Document généré le 12 oct. 2024 05:53

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Eric Fillion, *Jazz libre et la révolution québécoise : Musique-action, 1967-1975*, Saint-Joseph-du-Lac, Éditeur M, 2019, 197 p. ISBN 978-2-9249-2406-8

Alexandre Villemaire

Volume 21, numéro 1, printemps 2020

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1087798ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1087798ar

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

Villemaire, A. (2020). Compte rendu de [Eric Fillion, *Jazz libre et la révolution québécoise : Musique-action, 1967-1975*, Saint-Joseph-du-Lac, Éditeur M, 2019, 197 p. ISBN 978-2-9249-2406-8]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *21*(1), 123–126. https://doi.org/10.7202/1087798ar

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2022

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/

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/

Eric Fillion
Jazz libre et la révolution québécoise : Musique-action, 1967-1975
Saint-Joseph-du-Lac, Éditeur M, 2019, 197 p.
ISBN 978-2-9249-2406-8

« En quoi le *free jazz* est-il révolutionnaire ? » (p. 14) et comment cette prémisse s'inscrit-elle dans le contexte québécois ? Telles sont les réflexions qui traversent l'ouvrage d'Eric Fillion, historien, musicien et cofondateur du Centre Tenzier, organisme à but non lucratif voué à la sauvegarde et à la mise en valeur des archives sonores des avant-gardes québécoises. Ce premier livre couvre de manière chronologique le parcours de Jazz libre, l'un des premiers groupes musicaux canadiens-français, blancs, séparatistes à tendance socialiste plus ou moins radicale[1], à se revendiquer de cette esthétique au Québec (p. 19). L'ouvrage expose divers évènements et expériences qui ont jalonné l'identité artistique du collectif dans sa recherche pour l'élaboration d'une véritable « praxis révolutionnaire » (p. 17). Celle-ci s'articule dans un Québec en pleine ébullition, imprégné des idéaux de la Révolution tranquille qui succède à quinze ans de régime duplessiste. L'ouvrage s'inscrit dans la vaste littérature relative à l'histoire du jazz, à son rapport avec les mouvements sociaux et politiques américains[2]. De manière plus spécifique, il s'inscrit dans la littérature consacrée au jazz, aux avant-gardes et à la contre-culture au Québec, parmi les travaux de Carvalho[3], Larose et Rondeau[4], de même que Mills[5]. Avec une étude savamment documentée par de nombreuses sources premières, notamment des enregistrements de performances récoltés par le Centre Tenzier et des entretiens avec les protagonistes, Fillion met en lumière l'évolution et l'idéologie d'un groupe peu connu du grand public, mais central dans l'histoire culturelle du Québec des années 1960.

Dans son histoire, le jazz a très souvent été compris en lien étroit avec le contexte social et politique qui l'a vu naître. Selon le musicologue Frank Tirro, le *free jazz* des années 1960 s'articule au sein d'un genre perçu comme « démocratique, dans le meilleur sens du terme, » puisqu'il symbolise « l'accomplissement collectif d'un peuple[6] ». L'improvisation inhérente au jazz, sa pratique collective et sa portée sociale sont à l'époque considérées comme les représentations fidèles des revendications politiques de la population afro-américaine[7]. Dans les mots de l'écrivain et activiste LeRoi Jones (Amiri Baraka) (1934-2014), cette musique témoigne d'une « radicalisation des rapports qu'entretient la diaspora d'origine africaine avec l'Amérique blanche[8] » alors que le musicien Archie Shepp (1937-) y voit le « prolongement de ce mouvement nationaliste noir-*Black Muslims*-droits civiques qui se développe en Amérique[9] » (p. 15). À la même époque, cette thèse trouve écho auprès d'intellectuels comme Patrick Straram[10] (1934-1988), dont les propos dans la revue *Parti pris*[11] sont présents en filigrane de l'ouvrage. Ces articles servent de fil conducteur à Fillion pour mettre en relation la vision libératrice du jazz avec le projet d'indépendance du Québec. Cette démarche reflète l'objectif de l'auteur de « repenser l'histoire de la gauche indépendantiste sous l'angle de sa production culturelle ; plus précisément, celle rattachée à la musique-action de Jazz libre entre 1967 et 1975 » (p. 21).

