

## **L'ingénierie lexicale au service de la poésie vocale : propositions, problèmes et solutions**

Jean Nicolas DE SURMONT

Université Libre de Bruxelles

Là où les Anglo-Saxons utilisent *popular music*, les Francophones n'utilisent pas forcément *musique populaire*. Si d'un côté on choisit considérer au sein d'un même objet d'étude Léonard Bernstein et Michael Jackson en les considérant tout les deux comme des médiateurs de la musique populaire c'est que l'on s'intéresse à la fois au public qu'ils visent (réception) et aux stratégies de diffusion de leurs œuvres (aspect commercial). Mais ce regroupement est-il abusif si l'on considère que co-existent en milieu francophone des sensibilités esthétiques différentes (la place de la musique et du texte dans une chanson) et des traditions historiques fort différentes des pays anglo-saxons. Dans le cadre de cette communication nous présenterons une partie du vocabulaire opératoire que nous avons créé en partie pour résoudre ce genre de problème épistémologique. Nous cherchons à donner à la *poésie vocale*<sup>1</sup> de tout style ses lettres de noblesse en évitant de l'assimiler à l'étiquette anglo-saxonne « popular music », syntagme qui, en définitive, évacue la dimension textuelle de l'objet. En outre nous expliquerons pourquoi nous ne considérons pas davantage la poésie vocale que ce que les Anglais nomment la *popular music* comme des disciplines mais comme des objets d'études.

La reconnaissance académique d'un corpus permet de valider son existence comme objet d'étude. Dans les pays anglo-saxons, la musicologie a progressivement prise en compte

---

<sup>1</sup> Depuis plus de cinq ans nous valorisons l'emploi de *poésie vocale* plutôt que *poésie orale* popularisée par Paul Zumthor sous l'influence des travaux anglo-saxons. En effet, en utilisant *poésie orale*, d'une part on crée une confusion potentielle entre *poésie de tradition orale* et poésie signée, assimilant cette dernière à la tradition orale, ce qu'elle n'est pas et, d'autre part, en utilisant *poésie vocale* plutôt que son quasi-synonyme *poésie orale* on met plus l'accent sur l'aspect interprétatif de la poésie. (Cf De Surmont, 2003).

la musique populaire notamment par le travail bibliographique de *The Music Index* (1949- ) et de l'index *International Index to Music Periodicals* en cédérom. Le développement des études sur les musiques populaires dans les années 1970 au sein d'un mouvement plus vaste que l'on a baptisé les *cultural studies*. A preuve les nombreuses revues comme *Popular Music and Society* (1971), *Popular Music* (1981), *Journal of Popular Music and Society* (1988) et la revue Australienne *Perfect Beat* (1992). Les magazines, aussi plus nombreux, permettent de mieux assimiler les pratiques à un ensemble cohérent.

Le travail de Philipp Tagg, pionnier de l'IASPM, est également connu parmi d'autres comme celui de John Sheperd, l'un des co-directeurs de *l'Encyclopaedia of Popular music* publié chez Continuum, pour avoir fait la promotion de l'étude de la musique populaire. La publication d'encyclopédies sur la musique populaire constitue d'ailleurs un autre élément qui permet de vérifier l'importance académique de la musique populaire en langue anglaise. Dans ces cas-ci le jazz et la chanson sont mis sur le même pied. Cela s'explique par l'importance accordée au composant musical dans la chanson de consommation et par le fait que c'est surtout en provenance des pays anglo-saxons que sont venus les nouveaux courants musicaux présents à la fois dans la musique rock instrumental et la chanson rock. On peut aussi apprécier l'importante bibliographie anglo-saxonne sur tout les aspects de ce qu'ils nomment la *musique populaire*, c'est-à-dire le jazz, le blues, genres afro-américains, le rock, etc. ; les nombreuses biographies mais aussi les dictionnaires spécialisés beaucoup plus nombreux dans les pays Anglo-saxons que dans les pays francophones.

