou (4) «l'immense toile de création multimédia» (2005, 79).

En conclusion de sa présentation, Lefebvre précise: «force est de constater que ces réseaux sont de moins en moins étanches et que la jeune génération circule de plus en plus entre ces divers modes d'expression» (2005, 80).

¹³ Statistique fournie par Claire Marchand, directrice générale du Centre de musique canadienne au Québec lors d'une communication personnelle, le 15 janvier 2019.

¹⁴ Emphase dans le texte original.

¹⁵ L'ouvrage *La création musicale des femmes* de Lefebvre a été publié à la fin du xx^e siècle, et montre les premières tentatives de composition au xix^e siècle avec l'arrivée de la musique de salon, puis celles du début du xx^e siècle chez les religieuses. Or, l'ouvrage souligne que c'est seulement à partir des années 1960 qu'il y eut une réelle montée de la création musicale par les femmes.

¹⁶ «As part of the process of bringing works by women into the canon it is important to expose students to the very idea of a canon: that what they take for granted as a familiar body of works actually represents a cultural construction that is complex and dependent on social values.»

Dès lors, si en 2005 la tendance allait vers une « diversité des modes d'expression », nous assistons bel et bien aujourd'hui à l'éclatement des pratiques des compositrices et compositeurs, qui sont pour la plupart beaucoup plus fluides qu'auparavant dans leurs démarches de création. Mais qu'en est-il réellement de cette fluidité¹⁷ des pratiques, et comment a-t-elle un impact sur l'identité des compositrices du XXI^e siècle québécois ?

Fluidité des pratiques

Dans le chapitre « Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle », paru dans le deuxième volume « Les savoirs musicaux » de *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* dirigé par Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate appelle à une prise de conscience des « binarismes » qui ont longtemps divisé les musiques, notamment par l'opposition entre musique pure et représentative, ou par celle entre musique populaire et classique (2004, 824-829). Une représentation de cette fluidité des pratiques devrait selon moi être introduite d'abord par les individus qui l'incarnent dans leurs pratiques de la composition.

Les compositrices Diane Labrosse, Joane Héту et Danielle Palardy Roger (trois compositrices associées au courant actualiste qui ont collaboré dans différents projets dont *Wondeur Brass*, *Les poules*, et *Justine*), Nicole Lizée et Katia Makdissi-Warren sont des exemples de compositrices qui ont uni les pratiques associées à la musique de tradition classique à d'autres pratiques longtemps rejetées par cette même tradition. Elles ont ainsi contribué à l'effacement progressif des « binarismes » décrits par Abbate. Selon cette musicologue, nos attitudes envers le statut ontologique de l'œuvre et les « binarismes » sont façonnées par l'histoire (Abbate 2004, 829) et il est essentiel d'en prendre conscience pour éventuellement en sortir. Dans cette optique, la fluidité des pratiques qui seront présentées ici illustre une nouvelle façon de s'approprier la musique de tradition classique qui n'isolait plus cette dernière dans un chantier de création en dehors des autres traditions musicales. Un décroisement de l'identité de compositeur et de compositrice émane ainsi de ces pratiques qui excluent certaines formes de « binarismes » associés à la musique de tradition classique.

Diane Labrosse, Joane Héту, Danielle Palardy Roger et le courant « actualiste »

Au tournant des années 1980 se rencontrent Diane Labrosse, Joane Héту et Danielle Palardy Roger pour former *Wondeur*

Brass, leur premier projet commun. Ces compositrices ont joué, selon Hélène Prévost, un rôle essentiel pour le courant actualiste en tant que productrices et organisatrices d'événements (2009, 72). Elles fondent en 1979 les productions SuperMusique, dédiées à la musique actuelle, l'improvisation et l'expérimentation sonore¹⁸. Actif encore aujourd'hui, le festival est toujours dirigé par Héту et Palardy Roger et demeure un lieu essentiel pour la diffusion et la performance de la musique actuelle et expérimentale.

