Document généré le 13 juil. 2025 06:57

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

De l'ONF à Télé-Québec : le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision

From the NFB to *Télé-Québec*: The Path of Pierre F. Brault, Film and Television Composer

Alexis Perron-Brault

Volume 15, numéro 2, automne 2014

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

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1036116ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1036116ar

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

Perron-Brault, A. (2014). De l'ONF à Télé-Québec : le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *15*(2), 9–21. https://doi.org/10.7202/1036116ar

Résumé de l'article

Le compositeur québécois Pierre F. Brault (1939-2014), surtout connu pour la musique de la populaire série télévisée *Passe-Partout*, a principalement oeuvré dans les milieux télévisuels et cinématographiques. Il a composé 86 trames sonores, notamment pour les films *Rouli-Roulant* (Claude Jutra, 1966), *Red* (Gilles Carle, 1970), *LeVent* (Ron Tunis, 1972) ainsi que *La faim* (Peter Foldès, 1973). Au début de sa carrière, Brault a également mis en musique les textes des chansonniers Robert Charlebois, Clémence Desrochers et Claude Gauthier. Il a par la suite touché à l'enseignement de la musique (École nationale de théâtre, 1971-1975) et à la production d'albums (*Tout l'monde est malheureux*, 1975). Dans ses oeuvres, le compositeur a exploré plusieurs genres, dont le jazz, le rock psychédélique et la musique électroacoustique. Sa trajectoire met en évidence certaines réalités propres aux musiciens de l'image et les compromis auxquels ils doivent faire face. Malgré tout, Brault a pu bénéficier d'une diffusion à grande échelle propre au cinéma et à la télévision ainsi que de conditions salariales avantageuses. Dans cet article sont résumées, en grande partie à l'aide de sources inédites, les principales étapes de la vie professionnelle de Pierre F. Brault et est proposée une réflexion sur le rôle de la musique de film et de télévision dans sa carrière.

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

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

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

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/

De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision[1]

Alexis Perron-Brault
(Université du Québec à Trois-Rivières)

Enfant, lorsque j'expliquais que Pierre F. Brault (1939-2014), le compositeur des musiques de *Passe-Partout*, était aussi mon grand-père, je restais toujours impressionné par l'ampleur des réactions. On s'empressait d'entonner un des airs tirés de la série, airs qu'en raison de mon jeune âge, je ne connaissais paradoxalement que très peu. À mes débuts en musicologie, quelques années plus tard, il m'est apparu pertinent de corriger cette lacune et de procéder à l'étude de la carrière musicale de Brault. De plus, c'était pour moi l'occasion de me familiariser avec les techniques d'entrevues[2] et de participer au développement de la documentation sur l'histoire de la musique de film québécoise.

En fait, l'histoire de la musique filmique québécoise a été quelque peu négligée par les musicologues. Si l'on trouve d'excellents ouvrages s'attardant à la musique de film américaine, notamment ceux de Cooke (2008), Davis (2010), Faulkner (2003), Hickman (2005), Larsen (2007) et Morgan (2000), la documentation québécoise n'offre qu'un survol. On peut penser à la vingtaine de pages qu'accorde Mathieu Lavoie à l'histoire de la musique filmique canadienne dans son livre *Le petit guide pour les nouveaux musiciens du cinéma* (2007) ou aux articles sur la musique de film et sur l'Office national du film (ONF) dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada* (Lamoureux et Potvin 2006 ; Ménard, Thomas et Moore 2006). Si l'on souhaite s'attarder à un compositeur en particulier, c'est encore plus ardu : l'œuvre de Maurice Blackburn a été bien explorée dans la littérature scientifique (Cloutier 1988 ; Hellégouarch 2011), mais il est le seul à avoir bénéficié d'un tel traitement. Devant ce constat, un examen détaillé de la carrière de Pierre F. Brault, compositeur ayant conçu plus de 86 trames sonores (Brault s.d.-a) notamment pour des films de Gilles Carle et Claude Jutra, semble tout à fait justifié. La présente étude s'appuie entre autres sur plusieurs sources inédites, dont un entretien téléphonique avec le compositeur, des échanges électroniques avec ses proches, ainsi que des documents d'archives.

L'objectif de cet examen est double. D'une part, il s'agit de décrire son œuvre en la situant dans son contexte et de résumer les principales étapes de sa carrière. D'autre part, ce texte propose une réflexion sur le rôle de la musique de film et de télévision dans la carrière de Brault. Pour ce faire, je présenterai son parcours, à partir de sa formation jusqu'à la fin de sa carrière, et proposerai un examen de ses principales réalisations musicales.

Le parcours du compositeur Pierre F. Brault

Formation (1939-1960)

Pierre F. Brault naît à Montréal le 3 août 1939. Il s'initie assez jeune à la musique, et ce, étonnamment, en raison d'un handicap visuel. On diagnostique en effet chez l'enfant d'alors sept ans un trouble de la vision qui, selon les médecins, devrait conduire à la cécité. On le dirige donc vers une école pour non-voyants où on lui enseigne le braille et des rudiments de musique. Selon les termes de Brault, « le but, c'était de nous apprendre un métier : quand t'étais aveugle, t'avais le choix de faire des fonds de chaises[3] ou de la musique. C'était aussi fou que ça. » (Brault 2013). Fort heureusement, il ne perdra pas la vue, mais cette expérience lui permet de toucher au piano et au violoncelle. Plus tard, il manifeste un grand intérêt pour l'accordéon, instrument qui le suivra tout au long de sa vie ;

[1] Je tiens à remercier chaleureusement Marie-Thérèse Lefebvre pour ses précieux conseils tout au long de la préparation et de la rédaction de cet article, ainsi que Michelle Rousseau et Michel Robidoux pour leur collaboration. De plus, j'exprime toute ma reconnaissance envers Pierre F. Brault qui a accepté de partager avec moi ses expériences, à un moment critique de sa vie.

[2] J'ai eu l'occasion de m'entretenir à quelques reprises avec Pierre F. Brault avant son décès, survenu le 14 janvier 2014. Par ailleurs, la plupart des informations fournies dans ce texte proviennent d'un entretien téléphonique de près de deux heures ayant eu lieu le 16 octobre 2013 (Brault 2013). Cet entretien semi-directif comprenait trois sections : une section où nous avons parcouru la carrière de Brault, une autre sur sa conception de la musique de film et une dernière qui portait sur des questions diverses. Finalement, par souci d'éthique et afin de respecter la mémoire de Pierre F. Brault, cet article a été entièrement relu par sa veuve Michelle Rousseau : celle-ci a accordé son consentement à la publication de l'entièreté du texte.

[3] Brault fait ici référence à un artisanat, probablement la vannerie.

les performances musicales de son père et de ses oncles durant les fêtes de famille l'incitent à suivre leurs pas et à apprendre l'accordéon. Un de ses oncles lui inculque alors les principes de base qui régissent l'instrument. Dans son adolescence, il continue son apprentissage musical en autodidacte (Brault 2013).

Vers l'âge de 18 ans, Brault s'engage dans l'aviation en tant que technicien de radars et est affecté à la base de Bagotville[4]. Du coup, il s'établit à Chicoutimi (maintenant Saguenay) où il forme un groupe de musique de danse avec des collègues militaires. Cela l'amène, vers 1959-1960, à accompagner les artistes-chansonniers dans une boîte à chansons[5] nouvellement ouverte à Chicoutimi[6], notamment Claude Gauthier et Pierre Letourneau (Brault 2013). Un soir, le compositeur et arrangeur Paul de Margerie[7], de passage à Chicoutimi, demande à Brault de l'aider à transcrire les parties séparées d'une partition pour orchestre. Pendant la soirée, de Margerie lui dit : « À Chicoutimi, il ne se passe pas grand-chose, tu devrais venir à Montréal » (Site Éléphant 2009a). Cette suggestion agit comme élément déclencheur : quelques mois plus tard, il s'établit dans la métropole.

Débuts à Montréal : chanson et musique de scène (1960-1966)

À Montréal, Brault doit faire face à deux difficultés : son instrument n'est pas pris au sérieux par le milieu du spectacle et il est difficile d'y gagner sa vie convenablement comme musicien. Malgré tout, il signe quelques contrats en tant que pigiste et rencontre Michel Robidoux[8], qui deviendra un ami et un collègue important tout au long de sa carrière. Puis, en décembre 1962, il accepte de produire l'accompagnement musical du spectacle *Contes pour vivre ou rêver* de la troupe de théâtre Les Apprentis-Sorciers[9]. C'est sa sœur Micheline, alors comédienne dans cette troupe, qui le recommande. Pour Brault, il s'agit là d'un premier contrat professionnel : on lui demande de composer près d'une heure de musique originale qu'il doit lui-même interpréter à l'accordéon pendant les représentations (Brault 2013 ; Hétu 1980, 129). Suivent trois autres pièces de théâtre, dont *Complainte et frénésie* (novembre 1963) dans laquelle le jazz accompagne la lecture de poèmes de Gaston Miron, d'Anne Hébert et de Pierre Perreault, entre autres[10] (Hétu 1980, 130). Dans le programme de cette production théâtrale, on peut lire une note de Brault qui révèle l'importance de cette petite troupe dans les débuts de sa carrière : « Cher petit (minuscule) théâtre des Apprentis-Sorciers, je te salue et te remercie. Grâce à toi, je sais qu'un jour je pourrai créer. » (Sabourin 2003, 77). En plus de l'initier à la musique de scène, cette aventure avec Les Apprentis-Sorciers lui permet de tisser un premier réseau professionnel et de rencontrer deux spectateurs qui seront déterminants dans la poursuite de sa carrière : Clémence Desrochers et Claude Jutra.