Jazz libre, comme le rapporte le premier chapitre de l'ouvrage, rassemble quatre musiciens aux parcours et identités diverses. Jean « Doc » Préfontaine, ancien médecin, Guy Thouin,

1 Jean Préfontaine (1971). « Jazz libre = Musique action », dans Raôul Duguay (dir.), *Musique du Kébèk*, Montréal, Éditions du jour, p. 164.
2 Voir notamment Daniel Belgrad (1998). *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press ; Penny von Eschen (2004). *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press ; Lisa E. Davenport (2009). *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, Jackson, University Press of Mississippi.
3 Anithe de Carvalho (2015). *Art rebelle et contre-culture : Création collective underground au Québec*, Montréal, M Éditeurs.
4 Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.) (2016). *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
5 Sean Mills (2019). « Democracy in Music: Louis Metcalf's International Band and Montreal Jazz History », *Canadian Historical Review*, vol. 100, nº 3, p. 351-373.
6 Frank Tirro (1977). *Jazz: A History*, New York, WW Norton, p. xvii.
7 Cette perception du jazz et de l'improvisation comme idiome démocratique et comme rempart contre les idéologies fasciste et communiste est de plus en plus contestée. Voir à ce sujet Benjamin Givan (2021). « How Democratic is Jazz? », dans Robert Adlington et Esteban Buch (dir.), *Finding Democracy in Music*, New York, Routledge, p. 58-79.
8 LeRoi Jones (2002). *Blues People: Negro Music in White America*, New York Perennial, p. 235.
9 Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (1971). *Free Jazz Black Power*, Paris, Champs libre, p. 392. Jones/Baraka fait certainement références ici à plusieurs mouvements sociaux afro-américains comme le Mouvement pour les droits civiques, la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), Nation of Islam et les Black Panthers (p. 14-15).
10 Écrivain et poète franco-québécois, Patrick Straram est un intellectuel jazzophile gravitant autour des cercles du courant de l'international lettrisme et de son successeur l'internationale situationniste. Figure emblématique de la gauche indépendantiste, il soutient l'idée que « l'art n'a de valeur intrinsèque que dans son rapport aux forces d'oppositions au pouvoir » (p. 47). Le terme « praxis révolutionnaire » emprunté par Fillion renvoie à l'utilisation qui en est faite dans la revue *Parti pris*, par Straram. Voir entre autres Patrick Straram (1963). « Jazz dans la vie quotidienne », *Parti pris*, vol. 1, nº 3, décembre, p. 56 et Patrick Straram (1964). « Jazz dans la vie quotidienne : comparaisons », *Parti pris*, vol. 1, nº 7, avril, p. 52.
11 Revue politique et culturelle de gauche à tendance marxiste-léniniste fondée en 1963. Ses cofondateurs, André Brochu, Jean-Marc Piotte, Paul Chamberland, Pierre Maheu et André Major, revendiquent dans cette revue « une parole libre dont l'objet est la démystification et le démantèlement des structures jugées responsable de l'aliénation politique, économique et culturelle de la nation québécoise » (p. 49).

opticien reconverti dans les Beaux-Arts, Maurice Richard, contrebassiste novice et Yves Charbonneau, ouvrier trompettiste admirateur de Miles Davis, sont tous mûs par un intérêt partagé pour le *free jazz*. Après avoir entendu des musiciens tels qu'Archie Shepp, Sunny Murray et Albert Ayler au moment où Montréal vibre au rythme de l'Exposition universelle de 1967, les membres du groupe s'unissent d'abord sous le nom de New Canadian Jazz Quartet. Le quatuor se démarque rapidement lors de ses premiers concerts par sa négation des formes du jazz traditionnel. Des critiques musicaux, dont le journaliste Emmanuel Cocke, voient dans l'arrivée du groupe une action salutaire pour donner corps à ce style musical, et même à un *free jazz* fait au Québec (p. 38). Préfontaine souscrit le premier à cette vision du jazz comme musique-action, concept dont il fera ensuite la promotion avec ses compères. Cette intention teinte la pensée politique du groupe et s'inscrit dans une lecture universaliste du jazz présentée dans certains milieux artistiques, intellectuels et littéraires. Patrick Straram est de ceux qui élaborent ce concept[12] selon lequel l'art doit être un moyen d'expression et de médiation mis au service d'une communauté : « une prise de parole devant mener de la libération individuelle à la libération collective » contre une domination anglo-saxonne sur les Canadiens-français comparable à celle vécue par les Afro-Américains (p. 45).

