Document generated on 08/06/2025 9:15 a.m.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, 390 p. ISBN 978-2-7606-3380-3

Lothaire Mabru

Volume 16, Number 1-2, Spring–Fall 2015

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1039622ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1039622ar

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

Mabru, L. (2015). Review of [Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, 390 p. ISBN 978-2-7606-3380-3]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *16*(1-2), 165–168. https://doi.org/10.7202/1039622ar

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

sur le plan biographique ou analytique. À notre avis, une approche critique n'exclut aucunement un respect sincère pour Milhaud et pour son œuvre. Au contraire, en nous éloignant totalement des commentaires hagiographiques ainsi que de la notion de « génie créateur » et en nous appuyant sur des analyses qui prennent en considération la subjectivité de toute observation, nous contribuerions peut-être à faire entrer Milhaud de plein pied dans le XXIe siècle. De plus, cela permettrait d'observer l'importance de son œuvre dans un contexte historique ainsi qu'actuel sans devoir chercher continuellement à la justifier, comme semblent le faire certains auteurs.

Également à regretter est l'absence de tout commentaire sur les similarités (et différences possibles) entre la musique de Milhaud des années trente et les notions de « *Gebrauchsmusik* » (musique fonctionnelle) et de « *Neue Sachlichkeit* » (inadéquatement traduite par « nouvelle objectivité ») dans la troisième partie de l'ouvrage. Ces deux courants de pensée affectèrent profondément non seulement la création musicale de la République de Weimar après 1925, mais également celle de l'Europe centrale et de l'Europe du Nord, et ce, jusqu'à la fin des années trente. Il convient de relever la corrélation quasi parfaite entre les descriptifs utilisés dans l'ouvrage pour définir les caractéristiques musicales et extra-musicales des compositions de Milhaud de l'époque, et ceux associés à la notion de nouvelle objectivité musicale, tels que l'impact d'une idéologie de gauche; l'écriture d'une musique compréhensible, souvent à caractère populaire ou folklorique; l'emploi de musiciens amateurs; la création musicale pour les nouveaux médias; etc.

Il va sans dire que malgré les réserves susmentionnées, cet ouvrage est une contribution agréable et bienvenue à la recherche musicologique sur l'œuvre de Milhaud. De plus, l'effort de traduction heureux et réussi des textes de Mawer et Kelly mérite également d'être souligné. Milhaud, défini à juste titre comme « l'un des principaux acteurs de la modernité musicale française » (p. 7), demeure relativement méconnu du grand public (et même de certains spécialistes), pour qui son importance se réduit souvent à sa musique des années vingt. Les onze chapitres de *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur* apportent un éclairage différent, voire nouveau, sur divers aspects de son œuvre et contribuent avec succès à une représentation actualisée de celle-ci.

Andrew Wilson, doctorant en musicologie, Université de Bâle, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel

Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.)
Quand la musique prend corps
Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, 390 p.
ISBN 978-2-7606-3380-3

Cet ouvrage collectif rassemble les travaux de vingt-deux chercheurs sur le thème du corps en musique. Le beau titre donne envie de se plonger rapidement dans les diverses contributions, et la diversité des terrains devrait permettre de bien balayer la problématique et d'apporter des réponses variées. Je précise d'emblée ma déception profonde à la lecture de la plupart des contributions – mais non de toutes, heureusement – d'abord et surtout en raison d'une méconnaissance de la part de plusieurs auteurs des travaux antérieurs sur le sujet, ensuite parce que nombre d'entre elles ne traitent pas vraiment de la question affichée dans le titre. Si, en 1995, je pouvais écrire que la question du corps en musique n'avait pratiquement pas été abordée[1], hormis les travaux déjà lointains d'André Schaeffner[2] et un bel article de Jean Molino[3], il n'en est plus de même aujourd'hui. Hormis l'étude bien connue de François Delalande[4] sur la gestique de Glenn Gould et les deux auteurs précédemment cités, aucune autre référence n'est considérée par les auteurs. De là le fait que certaines contributions enfoncent des portes ouvertes, si j'ose m'exprimer ainsi : tout bon pédagogue sait que le corps est indissociable de toute pratique musicale vocale ou instrumentale, ou que le geste est important pour la réalisation des idées musicales. C'est en tous cas la conclusion du premier chapitre signé par Isabelle Héroux et Marie-Soleil Fortier (« Le geste expressif dans le travail d'interprétation musicale »), texte qui m'a déçu, pour cause de méconnaissance de la question. Pour les deux contributrices, « selon la littérature le geste musical comporterait différentes fonctions », à savoir effectuer, accompagner et figurer (p. 23), développées par Delalande. Il aurait mieux valu écrire selon une *certaine* littérature et non toute la littérature sur la question. Ce ne sont pas les seuls auteurs à ne s'appuyer que sur Delalande, et c'est bien dommage. Non que ses travaux ne présentent pas d'intérêt, mais parce qu'ils ne sont pas les seuls, et leur confrontation