Afin de bien comprendre l'apport de la musique actuelle à cette réflexion, voici comment Stévançe présente les éléments caractéristiques de ce mouvement :

En tant que mise en pratique de la déconstruction, la musique actuelle est d'abord un requestionnement des présupposés de la musique de la tradition classique. Son objectif est la perte de toute appartenance, de tout système de référence, pour ainsi ouvrir de nouvelles perspectives de création, mais sans pour autant envisager de quitter cette histoire (Stévançe 2011, 31).

Ces « nouvelles perspectives de création » ont été explorées par Labrosse, Héту et Roger à travers leurs différents projets. Si leur musique s'éloigne régulièrement de la musique de tradition classique pour aller vers le rock et parfois même le jazz ou la pop, toutes trois se considèrent compositrices et sont membres de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). L'éclatement de leurs pratiques est davantage le signe d'une liberté artistique revendiquée.

Selon Prévost, la musique actuelle provoque parfois des rencontres entre les musiciens de différentes traditions : « Une rencontre s'amorce. Par curiosité, parfois par nécessité. Parfois même par intérêt. Les musiciens se rencontrent, certains se reconnaissent » (1995, 32). Un exemple de ces rencontres serait la présence de Diane Labrosse et de Danielle Palardy Roger lors de la première série hommage de la SMCQ, mettant en vedette le compositeur Claude Vivier. Le spectacle « Une constellation de mutants », présenté le 2 avril 2008 à l'Espace Dell'Arte, unissait les Productions SuperMusique à celles de la SMCQ. La création de Labrosse pour cet événement, *Mélancolie d'un lieu*, est une « partition graphique (vague représentation d'une ville) calquée sur la structure de [Et je ne reverrai cette ville étrange] de Vivier¹⁹ ». Cependant, ce sont les textures qui sont travaillées par la compositrice au lieu de lignes mélodiques, une caractéristique particulière de la musique de Labrosse²⁰.

¹⁷ Le terme « fluidité » fait ici écho aux écrits de Judith Butler qui décrit la « fluidité performative » (*performative fluidity*) du genre (Butler 1988, 528).

¹⁸ Information trouvée sur le site Internet de SuperMusique : <https://supermusique.qc.ca>, consulté le 14 septembre 2018.

¹⁹ Information trouvée sur le site Internet de la SMCQ : <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvres/230/50.php>, consulté le 14 septembre 2018.

²⁰ Dans un entretien avec Andrea-Jane Cornell, Diane Labrosse explique : « Je suis vraiment intéressée par des textures. Peut-être que j'emploie ce mot un petit peu librement, mais j'aime beaucoup mieux avoir des sons que je peux classer comme si on pouvait les toucher. Des choses qui sont bien granuleuses ou qui sont comme des petits chocs électriques : c'est tout un univers qui m'intéresse » (Cornell 2006, 77).

Ces rencontres entre actualistes et musique contemporaine ont certainement permis une remise en question des frontières entre les différentes traditions. De plus, l'influence de Labrosse, Héту et Roger perdure et même s'élargit entre autres à travers les éditions annuelles de SuperMusique et le catalogue DAME (dirigé par Joane Héту²¹). On peut considérer ces trois compositrices avant-gardistes comme des pionnières qui ont fait — et font encore — un travail essentiel pour une nouvelle génération de compositrices et de compositeurs qui souhaitent explorer de nouvelles façons de créer²². Si la musique actuelle a su dès ses débuts dépasser les frontières de la musique de création au Québec²³, elle a ainsi permis d'ouvrir la porte à plusieurs compositrices et compositeurs vers une pratique plus exploratoire et plus inclusive.