C'est cet engagement que prend Jazz libre au tournant des années 1960, en créant des lieux de rencontre, tant entre musiciens qu'entre membres du public, où partager une musique libérée des codes artistiques et des dogmes passéistes de certains milieux de l'époque. De fait, en francisant l'étiquette « *free jazz* » pour « jazz libre », le groupe cherche à implanter sa signification en sol québécois. Selon Fillion, l'objectif était de démontrer qu'il ne s'agissait pas uniquement d'un style associé aux diverses luttes sociales et politiques étatsuniennes, mais qu'il pouvait être mis au service de la lutte anti-impérialiste et anticapitaliste qui ultimement devait mener à la création d'une république du Québec (p. 101). Mentionnons que ce discours trouve écho chez des penseurs révolutionnaires comme le felquiste[13] Pierre Vallières, auteur de l'essai autobiographique *Nègres* [*sic*] *blancs d'Amérique* (1968). Cette figure et le discours du groupe, ancrés dans un esprit de décolonisation, ne sont cependant pas dénués de paradoxes. En effet, même si leur praxis révolutionnaire passe par « l'appropriation d'une musique afro-étatsunienne pour mieux appuyer les discours de l'époque sur l'exploitation culturelle, économique et politique » défendue par Vallières (p. 178), Fillion souligne très justement qu'il s'agit d'une analogie réductrice. Le parallèle entre le mouvement des droits civiques des Afro-Américains et la lutte des séparatistes, bien que non anodin pour l'époque, peut difficilement être associé à la symbolique de la mouvance étatsunienne ou à une pratique musicale issue de structures sociales des États-Unis de l'après-guerre (p. 180). Il relève également la contradiction où les diverses communautés culturelles de la métropole, notamment la communauté noire au même titre que les Premières Nations, ont été exclues de cette pratique et des revendications de la gauche indépendantiste qui y étaient associées.

Dans le deuxième chapitre, Fillion retrace le parcours des musiciens alors que le groupe amorce de 1968 à 1970 une collaboration avec des projets d'avant-garde tels l'*Osstidcho* et L'Infonie. Faisant ainsi une incursion dans le *showbusiness* québécois, la rencontre avec Robert Charlebois profitera aux deux parties concernées. Après un séjour de trois mois sur la côte ouest-américaine en 1967, Charlebois est inspiré par la contre-culture hippie, sa révolution rock, ainsi qu'à la place importante qu'elle accorde à l'improvisation et à l'expérimentation. Il entreprend une réorientation artistique pour « sortir du cul-de-sac dans lequel les chansonniers·ères et les groupes yéyé du Québec se sont engagé·ées en adhérant rigidement aux codes de leurs genres musicaux respectifs ». Son but est de « créer une musique originale pouvant traduire l'appartenance de la nation québécoise tant à l'Amérique qu'au monde francophone » (p. 64). Charlebois s'entoure de plusieurs collaborateurs, dont les musiciens de Jazz libre en raison de leur démarche artistique de déconstruction musicale similaire. Thouin, qui convainc ses confrères de se joindre à Charlebois, voit dans cette coopération un moyen d'élargir le message de la musique-action (p. 65). De courte durée, cette collaboration avec différents membres de l'*Osstidcho* éloigne le groupe de ses assises du *free jazz* au profit d'une esthétique plus « rock ». Pour Fillion, cette association permet malgré tout de « reconfigur[er] les paramètres à partir desquels américanité et québécité s'imbriquent dans l'espace public culturel » contribuant ainsi au « passage d'une identité canadienne-française à une identité québécoise » (p. 76).