1 Lothaire Mabru. *Du fifre au violon. Introduction à une ethnologie du corps dans la musique*, thèse de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1995.
2 André Schaeffner : *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris, Payot, 1936.
3 Jean Molino. « Geste et musique. Prolégomènes à une anthropologie de la musique », *Analyse Musicale*, vol. 10, 1988, p. 8-18; repris sous le titre « La musique et le geste » dans *Le singe musicien. Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Jonathan Goldman, Arles/Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 137-148.
4 François Delalande, « La gestique de Gould. Éléments pour une sémiologie du geste musical », dans Ghyslaine Guertin (dir.), *Glenn Gould, pluriel*, 2e éd., Boisbriand, Momentum, 2007 [1988], p. 135-168.

avec d'autres analyses aurait pu être fructueuse. Bien que cela me répugne quelque peu, et l'on comprendra aisément pourquoi, je suis bien obligé d'évoquer ici mes travaux personnels[5] qui ont permis de proposer un autre point de vue, en distinguant trois modes d'engagement du corps : le mode fonctionnel ou effectuateur, le mode social et le mode « ontologique ». Que l'on me comprenne bien, je ne prétends pas à une quelconque supériorité de mes analyses, mais comment peut-on fonder une recherche sans prendre en compte l'ensemble des travaux antérieurs dans le but de les mettre en regard et d'en tirer sinon le meilleur, du moins des propositions nouvelles pour faire progresser la réflexion?

De plus, je ne suis pas le seul, bien évidemment, à avoir travaillé sur cette problématique du corps dans la pratique musicale. Il apparaît donc que la majorité des contributions partent de zéro et proposent en conséquence un discours loin d'être nouveau et pertinent, ce qui est fort dommage. Il y a tout de même le texte d'Yves Defrance (« Sonner avec son corps. Danser avec sa voix ») qui aurait mérité à mon avis d'être placé en ouverture du recueil, car, avec des accents quasiment schaeffneriens, il pose les jalons pour traiter la plupart des problèmes soulevés par la question du corps et de la musique, dans une perspective programmatique et généralisée. C'est à mon sens l'un des chapitres pertinents de cet ouvrage, du fait de sa volonté de fournir un ensemble d'hypothèses pour bâtir un programme de recherches. Mais lorsque je lis, par exemple, dans le début de la contribution de Vincent Cotro (« Le jazz, une mise en jeu particulière du corps »), que « c'est à coup sûr énoncer une banalité que d'écrire que le jazz a réintroduit du corps, voire redonné corps à sa façon, à la musique du XX^e siècle » (p. 363), je lui réponds que le corps n'a jamais quitté la musique, car il a toujours été présent dans la pratique musicale, même et surtout, je dirais, quand on a voulu le réduire au minimum nécessaire, cela dès le début du XIX^e siècle avec Pierre Baillot[6]. À cette époque, le musicien de la musique dite savante signifiait, par sa réserve corporelle, le fait qu'il considérait la musique comme une entité métaphysique (« la parole la plus puissante de l'âme », dira plus tard Romain Rolland). Son corps avait donc un rôle important à jouer. Puis, dès la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la psychologie a redonné de la liberté au corps des musiciens et ainsi permis de replacer dans l'espace public l'emprise visible de cette musique sur l'âme du musicien. En revanche, je suis bien d'accord avec Cotro lorsqu'il écrit que le comportement du *jazzman* lui est propre, mais c'est un point que j'avais fait remarquer dans un article de la revue *Ethnologie française* en montrant que le comportement du musicien est dépendant de son projet musical[7]. Celui d'un musicien de jazz n'étant pas le même que celui d'un musicien de musique traditionnelle ou d'un musicien d'orchestre symphonique, on comprend que leurs comportements diffèrent.