L'«*éclectisme*» de Nicole Lizée

Le travail de Nicole Lizée au sein des institutions universitaires et au cours de sa carrière de compositrice présente une nouvelle façon de s'approprier l'héritage des musiques de tradition classique. Si aujourd'hui «l'orchestre appartient à une longue tradition, [alors qu'il] est travaillé dans une facture contemporaine» (Trottier 2017, 36), Nicole Lizée se l'approprie à sa façon, en y incluant une multitude d'objets technologiques issus du passé et du présent. Elle explique : «mon esthétique musicale gravite en grande partie autour de la célébration et de la renaissance d'appareils, de sonorités et de matériel analogiques — l'équipement à la fine pointe de la technologie des années 1960, 1970 et 1980» (Lizée, citée par van Vliet 2017). En effet, que ce soit par des «*vintage machines*» (Godsoe 2017) ou une table de DJ, Lizée n'hésite pas à introduire les instruments ou les objets de son choix au sein d'un orchestre ou d'un ensemble.

Selon Maxime McKinley, «[le travail de Lizée] au sein de groupes *indies* est teinté de musique contemporaine et son travail dans la musique contemporaine est teinté de musique *indie*» (McKinley 2014, 388). La mobilité de la démarche de la compositrice lui permet d'explorer de nouvelles sonorités à l'intérieur de la musique de tradition classique, comme dans son œuvre *This Will Not Be Televised* pour ensemble de chambre, deux percussions et DJ²⁴, réalisée dans le cadre de sa maîtrise en composition à l'université McGill.

Durant sa maîtrise, le travail de Lizée a suscité une certaine résistance de la part des responsables du programme de composition de l'école de musique Schulich (Godsoe 2017).

Évidemment, cette résistance reflète les tensions toujours présentes entre la tradition (maintenue dans une certaine mesure par les institutions universitaires) et les nouvelles pratiques. Pourtant, toujours selon McKinley, on ne trouve pas dans l'œuvre de Lizée de «malaise d'une brisure entre le "noble" (*high art*) et le prétendu "vulgaire" (*low art*)» qui se retrouve dans certaines œuvres, mais plutôt «un continuum stylistique dans le sens où les styles changent, circulent, se côtoient mais de manière continue, organique, non hachurée» (McKinley 2014, 389). Et c'est certainement ce continuum stylistique qui permet à Lizée de collaborer avec des artistes comme le poète algonquin Samian dans leur co-création *La terre a des maux*, créée en 2018 par l'Orchestre symphonique de Montréal (Brunet 2018).

L'«*éclectisme*» de Lizée (McKinley 2014) inscrit donc la compositrice dans une nouvelle génération de créatrices qui dépasse les frontières longtemps bien délimitées entre les musiques de tradition classique et les musiques populaires. La fluidité propre aux œuvres de Lizée permet à sa musique d'être jouée autant dans des salles de concert comme la Maison symphonique de Montréal que dans des festivals de musique pop, *indie* ou expérimentaux (Godsoe 2017).

Katia Makdissi-Warren et le métissage

C'est à travers un métissage entre les musiques orientales et occidentales que les œuvres de Katia Makdissi-Warren innovent. Inspirée par ses propres origines libanaises et québécoises et leurs traditions respectives, la compositrice souhaite «réinscrire continuellement la tradition dans le présent» (Makdissi-Warren 2007, 138).

Sa thèse de doctorat présentée en 2007 à l'Université de Montréal permet d'en apprendre davantage sur sa démarche de création. Elle y décrit trois de ses œuvres : *Jet Stream*, *Algorythme* et *PLB*. Makdissi-Warren explique que c'est la musique classique contemporaine qui correspond au style occidental qu'elle emploie dans son métissage, alors qu'elle utilise plusieurs aspects de la musique de tradition arabe, comme le *taqasim*, une forme musicale d'improvisation qui se retrouve dans un grand nombre de musiques du Moyen-Orient et qui a beaucoup «imprégné [sa] démarche de métissage» (Makdissi-Warren 2007, 26).

Makdissi-Warren est actuellement la directrice artistique d'Oktoécho, un ensemble qui se spécialise dans le métissage des musiques orientales, autochtones et occidentales : «L'ensemble crée des œuvres québécoises originales tout en

²¹ Le catalogue DAME est disponible en ligne à l'adresse <http://actuellecd.com/fr/accueil>, consulté le 14 septembre 2018.