Après la participation de Jazz Libre à l'*Osstidcho*, l'auteur expose comment le groupe poursuit sa quête de définition et de raffinement de son message. Il se retrouve alors à collaborer avec le compositeur et saxophoniste Walter Boudreau, de même que son ensemble de musique éclectique éclatée L'Infonie, au côté du poète jazzophile Raôul Duguay. Tout comme Jazz libre, le poète de Val-d'Or prône une écoute active et engagée du jazz (p. 80). Tous ces intervenants élaborent ensemble un vaste spectacle d'art global, conçu comme manifeste contre la guerre du Vietnam[14], où les deux groupes improvisent la

[12] D'autres artistes, dont des cinéastes, tentent d'incorporer à leurs œuvres le concept de musique-action. C'est le cas par exemple du frère de Jean Préfontaine, Yves, poète et animateur des émissions de radio *Les Orphées noirs* et *Jazz-sortilège* (Radio-Canada), ou encore du réalisateur Gilles Groulx (*Le Chat dans le sac*, 1964). Mentionnons également que la musique-action peut s'inscrire dans la pensée situationniste incarnée entre autres par l'auteur français Guy Debord (p. 45 et 53).

[13] Le Front de Libération du Québec (FLQ) était un groupe radical militant pour la libération du Québec.

bande-son (p. 79). L'Infonie se positionne donc en phase avec la mouvance contre-culturelle et le contexte politique des États-Unis de la fin des années 1960 : « l'art devient l'outil au moyen duquel doit s'opérer la transformation des consciences individuelles, seuls vecteurs capables d'engendrer une véritable transformation sociale » (p. 83). À l'instar de l'*Osstidcho*, le projet de L'Infonie est impossible à soutenir sur le long terme à cause des dispositifs coûteux qu'il implique. De plus, les membres de Jazz libre, Préfontaine et Charbonneau en tête, souhaitent renouer avec la liberté et l'improvisation de leurs débuts. L'éloignement des troupes de Jazz libre par rapport au binôme Duguay-Boudreau correspond également à un changement de position politique de la part de ces différents acteurs. Alors que Raôul Duguay souhaite mettre L'Infonie au service d'une révolution sans heurt (p. 86), Préfontaine et Charbonneau embrassent au tournant des années 1970 un idéal révolutionnaire ancré dans la pensée socialiste. Ils rejettent encore plus toutes structures traditionnelles de composition au profit d'une totale improvisation libre.

Le troisième chapitre explore la notion d'animation culturelle[15] que Jazz libre tente d'intégrer dans son identité et dans sa mission sous la forme de ce que les membres du groupe appellent des « concerts-forums ». Fort de la visibilité que leur offrait la participation au projet de Robert Charlebois, le groupe saisit l'occasion pour initier la jeunesse québécoise à sa musique-action par le biais de concerts mettant la participation du public l'avant-plan. Ceux-ci sont donnés principalement sur des scènes collégiales et universitaires, afin de rejoindre un public jeune. Les concerts se déclinent en trois étapes. Le groupe initie d'abord le public au *free jazz* par le biais de courtes improvisations suivies d'explications sur l'origine de ce style. Il convie ensuite le public à une causerie où les membres de l'assistance sont invités à discuter de la portée sociale du jazz. Finalement, le concert se termine par une grande séance d'improvisation collective à laquelle le quatuor incite le public à participer (p. 97). Ces rencontres sont le moment pour les musiciens de partager leur vision de l'art, de le démocratiser, mais également de le diffuser auprès de cette jeunesse curieuse afin qu'elle puisse se l'approprier.