De nombreux autres contributeurs de cet ouvrage sont ainsi réduits à tenir des propos qu'il faut bien qualifier de banals. Dans son chapitre portant sur « Corps et performance dans le culte du *bwiti fang* (Gabon) », Marie-France Mifune propose de montrer « la nécessité de prendre en compte le corps, au même titre que la musique, pour une meilleure compréhension de la performance » (p. 347). La question est loin d'être nouvelle ! Le texte de Monique Desroches intitulé « Le corps comme signature musicale » pose une question intéressante : « Dans quelle mesure, par exemple, les techniques de jeu, les façons de tenir un instrument, de pincer une corde, de battre un tambour relèvent-elles d'une caractéristique spécifique d'un répertoire? » (p. 287). Certes oui, mais il aurait fallu aller plus loin, car les techniques de jeu, les façons de tenir un instrument relèvent aussi – et peut-être même surtout – des conceptions culturelles de la musique et du corps. Farrokh Vahabzadeh aborde la question dans son texte consacré au *dotar* (« Se démarquer de l'autre. Du geste instrumental à la corporalité musicale »), mais seulement en conclusion, sans la creuser, ce qui est fort dommage. Il écrit ainsi en toute fin de sa contribution : « L'analyse de cette matière gestuelle peut nous révéler des choses sur l'interaction homme-instrument, mais aussi au niveau anthropologique, sur la manière dont les traditions musicales en contact se démarquent l'une de l'autre en adoptant une gestuelle particulière ou même toute une posture de corps distincte » (p. 77). Oui, bien sûr, mais il aurait fallu commencer par un tel postulat et le développer ensuite.

Le texte de Catherine Harrison-Boisvert sur « Les espaces corporels de la *capoeira* » et celui de Karen Nioche consacré aux danses bretonnes (« Une approche pluridisciplinaire des pratiques dansées en Bretagne ») s'inscrivent bien dans la problématique du corps, mais le premier regorge de termes portugais qui sont rarement explicités et en rendent la lecture

[5] Voir entre autres : « De l'écriture du corps dans les pratiques à transmission "orale". Le cas du fifre en Bazadais », dans Nicole Belmont et Jean-François Gossiaux (dir.), *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1997, p. 49-59; « Vers une culture musicale du corps », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 14 : « Le geste musical », 2001, p. 95-110; « Rhétorique du corps », dans Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1066-1067.

[6] Pierre Baillot est l'auteur de la célèbre méthode de violon intitulée *L'art du violon* (Paris, Dépôt central de musique, [1834]; facsimilé, Courlay, Fuzeau, 2001). Dans cet ouvrage, Baillot reprend et développe la *Méthode de violon* qu'il a élaborée avec Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer au tout début du siècle (Paris, Au magasin de musique du Conservatoire royal, [*ca* 1802]; facsimilé, Genève, Minkoff, 1974).