²² Quelques contributions de compositrices de la relève à la dernière édition de SuperMusique (2017-2018) : Katia Makdissi-Warren (née en 1970), Cléo Palacio-Quintin (née en 1971), Marie-Pierre Brassat (née en 1981) et Geneviève Dupuis (née en 1979).

²³ Selon Stévanec : «Le courant actualiste est donc autant un mouvement musical qu'une posture de réforme sociale — ce qui n'est pas vraiment le cas de la musique contemporaine. Si l'une se positionne comme une défiance vis-à-vis de l'ordre présent, l'autre s'assure de la stabilité et de la reproduction de l'ordre établi» (2011, 129).

²⁴ Centre de musique canadienne : <https://www.musiccentre.ca/fr/node/34995>, consulté le 14 septembre 2018.

explorant un esthétisme qui incarne un monde dont la fusion des différentes traditions transcende les frontières²⁵». Cette idée de transcendance des frontières était bien présente lorsque la compositrice a collaboré avec Les Violons du Roy dans le cadre de L'International des musiques sacrées de Québec. Suite à l'attentat de la mosquée de Québec en janvier 2017, l'événement était dédié à l'«ouverture sur le monde», et Makdissi-Warren y dirigeait un concert «où les musiques chrétiennes, musulmanes et juives s'entremêl[aient] afin de montrer aux spectateurs qu'il est possible de se parler entre religions et de se respecter» (Makdissi-Warren, citée par Cameron 2017).

Les valeurs inclusives de la compositrice sont donc au cœur de son œuvre. Makdissi-Warren considère que «dans notre société québécoise composée en grande partie d'immigrants, inscrire une identité culturelle par l'exclusion de tout élément venant de l'extérieur serait tout simplement mal venu » (Makdissi-Warren 2007, 11). Le pluralisme culturel québécois est au centre de sa démarche. Elle affirme d'ailleurs que son identité de compositrice se construit à travers différentes traditions: «Je considère ma démarche et celles des autres comme une maille dans une chaîne qui forge une identité culturelle en perpétuel devenir» (Makdissi-Warren 2017, 138). Ainsi, bien ancrée dans le présent, l'œuvre de Katia Makdissi-Warren présente une fluidité culturelle qui contribue à sa manière au décloisonnement de l'identité des compositrices et des compositeurs québécois.

Conclusion

Si les médias et les programmes d'enseignement n'ont toujours pas entièrement rendu la visibilité qui revient aux compositrices, il semble que les dernières décennies ont donné place à de nouveaux discours offrant des nouvelles perspectives. Avec l'arrivée du féminisme en musicologie²⁶, des idées ont été présentées pour un enseignement plus inclusif, notamment par Citron. Ainsi, puisque les inégalités sont maintenues au sein même de l'institution, un enseignement critique du canon traditionnel auprès des étudiants en musique semble une solution efficace pour des résultats à long terme. De plus, l'idée qu'il existe plusieurs canons amène à (re)considérer les multiples héritages dans la musique du passé jusqu'à aujourd'hui, et permet d'élargir les horizons non seulement au niveau de la transmission de ces héritages, mais également auprès des compositrices et compositeurs en ce qui a trait à leurs propres pratiques.

Les démarches des compositrices présentées plus haut représentent différentes façons de s'inscrire dans la

tradition des musiques de création. Elles témoignent d'une nouvelle ouverture vers diverses influences en inscrivant leurs pratiques dans plusieurs traditions, ouvrant vers de nouvelles avenues en dehors des «binarismes». Hétu, Labrosse et Roger ont agi — et agissent encore — en tant que pionnières, et la musique actuelle et leurs réalisations volontairement en marge de la musique contemporaine institutionnalisée ont permis d'ouvrir la porte à de nouvelles pratiques exploratoires.

À travers l'observation de ces différentes démarches de création, il apparaît que la fluidité des pratiques témoigne d'un certain décloisonnement de l'identité chez certaines compositrices. Si la distinction entre les compositrices et les compositeurs s'efface, leurs identités s'éloignent à leur tour d'une «binarité» qui a longtemps dominé les musiques de tradition classique, les opposant aux musiques populaires ou aux musiques non occidentales.