La musique populaire dans son sens anglo-saxon concerne l'anthropologie culturelle et sociale et immatérielle plutôt que l'anthropologie physique. Encore que l'on puisse aussi s'intéresser à l'organologie et aux interactions entre les agents de la musique populaire. Considérer la musique populaire ainsi devrait aussi impliquer la musique de tradition orale, c'est-à-dire celle dont la connaissance implique l'apprentissage par la filiation familiale ou

tribal ou groupal. C'est précisément l'avènement des médias de masse qui a fait disparaître de l'activité musicale les modes de transmission de la musique traditionnelle. L'anthropologie culturelle s'appuie ainsi plus sur une archéologie du patrimoine matériel liée à la musique traditionnelle plutôt que sur l'analyse des pratiques de transmission contemporaines alors que la dimension musicologique peut encore s'intéresser aux dimensions musicales de la musique traditionnelle<sup>2</sup>.

## **Folk**

A la fin des années 1950, la génération des lendemains de la guerre réinvente au Etats Unis le mouvement de la *folk revival* s'exprimant notamment par des marques de mécontentement vis-a-vis de la culture de masse. J. Dunlap fait appartenir Alan Lomax, ethnomusicologue<sup>3</sup> et Bod Dylan à ce mouvement. Il s'agit là de deux médiateurs aux fonctions et aux goûts esthétiques forts différents même si la fonction politique et idéologique possédait des racines communes. «Other leaders in the Folk Protest movement included the folklorist Alan Lomax (born 1915), Moses Asch, owner of Folkways Records (born 1905), and Pete Seeger the proselytizer of 'hootenanny' group singing and a co-founder of *Broadside* (born 1919)<sup>4</sup>.». Certes, comme le signale Dunlap, «the sociologist R Serge Denisoff was among those who observed that the majority of protest songs of the 1930s and 1940s differed from those of the next generation. He called the earlier song 'magnetic', expressing collective feelings of unity and ideological power in a time of general economic depression. By contrast, he believed that the majority of the protest songs of the 1960s, a time of a middle-class affluence, were 'rhetorical' expressing individual feelings of formless discontent with

---

<sup>2</sup> Mark Slobin, 2003 : p. 72.

<sup>3</sup> Le titre de son ouvrage *Folksong Style and Culture* n'est pas consacré à des musique du style de Dylan mais synthétiser les courants antérieurs de l'ethnomusicologie et partant, il essaie de combler le fossé en l'ethnographie des événements musicaux et l'analyse du répertoire musical. Voir Jean-Jacques nattiez, 2004 : p. 724.

<sup>4</sup> Dunlap, 2006 : p. 550.

particular issues.» Il ajoute plus loin «However the more abstract concepts that tended to dominate the songs of the 1960s, including many of Dylan's songs, may simply have reflected a different worldview that arose with the post-war generation.» (p. 550) L'auteur ajoute «[t]he differences between the dominant styles of protests songs in the pre-war and the post-McCarthy periods perhaps can be understood best in terms of the contrast between two competing philosophical points of view : an essentially rational and materialistic or orthodox communist-inspired approach, on the one hand, and a more idealistic approach, on the other. The former emphasizes self-evidently practical tools for change and promotes proper social organization, while the latter emphasizes feelings symbolism, and independant thinking.» (p. 551). Lorsque l'auteur prétend que la démarche musicale initiale de Dylan pourrait s'inscrire dans ce mouvement sociale et politique de l'idéalisme américain post-McCarthy il omet de mentionner que c'est par ce stratagème que s'est opérée une confusion entre la *folk music* comme musique du peuple et la musique traditionnelle transmise par la transmission orale. Car en ce sens la musique de Dylan n'a rien de traditionnelle si ce n'est que le fait d'épouser les convictions idéologiques du peuple. En principe, celles-ci peuvent être futuristes ou passéistes tout en restant «folk». Car en somme le fait que la chanson traditionnelle représente le vrai peuple ou non n'est pas un argument pertinent pour faire assimiler la folk music abusivement à la tradition orale parce qu'elle adhère aux mêmes principes idéologiques. La dimension contestataire de Dylan à une certaine n'a rien de traditionnelle si ce n'est que d'appartenir à une philosophie (on parle de *protest song* de manière évidemment connotée) qui possède des antécédents historiques chez des philosophes de la désobéissance civile et du transcendantalisme comme Henri-David Thoreau et Ralph-Waldo Emerson,. En effet chez Dylan comme chez les autres *folk singers* de sa période souvent cités comme Pete Seeger, Joan Baez, voire chez des Québécois comme Richard Séguin, le processus de transmission passe toujours par l'écrit et n'émane pas de la tradition