Peu après leur rencontre, Clémence Desrochers propose à Brault de l'accompagner à l'accordéon durant ses spectacles. De fil en aiguille, les deux artistes collaborent plus étroitement et créent en décembre 1964 une comédie musicale, *Le vol rose du flamand*[11]. Cette pièce, dont l'action se déroule dans un cabaret canadien-français, offre une distribution impressionnante, qui comprend Denise Filiatrault, Janine Sutto et Olivier Guimond. Pour sa part, Brault compose, d'après le livret de Desrochers, des chansons jazzées inspirées de ce que l'on pouvait entendre dans les boîtes de nuit de l'époque. Les deux collaborateurs se produisent souvent dans de tels clubs et cherchent à reproduire cette ambiance dans leurs spectacles (Brault 2013). L'instrumentation utilisée par Brault (qui regroupe principalement le piano, la batterie, la guitare, la guitare basse, une section de cuivres, le saxophone, la clarinette et la flûte traversière) témoigne d'ailleurs de l'influence de la musique des cabarets montréalais. Présenté à la Comédie-Canadienne, *Le vol rose du flamand* reçoit un accueil critique mitigé (Pelletier 1989, 123-136), mais les ventes aux guichets en font une réussite[12], si bien que la maison de disque RCA Victor produit en janvier 1965 un disque 33 tours présentant les chansons du spectacle (Brault et Desrochers 1964). La collaboration entre Brault

4 La base de Bagotville est située à huit kilomètres à l'ouest de la ville de Saguenay.

5 Le terme *boîte à chansons* réfère au « nom donné à de petites salles modestes situées hors des circuits réguliers de spectacles où, à partir du milieu des années 1950, la plupart des jeunes chansonniers québécois se produisirent pour la première fois » (L'Herbier 2013).

6 En se référant à la liste des boîtes à chansons dressée par Daniel Guérard (1996), celle où jouait Brault se nommerait Le Funambule.

7 Compositeur et arrangeur pour plusieurs chansonniers québécois, Paul de Margerie (1931-1968) a également composé la musique du film *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) de Gilles Carle.

8 Michel Robidoux (né en 1943), guitariste et arrangeur dans le domaine de la musique populaire québécoise, a notamment participé à *L'Osstidcho* (1968) et à la création de l'album *Jaune* (1970) de Jean-Pierre Ferland.

9 Active entre 1955 et 1968, la troupe de théâtre amateur Les Apprentis-Sorciers est connue pour avoir été une figure de proue du théâtre d'avant-garde en programmant notamment des pièces de Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Félix Leclerc et Pierre Perrault.

10 Les deux autres pièces auxquelles il collabore sont *Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht (octobre 1963) et *La visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (octobre 1964).

11 Selon Hélène Pelletier, *Le vol rose du flamand* serait la deuxième comédie musicale canadienne-française, mais la première à avoir été endisquée (Pelletier 1989, 121).

12 En plus des 13 soirs initialement prévus, la troupe du *Vol rose du flamand* donnera quelques supplémentaires en janvier 1965 pour répondre à la forte demande (Pelletier 1989, 130).

et Desrochers se prolonge jusqu'en 1967 avec, entre autres, les revues *Le monde sont drôles* (1967), *Sois toi-même* (1967) et *La grosse tête* (1967) ainsi que les chansons les plus connues du duo, « L'homme de ma vie » (1966)[13] et « La ville depuis » (1966). Dans ces chansons, Brault mêle habilement la tradition chansonnière et les inspirations jazz (Brault et Desrochers 1966).

Débuts en musique de film : deux périodes stylistiques (1966-1970)

Brault fait ses débuts en musique de film en 1966 lorsque son ami Claude Jutra[14] lui propose d'écrire la trame sonore de son prochain court-métrage documentaire, *Rouli-roulant* (1966). Du point-de-vue musical, *Rouli-roulant* est un prolongement logique des précédents efforts de Brault. Sur les images des jeunes planchistes descendant les côtes du Mont-Royal, le musicien superpose une mélodie jazzée jouée par des instrumentations variées au cours du film. Le tout culmine, à la fin du court-métrage, par une chanson basée sur la mélodie précédemment entendue et interprétée par Geneviève Bujold. Pour le compositeur, cette entrée à l'ONF est une occasion rêvée d'apprendre son métier dans « l'école absolument extraordinaire » qu'est cette institution fondée en 1939 (Brault 2013). Ce premier contrat amène Brault à collaborer durant la même année avec Eli Noyes et le duo Grant Munro/Ron Tunis pour leurs courts-métrages d'animation respectifs, *Alphabet* (1966) et *The Animal Movie* (1966), tous deux produits à l'ONF. Pour *Alphabet*, Brault compose une œuvre jazz jouée par une contrebasse, un piano et une flûte traversière, ces deux derniers se partageant les éléments mélodiques. La musique trahit des influences de Dave Brubeck et de sa populaire pièce « Take Five » (1959) tant au sujet du rythme en 5/4 que de l'ambiance générale de l'œuvre. Pour *The Animal Movie*, le compositeur concocte quelques thèmes teintés de jazz et s'occupe aussi du bruitage. Pour accompagner le mouvement des différents animaux qu'on peut voir dans ce film, le compositeur utilise le mickeymousing[15] : un motif rythmique interprété par un instrument de percussion et quelques ponctuations mélodiques d'une contrebasse, par exemple, accompagnent les acrobaties d'un singe, puis de rapides traits pizzicato de la contrebasse seule illustre la course d'un cheval[16].

La période créatrice de Brault s'échelonnant de 1964 (l'année de création du *Vol rose du flamant*) à 1966 (l'année de composition des premières musiques de film de Brault) peut être qualifiée de *période jazz*. Le jazz est d'ailleurs utilisé dans plusieurs films à cette époque et Michel Legrand exerce une forte influence sur les autres compositeurs avec son film-opéra *Les parapluies de Cherbourg* (1964) (Boucher 1966 ; Brault 2013). De plus, le jazz filmique extradiégétique[17] se développe rapidement comme l'atteste la musique d'Elmer Bernstein pour *The Man With the Golden Arm* (1955) ainsi que la trame d'Henry Mancini pour *Touch of Evil* (1958) (Cooke 2008, 212-225). Au Canada, le recours au jazz est moins fréquent, mais Elton Rathburn l'utilise pour la musique du film *The Romance of Transportation in Canada* (1952) et le cinéaste Gilles Groulx emploie John Coltrane pour son long-métrage *Le chat dans le sac* (1964) (Lavoie 2007, 32).

À partir de 1967, on remarque un changement stylistique dans les musiques de Brault, ce qui coïncide avec la popularité au Québec du rock britannique et américain. Quelques années plus tôt, l'arrivée de groupes comme *The Beatles* et *The Beach Boys* crée une onde de choc musicale qui frappe le Québec de plein fouet[18]. De nouveaux groupes dits *yé-yé*[19] émergent et reprennent en français les succès des groupes anglophones (Bellemare, 2013). La popularité de ces derniers pousse certains chansonniers, comme Charlebois et Ferland, à adopter aussi une sonorité rock. *L'Osstidcho* (1968) et l'album *Robert Charlebois – Louise Forestier* (1968), tout comme les albums *Jaune* (1970) et *Soleil* (1971) de Ferland, témoignent de cette réalité. Cette nouvelle vague se répercute aussi au cinéma avec les bandes sonores de *L'initiation* (1970), où François Cousineau mélange le rock et le *yé-yé*[20], et de *Deux femmes en or* (1970) conçue par Charlebois[21]. Ces films connaissent un succès populaire très

[13] La date (1966) fait ici référence au disque *Clémence… sans pardon* sur lequel on retrouve les premières versions enregistrées de « L'homme de ma vie » ainsi que de « La ville depuis » (Brault et Desrochers 1966).

[14] Les deux hommes se connaissent déjà bien à l'époque, Jutra ayant prêté en 1966 son appartement à Brault pendant le séjour du cinéaste à l'Université de Californie à Los Angeles (Brault 2013).

[15] D'après le théoricien de la musique de film Michel Chion, le mickeymousing est le « procédé typique d'accrochage musique/image […] qui consiste à suivre en synchronisme le fil de l'action visuelle par des trajectoires musicales (traits montants et descendants, en montagnes russes), et des ponctuations instrumentales de l'action (coups, chutes, portes qui se ferment), etc. » (Chion 2013, 110). Le procédé a notamment été développé dans les films d'animations de Disney, d'où l'emprunt du nom du personnage Mickey Mouse (Kalinak 2010, 62).

[16] Le réalisateur Ron Tunis a lui aussi ajouté de nombreux sons à la trame de Brault, de sorte que ce dernier a affirmé après le visionnement du film, quoique satisfait du résultat, « Vraiment, tu as changé ma musique au point [où] je ne la reconnais plus » (Bérubé 1978, 152).

[17] Le terme *extradiégétique* fait référence à une « musique perçue comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran » (Chion 2013, 200).