Les quelques exemples présentés plus haut démontrent que les nouvelles pratiques mènent à des collaborations intéressantes entre les différents milieux. Un réel désir d'ouverture et de partage se manifeste à travers les collaborations de Lizée avec Samian ou de Makdissi-Warren avec l'International des musiques sacrées de Québec. Si ces pratiques s'inscrivent dans un *xxi*^e siècle à l'environnement «conflictuel et pluraliste» (Abbate 2004, 828), tout porte à croire que cet environnement devient un lieu de «prise de conscience des «binarismes»» (Abbate 2004, 829). L'avènement d'une critique conscientisée et d'un milieu musical plus inclusif ne peut qu'encourager les nouvelles générations de compositrices et de compositeurs à s'approprier le monde de la création musicale à leur façon.

RÉFÉRENCES

- ABBATE, Carolyn (2004). «Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle», dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le *xxi*^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 5, p. 822-829.
- BAILLARGEON, Stéphane (2008). «Fausses notes — Le milieu de la musique est-il sexiste et macho?» *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/178988/fausses-notes-le-milieu-de-la-musique-est-il-sexiste-et-macho>, consulté le 14 septembre 2018.

²⁵ Site Internet d'Oktoecho : <https://www.oktoecho.com/a-propos>, consulté le 14 septembre 2018.

²⁶ Voir l'introduction de *Feminine Endings* (McClary 2002 [1991], ix-x) dans laquelle McClary explique l'arrivée plus tardive du féminisme en musicologie.

- BERTRAND, Simon (2017). «D'exil et d'américanité: un entretien avec Linda Bouchard», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 27, n° 1, «Réflexions sur le métier de compositeur», p. 41-47.
- BUTLER, Judith (1988). «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, décembre, p. 519-531.
- BUTLER, Judith (2006) [1991]. *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte [New York, Routledge], traduit par Cynthia Kraus.
- BRUNET, Alain (2018). «La planète brisée selon Samian et Nicole Lizée», *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201804/26/01-5162537-la-planete-brosee-selon-samian-et-nicole-lizee.php>, consulté le 14 septembre 2018.
- CAMERON, Anne-Josée (2017). «Musiques sacrées: Un concert sous le signe de la tolérance», *Radio-Canada Information*, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1065002/imsq-concert-tolerance-religion-oktoecho-violons-du-roy-leila-gouchi>, consulté le 14 septembre 2018.
- CITRON, Marcia J. (1993). *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge.
- CITRON, Marcia J. (1994). «Feminist Approaches to Musicology», dans Susan C. Cook et Judy Tsou (dir.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Urbana, University of Illinois Press, p. 15-34.
- CITRON, Marcia J. (2007). «Women and the Western Canon: Where Are We Now?», *Notes — Quarterly Journal of the Music Library Association*, vol. 64, n° 2, décembre, p. 209-215.
- CORNELL, Andrea Jane (2006). «Un entretien avec Diane Labrosse», *Intersections: Canadian Journal of Music*, vol. 26, n° 2, p. 75-80.
- GANN, Kyle (2009). «Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes?», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, «Composer au féminin», p. 9-13.
- GODSOE, Nicholas (2017). «Nicole Lizée: Machines Behaving Badly» *Ludwig van Toronto*, <https://www.ludwig-van.com/toronto/2017/03/11/canada-mosaic-nicole-lizee-machines-behaving-badly/>, consulté le 14 septembre 2018.
- GOLDMAN, Jonathan (2014). *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- HUSS, Christophe (2018). «Lucienne Renaudin Vary: Un concerto sur deux», *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/528809/lucienne-renaudin-vary-un-concerto-sur-deux>, consulté le 14 septembre 2018.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1991). *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2005). «La contribution des femmes à l'histoire musicale et les compositrices d'aujourd'hui au Québec», dans Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale: Apprentissage, création, interprétation: Les musiciennes dans la société*, Paris, L'Harmattan.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2009). «Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes: Pionnières dans le sentier de la création électroacoustique», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, «Composer au féminin», p. 23-41.
- MAKDISSI-WARREN, Katia (2007). «La rencontre des musiques du Moyen-Orient et de l'Occident: Esthétisme, composition et analyse», thèse de doctorat, Faculté de musique, Université de Montréal, Montréal.
- MCCLARY, Susan (2002) [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- McKINLEY, Maxime (2014). «Nicole Lizée: Faisceaux imaginaires et cool media», dans Jonathan Goldman (dir.), *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- PANNETON, Isabelle (1992). «Y a-t-il une musique virile?», dans Évelyne Tardy (dir.), *Les bâtisseuses de la Cité: Acte du Colloque Les bâtisseuses de la Cité dans le cadre de la Section d'études féministes du Congrès de l'Acfas 1992*, Montréal, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences.
- PRÉVOST, Hélène (1995). «Musique actuelle, qu'est-ce à dire?», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 6, n° 2, «Musique actuelle?», p. 31-64.
- PRÉVOST, Hélène (2009). «De la musique de geste à la musique du son, de SuperMémé à I8U», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, «Composer au féminin», p. 71-81.
- REVERDY, Michèle (2007). *Composer de la musique aujourd'hui*, Paris, Klincksieck.
- SMITH, Linda Caitlin (1999). «Composing Identity: What is a Woman Composer?», *Caitlin Smith*, <http://www.caitlinsmith.com/writings/composing-identity-what-is-a-woman-composer/>, consulté le 14 septembre 2018.
- STÉVANCE, Sophie (2009). «La composition musicale et la marque du genre: l'examen conscient de l'écriture féminine», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, «Composer au féminin», p. 43-55.
- STÉVANCE, Sophie (2010). *Composer au xx^e siècle: Pratiques, philosophies, langages et analyses*, Paris, Vrin.
- STÉVANCE, Sophie (2011). *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