orale. Ce qui permet d'affirmer qu'une chanson est traditionnelle ou non ne relève pas des connotations idéologiques soulevés par le texte, ni le fait de décrire les préoccupations du peuple ou de lui être destiné ou en tant que « folk singer » d'être considéré comme plusieurs leaders du mouvement l'on écrit comme des *men of the people* (Dunlap, 2006 : 564), mais relève de processus de transmission. Le sens de *populaire* ne permet pas de rendre ce faisceau de traits sémantiques et d'ailleurs ma conférence présentée Liverpool en 1999 et le chapitre de ma thèse consacrée au mot *populaire* décrivait ce problème ce qui a annoncé d'ailleurs la disparition progressive de la marque « populaire » dans les dictionnaires de langue générale du français au profit de la marque « familier ». L'usage de la marque « familier » s'est avérée pour plusieurs plus conforme aux réalités de l'usage populaire que « populaire » ne renvoyant qu'aux aspects commerciaux, ou le fait d'avoir du succès. Au dix-neuvième siècle, la culture musicale de masse ne se posait pas de la même manière pour que l'ambiguïté frappe aux yeux ce qui est maintenant devenu le cas.

On trouve cette même lecture de la *folk music* chez Ignazio Macchiarella :

« La première 'redécouverte' des ballades est certainement due au *folk music revival* (revitalisation de la musique folklorique), mouvement qui existait déjà au stade embryonnaire aux Etats-Unis, vers le milieu des années 1930 (grâce surtout aux recherches ethnomusicologiques d'Alan Lomax et aux programmes radiophoniques et aux disques de Woody Guthrie et de Leadbelly) et qui a connu son apogée de la fin des années 1950 à la fin des années 1970, avec d'importants prolongements en Europe, en particulier en Grande-Bretagne et en Italie. Des artistes tels que Pete Seeger, Ewan Maccoll, ou Peggy Seeger et des groupes comme Almanac Singer ou le Nuovo Canzonere Italiano, ainsi que des publications périodiques comme Broadside, l'âme du mouvement aux Etats-Unis, ont consacré une attention toute particulière aux ballades, les ont fait connaître et ont diffusé une grande quantité de ces « histoires « traditionnelles. »

Bref « [...] grâce aux enregistrements déposés dans les archives sonores, le *folk music revival* a utilisé les schémas musicaux des ballades pour créer des oeuvres nouvelles<sup>5</sup>. »

---

<sup>5</sup> Ignazio Macchiarella, 2003 : p. 1313.

Il semble qu'outre la dichotomie tranchée entre *musique de tradition orale* et *musique signée* une distinction ait été faite entre 'folk' pour désigner ce qui est /ancien/ opposé à /populaire/. Jeff Todd Titon affirme :

«Something 'folk' was said to be old, traditional or customary, and anonymous; its provenance was in rural areas; it was transmitted orally rather than by means of writing or print; and it was communal, shared by a group of people with a common way of life. 'Popular' was new, or at least not old, and its creators often were known; its provenance was the town and city; it was mass-disseminated by print and, later by radio, recordings, television, video and computers ; it was ephemerals, not traditional; it was created as a product for consumption rather than group participation; and it was sold for profit<sup>6</sup>.»

### **Le flou épistémologique**

Outre, le problème du champ de référence de la musique populaire, il importe de s'interroger sur l'existence ou non d'une discipline autonome d'étude de la poésie vocale. Dans un travail récent, j'ai tenté de montrer comment le concept de cantologie créé par Stéphane Hirschi, dont nous connaissons la direction des actes de colloque de Valenciennes et l'ouvrage sur Jacques Brel, avait en quelque sorte créée une confusion entre l'objet d'étude et le sujet d'étude voulant faire de la chanson une discipline autonome alors qu'elle est en fait un objet d'étude approché par différentes disciplines. Dans la *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Alan Stanbridge affirme que «[the] field of popular music studies is somewhat loosely constituted drawing on disciplines such as sociology, cultural studies, mass communication and musicology<sup>7</sup>.»