[18] On peut penser à l'effet qu'ont eu John Lennon, Paul McCartney, George Harrisson et Ringo Starr lorsqu'ils ont donné leur spectacle au Forum de Montréal, le 8 septembre 1964 (Lindeman 2014).

[19] L'expression fait allusion au terme *yé* utilisé par les rockeurs francophones « pour pimenter [des] solos de guitares ou fins de phrase » (Thoury 2014, 3154).

[20] La chanson thème intitulée « Un jour il viendra mon amour » est interprétée par Diane Dufresne.

[21] On pourrait ajouter les trames sonores des films *Les mâles* (1971), musique de Stéphane Venne, et *Q-bec my love* (1969), musique d'Andrée Paul.

important au Québec[22] et contribuent à l'établissement du rock comme la nouvelle musique de l'heure.

C'est dans le court-métrage d'animation *Un enfant… Un pays* (1967) de Pierre Moretti, produit par l'ONF, que l'on entend la première trame sonore rock de Brault. À ce court-métrage qui présente le parcours d'un immigrant découvrant le Canada, le musicien superpose une ambiance musicale psychédélique[23] dont la guitare électrique est l'élément central. Brault conçoit une longue trame continue qui exploite par endroits de longs solos instrumentaux, de *riffs* entraînants et de fortes réverbérations. Brault innove en utilisant la flûte traversière, un instrument rarement présent dans le rock des années 1960, mais qu'on entendra plus fréquemment dans le rock progressif des années 1970[24] (Pirenne 2011, 218). La musique d'*Un enfant… Un pays* est également l'une des premières occurrences d'un élément typique des musiques rock de Brault : des voix féminines chantant des onomatopées[25] inspirées du *yé-yé*. À l'extérieur de l'ONF, Brault effectue le même virage musical. Dans le documentaire *Québec à l'heure de l'Expo* (1968) réalisé par Gilles Carle, le compositeur explore de nouveau le rock en produisant une trame dansante et entraînante. La guitare électrique y tient encore le rôle central, mais davantage de place est accordée aux claviers (piano *honky-tonk* et clavecins synthétiques), aux percussions et à la voix féminine. Les influences jazz de Brault sont encore manifestes, bien que plus discrètes.

La présence de musique rock dans l'œuvre de Brault ne se limite pas à la musique de film ; on la retrouve également dans ses collaborations avec deux grands chansonniers québécois, Robert Charlebois et Claude Gauthier. Charlebois contacte Brault en 1967 pour lui proposer la direction musicale de son prochain album, qui s'intitulera *Robert Charlebois*[26] (1967). Le chansonnier cherche alors à se distancier de ses dernières productions « qui se démarqu[ent] peu de la production chansonnière ambiante » (Giroux, Havard et Lapalme 1996, 55). L'album *Robert Charlebois* (1967), issu de cette démarche, témoigne d'une transition vers le rock. Ainsi, si les arrangements sont typiques des chansonniers dans certaines pièces, par exemple « Marie-Noël », Brault et Charlebois élaborent des instrumentations qui se révèlent novatrices dans la musique populaire québécoise, comme l'utilisation de l'orgue Hammond dans la chanson « 50 000 000 d'hommes » ou encore la présence du sitar électrique[27] dans « Demain l'hiver » (Desrosiers et Bonhomme 2014). Le sitar électrique est d'ailleurs typique des musiques rock de Brault. Deux ans plus tard, c'est au tour de Claude Gauthier de confier au jeune compositeur les arrangements de son nouvel album, *Cerfs-volants* (1969), après avoir entendu les résultats de son travail avec Charlebois (Brault 2013). À cette époque, Gauthier cherche à assimiler des influences du courant rock qui lui semblent non seulement artistiquement intéressantes, mais également gages de popularité. Sur cet album, Brault poursuit son travail d'exploration des sonorités rock en mêlant l'utilisation d'instruments *classiques*, soit la flûte traversière, le clavecin et le violon, avec celle d'instruments *rock*, notamment le sitar électrique et l'orgue Hammond. Les chansons « Concerto déconcertant pour flûte et enfant » et « Khe Sanh » sont de bons exemples de sonorités nouvelles que l'on retrouve sur cet album.

Une écoute attentive du travail de Brault sur les deux albums des chansonniers Charlebois (1967) et Gauthier (1969/2002) révèle une cohérence stylistique avec ses musiques de film ; les deux albums et les films *Un enfant… un pays* et *Québec à l'heure de l'Expo* proposent une exploration des sonorités rock. Ces diverses expériences le conduisent en 1970 à la production de la trame sonore du long-métrage de fiction *Red* de Gilles Carle. Ce film raconte l'histoire d'un Métis montréalais, Red Mackensie, injustement accusé du meurtre de sa demi-sœur et pourchassé par la police et par ses demi-frères assoiffés de vengeance. Hybride entre le film d'action et le *road movie*, *Red* inspire à Brault une musique tout à fait rock. On y retrouve la plupart des éléments relevés précédemment : le sitar électrique, les rythmiques entraînantes et l'instrumentation rock (guitare électrique, guitare basse, percussions, piano) ; toutefois, une plus grande place est ici accordée aux cuivres. Il est à noter que la trame sonore demeure assez courte – une quinzaine de minutes pour un film de 101 minutes – et accompagne la plupart du temps les scènes en voiture. On peut d'ailleurs s'étonner du traitement sonore accordé à la scène de poursuite en voiture : alors que dans un film américain, on aurait, selon Brault (2013), tapissé entièrement cette scène de musique, le compositeur a préféré ne faire entrer la guitare électrique

[22] Avec un budget de 200 000 dollars, *L'initiation* a produit des revenus de près de 1 650 000 de dollars (Cineac 2006 ; Elephant s.d.).

[23] Le rock psychédélique est un style de rock où la musique permet aux musiciens et aux auditeurs, qu'ils soient ou non sous l'influence de stupéfiants, d'effectuer un *voyage*, un *trip*, proche de celui que créent les drogues hallucinogènes (Pirenne 2011, 160-161).

[24] On retrouve cette instrumentation dans les albums *Selling England by the Pound* (1973) de Genesis (1973) ou *Stand Up* (1969) de Jethro Tull, et sur les albums *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975) et *Contre-courant* (1976) des groupes québécois Harmonium et Opus 5.

[25] Dans le cas précis de la musique d'*Un enfant… Un pays*, il s'agit de « la-la ».

[26] L'album est aussi connu sous le titre *Demain l'hiver.*

[27] Le sitar électrique entendu dans la chanson « Demain l'hiver » appartenait au guitariste canadien Richard Ring, un ami de Michel Robidoux (Robidoux 2014). Cet instrument de marque Danelectro ressemble à une guitare électrique standard, mais possède des cordes sympathiques et un chevalet plat qui lui permettent d'imiter le son du sitar traditionnel indien. Ce sitar a également été utilisé à plusieurs reprises dans les trames sonores d'*Un enfant… un pays* et de *Québec à l'heure de l'Expo*.

qu'au milieu de la poursuite et, qui plus est, de manière subtile. Ce choix crée un intéressant effet de suspense amené par une sorte de non-dit musical.

Innovations, maturité et enseignement (1970-1975)

Pour Brault, le début des années 1970 se révèle une période de maturité et d'innovation ; il est particulièrement stimulé par deux expériences nouvelles. D'une part, Brault entreprend un voyage en Europe – il visite Paris, Prague et Zagreb (Ménard 2007) – où il fait la rencontre de nombreux musiciens adeptes de la musique concrète de Pierre Henry[28] (Brault 2013). D'autre part, l'ONF, soucieux de soutenir l'innovation musicale, fonde en 1971 l'Atelier de création sonore sous l'impulsion de Maurice Blackburn[29] et encourage « la réalisation de trames sonores électroacoustiques » (Lavoie 2007, 33). Comme l'explique le compositeur Yves Daoust, dans ce nouveau laboratoire de recherche, c'est « l'ensemble de la bande sonore, [c'est-à-dire les sons, les dialogues et la musique,] qui devient la musique du film » (Carrière 1988, 289). Ces deux éléments incitent donc Brault à se tourner lui aussi vers la musique électroacoustique.

Parmi les musiques de film de Brault issues de cette nouvelle approche du matériau musical, quatre trames sonores nous intéressent particulièrement, soit celles qu'il conçoit pour les films *Le vent* (1972) de Ron Tunis, *La faim* (1973) de Peter Foldès, *Du coq à l'âne* (1973) de Pierre Hébert, Francine Desbiens et Suzanne Gervais, ainsi que *La vraie nature de Bernadette* de Gilles Carle (1972). Les trois premiers films consistent en des courts-métrages d'animation produits au studio français de l'ONF, ce studio collaborant fréquemment avec l'Atelier de création sonore et ses compositeurs (Carrière 1988, 290) tandis que le dernier a été produit par la maison de production privée de Gilles Carle et Pierre Lamy, Les Productions Carle-Lamy.

Le vent (1972) est probablement le meilleur exemple de la nouvelle approche musicale de Brault : dans ce film montrant les interactions entre un enfant et le vent, on n'entend pas de musique instrumentale à proprement parler, mais plutôt un amalgame de sons et de bruits indissociables des images du film. Ainsi, Brault mélange aux bruits naturels de tempêtes et de vent des sons de synthétiseurs, de guimbardes et même de courts chants de gorge. Pour reprendre les termes de Louise Carrière, « un contrepoint à deux voix s'établit entre le visuel et le sonore » (Carrière 1988, 290).

