

Caractéristiques et logiques des musiques populaires

Par

Suzanne Lemieux

Thèse présentée pour
répondre à l'une des exigences
du doctorat en philosophie (Ph.D.) en sciences humaines

École des études supérieures
Université Laurentienne
Sudbury, Ontario

© Suzanne Lemieux, 2013

RÉSUMÉ

L'objet de notre thèse de doctorat concerne les caractéristiques et les logiques des musiques populaires. D'une façon générale, nous nous demandons : quelles sont les logiques qui déterminent le thème de l'œuvre dans la musique populaire ? Quelles caractéristiques découlent de ces logiques ? Les ouvrages recensés ont été classés dans trois ensembles selon que les musiques populaires sont définies comme standard, comme standard et originales ou comme hétérogènes. La thèse veut vérifier laquelle de ces tendances (standard, standard/originale, hétérogène) explique le mieux l'œuvre de musique populaire. Pour y parvenir, la recherche d'une explication des œuvres de musique populaire a dû passer par une opérationnalisation et une vérification empirique des œuvres de musique populaire. Les hypothèses spécifiques liées aux thèses standard, standard/originale et hétérogène, ainsi qu'une hypothèse générale permettant une articulation entre ces trois thèses ont été soumises aux résultats de notre analyse qui a porté sur 110 chansons à succès canadiennes-françaises et françaises qui appartiennent à la période qui va de 1995 à 2005.

Les résultats montrent que l'hypothèse des hétérogénistes est grandement confirmée. Cependant, nos analyses ont repéré des données marginales qui vont dans le sens des attentes des standardistes et des dualistes. Pour dépeindre l'ensemble des musiques populaires, nous proposons une nouvelle hypothèse hétérogène, inclusive de ces quelques représentations standard que nous avançons sous le concept de « tendance hétérogène ».

REMERCIEMENT

Pour la confiance et les encouragements qu'ils m'ont octroyés au cours de ce processus de thèse, je tiens à remercier fortement Simon Laflamme et Rachid Bagaoui. Merci également aux membres du comité, Alain Beaulieu, Catherine Rudent et Marcel Bénéteau.

Pour la bienveillance, la motivation et la patience qu'il m'a accordées, je remercie exceptionnellement mon conjoint, Eric Delparte.

Parce qu'ils sont à la source de ma passion pour la musique et qu'ils ont toujours su m'encourager pendant ces années de recherche, je remercie chaleureusement ma famille, Shirley, François, Nathalie et Stéphane Lemieux.

Pour leur appui si précieux, je remercie vivement ma belle-famille, les Delparte.

Pour leurs accompagnements et leurs conseils, je remercie sincèrement mes collègues et amis, Agnès, Arshi, Élisabeth, Émilie, Imane, Liane, Mélanie, Roger, Stéphane, Stéphanie et Valérie.

Pour leurs encouragements et leur soutien, je remercie sincèrement les professeurs Carol Kauppi et Henri Pallard.

Je ne manquerai pas d'honorer Sarah Matt qui a bien voulu m'accorder plusieurs rencontres afin de m'aider et conseiller dans l'analyse de mon corpus.

Je tiens à reconnaître la généreuse contribution financière que m'a accordée la Fondation Ricard pour la réalisation de cette thèse.

Enfin, à mes enfants, leur existence m'a permis de me ressourcer au quotidien. Merci Raphaël, merci Solène !