La confusion ne porte pas tant sur la manière dont on a défini le terme *cantologie* plutôt que sur le terme lui-même qui suggère par sa morphologie la science de la chanson comme l'on dit aussi *sociologie*, *anthropologie*, semblant laisser croire que l'étude de la chanson est une discipline indépendante comme les autres des sciences humaines possédant

---

<sup>6</sup> Jeff Todd Titon, 2003 : p. 76.

<sup>7</sup> 2003 : p. 109.

ses propres méthodes alors qu'en fait elle est forcément supradisciplinaire, c'est-à-dire qu'on peut l'aborder à partir de différents points de vue. Tom S. Caw affirme dans son article «Popular Music Studies Information Needs : You Just Might Find» que la «popular music studies is far too interdisciplinary to be considered a 'discipline' (p.2004 : [49])». Or l'emploi du terme *cantologie* même si Hirschi ne le définit pas explicitement comme étant une discipline dénote, par sa construction morphologique, une discipline.

En outre, après avoir posé le problème du champ de référence des musiques populaires, on pourrait tout autant émettre des réserves quant à l'inclusion de l'étude de la chanson au sein de la *popular music*. En effet, la *popular music* anglo-saxonne englobe un faisceau d'objets musicaux forts variés comprenant le blues, le jazz qui sont souvent purement instrumentaux contrairement à la forme prototypique de l'objet-chanson. En outre, il n'y a pas comme dans la francophonie cette prééminence du composant linguistique de l'objet chanson qui existe puisque l'on nomme volontiers les objets-chansons par le style musical auquel ils se rattachent comme le rock, le punk, le new wave, etc. Cette pratique a influencé en revanche les francophones au point que l'on ne dise pas *chanson rock*, *chanson rap*, etc. lorsqu'il s'agit de *chanson* dont les esthétiques musicales sont anglo-saxonnes mais on tronque l'unité lexicale dénotant un composant linguistique, en l'occurrence *chanson*, pour ne garder que le mot dénotant un genre musical. Cette pratique pourrait être critiquable notamment en ce qui concerne le rap si l'on considère avec Roger Chamberland que : « Contrairement aux musique rock et pop que l'on associe sans mal à la langue anglaise, le rap représente donc une forme de résistance complexe face à la globalisation économique et l'uniformisation des identités culturelles<sup>8</sup> ». D'ailleurs, la lexicographie française a de tout temps fait privilégier la définition de base du genre chanson par un texte rimé ou non associé à une mélodie et destinée à l'audition publique ou tout au moins vocalisée en plus de sèmes associées comme

---

<sup>8</sup> 2006 : p. 11.

/brièveté/, /oralité/, etc. Ainsi la chanson rock ou de la chanson blues devient du rock et du blues et logiquement on en oublierait que cela reste de la chanson peut importe la littérarité des textes. Enfin, la notion de *populaire* peut être critiquée sur le simple fait que les statistiques de la *British phonograph industry* de 2004 montrent des chiffres de vente égaux pour le jazz et le classique représentant respectivement 2,7 et 2,6 du total des ventes alors que le reggae et le blues, qui a priori sont considérés comme « populaires », ne représentent que 0,8 et 0,3 des parts du marché. Le folk se classant lui-même nettement en-dessous de la musique savante avec 1, 2 % des ventes. Si l'on ajoute à cela que le jazz, le blues et les musiques du monde ne font pas partie de la catégorie *populaire* chez le disquaire Archambault musique, l'un des plus importants de Montréal, on peut se demander ce qui est populaire et ce qui ne l'est pas en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Certes la chanson française recourt à ces dénominations pour désigner ses propres genres chansonniers privilégiant ainsi le composant musical dans la dénomination des genres mais elle recourt plus souvent pour une chanson marquée par l'importance du texte au lexème *chanson*. Ainsi on fera la distinction très subtile et pas forcément claire entre *rap français* et *chanson française* alors qu'en fait rien n'exclurait la possibilité de placer la chanson rap, fortement politisée et mobilisatrice par ailleurs, sous la désignation de *chanson française* d'ailleurs souvent considérée comme telle que lorsqu'il s'agit de chanson à texte. En outre, l'appellation *chanson populaire* a toujours été confuse. Même au XIX<sup>e</sup> siècle lorsque l'on prétend faire désigner par l'épithète *populaire* la chanson de tradition orale, le compositeur Achille Fortier intitule son recueil *20 chansons populaires* des chansons de tradition orale et des chansons signées dont une chanson napoléonienne (« Vive Napoléon ») et une chanson patriotique comme « Une Canadien errant ». Par conséquent ce qui me semble poser problème n'est pas tant le fait que l'on ne désigne comme *chanson française* ce qui n'est que de la chanson à texte, encore que cette qualification reste très subjective, plutôt que de