La particularité (pour ne pas dire l'intensité) de la démarche d'action musicale entreprise par Jazz libre réside certainement dans le projet de commune d'artistes qui voit le jour en Estrie en 1970 et qui est décrit dans le quatrième chapitre. Héritier d'une protocommune qui prend la forme de colonie artistique à Val-David au début de l'été 1970, le P'tit Québec libre se veut un « microcosme d'un futur grand Québec libre, français et socialiste » (p. 116). Dans ce chapitre sont détaillées la vie et les activités de cette commune ; l'auteur montre comment la création de cette dernière constitue le point culminant de la praxis révolutionnaire de Jazz libre. Il souligne également que le rapprochement du groupe avec la gauche indépendantiste au lendemain de la crise d'Octobre[16] fait de ses membres une cible pour les forces policières. La grange dans laquelle ont lieu les représentations est incendiée dans la nuit du 8 au 9 mai 1972 par quatre agents de la Gendarmerie royale du Canada. Le cinquième et dernier chapitre nous permet de suivre la fin de l'expérience communale du P'tit Québec libre après son démantèlement. Le déplacement des concerts donnés par le groupe à L'Amorce, centre culturel expérimental fondé par le quatuor en 1973 à Montréal, s'accompagne du désintérêt progressif d'une partie de la jeunesse pour le *free jazz*. Le langage fortement improvisé ne trouve plus le même écho au milieu des années 1970, au moment où s'impose davantage le rock. Cette évolution des goûts musicaux scelle la séparation du groupe alors que des différends idéologiques et esthétiques latents entre Préfontaine et Charbonneau finissent par éclater. Préfontaine repense sa musique-action en termes plus introspectifs laissant « la protestation débridée en faveur d'une musique plus intériorisée qui mêle le free jazz et les démarches de la musique contemporaine[17] ». À l'inverse, Charbonneau soutient qu'il est primordial que la démarche du groupe demeure politique, quitte s'aventurer plus loin dans l'agitation-propagande, plutôt que de se replier sur la création et l'animation culturelle (p. 168-169).

Bien que la musique soit le sujet central du livre de Fillion, le récit sociohistorique qu'il propose n'aborde pas les paramètres musicaux sens strict du terme. L'historien précise en conclusion que son propos ne repose pas en premier lieu sur l'esthétique sonore de ce « jazz libre », mais sur la symbolique prêtée à cette musique, à son pouvoir d'action sociale et de mobilisation politique. Ainsi, même si le style du *free jazz* incarné par les « jazzlibristes » a inspiré une jeune génération d'improvisateur·trices et mis de l'avant l'importance des travailleur·euses culturel·les dans le mouvement de résistance au Québec, il n'a pas totalement réussi à rejoindre la masse

[14] Intitulé *Abébécaire Babel II*, le spectacle de Duguay a lieu le 1er mars 1968 à la Bibliothèque nationale (édifice Saint-Sulpice) dans le cadre de la Semaine de la poésie. Il s'agit d'un amalgame étonnant de pratiques artistiques diverses, allant de la musique, en passant par la poésie, le cinéma, la sculpture et la peinture.

[15] Cette formule est empruntée au groupe Fusion des arts. Fondé en 1964 par le critique d'art Yves Robillard et le graveur Richard Lacroix, l'organisme cherchait l'établissement « d'une pratique dont la visée [était] de transformer le quotidien par des gestes créatifs ». Leur démarche « transpose dans le domaine des arts, les démarches de sensibilisation, de communication et de participation propre à l'animation sociale [et vise] le décloisonnement des pratiques artistiques […] en inscrivant celles-ci dans l'univers social plutôt que dans des galeries et des musées ». (p. 91)

[16] La crise d'Octobre 1970 est une série d'évènements politiques et sociaux caractérisés par des actions de perturbation menées par le FLQ. L'événement déclencheur de la crise a été l'enlèvement du chargé d'affaires britannique James Richard Cross, ainsi que l'enlèvement du ministre québécois du Travail, Pierre Laporte, qui sera ensuite assassiné.