Produit un an plus tard, *La Faim* (1973) montre un homme dont la vie ne consiste qu'à manger jusqu'à en devenir obèse et monstrueux. Le court-métrage utilise un procédé d'animation par ordinateur innovateur et obtiendra une importante reconnaissance internationale[30] (Falardeau 2006, 142-143). La trame sonore de Brault propose un modèle hybride entre ces nouvelles influences et son style de la fin des années 60. On y trouve une alternance entre des passages musicaux électroacoustiques répétitifs et des moments rock où les guitares et les claviers sont à l'avant-plan. Ce rock se distingue cependant du style forgé au cours des années 1960, car Brault délaisse ici les sonorités psychédéliques au profit de l'influence plus récente du *funk* : la rythmique dansante est proche du *groove funk* et les passages sont construits sur de courtes suites d'accords répétés que l'on peut rattacher au *vamp*[31]. Dans son ensemble, la trame sonore de *La faim* aide à établir une ambiance angoissante, à démontrer le caractère monstrueux de la goinfrerie du protagoniste et a sans nul doute contribué, du même coup, au succès du film.

Bien que n'ayant pas obtenu le succès critique de *La Faim*, la trame sonore du court-métrage *Du coq à l'âne* (1973) est aussi importante parce qu'elle propose plusieurs éléments stylistiques qui apparaissent dans certains projets subséquents, dont *Passe-Partout*. Le film *Du coq à l'âne* est une « petite comédie musicale éducative » (Office National du Film, 2014) qui présente les tribulations des habitants de cinq maisons voisines. Musicalement, on peut repérer trois sections principales. La première présente une reprise de la chanson « Un Canadien errant » d'Antoine Gérin-Lajoie, dans une instrumentation non orthodoxe – des synthétiseurs – et de nouvelles paroles (« Un Canadien errant » devient « Un éléphant errant »), le tout entonné par un chœur. La deuxième section consiste en un *reel* traditionnel où se côtoient l'accordéon, le violon, la guimbarde et le piano. Fait notable, un synthétiseur fait son apparition durant le *reel*, créant du même coup un

[28] Pionnier de la musique concrète, Pierre Henry (né en 1927) a notamment travaillé de 1949 à 1958 avec Pierre Schaeffer au Club d'Essai studio de la Radiodiffusion-télévision française pour ensuite fonder en 1958 l'APSOME (Applications de procédés sonores en musique électroacoustique), le premier studio d'enregistrement privé dédié aux musiques électroacoustiques. Pour plus d'informations, le lecteur peut consulter le livre de Michel Chion (2008) dédié à Pierre Henry.

[29] Compositeur et chef d'orchestre, Maurice Blackburn (1914-1988) est l'auteur de plus de 200 trames sonores, la plupart pour des films de l'ONF où il a travaillé de 1942 à 1979. Collaborateur de Norman McLaren, Blackburn a notamment signé la trame sonore de son court-métrage d'animation *Blinkity Blank* (1955), primé au Festival de Cannes de 1955. Pour plus d'informations, le lecteur peut consulter les travaux de Louise Cloutier (1988) et de Solenn Hellégouarch (2011).

[30] Le film remporte notamment le prix du jury dans la catégorie court-métrage au Festival de Cannes et le prix du meilleur film d'animation aux British Academy of Film and Television Awards (BAFTA) en plus d'être sélectionné pour l'Oscar du meilleur court-métrage d'animation.

[31] Le terme *groove* désigne le « sentiment rythmique propulsif » et dansant que l'on retrouve dans le *funk* tandis qu'un *vamp* est une « suite d'accords très répétitifs » qui constitue la base harmonique des chansons de ce style musical (Pirenne 2011, 268) [note de l'éditeur : voir l'article de Jeanne Doucet dans ce même numéro].

anachronisme musical. La dernière section reprend le matériau de la première, à cette différence près que les chœurs sont maintenant sans paroles, laissant la place à un solo de saxophone. Ce n'est pas la première fois que Brault utilise une musique traditionnelle pour une trame sonore ni le premier anachronisme musical qu'il introduit : il y avait eu recours un an auparavant dans *La vraie nature de Bernadette* (1972) de Gilles Carle.

Suite à la réussite de la trame sonore de *Red*, Gilles Carle avait en effet demandé à Brault de composer une quinzaine de minutes de musique pour son prochain film, *La vraie nature de Bernadette* (Les Productions Carle-Lamy ltée 1972a, 2). Très différent de *Red*, le film met en vedette Micheline Lanctôt dans le rôle-titre de Bernadette, une citadine hors normes qui décide de faire un retour à la terre, convaincue que la vie est meilleure en région rurale. Comme le film se déroule à la campagne, Brault délaisse le rock et crée une trame qui mélange la musique traditionnelle et celle de tradition classique. Ainsi, pour les scènes plus agitées, on retrouve le *reel* traditionnel avec l'accordéon et le violon tandis que certaines scènes plus poétiques font appel à un quatuor à cordes qui joue notamment une courte pièce de style fuguée[32]. On y trouve également une voix féminine accompagnée d'un violon, d'un clavecin synthétique et d'une guitare électrique[33]. Cette guitare électrique n'est pas le seul instrument qui tranche avec les sonorités classiques du reste de la trame. D'abord, le *reel* est accompagné d'une batterie et d'une guitare basse, mais c'est plutôt l'apparition de deux synthétiseurs en plein milieu du morceau qui surprend. Les synthétiseurs interviennent dans le *reel* un peu de la même façon que le personnage de Bernadette arrive à la campagne : sans s'annoncer et pleine de confiance, bousculant du même coup l'ordre établi. Brault a d'ailleurs dû vaincre les réticences de Carle lorsqu'il a superposé ces synthétiseurs à la scène où l'on observe la promenade enjouée de trois vieux hommes se dirigeant vers la demeure de Bernadette (Brault 2013). L'autre apparition importante d'un instrument qui n'appartient pas à la musique traditionnelle survient pendant une scène où Bernadette tente de faire accoupler naturellement une vache et un taureau. Ici, une guitare électrique souligne d'abord avec force l'arrivée du taureau dans l'enclos de la vache pour ensuite se désaccorder progressivement lorsque le taureau, ayant failli à sa tâche, remonte dans le camion. Comme nous le verrons plus loin, c'est un des rares films en prises de vues réelles où la musique de Brault ne se contente pas d'accompagner une scène, mais où elle a une fonction humoristique. La trame sonore de *La vraie nature de Bernadette*, dont Brault est le plus fier (Brault 2013), lui mérite un *Canadian Film Award* (maintenant prix Génie) pour la meilleure musique originale lors du gala de 1972.

Toujours au début des années 1970, Brault aborde une nouvelle facette de son métier : l'enseignement. Il devient titulaire en 1971 des cours d'histoire de la musique et de création de trames sonores à l'École nationale de théâtre du Canada (ÉNT) (Brault 2013 ; Ménard 2007). Cette expérience d'enseignement, qui se poursuit jusqu'en 1975, influence doublement la carrière de Brault. D'une part, pour pallier le manque d'équipement de l'ÉNT, Brault crée en 1973 son propre studio dans le sous-sol de sa maison du quartier Notre-Dame-de-Grâce. On avait en effet promis aux étudiants l'accès à un studio d'enregistrement convenable, mais cette promesse ne s'est jamais réalisée (Brault 2013). D'autre part, afin de peaufiner ses cours d'histoire de la musique, Brault entreprend des recherches approfondies sur le répertoire de la musique occidentale savante, ce qui l'amène à s'intéresser aux musiques anciennes (Brault 2013).

Productions d'albums et aventure de Passe-Partout (1976-1980)

L'année 1976 marque un autre tournant dans la carrière de Brault lorsqu'il fonde un nouveau studio d'enregistrement, le studio Poly-Sons, ainsi qu'une compagnie de production de disques, les Productions Imagination (Ménard 2007). Malgré son succès relatif, le studio maison mis sur pied trois ans plus tôt était rapidement devenu insuffisant. Le nouveau studio et cette maison de production, combinés à son intérêt récent pour la musique ancienne, incitent le compositeur à imaginer un projet d'album qu'il qualifie lui-même de farfelu (Brault 2013) : il s'agit de reprendre les chansons de Gilles Vigneault à la manière des musiques anciennes. Brault fait appel à son ami Michel Robidoux pour coréaliser l'album et engage l'Ensemble Claude-Gervaise[34], voué à la musique ancienne. Le compositeur – compositeur-arrangeur dans le cas présent – explore ici des techniques compositionnelles propres aux musiques du Moyen Âge et de la Renaissance, utilise des échelles

[32] Sur l'album présentant la trame sonore de *La vraie nature de Bernadette* (Brault 2004), le titre donné à cette œuvre est « Fugue d'automne », mais cette appellation est quelque peu trompeuse. La « Fugue d'automne » expose bel et bien un sujet au violoncelle qui est repris ensuite par les autres instruments, mais ces reprises se font toujours dans la tonalité de départ et on n'y trouve pas de réponse (contre-sujet), ce qui éloigne l'œuvre de Brault de la forme traditionnelle de la fugue.