regrouper la chanson à texte sous la coupole des musiques populaires calquée sur l'épistémologie anglo-saxonne. En fait la chanson d'expression française remonte au Moyen-Age et ce que l'on nomme la *popular music* en anglais et sous laquelle on calque le champ d'étude en milieu francophone, ne concerne que quelques genres musicaux apparus au XX<sup>e</sup> siècle essentiellement. Par conséquent où ranger la chanson de la Renaissance sinon en scindant l'activité musicologique en deux, selon que l'on étudie la chanson polyphonique ou la chanson de consommation. Et la chanson polyphonique et la chanson de geste n'émanent-elles pas elles aussi du peuple ? Dominique Boutet n'affirme-t-il pas ainsi que la chanson de geste, proférée et répétée par le jongleur devant le public correspond à ce que nous appellerions la culture de masse par opposition au roman, lisible dans le manuscrit qui le conserve est surtout destiné à un public raffiné, instruit<sup>9</sup>.

Afin de résoudre ce genre de problèmes de multiplicité d'objets d'étude j'ai créé un vocabulaire opératoire qui répond aux exigences des spécialistes des objets-chanson toutes époques confondues. Ce vocabulaire ne résout sûrement pas tous nos problèmes et attend les critiques et les suggestions de la communauté scientifique. J'ai notamment fait le relevé de plusieurs syntagmes entrant en concurrence avec *musique populaire* et nettement moins ambigus quand au fait de désigner les dimensions commerciales de l'objet-chanson : *chansons à succès* (Colette Beaumont-James), *chanson de variétés commerciale* (Henri-Skoff Torgue), etc. On en retrouve certains dans mon article paru dans la *Revue de musique des universités canadiennes* en 2003 alors que la méthode qui préside à la résolution de problèmes conceptuels est expliquée dans la revue *Langage et l'homme* en 2005.

Si le populaire est ce qui émane du peuple et non ce qui est commercial peut-on effectivement prouver que des frontières étanches existent entre les deux. En définitive ce que l'on fait émaner du peuple n'est-ce que ce qui a un air de revanchard désignant la chanson

---

<sup>9</sup> Dominique Boutet, 2006 : p. 1999, 209.

rock sous la houlette de *musique populaire* c'est que l'on attribue au composant musicale une supériorité au détriment du texte. Il ne viendrait à l'esprit de personne de dire « poésie populaire » aujourd'hui pour désigner des phénomènes chansonniers comme le répertoire de Madonna, d'Indochine même si ce fut le cas à des époques lointaines pour désigner des poésies vocalisées chantées par le peuple. Les ambiguïtés entre *populaire* et *folklorique* ont été toujours entretenues autant en anglais qu'en français et en anglais l'usage de *folk* sous-entend il obligatoirement une référence à la tradition orale comme nous nous sommes demandés plus tôt ? Si c'est le cas pour Joan Baez et Dylan il ne s'agirait dès lors que d'inspiration si l'on considère que les deux sont avant tout auteurs de chansons signées.