[7] Lothaire Mabru, « Des postures musiciennes », *Ethnologie française*, vol. 25, n° 4, p. 591-607.

difficile, et le second, qui montre bien le lien indéfectible entre pratique musicale et pratique chorégraphique, ne va pas assez loin dans l'analyse « du savoir-faire danser » des musiciens. Des entretiens auprès de sonneurs et de danseurs auraient à mon sens permis de mieux approfondir cette question tout à fait intéressante. La contribution de Luc Charles-Dominique (« Gestes et attitudes corporelles chez les "violoneux" français d'hier et d'aujourd'hui ») s'avère décevante : redire ce que l'on sait déjà sur le comportement des « violoneux », poser l'hypothèse que la tenue contre la poitrine relève d'une mémoire ancienne sans jamais le démontrer n'a pas d'intérêt. Le chapitre intitulé « L'orgue et le regard de l'écoute », par Ghyslaine Guertin et Jean-Willy Kunz, se situe dans la même veine. La partie esthétique est trop sommaire et peut donner lieu à une interprétation erronée. Opposer les philosophes des Lumières, tenants d'une imitation de la nature, aux sensualistes, qui considèrent la musique comme moyen d'expression, ne tient pas. L'abbé Batteux, auteur du fameux traité *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), considère lui aussi la musique comme moyen d'expression des passions, car la mélodie imite par ses intonations les accents des passions humaines. Pour les uns comme pour les autres, le but de la musique est bien l'expression de passions, même s'ils ne l'entendent pas exactement de la même façon. La seconde partie du chapitre, consacrée à l'orgue, ne nous apprend rien de nouveau, car mal documentée, et se termine par une pirouette fort naïve : « Que l'organiste soit visible ou pas, il revient à chacun de vivre pleinement l'expérience du concert ! » (p. 91).

L'analyse de la fameuse notion barthésienne de « grain de la voix » due à Serge Lacasse (« "Le corps dans la voix qui chante" : une lecture phonostylistique de Barthes ») m'est apparue quelque peu capillo-tractée si l'on veut bien m'accorder ce néologisme. L'auteur, d'une grande probité intellectuelle, cherche à comprendre au mieux cette notion, mais chemin faisant s'embrouille, le reconnaît, repart dans une autre voie, et perturbe de ce fait son lecteur.

Une autre contribution qui m'a laissé fort dubitatif, pour ne pas dire plus, est celle de Virginie Magnat (« Transmission de la connaissance et de la mémoire culturelles dans les chants traditionnels »). Elle s'appuie sur les travaux de Denzin, Lincoln et Smith[8] qui critiquent la recherche occidentale en écrivant qu'il est « urgent de décoloniser et de reconstruire les structures qui, au sein de l'université, privilégient les systèmes de connaissance occidentaux et leur épistémologie » (p. 333). Si ces auteurs affirment ensuite que ces systèmes occidentaux doivent faire l'objet de la pensée critique et de la recherche non occidentales – ce avec quoi on ne peut qu'être d'accord – je ne vois pas l'intérêt de cette autoflagellation épistémologique. Que des cultures différentes aient des façons différentes de penser le monde ne doit pas conduire à vouloir renier ses propres conceptions. Mais passons. Forte de ces convictions, Magnat développe ensuite, en se basant sur les savoirs « autochtones », la notion de recherche incarnée, fondée sur la conviction qu'il faut « faire » pour comprendre et non l'inverse. On est là en présence d'un avatar de l'avatar de l'observation participante, avatar qui certes va plus loin, mais qu'il serait fort naïf de considérer comme valide. Ayant moi-même, au temps de mes premiers pas de chercheur, été tenté par « faire » avant de comprendre, j'ai vite perçu la vanité de cette démarche. Un exemple devra convaincre : voulant travailler sur l'apprentissage dans une pratique sans écriture, dite « orale » donc, je me suis rendu auprès d'un musicien pour lui demander de m'apprendre à jouer de son instrument. Il m'a aussitôt joué une mélodie et m'a demandé d'essayer de la reproduire, ce que je fis rapidement, car ayant été formé au solfège, j'entendais le nom des notes et pouvais ainsi les reproduire, certes maladroitement au début, mais suffisamment pour que mon « maître » s'en trouve très satisfait. Il m'était ainsi impossible de me mettre totalement à sa place, et de comprendre comment il avait pu acquérir son code musical sans passer par une conceptualisation telle que le solfège. On voit bien que « faire » n'est pas la bonne solution pour comprendre, même s'il faut bien admettre que parfois cela peut apporter quelques avantages. Cette notion de recherche incarnée me paraît donc totalement illusoire. Pire, je dirai qu'on est ici en présence d'une dérive, voire d'une défaite de la pensée. Loin de moi l'idée d'opposer connaissance théorique et savoir-faire, bien évidemment, mais aller aussi loin dans le reniement de nos modes de pensée et de réflexion me paraît très dangereux.