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Chapitre 1	3
L'ŒUVRE DE MUSIQUE POPULAIRE COMME OBJET DE RECHERCHE.....	3
I – LA MONODISCIPLINARITÉ ET L'ŒUVRE DE MUSIQUE POPULAIRE	3
1. Limites de la sociologie	4
2. Limites de la musicologie	5
II – L'INTERDISCIPLINARITÉ ET L'ŒUVRE DE MUSIQUE POPULAIRE	6
III – UNE APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE.....	9
UNE CONNAISSANCE PLUS COMPLEXE DE L'OBJET DE L'ŒUVRE DE MUSIQUE POPULAIRE	13
CARACTÉRISTIQUES ET LOGIQUES DES MUSIQUES POPULAIRES	15
A – STANDARD	15
I – CARACTÉRISTIQUES STANDARD	15
II – LOGIQUES STANDARD.....	16
1. Principe de mémoire collective	17
2. Principe d'imitation.....	18
3. Principe de pseudo-individualisation	18
4. Principe d'industrialisation	20
5. Principe d'impérialisme culturel	21
6. Autres logiques standard	22
B – STANDARD/ORIGINAL.....	24
I – CARACTÉRISTIQUES STANDARD/ORIGINALES	24
II – LOGIQUES STANDARD/ORIGINALES.....	30
1. Principe d'industrialisation	31
2. Principe d'imagination	32
C – HÉTÉROGÈNE	34
I – CARACTÉRISTIQUES HÉTÉROGÈNES	34
II – LOGIQUES HÉTÉROGÈNES	37
1. Principe de société en mouvement et/ou référence à une époque.....	38
2. Principe d'anti-impérialisme.....	40
3. Principe de diversité culturelle.....	41
4. Principe de tension locale/globale – locale/nationale	42
5. Principe de reflet : société, contexte, culture et individualité	43
CONCLUSION	51
SYNTHÈSE	57
PROBLÈME	67
HYPOTHÈSES SPÉCIFIQUES	68
1. Hypothèse sur la standardisation.....	68
2. Hypothèse dualiste standard/original	69
3. Hypothèse sur l'hétérogénéité	74
HYPOTHÈSE GÉNÉRALE	76
Chapitre 2.....	78
MÉTHODOLOGIE.....	78
A – CARACTÉRISTIQUES ET POSSIBILITÉS D'ANALYSES.....	78
B – MÉTHODOLOGIE ET ÉCHANTILLON	80

1.	Comment vérifier la validité des thèses standard, standard/originale et hétérogène à partir de l'œuvre de musique populaire ?	80
2.	Comment sélectionner les chansons à succès afin de confronter les trois thèses (standard, standard/originale et hétérogène) ?	82
3.	Les lieux.....	83
4.	Les palmarès	83
5.	Les époques	84
6.	Le nombre de chansons à succès	85
7.	La sélection des caractéristiques.....	85
8.	À l'écoute des chansons à succès	88
	DESCRIPTION DES DONNÉES	92
1.	L'ensemble du corpus.....	93
2.	Comparaison entre pays et entre années	108
	Chapitre 3.....	123
	INTERPRÉTATION.....	123
	CONCLUSION.....	155
	BIBLIOGRAPHIE.....	158
	Annexe A – Caractéristiques et possibilités d'analyses selon le type d'analyse	180
	Annexe B – L'échantillon de chansons à succès selon le pays et l'année.....	205
	Annexe C – Les caractéristiques macrostructurales selon le type d'analyse	208
	Annexe D – La forme codifiée en lettre générique	213
	Annexe E – Forme codifiée en lettre spécifique.....	218
	Annexe F – La forme sans solo	223
	Annexe G – Sans pré-refrain, post-refrain et post couplet	228
	Annexe H – Sans transition	233
	Annexe I – Sans introduction, thème intro et conclusion.....	238
	Annexe J – Groupement d'accords.....	243
	Annexe K – Groupement d'instruments.....	247
	Annexe L – Comparaison entre pays et entre années pour les caractéristiques musicales et langagières	263
	Annexe M – Longueurs et fréquences en mesures	286
	Annexe N – Présence des douze caractéristiques standard, de tendances standard et médianes dans le corpus.....	302

INTRODUCTION

Quand il est question de musiques populaires, les recherches s'orientent vers le contexte, les récepteurs, la production, la création, la promotion, les fonctions sociales, politiques et religieuses, la définition, le succès, l'impact sur la société et les individus, la pédagogie, les musiciens, les interprètes, les célébrités, les droits d'auteurs, les scènes et les réseaux sociaux, mais, et une recension des travaux permet de constater, peu de recherches s'orientent vers une compréhension des œuvres elles-mêmes.

Nous voulons combler cette lacune en nous donnant comme objectif de répondre aux questions suivantes : quelles sont les logiques qui portent sur le thème de l'œuvre dans la musique populaire ? Quelles caractéristiques découlent de ces logiques ?