[33] Fait intéressant, la trame sonore de *La vraie nature de Bernadette* devait originellement faire aussi entendre des musiques de Brault entonnées par une chorale française. Cependant, devant le coût impliqué par l'embauche de la chorale et par le séjour du compositeur en France, cette proposition a été écartée (Brault 2013 ; Les Productions Carle-Lamy ltée 1972b, 1).

[34] L'ensemble, formé en 1967 à Montréal par les flûtistes Gilles Plante, François Barre, Jean Gagné et Joseph Guilmette cherche à donner des interprétations authentiques des œuvres du Moyen-Âge et de la Renaissance (Chartier 2006). L'ensemble est encore actif de nos jours.

modales et fait appel à des instruments d'époque (notamment la saqueboute, le cromorne, la viole de gambe et le luth). Succès inespéré (Thérien s.d.), l'album, intitulé *Tout l'monde est malheureux* (1975), se vend à environ 40 000 copies (Brault 2013). Brault répète l'expérience l'année suivante avec des chansons traditionnelles québécoises dans l'album *L'Ensemble Claude-Gervaise chante l'amour et la guerre* (1976).

Le 28 avril 1977, Brault rencontre l'équipe de l'émission télévisée *L'Opération Saperlipopette*[35] (Proulx 2007, 57) avec laquelle il signera le plus important contrat de sa carrière. Il est déjà connu des producteurs du ministère de l'Éducation grâce à ses trames sonores pour quelques projets télévisés éducatifs et on lui commande la musique des premiers 125 épisodes[36] de la série *Passe-Partout*, soit l'entière première saison de cette émission pour enfants[37]. Brault compose ou arrange une quarantaine de chansons (Drouin 2009) en plus de proposer de nombreux passages instrumentaux[38]. Pour Brault, le processus de composition des chansons pour cette série télévisée est beaucoup plus simple que celui qu'implique ses projets filmiques : il reçoit les paroles par courrier, compose instinctivement les mélodies, généralement en moins de quinze minutes[39], crée les arrangements avec Michel Robidoux, enregistre avec les comédiens et fait le mixage, le tout en seulement deux jours (Leclair 2011). Comme l'explique le compositeur, le processus est rapide, « mais tout le monde [est] content » (Leclair 2011).

Sur le plan musical, les chansons de *Passe-Partout* témoignent du style développé par Brault dans ses précédents projets. Ainsi, le synthétiseur[40] y occupe une place prépondérante, que ce soit comme instrument harmonique (« Les poissons[41] », « Beaux légumes », « Casse-tête »), mélodique (« Les grenouilles », « Les vêtements »), ou pour simuler de vrais instruments, dont la flûte (« Des maisons », « Tarentule »). De plus, l'influence de la musique de la Renaissance se remarque dans quelques pièces (« Chanson thème[42] », « Mon merle », « Dauphins ») tandis que le rock psychédélique et progressif apparaît dans certaines autres (« Plus de big bang », « Laissez sa trace »).

Les chansons de *Passe-Partout* se caractérisent également par leur simplicité ; la visée du projet étant d'abord éducative, Brault cherche à ce que les chansons soient appréciées et se retiennent facilement (Brault 2013). Cette volonté se répercute dans le traitement de la mélodie et dans l'adéquation entre le texte et la mélodie. D'une part, la mélodie est généralement de facture assez simple, les mouvements conjoints dominent et Brault favorise la répétition de courts motifs. D'autre part, les mélodies de Brault sont conçues d'abord et avant tout pour servir le texte. Les mélodies de deux chansons de *Passe-Partout*, soit « Les poissons » et « L'été, c'est fait pour jouer », illustrent bien ces deux caractéristiques.

Pour la mélodie de « Les poissons » (exemple 1), le compositeur utilise presque exclusivement des mouvements conjoints, les seuls sauts se trouvant à la toute fin (mesure 8), mais l'ambiance demeure sautillante grâce au rythme saccadé. Ce mélange de simplicité et d'agitation rythmique fait en sorte que la chanson possède un important pouvoir de communication tout en demeurant d'une rétention aisée. La mélodie suggère que les poissons de la chanson « gigotent », « barbotent » et font des « flicques flacques ».

La mélodie de la chanson « L'été, c'est fait pour jouer » (exemple 2) illustre la même idée, mais cette fois à l'aide de moyens légèrement différents. De fait, contrairement à celle de l'exemple précédent, celle-ci repose plutôt sur des sauts d'intervalles qui soutiennent les mots « l'été » (mesures 1, 2, 3, 5 et 6) et sur un trait de gamme descendant (mesure 6). Grâce à ses deux motifs, Brault accentue l'atmosphère festive et ludique qui, selon le texte, se dégage de la saison estivale. Comme l'été est fait pour « sauter comm'des crapauds », pour « rir' comm' des soleils », pour courir et pour s'amuser, la mélodie saute, frétille et dévale son trait de gamme comme un enfant pendant la saison chaude.

Fait notable, si les mélodies de *Passe-Partout* sont généralement simples et épurées, Brault les accompagne fréquemment de contre-mélodies habiles et ornées, jouées au synthétiseur ou à la flûte (« Les vêtements », « C'est pas

---

35 Premier nom de l'émission *Passe-Partout*. Il sera changé pour *Passe-Partout* quelques semaines avant les premiers tournages.

36 La durée de chaque épisode est de 30 minutes.

37 Pierre F. Brault a également écrit la musique de la quatrième série de *Passe-Partout*. Le compositeur a toutefois été écarté des deuxième et troisième séries en raison d'un conflit de droits d'auteur avec les producteurs du ministère de l'Éducation (Proulx 2007, 107). Cela dit, l'impact des deuxième, troisième et quatrième séries n'est aucunement comparable à celui de la première. En effet, en raison de leurs faibles coûts de rediffusion, les 125 premiers épisodes ont bénéficié d'une quantité de rediffusions considérablement plus élevée que les autres et se sont davantage ancrés dans la mémoire collective (Proulx 2007, 116).

38 Le nombre de passages instrumentaux est difficile à calculer en raison de leur durée variable : certains passages durent plusieurs dizaines de secondes tandis que d'autres sont presque inaudibles étant donné leur brièveté. D'ailleurs, dans le cadre d'une prochaine étude, il serait intéressant de s'attarder spécifiquement à ces passages instrumentaux afin de savoir si leur style se distingue significativement de celui des chansons de *Passe-Partout*.

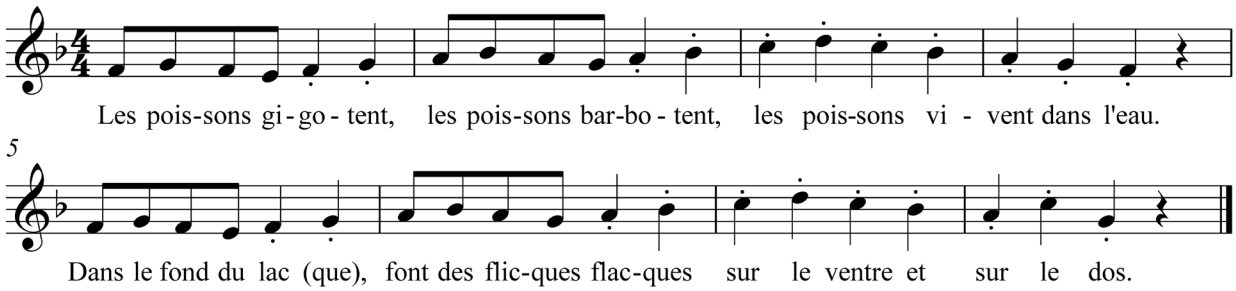
39 C'est Brault lui-même qui donne cette estimation dans l'article de Stéphane Leclair (2011).

40 Brault et Robidoux travaillaient avec un synthétiseur Synthi AKS (Robidoux 2014). Conçu au début des années 1970 par la firme anglaise EMS, ce synthétiseur était doté d'un clavier tactile sensible à la chaleur des doigts.

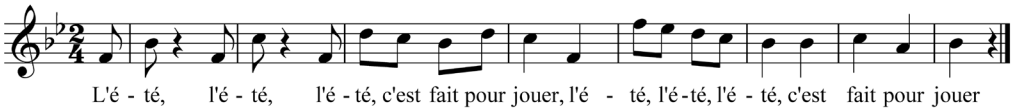
41 J'utilise ici les noms des chansons tels qu'indiqués dans le livret du disque *Vingt ans, ça se fête* (Passe-Partout 1997).

42 L'influence de la musique de la Renaissance sur l'indicatif musical de *Passe-Partout* est relevée par Steve Proulx dans son livre *L'opération Passe-Partout* (Proulx 2007, 61), qui représente une des meilleures sources d'informations relatives à l'émission.

Exemple 1 : Pierre F. Brault, mélodie tirée de « Les poissons » (Passe-Partout 1997, piste 2, 0:00-0:15), transcription réalisée par Alexis Perron-Brault.



Exemple 2 : Pierre F. Brault, mélodie tirée de « L'été, c'est fait pour jouer » (Passe-Partout 1997, piste 31, 0:00-0:11), transcription réalisée par Alexis Perron-Brault.