STREMPPEL, Eileen (2008). « The Women Composer Question in the 21st Century », *Journal of Singing – The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, vol. 65, n° 2, p. 169-173.

TROTTIER, Danick (2017). « Les compositeurs face au passé : L'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois », *Circuit : Musique contemporaine*, vol. 27, n° 1, « Réflexions sur le métier de compositeur », p. 25-39.

VAN VLIET, Kiersten (2017). « Nicole Lizée : Adeptes de la Hantologie », *La Scena Musicale*, vol. 22, n° 5, p. 8-11.

WOOLF, Virginia (1997) [1929]. *Une chambre à soi*, Paris, Éditions 10/18 [Londres, Hogarth Press], traduit par Clara Malraux.

***Regard sur la relève :
Nouvelles avenues en recherche***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial	7
Sandria P. Bouliane et Danick Trottier, rédacteurs invités	
La critique musicale d'Émile Vuillermoz autour de la Première Guerre mondiale :	9
Musique apolitique et relations franco-allemandes Marie-Pier Leduc	
Women's Musical Agency and Experiences in Vernon Lee's <i>Music and its Lovers</i>	23
Kristin Franseen	
Femmes et jazz dans le Québec de l'entre-deux-guerres :	31
Entre le récit historique, les archives et le passé Vanessa Blais-Tremblay	
Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : Vers un décloisonnement des identités	41
Vicky Tremblay	
Cool Control, Occam, and Océan: The Radigue and Bozzini Game	51
Emmanuelle Majeau-Bettez	
«Rip It Up and Start Again» : Reconfigurations de l'audible sous le régime esthétique des arts	67
Daniel Frappier	

Résumés	81
Abstracts	83
Les auteurs	85

NOTES

Les chercheurs désirant 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.

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

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

La revue est financée 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
 Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 Case postale 8888, succursale Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 1440, rue Saint-Denis, local F-4485
 Montréal (Québec) H2X 3J8
 Téléphone : 514-987-3000, poste 4075
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 exprimées 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, 2017
 Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
 Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
 ISSN 1929-7394 (En ligne)
 ISBN 978-2-924803-15-8

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2017, Copyright 2019
 Tous droits réservés pour tous les pays.