Cette ambiguïté entre *popular* et *folklore* a eu aussi cours dans de nombreux pays et parfois avec des connotations politiques franchement affirmées comme le signale Stean Stroud a propos de la MPB (Musica Popular Do Brasil). Dans son article l'auteur affirme que dans les années 60 la mode dans la gauche brésilienne était plutôt l'emploi de « *popular* » que de « *folklore* » perçu péjorativement<sup>10</sup>. Les chansons collectées et enregistrées par Marcus Pereira «were first and foremost aimed at a commercial, rather than an academic market, and he was aware of the risk of alienating potential record buyers by including too much 'difficult' material.(313) Marcus Pereira explora la musique régional en combinant différents genres et les enregistrements de terrain avec des versions de compositeurs régionaux chantées par des artistes forts connus en leur temps comme Nara Leao, Ivone Lara et Clementine de Jesus (307). L'auteure emploie le terme «regional popular music» alimentant par des allusions régulières aux dimensions commerciales de la démarches de Pereira, l'ambiguïté sur les contenus proprement hérités de la tradition orale.

Nous avons expliqué que l'épistémologie anglo-saxonne et francophone ne répondent pas aux mêmes contraintes sur le plan historique. On ne doit pas d'ailleurs ignorer que

---

<sup>10</sup> Stean Stroud, 2006 : p. 310

certain auteurs anglais eux mêmes emploient les termes *chanson française*, *chansonnier* *chanson yéyé* en parlant de la tradition française induisant par là la spécificité française. C'est le cas notamment de Chris Tinker (2002) et Peter Hawkins (2000) parmi tant d'autres.

## Conclusion

Si l'on faisait un bilan des principaux points qui ont été soulevés dans ce texte, il faudrait revenir pour terminer sur le fait que la cantologie est bel et bien comme Stéphane Hirshi le professe une multitude d'approches pour aborder la chanson mais que le mot le plus approprié pour dénommer cette pratique n'est peut-être pas *cantologie* puisque même s'il s'agit d'un savoir sur la chanson il ne s'agit pas d'une approche comme telle. Ensuite la *cantologie* a été créée dans une diaspora intellectuelle française qui ne se superpose pas à l'étude de la « popular music » anglo-saxonne. Nous croyons en effet, que l'étude des objets-chansons n'est pas une copie conforme de l'activité musicologique des spécialistes de la popular music. A ce niveau nous croyons que les anglo-saxons ont moins bien réussi à démêler leur objets d'études en assimilant la musique folk à la musique traditionnelle, en entretenant la confusion entre *popular music* et *traditional music* et en ne considérant pas suffisamment les changements qu'a apportée l'écoute acousmatique, c'est-à-dire par l'intermédiaire des hauts-parleurs sur les objets d'études. A ce titre, le juke box né à la fin des années 1930 et qui s'est généralisé qu'après la guerre, est un bel exemple de modification des pratiques de consommation de la musique d'alors. Nous avons aussi mentionné que sont rangées sous l'étiquette *popular music* des genres musicaux parfois moins commerciaux que les genres jugés non populaires. Sur cette base on peut entendre que les genres dits *popular* ne le sont que du fait qu'ils sont l'expression du peuple alors qu'il est difficile de savoir ce qui dans la musique savante est l'expression du peuple quand on sait que de nombreux

compositeurs se sont inspirés de musique traditionnelle ou ont exprimés des sentiments ou des affects qui sont propres au peuple, compréhensibles par tous. En outre, de nombreuses pièces de musiques dites savantes sont devenues des best-sellers du vivant de leurs compositeurs ou de manière post-hume et l'ethnomusicologie elle-même a, comme l'affirme Ramón Pelinski « abandonné –parce que non nécessaires et simplistes –les oppositions entre ‘populaire’ et ‘savant’, entre oral et écrit, et la présupposition qu’un ensemble de méthodes et d’attitudes différentes est nécessaire pour l’étude de ces catégories<sup>11</sup>. » Enfin le dernier élément sur lequel il conviendra de réfléchir c’est le calque qui a été fait de *poésie orale* par Paul Zumthor vraisemblablement inspiré de Walter Ong qui fait paraître en 1982 *Orality and Literacy : The technologizing of the Word* assimilant ainsi de manière ambiguë le corpus de la chanson signée à celui de la tradition orale par le recours à l'épithète /orale/. Les études littéraires s’en sont emparées sans forcément faire la part entre ce qui est orale et ce qui ne l’est pas au-delà du Moyen Âge.