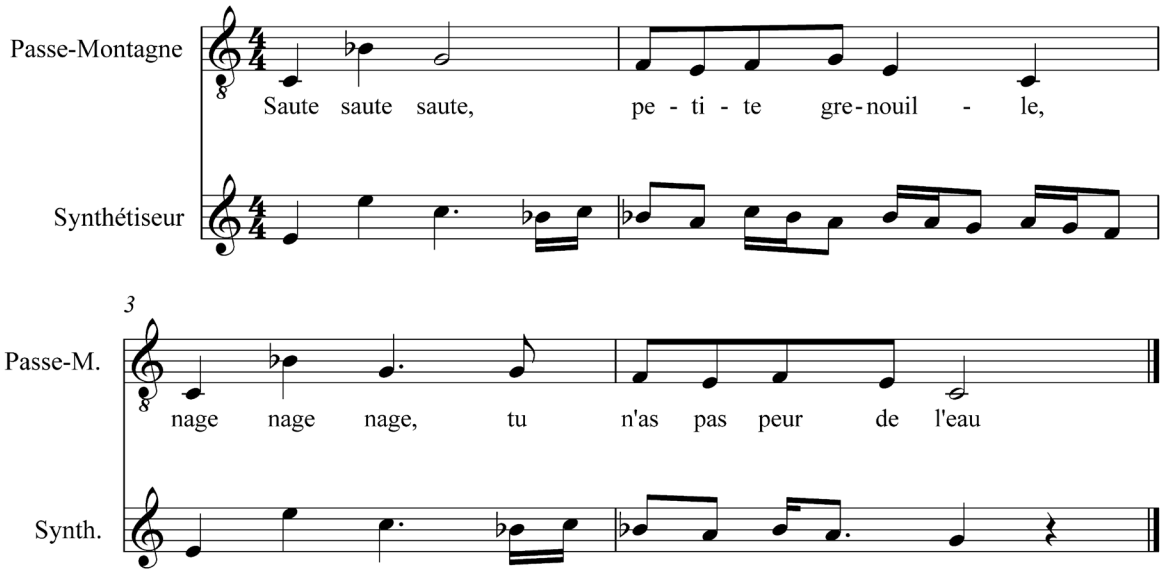
pareil », « Mon merle », « Chanson thème », par exemple). La chanson « Les grenouilles » (exemple 3) illustre cette particularité : alors que Passe-Montagne interprète sa modeste mélodie, un synthétiseur reprend son contour mélodique en y intégrant des ornements s'apparentant au mordant (mesures 1 et 3) et au coulé de tierce (mesure 2). L'usage de ce genre de contre-mélodie permet à Brault d'augmenter la densité de la texture musicale sans compromettre la simplicité de l'ensemble.

Fort du succès populaire de la série, Brault fait paraître en 1980 un album des chansons originales de *Passe-Partout* : il s'en vend 175 000 exemplaires et le compositeur obtient le Félix du disque le plus vendu, toutes catégories confondues (Proulx 2007, 101), un grand exploit pour un album destiné aux enfants. *Passe-Partout* demeure à ce jour l'œuvre la plus connue de Pierre F. Brault.

Retour au cinéma et épilogue (1980-2014)

Après l'aventure de *Passe-Partout*, Brault retourne à la musique de film, et compose notamment la trame des films *Le Jongleur* (1980) de Thomas Vámos, *Une journée en taxi* (1982) de Robert Ménard et *Variations sur Ah ! Vous dirai-je, maman* (1985) de Francine Desbiens. On note toutefois une diminution de sa productivité durant ces années, baisse que l'on constate aussi chez d'autres de ses contemporains, notamment Alain Clavier[43] : ce retrait graduel est possiblement la résultante de l'effet combiné de l'arrivée d'une nouvelle génération de compositeurs de musique de

Exemple 3 : Pierre F. Brault, mélodie et contre-mélodie tirée de « Les grenouilles » (Passe-Partout 1997, piste 4, 0:24-0:32), transcription réalisée par Alexis Perron-Brault.



film (comme Robert Marcel Lepage, Richard Grégoire et Michel Cusson) et du déménagement à la campagne d'un Brault alors vieillissant.

En 2005, à l'occasion du 40e anniversaire de la Caisse de dépôt et placement du Québec, l'Orchestre Métropolitain et Yannick Nézet-Séguin interprètent la première œuvre orchestrale de concert de Brault, *Requiem pro humanitate* (2005). Pour le compositeur, c'est l'occasion de réaliser une vieille ambition, celle de faire de la musique pure, de la « musique juste pour la musique » (Brault 2013). L'œuvre, qui requiert la participation d'un narrateur et d'un chœur, présente la vision plutôt pessimiste de Brault quant à l'avenir de l'humanité dans un cadre musical issu de la tradition des grands maîtres classiques ; on y perçoit notamment l'influence de Mozart et de son *Requiem*.

En 2009, trente-deux ans après la première diffusion des émissions de *Passe-Partout*, Brault produit un album des chansons tirées de la populaire série, reprises par des artistes qui ont grandi en écoutant la série. Le disque, intitulé *Génération Passe-Partout*, propose entre autres « Des maisons » réinterprétée par Cœur de Pirate, et « Zig Zag » reprise par Fred Pellerin. Le disque est chaleureusement reçu par le public : il s'en vend plus de 50 000 copies (Gaudet 2010). *Génération Passe-Partout 2*, qui suit le même concept, paraît en 2011. Ces deux albums permettent au compositeur de conclure une carrière de belle manière, c'est-à-dire en redonnant vie à l'œuvre qui constitue sa plus grande fierté (Brault 2013).

Difficultés et contraintes d'une carrière en musique de film

Au-delà des éléments artistiques, le parcours détaillé de Pierre F. Brault nous intéresse parce ce qu'il met en évidence le rôle important de la musique de film dans l'ensemble de sa carrière. En fait, la composition de trames sonores lui a permis de concilier son intérêt personnel pour la création et les impératifs économiques de la vie quotidienne. Il a choisi de s'intégrer à l'industrie du film et a accepté les compromis qui y sont liés parce que cela lui permettait de gagner sa vie convenablement tout en faisant ce qu'il aimait le plus : composer.

Le fait de devoir travailler en équipe avec différents réalisateurs est le principal défi que Brault a dû relever. Or, comme peu d'entre eux semblent préoccupés par la composante musicale ou sont capables de verbaliser clairement leurs demandes (Jean 1993, 25-26), il en résulte d'importants problèmes de communication. Pour Brault, cette réalité a été une grande source d'insatisfaction durant toute sa carrière. À propos de sa collaboration avec Gilles Carle, il affirme qu'il a été ardu de donner à sa musique un rôle autre que celui de simple accompagnement ; les rares cas où la musique de Brault agit comme symbole ou offre un commentaire sur l'action du film sont le fruit des démarches personnelles du compositeur et non pas d'une suggestion de Carle[44]. De plus, Brault explique que peu de réalisateurs partageaient sa vision de la musique d'un film :

> Dans un film, il faut que tout aille dans le même sens. C'est l'ensemble de la trame sonore qui est importante, même les silences, et la musique en constitue seulement une partie. Je n'ai jamais réussi à atteindre ça parce que les réalisateurs ne voyaient pas ça de la même façon (Brault 2013).

L'autre réalité à laquelle sont confrontés les compositeurs de musique de film, et particulièrement au Québec, est celle du « travailleur de l'ombre ». Très peu obtiennent la visibilité généralement accordée dans le milieu de la musique savante ou la notoriété des artistes populaires[45]. Brault en a certainement souffert, comme bien d'autres.

La musique ne représente qu'une partie de l'œuvre d'art cinématographique, et son auteur passe souvent au second plan dans l'opinion des spectateurs et des critiques. Qui plus est, les compositeurs font face à un important paradoxe soulevé par Elmer Bernstein, compositeur de plus d'une centaine de trames sonores, dont celle de *The Magnificient Seven* (1960) :

> Si vous êtes un compositeur et que vous êtes préoccupés par la réussite de votre carrière, il est préférable d'écrire une mauvaise partition pour un bon film que l'inverse. Vous pouvez mettre une bonne musique sur un mauvais film, mais au bout du compte, personne ne s'en préoccupera hormis quelques passionnés de cinéma. C'est la réussite des films qui a le plus grand impact sur la carrière d'un compositeur de musique de film[46] (Morgan 2000, 82 ; ma traduction).

La carrière de Brault témoigne de cette réalité : malgré la qualité des trames des films *Un enfant… un pays* et *Québec à l'heure de l'Expo*, ces musiques demeurent méconnues, surtout si on les compare aux chansons de *Passe-Partout* qui ont atteint un public beaucoup plus large. Par ailleurs,

[43] Alain Clavier (1929-1998), stagiaire chez Pierre Schaeffer dans les années 1960, a connu une importante carrière comme compositeur de musique de film, à l'ONF comme au privé, avec près de 80 trames sonores (Internet Movie Database s.d. ; Lavoie 2007, 34).

[44] Comme exemple, Brault signale la présence d'un chœur dans une des premières scènes de *Red* où le personnage principal roule seul dans sa voiture sur l'autoroute Bonaventure ; ce chœur annonce, selon le compositeur, la mort inévitable du protagoniste (Brault 2013).

[45] Depuis 1999, les prix Jutra récompensent la meilleure musique originale, mais en dehors des rares cérémonies de récompenses cinématographiques, les compositeurs de musique de film restent généralement dans l'anonymat.

[46] « But if you're a composer and you're interested in your career, you're better off with a bad score in a good movie. Because you can write a great score in a bad movie and nobody cares, except film music buffs. But in terms of one's career it's the success of the movies that counts. »

on peut croire que les chansons de *Passe-Partout*, accolées à une émission ratée, n'auraient peut-être pas eu la même portée.