Le texte de Sophie Stévance (« Tanya Tagaq, l'ethno-pop comme mise en spectacle »), pour intéressant qu'il soit, ne va pas assez loin, encore une fois, dans l'analyse de la question du corps, posée ici sur une pratique – le chant de gorge inuit – et sa mise en scène dans le contexte « ethno-pop », mais l'auteure tend à affirmer sans démonstration convaincante. Le chapitre signé par Anthony Papavassiliou, « La réintégration du geste chez Tim Exile », ne m'a pas convaincu non plus : la notion d'interprétation telle que présentée ici manque de pertinence, et surtout le recours à la notion d'authenticité – piège à penser comme cela a maintes fois été montré – ne peut mener que dans une impasse. Dommage, car l'interrogation sous l'angle du corps des pratiques musicales électroniques mérite d'être creusée.

J'ai en revanche apprécié les propositions de Delalande sur les « conséquences de l'origine sensori-motrice de l'expérience musicale » (c'est le titre de son étude). Le parallèle qu'il établit entre l'origine sensori-motrice du

[8] Norman Denzin, Yvonna Lincoln et Linda Tuhiwai Smith, *Handbook of critical and indigenous methodologies*, Los Angeles, Sage, 2008.

son quand on joue d'un instrument et la naissance de cette expérience chez l'enfant, et enfin les conséquences qui découlent de cette comparaison m'ont totalement convaincu. Voilà un texte que tout pédagogue de la musique devrait lire!

La contribution traitant des « *corps chantants* dans l'espace de travail en Italie du Sud » a aussi retenu mon attention, tant par sa démarche que par la conclusion à laquelle aboutit l'auteur : on doit rechercher le sens musical – dans le cas de cette pratique italienne du chant – dans une attitude du corps plutôt que dans une construction ordonnée de hauteurs pensées et structurées. Dommage que Flavia Gervasi écarte ce qu'elle nomme les « chants d'emprunt » en se focalisant sur les chants « autochtones ».

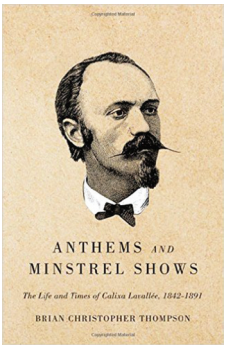
Le texte de Laura Jordán Gonzáles sur la *cueca* chilienne (« La "voix arabo-andalouse" dans la construction stylistique de la *cueca* chilienne ») n'entre pas vraiment dans la question du corps et de la musique, mais il est intéressant dans la mesure où il y est montré de façon convaincante comment l'hypothèse d'une origine arabo-andalouse de la *cueca* a pu participer à la « construction d'une image de la voix arabo-andalouse » (p. 121). Le travail de Jessica Roda (« Redéfinir l'expérience musicale par la singularisation ») qui traite de la modification en art – « l'artification » selon Nathalie Heinich et Roberta Shapiro[9] – du patrimoine musical judéo-espagnol ne creuse pas non plus suffisamment la question du corps.

Enfin, François Picard, par une prose quelque peu désinvolte et presque insolente – pourquoi pas? –, présente une belle idée : considérer la marionnette et le marionnettiste pour analyser les rapports du musicien avec son instrument (« L'acteur, la marionnette, le corps, l'instrument. Qui manipule qui? »). Voilà une belle piste, de bonnes suggestions, mais la dernière partie consacrée à la question du fétiche me laisse perplexe, car je ne vois pas le rapport avec la question du corps.