---

<sup>11</sup> Ramón Pelinski, 2004 : p. 759.



## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W, with George Simpson, «On popular music», *Studies in Philosophy and Social sciences*, 9, 1941, 17-48.
- BOUTET, Dominique, « La voix : mirages et présence de l'oralité au Moyen Âge », dans (ed.) Frank Lestringant, Michel Zink, *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, 2006, p. [1934]-225.
- CAW, Tom S. «Popular Music Studies Information Needs : You Just Might Find...», *Popular Music and Society*, vol. 27 n 1, 2004, p. [49]-54.
- CHAMBERLAND, Roger, «Le paradoxe culturel du rap québécois», dans (ed.) Patrick Roy et Serge Lacasse, *Groove, enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. [1]-16.
- CLIFFORT, James, *The predicament folkculture. Twentieth century Ethnography, literature, and Art*. Cambridge, MA Harvard University Press, 1988.
- DENISOFF, R. Segem, *Great Day Coming : Folk Music and the American Left*. Baltimore, MD Penguin, 1973.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas, « Les mutations componentielles de l'objet-chanson », *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, n° 24-1, 2003, p. [79]-101.
- , « L'ingénierie terminologique comme contribution à la constitution d'un vocabulaire supradisciplinaire », *Le langage et l'homme*, vol. XXXX, n° 1 (juin 2005), p. [123]-136.
- DUNLAP, James. «Through the Eyes of Tom Joad : Patterns of American Idealism, Bob Dylan, and the Folk Protest Movement», *Popular Music and Society*, vol. 29 n 5, décembre 2006, p. 549-573.
- [FORTIER, Achille], *20 chansons populaires*, Montréal, Edmond Hardy, 1893.
- FRITH, Simon, *Musicology for pleasure. Essays on the sociology of pop*, New York, Routledge, 1988.
- GREEN, Christopher (ed.) compiled by Christopher Green (ed), *British Phonograph industry Statistical Handbook*, 2004.
- HAWKINS, Peter, *Chanson : The French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the Present Day*. London, Aldershtom, 2000.
- LOMAX, Alan (1968), *Folk song style and culture*, New Brunswick, Transactions books, 1978.
- MACCHIARELLA, Ignazio, « De la musique ethnique à la musique de divertissement », dans Jean-Jacques Nattiez (ed), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle, t. 1 Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles et Paris, Actes Sud, Cité de la Musique, 2003, p. 1304-1321.
- MOORE, Allan F, *Rock :the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Buckingham, Open University, 1993.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, «Ethnomusicologie», dans *Musiques une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle ; les savoirs musicaux*, vol. 2, (ed.) Jean-Jacques Nattiez, avec la coll. de Rossana Dalmonte et Mario Baronie, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la Musique, 2004, p. [721]-739.
- NEGUS, Keith, *Popular Music in Theory*, Cambridge Polity Press, 1996.
- ONG, Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres, New York, Routledge, 1982.

PELINSKI, Ramón, « L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne », dans *Musiques une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle ; les savoirs musicaux*, vol. 2, (ed.) Jean-Jacques Nattiez, avec la coll. de Rossana Dalmonte et Mario Baronie, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la Musique, 2004, p. [740]-765.

SLOBIN, Mark, «Ethnomusicology», *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 1, (ed.) John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver and Peter Wicke, 2003, p. 72-73.

STANBRIDGE, Alan, «Postmodernism», *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, (ed.) John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver and Peter Wicke, 2003, p. 106-111.

STROUD, Sean, «Marcus Pereira's Musica Popular do Brasil : beyond folklore?», *Popular Music* (2006), vol 25/2, p. 303-318.

TINKER, Chrism «A singer-songwriter's view of the French record industry : the case of Léo Ferré», *Popular Music* (2002), vol. 21/2, p. 147-157.

TITON, Jeff Todd, «Folklore», in John Sheperd *and al.*, *Op cit.*, 2003, p. 76-78.