Avantages et valorisation de la carrière en musique de film

Malgré ces inconvénients, Brault a été attiré par la carrière en musique de film parce qu'elle offrait certains avantages non négligeables, dont le premier, comme il l'insinue, serait d'ordre financier :

> Peu importe le métier, il faut en vivre ! C'est simple de même. Je n'ai jamais considéré pouvoir faire de la musique de concert. Dans ma tête, c'était impossible. La musique de concert, combien ça paye quand tu t'y arrêtes ? Quand tu fais un concert, si on te commandite une œuvre c'est correct, mais dans mon temps, il n'y avait pas tout ce qui se fait aujourd'hui (Brault 2013).

La carrière en musique de film lui a en effet permis de bien gagner sa vie. À titre d'exemple, Brault a reçu, selon le contrat des Productions Carle-Lamy, environ 4 000 dollars pour la trame sonore de *La vraie nature de Bernadette* (Les Productions Carle-Lamy ltée 1972b, 1 ; Brault s.d., 1). À cela, il faut rajouter entre 1 000 et 2 000 dollars pour chacune des six autres musiques de film produites la même année[47] (1972). Le total des cachets de l'industrie du film reçus par Brault en 1972 correspond de nos jours à un montant entre 55 500 et 88 800 dollars, et ce, sans inclure les revenus associés aux messages publicitaires[48].

Le second avantage qu'offre le milieu cinématographique est relié à la popularité de ce média (Lamoureux et Potvin 2006). Ainsi, lorsqu'un film obtient un succès important, les compositeurs peuvent être entendus dans des contextes inhabituels, et ce, à vaste échelle. Par exemple, la trame sonore de Brault pour *La Faim* (1973) a été écoutée par les publics français, américain et anglais dans le cadre des grands festivals de cinéma. Par ailleurs, cette diffusion à grande échelle n'est pas simplement géographique, mais aussi démographique. En d'autres mots, le cinéma et la télévision atteignent un public beaucoup plus large que celui de la musique de concert. Le cas de *Passe-Partout* est frappant à cet égard. Grâce à cette série télévisée, 2 600 000 personnes ont entendu les chansons de Pierre F. Brault (Cameron 2009). Et encore de nos jours, il n'est pas rare d'entendre des gens chantonner l'indicatif musical de l'émission ou « L'été, c'est fait pour jouer », signe que les musiques composées pour cette émission sont entrées, pour reprendre les termes du chef d'orchestre Yannick Nézet-Séguin, « dans l'inconscient collectif d'une manière indécente » (Gaudet 2008)[49].

Conclusion

Ce survol de la carrière de Pierre F. Brault permettra, je l'espère, de confirmer son apport plus que respectable à la musique de film québécoise. Certes, son œuvre n'est pas en soi créatrice de nouvelles tendances et s'inscrit plutôt dans le contexte de son époque. C'est le cas de ses musiques psychédéliques redevables au courant rock des années 1960 et de ses trames sonores électroacoustiques qui témoignent du climat d'audace propre à l'ONF des années 1970. L'innovation de Brault consiste plutôt dans l'utilisation de ces styles musicaux dans une carrière musicofilmique québécoise.

Sa trajectoire met également en évidence certaines réalités propres aux musiciens de l'image et les compromis auxquels ils doivent faire face. Par ailleurs, Brault a pu bénéficier de la diffusion à grande échelle propre au cinéma et à la télévision ainsi que de conditions salariales intéressantes. L'orientation qu'il a choisie lui aura permis d'être, malgré tout, un compositeur prolifique comme l'attestent ses 86 trames sonores et ses 229 émissions de *Passe-Partout* (Brault s.d.-a).

Les prochaines recherches sur Brault pourraient s'attarder à l'influence qu'ont exercées ses œuvres dans le paysage musical québécois. De fait, si son apport à la musique de film québécoise n'est pas comparable à celui d'un Maurice Blackburn, il serait incorrect de négliger son empreinte sur toute une génération de musiciens. Ainsi, l'apport de Brault semble d'abord et avant tout reposer dans le partage avec

[47] En 1972, Brault a composé la musique de trois films d'animation et de deux films documentaires de l'ONF ainsi que la trame sonore d'un film d'animation produit par la Société Radio-Canada. L'estimation du cachet pour chacun des films a été donnée par Brault durant l'entretien semi-directif (Brault 2013).

[48] Pour faire ce calcul, j'ai utilisé les données de l'Université de Sherbrooke disponibles sur le site Perspective Monde (Perspective Monde s.d.). En utilisant les indices de prix à la consommation des années 2012 et 1972 (2013 n'étant pas encore disponible au moment de la rédaction de cet article), j'arrive à un indice de conversion de 5,55. Autrement dit, pour chaque dollar de 1972, on aurait aujourd'hui 5,55 dollars. Évidemment, comme ce calcul ne tient en compte que l'indice de prix à la consommation et omet de nombreuses autres données comme la parité du pouvoir d'achat ou encore l'évolution du salaire moyen, le tout est à prendre avec précautions.

[49] Cette inscription dans l'inconscient collectif peut expliquer la réaction de certaines personnes, dont Marie Eykel (l'interprète de Passe-Partout) et Robert Léger (membre fondateur du groupe Beau Dommage), lorsque Pierre F. Brault a vendu en 2006 à la firme de télécommunication torontoise Rogers les droits pour « L'été, c'est fait pour jouer ». L'utilisation de cette pièce dans le cadre d'une publicité de cellulaires avait notamment poussé Eykel à fustiger Brault à trois reprises lors d'une émission de *Tout le monde en parle* et à lui reprocher d'avoir permis à Rogers de tirer profit de la popularité et de l'importance de la série (Brassard 2006). Brault s'était défendu en affirmant : « à la fin d'une carrière de pigiste (entendez de travailleur autonome), n'est-il pas normal de tenter d'assurer sa survie (et je parle bel et bien de survie) quand bien même son vécu artistique antérieur serait employé à des fins dites commerciales ? » (Proulx 2006).

une multitude d'enfants des secrets de la musique de film, des œuvres de la Renaissance, de l'électroacoustique et du rock psychédélique. Le tout grâce aux chansons et musiques de *Passe-Partout*, qu'il assimilait à des « petites musiques de film » (Brault 2013). C'est probablement pourquoi de nombreux musiciens issus de cette génération d'enfants, tels que Les Cowboys Fringants, Loco Locass et Tricot Machine pour ne nommer que ceux-ci, reconnaissent la contribution de Brault dans l'édification de leur style personnel, sans toutefois préciser exactement comment cette influence se répercute musicalement (Bégin et L'Heureux 2008). Étant donné le nombre et l'importance de ces artistes dans la musique québécoise d'aujourd'hui, peut-être devrions-nous envisager l'existence d'une génération musicale *Passe-Partout*.

RÉFÉRENCES

Bégin, François et Marianne L'Heureux (2008). « La musique de Passe-Partout », dans *Passe-Partout (volumes 1 à 5)*, Québec (province), Films Séville, 5 coffrets de DVD.

Bellemare, Luc (2013). « Musique rock au Québec et au Canada français », dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/rock-music-in-quebec-and-french-canada-emc/, consulté le 10 mars 2014.

Bérubé, Robert-Claude (1978). « Ron Tunis », *Séquences : La revue du cinéma*, nº 91, janvier, p. 146-165.

Boucher, Denise (1966). « Pierre Brault : Notre pays est le meilleur endroit au monde pour la création », *Le Petit Journal*, 17 avril, p. M34 et M35.

Brassard, Dominic (2006). « Passe-Partout est en colère », dans *Canoe.ca*, http://fr.canoe.ca/divertissement/tele-medias/nouvelles/2006/06/01/1728523-jdm.html, consulté le 20 novembre 2014.

Brault, Pierre F. (arr.) (2003). *Tout l'monde est malheureux : L'Ensemble Claude-Gervaise chante Tout l'monde est malheureux et L'amour et la guerre*, Ensemble Claude-Gervaise, Oratorio, ORCD 4115, 1 disque compact. Premières parutions sur disques 33 tours en 1975 et 1976.

Brault, Pierre F. (2004). *La vraie nature de Bernadette et autres musiques des films de Gilles Carle*, Disques Cinémusique, DCM 111, 1 disque compact.

Brault, Pierre F. (2005). *Requiem pro humanitate*, Archives personnelles de Pierre F. Brault. Maquette en format mp3.

Brault, Pierre F. (2013). Entretien téléphonique enregistré entre Pierre F. Brault et Alexis Perron-Brault, 16 octobre.

Brault, Pierre F. (s.d.-a). « C.V. Pierre F. Brault », Archives personnelles de Pierre F. Brault. Maquette en format mp3.

Brault, Pierre F. (s.d.-b). *Notes sur le budget de production de la trame sonore du film La vraie nature de Bernadette*, Fonds Pierre Lamy, 2002.0483.17.AR/U04.02C, Cinémathèque québécoise, Montréal.

Brault, Pierre F. et Clémence Desrochers (1964). *Le vol rose du flamant*, RCA Victor, PC-1024, 1 disque 33 tours, http://www.youtube.com/watch?v=p1xyh6Vy-ms&feature=share&list=PL953AE231FA65EA78, consulté le 29 novembre 2014.