J'ai gardé le meilleur pour la fin, la contribution d'un jeune chercheur, Julian Whittam, de loin le travail le plus abouti et le plus convaincant, qui traite vraiment de la question du corps (« L'homme-orchestre et le corps en musique »). De plus, il répond à la question posée par Picard, car ici l'homme-orchestre (objet de ses analyses) semble bien soumis à ses instruments : « difficile de voir où l'homme-orchestre arrête et où ses instruments commencent » écrit-il (p. 257). Il met aussi en évidence le fait que l'aspect visuel peut primer sur l'auditif – ce qui est aussi le cas dans certaines pratiques de la musique savante occidentale, entre autres –, montre comment le corps a un rôle taxonomique, et bien d'autres choses encore. D'où la pertinence de ce choix même de l'homme-orchestre, qui s'avère très fructueux. Je tiens donc à rassurer Whittam qui semble douter, lorsqu'il semble craindre que son sujet ne paraisse pas intéressant : il a au contraire un fort rendement épistémologique. Car l'important n'est pas le « sujet » mais la façon dont il est traité, et ici il l'est remarquablement, avec simplicité, modestie et finesse, pour notre plus grand bonheur.

Lothaire Mabru, maître de conférences habilité à diriger des recherches, Université Bordeaux 3-Michel de Montaigne/CIRIEF (Centre international de recherches interdisciplinaires en ethnomusicologie de la France)

Brian Christopher Thompson
Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891
Montréal-Kingston, McGill/Queen's University Press, 2015, 522 p.
ISBN 978-0-7735-4555-7



Brian Thompson avoue dans la préface de son livre qu'il possédait des connaissances fort sommaires sur les musiciens canadiens, jusqu'à ce qu'il obtienne un emploi d'été à la bibliothèque musicale de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) à Toronto en 1993. Les deux livres d'Helmut Kallmann *Catalogue of Canadian Composers* (1972) et *A History of Music in Canada* (1960) –, une collection de manuscrits et de partitions ainsi que la biographie de Calixa Lavallée d'Eugène Lapierre alimentent sa réflexion[1]. Toutefois, la lecture de Lapierre soulève chez lui plus de questions que de réponses. Ces doutes sont à l'origine d'une vaste enquête dont résulteront sa thèse de doctorat et la présente biographie.

Le titre du livre, que je traduis librement par « Calixa Lavallée et son temps », énonce l'objectif visé par l'auteur : contextualiser la vie et la carrière de Lavallée non seulement au Québec et au Canada, mais dans l'Amérique du Nord musicale au XIX^e^ siècle. Dans un premier temps, Thompson soumet la chronologie établie par Lapierre à l'épreuve des faits, principalement par le dépouillement systématique de la presse quotidienne et périodique canadienne et américaine. Il suit littéralement notre « musicien national » pas à pas à

[9] Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

[1] Eugène Lapierre, *Calixa Lavallée, musicien national du Canada*, Montréal, Albert Lévesque, 1936; Montréal, Librairie Granger Frères, 1950; Montréal, Fides, 1966. Chacune de ces éditions a été revue et augmentée.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
VOLUME 16 – NUMÉROS 1 & 2 – 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial 7
Jean Boivin

Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950) : Études des transferts culturels

Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II 9
Annegret Fauser

Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York 23
Malou Haine

Within the Quota de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain 39
Jacinthe Harbec

Catherine Urner, Charles Koechlin and *The Bride of God* 51
Christopher Moore

Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906) 63
Fiorella Sassanelli

Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz 77
Anne Legrand

À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du XX^e siècle ? 85
Marie-Thérèse Lefebvre

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943) 97
Marie Duchêne-Thégarid

Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States 113
James R. Briscoe, en collaboration avec Chloé Huvet

Et davantage qu'en complément :

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre pour piano de la maturité de Hensel 121
Laurence Manning

Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music : Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin . . . 133
Anthony Papavassiliou

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* 147
Aleksey Shegolev

Comptes rendus

Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.). *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur* 163
Andrew Wilson

Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.). *Quand la musique prend corps* 165
Lothaire Mabru

Brian Christopher Thompson. *Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891* . . . 168
Mireille Barrière

Résumés 173

Abstracts 177

Les auteurs 181

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
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
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, 2015
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, 2015
Tous droits réservés pour tous les pays.