[17] Gilles Archambault (1973). « Le Jazz libre dans ses meubles à l'Amorce, rue Saint-Paul », *Le Devoir*, 9 août, Montréal p. 8.

ouvrière (p. 179). À une musique-action qui se veut inclusive et mobilisatrice, le groupe Jazz libre n'offre paradoxalement que très peu de clés interprétatives pour comprendre un genre qui se voulait le miroir canadien-français des luttes au sud de la frontière — figure allégorique fort contestable aujourd'hui pour la non-équivalence du parallèle qu'elle évoque.

Minutieusement documenté, ce bref premier livre d'Éric Fillion s'inscrit dans une démarche de recherche historique classique, mettant en lumière des acteurs dont la démarche artistique et les engagements ont jusqu'ici été peu traités dans l'histoire politique et culturelle du Québec. D'un sujet complexe touchant à plusieurs aspects de l'histoire du Québec et du jazz américain, l'auteur a su faire ressortir de manière concise et détaillée un récit qui, nonobstant son langage universitaire conventionnel, demeure accessible. Saluons d'ailleurs au passage l'inclusion par Fillion des nouveaux pronoms épicènes et non genrés (iels) au sein de son ouvrage, une démarche encore peu présente dans les écrits de recherche, qui ne déstabilise en rien la lecture. Seule ombre au tableau : la qualité et la grande variété de sources exploitées et présentées par l'auteur auraient été davantage mises en valeur par l'addition d'une véritable bibliographie et d'un index, en plus des références présentées en notes de bas de page. Ces lacunes nuisent, rétrospectivement, à l'expérience du·de la lecteur·trice avide de retrouver une source précise. Néanmoins, l'ouvrage remplit parfaitement ses objectifs de départ. Il nous amène d'une part à nous interroger sur les liens politico-culturels du *free jazz* dans un contexte hors États-Unis. D'autre part, il nous amène à prendre connaissance de l'impact du quatuor Jazz libre dans l'écosystème culturel québécois, plus spécifiquement de son rôle dans le développement des idées et d'une mobilisation sociale au sein d'un mouvement politique indépendantiste de gauche.

Alexandre Villemaire, chercheur associé,
Chaire de recherche du Canada en musique et politique

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
Volume 21 — Numéro 1 — 2020

Musique et oppression : Contextes européens

Autour de Mozart en Autriche annexée

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial (et mot de la direction de la revue) 7
Marie-Hélène Benoit-Otis

Mozart au service du Grand Reich 11
Instrumentalisations politiques et mises en scène nazies en Autriche annexée, 1938-1945
Marie-Hélène Benoit-Otis et Julie Delisle

Rendre au Reich ce qui appartient à Dieu 33
La musique religieuse de Mozart en Autriche annexée
Sebastián Rodríguez Mayén

« La métropole de l'Art au nom de Mozart » 49
Mozart et le Festival de Salzbourg dans la tourmente politique (1921-1944)
Béatrice Cadrin

L'imagerie de la Semaine Mozart du Reich allemand dans la presse illustrée de Berlin et de Vienne 63
Les reportages photo comme instruments de la propagande nazie
Elisabeth Otto

L'*Anno verdiano* et la *Mozart-Jahr* (1941) 75
Célébrations musicales, mises en scène politiques et négociations identitaires
Gabrielle Prud'homme

Récupérer l'opéra sous le fascisme italien 93
Le cas de *Turandot*
Matilde Legault

Réflexion autour de la propagande musicale 105
Le cas du régime franquiste vu à travers des publications récentes
Judy-Ann Desrosiers

Comptes rendus

Gabrielle Prud'homme 117
Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943
Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai

Béatrice Cadrin 120
Musique et politique en Allemagne, du IIIe Reich à l'aube de la guerre froide
Élise Petit

Alexandre Villemaire 123
Jazz libre et la révolution québécoise : Musique-action, 1967-1975
Eric Fillion

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 produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Ce numéro a été publié grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), par le biais d'une subvention Savoir et de la Chaire de recherche du Canada en musique et politique détenue par Marie-Hélène Benoit-Otis.

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-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
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, 2022
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1929-7394 (En ligne)
ISBN 978-2-924803-22-6 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2020, Copyright 2022.
Tous droits réservés pour tous les pays.