Brault, Pierre F. et Clémence Desrochers (1966). *Clémence… sans pardon*, Gamma, GM-104, 1 disque 33 tours.

Cameron, Daphné (2009). « Génération Passe-Partout : L'héritage Passe-Partout », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 26 septembre, p. 10.

Carle, Gilles (1968). *Québec à l'heure de l'expo*, Québec (province), Office du film du Québec, 1 enregistrement vidéo, http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2241372, consulté le 20 novembre 2013.

Carle, Gilles (1970). *Red*, Québec (province), Onyx Films, 1 VHS.

Carle, Gilles (1972). *La vraie nature de Bernadette*, Québec (province), Productions Carle-Lamy, 1 VHS.

Carrière, Louise (1988). « Les films d'animation à l'O.N.F. (1950-1984) et la protestation sociale », thèse de doctorat, Université McGill.

Charlebois, Robert (1967). *Robert Charlebois*, Gamma, GS-115, 1 disque 33 tours.

Chartier, Yves (2006). « Ensemble Claude-Gervaise », dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/ensemble-claude-gervaise-emc/, consulté le 10 mars 2014.

Chion, Michel (2003). *Pierre Henry*, Paris, Fayard.

Chion, Michel (2013). *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, 3e éd., Paris, Armand Colin.

Cineac (2006). « Top 100 Québec (Films québécois) : Recettes avec taxes », dans *Cineac.ca*, http://www.cineac.ca/Top%20100%20Qu%E9bec.pdf, consulté le 15 janvier 2016

Cloutier, Louise (1988). « Maurice Blackburn et la "filmusique" », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 10, juin, p. 24-33.

Cooke, Mervyn (2008). *A History of Film Music*, New York, Cambridge University Press.

David, Richard (2010). *Complete Guide to Film Scoring*, 2e éd., Boston, Berklee Press.

Desbiens, Francine, Suzanne Gervais et Pierre Hébert (1973). *Du coq à l'âne*, Québec (province), ONF, 1 VHS.

Desrosiers, Sébastien (animation et coréalisation) et Mireille Bonhomme (animation et coréalisation) (2014). « Mondo P.Q. rend hommage à Pierre F. Brault (1939-2014) », dans *Mondo P.Q.*, CIBL 101,5, http://www.mondopq.com/19-janvier-2014-mondo-p-q-rend-hommage-au-compositeur-pierre-f-brault-1939-2014/, consulté le 19 janvier 2016.

Drouin, Serge (2009). « Chansons cultes pour enfants devenus grands », dans *Canoe.ca*, http://fr.canoe.ca/divertissement/musique/nouvelles/2009/09/24/11099961-jdq.html, consulté le 20 novembre 2014.

Falardeau, Mira (2006). *Histoire du cinéma d'animation au Québec,* Montréal, TYPO.

Faulkner, Robert R. (2003). *Music on Demand : Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, New Jersey, Transactions Publishers.

Foldès, Peter (1973). *La Faim*, Québec (province), ONF, 1 fichier vidéo, https://www.onf.ca/film/la_faim, consulté le 5 mars 2013.

Gaudet, Agnès (2008). « Une quinzaine d'artistes chanteront *Passe-Partout* », *Le Journal de Montréal*, dans *Canoe.ca*, 5 novembre, http://fr.canoe.ca/divertissement/musique/nouvelles/2008/11/05/7312036-jdm.html, consulté le 15 décembre 2013.

Gaudet, Agnès (2010). « On chantera bientôt Passe-Partout, volume 2 », dans *Rue Frontenac*, 19 octobre, http://exruefrontenac.com/spectacles/musique/29119-passe-partout-spectacles, consulté le 15 décembre 2013.

Gauthier, Claude (1969/2002). *Cerf-Volants*, Unidisc, UBK-4143, 1 disque compact. Réédition du disque 33 tours paru en 1969.

Giroux, Robert, Constance Havard et Rock Lapalme (1996). *Le guide de la chanson québécoise*, édition augmentée, revue et corrigée, Montréal, Triptyque.

Guerard, Daniel (1996). *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké.

Hellégouarch, Solenn (2011). « La pensée de Maurice Blackburn, compositeur de l'ONF », dans *La création sonore – laboratoire de recherche-création dirigé par Serge Cardinal*, septembre, http://creationsonore.ca/creation-sonore.php?resumes-et-travaux, consulté le 22 octobre 2013.

Hétu, Lise (1980). « Les Apprentis-Sorciers, troupe de théâtre amateur », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Hickman, Roger (2005). *Reel Music : Exploring 100 years of Film Music*, New York, W. W. Norton and Company.

Internet Movie Database (s.d.). « Alain Clavier », dans *imdb.com*, http://www.imdb.com/name/nm0165441/, consulté le 15 janvier 2016.

Jean, Marcel (1993). « Entretien avec Richard Grégoire et Robert M. Lepage », *24 images*, nº 67, été, p. 20-27.

Jutra, Claude (1966). *Rouli-roulant*, Québec (province), ONF, 1 fichier vidéo, https://www.onf.ca/film/rouli-roulant/, consulté le 10 mars 2013.

Kalinak, Kathryn Marie (2010). *Film Music : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

L'Herbier, Benoît (2013). « Boîtes à chansons », dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/boites-a-chansons-emc/, consulté le 20 novembre 2014.

Lamoureux, Jacques et Gilles Potvin (2006). « Film – Musique de », dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/film-scores-emc/, consulté le 10 mars 2014.

Larsen, Peter (2007). *Film Music*, Londres, Reaktion Books.

Lavoie, Mathieu (2007). *Le petit guide pour les nouveaux compositeurs du cinéma*, Montréal, Société professionnelle des auteurs et des compositeurs québécois.

Leclair, Stéphane (2011). « Un air d'été : L'été des marionnettes », dans *LaPresse.ca,* 22 juillet, http://www.lapresse.ca/arts/dossiers/un-air-dete/201107/22/01-4420076-lete-des-marionnettes.php, consulté le 10 mars 2014.

Les productions Carle-Lamy ltée (1972a). *Lettre du 10 janvier 1972 à Monsieur Certes du Studio Decca (Paris, France)*, Fonds Pierre Lamy, 2002.0483.17. AR/U04.02C, Cinémathèque québécoise, Montréal.

Les productions Carle-Lamy ltée (1972b). *Contrat de production du 12 janvier 1972 entre Pierre F. Brault et les Productions Carle-Lamy ltée pour la musique du film La vraie nature de Bernadette,* Fonds Pierre Lamy, 2002.0483.17. AR/U04.02C, Cinémathèque québécoise, Montréal.

Lindeman, Tracey (2014). « The Beatles played the Montreal Forum 50 years ago this week », dans *cbc.ca*http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/the-beatles-played-the-montreal-forum-50-years-ago-this-week-1.2759271, consulté le 20 novembre 2014.

Ménard, Denise (2007). « Brault, Pierre », dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/pierre-brault-emc/, consulté le 10 mars 2014.

Ménard, Denise, Suzanne Thomas et Christopher Moore (2006). « Office national du film du Canada », dans *L'Encyclopédie canadienne*. *Historica Canada*, http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/national-film-board-of-canadaoffice-national-du-film-du-canada-emc/, consulté le 10 mars 2014.

Moretti, Pierre (1967). *Un enfant… un pays*, Canada, Québec (province), ONF, 1 fichier vidéo, https://www.onf.ca/film/enfant_un_pays, consulté le 10 mars 2014.

Morgan, David (2000). *Knowing the Score : Film Composers Talk about the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing Music for Cinema,* New York, Harper Entertainement.

Munro, Grant et Ron Tunis (1966). *The Animal Movie*, Québec (province), ONF, 1 fichier video, https://www.onf.ca/film/the_animal_movie, consulté 10 mars 2014.

Office National du Film du Canada (s.d.). « Notre collection : Du coq à l'âne », dans *Onf-nfb.gc.ca*, http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=104, consulté le 10 mars 2013.

Passe-Partout (1997). *Vingt ans, ça se fête,* Promot'elle, PPCD 1181, 1 disque compact.

Pelletier, Hélène (1989). *Notre Clémence : Tout l'humour du vrai monde*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

Perspective monde (s.d.). « Indice des prix à la consommation (2005 = 100) », dans *Perpective.usherbrooke.ca*, http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 15 – NUMÉRO 2

AUTOMNE 2014

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

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial 7
Jean Boivin

De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision 9
Alexis Perron-Brault

La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams 23
Chloé Huvet

Typologie des cycles de quintes évasifs dans *Le Clavier bien tempéré* de J. S. Bach 41
Marie-Ève Piché

Vox et machina : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury (*En écho, 60e Parallèle, K…, La Frontière, La Nuit de Gutenberg*) 55
Brice Tissier

ECM+ Génération2014 : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne 71
Symon Henry

La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses 87
Jeanne Doucet

Comptes rendus

Sophie Stévance et Serge Lacasse. *Les enjeux de la recherche-création en musique : Institution, définition, formation* 99
Bianca De Mario

Jean-Jacques Nattiez. *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le* Tristan et Isolde *de Richard Wagner* 102
Yaël Hêche

Carl Dahlhaus. *Fondements de l'histoire de la musique*, traduction de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis 105
Damien Ehrhardt

Résumés 109

Abstracts 111

Les auteurs 113

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 directrice artistique 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, 2014
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.
Tous droits réservés pour tous les pays.