Nous employons le terme « logique » dans son sens général. Par ce terme, nous cherchons à mettre en lumière la manière dont l'œuvre de musique populaire est raisonnée, saisie et comprise. Le recours à ce terme général nous permettra, sans restreindre la pensée des auteurs, de pénétrer au cœur de notre objet, de découvrir sa richesse et de dévoiler comment il a été réfléchi. Quant au terme « caractéristique », nous l'employons dans son sens littéral, c'est-à-dire que nous nous entendons à identifier les propriétés descriptives propres de l'œuvre de musique populaire. Ici, pour des raisons d'ordre méthodologique, nous limitons notre intérêt pour les caractéristiques des musiques populaires aux paroles et à la musique, telles qu'elles sont offertes au destinataire par un moyen auditif. En d'autres termes, nous n'allons pas retenir les caractéristiques d'aspects visuels de la chanson, le corporel : gestes, déplacements, chorégraphiques, etc., le scénique : costume, éclairage, accessoires, etc.

Les logiques et les caractéristiques qu'en donneront les spécialistes nous permettront non seulement d'opérationnaliser la critique de l'œuvre de musique populaire, mais aussi invitent à découvrir, puis à examiner au plus près ce qui fait l'essence même de la musique populaire, ce qui la définit, ce qui la caractérise en tant qu'œuvre.

Pour mieux cadrer notre approche, nous débutons notre réflexion par une interrogation sur l'interdisciplinarité.

Ensuite, nous entamons la classification des ouvrages recensés dans trois ensembles selon que les musiques populaires sont définies comme standard, comme standard et originale ou comme hétérogène. Dans un premier temps, nous nous penchons sur les travaux qui exploitent la notion de standardisation. Theodor Adorno est ici le chef de file. Dans un deuxième temps, notre attention se déplace vers les études où standardisation et originalité sont combinées. Edgar Morin joue ici un rôle prééminent. Dans un troisième temps, nous nous concentrons sur les analyses qui décrivent l'importance de l'hétérogénéité.

Suite à la recension des écrits, nous formulons nos hypothèses afin de déterminer laquelle des trois thèses a le plus de pouvoir descriptif et explicatif quand il s'agit du thème de l'œuvre dans la musique populaire.

Chapitre 1

L'ŒUVRE DE MUSIQUE POPULAIRE COMME OBJET DE RECHERCHE

I – LA MONODISCIPLINARITÉ ET L'ŒUVRE DE MUSIQUE POPULAIRE

L'œuvre de musique populaire est un objet « réservé », le plus souvent, à deux disciplines : la sociologie et la musicologie¹. Malgré le fait que les deux disciplines s'intéressent à un même objet, les perspectives de recherches et d'analyses sont très différentes, c'est-à-dire que respectivement elles proviennent de langage et de méthode d'analyse particuliers, tout comme l'ont évoqué Liora Salter et Alison Hearn (1997). De façon générale, la sociologie procède à une analyse externe de l'œuvre. Et, de façon générale, la musicologie effectue une analyse interne.

La sociologie s'intéresse à la contextualisation des musiques populaires (Rudent, 2000a ; Street, 1993 ; Martin, 2006a). Elle met en relation les musiques populaires avec leurs contextes culturels, sociaux, ethnologiques, rituels, économiques (Hennion, 1998), historiques (Street, 1993), politiques (Marshall, 2011) et avec ses récepteurs (Hirsch, 1971 ; Street, 1993 ; Martin, 2006a). En outre, la sociologie cherche comment les musiques populaires sont reconnues, qualifiées (Hennion, 1998) et produites (Street, 1993 ; Hennion, 1998).

La sociologie observe les musiques populaires (Rudent, 2000a) avec les outils de l'analyse de contenu (Hirsch, 1971 ; Street, 1993) et avec des enquêtes auprès des récepteurs, des producteurs et des musiciens (Hirsch, 1971). De plus, elle s'intéresse

¹ À titre d'exemple, nous choisissons ici de mettre en lumière une frontière qui existe entre deux disciplines. Plus loin, nous ferons intervenir toutes les disciplines qui se sont intéressées à l'œuvre de musique populaire et à ses caractéristiques : philosophie, psychologie, communication, linguistique, sociologie et musicologie.

aux récurrences, similitudes, régularités, durabilités et prévisibilités qui sont externes à l'œuvre (Rudent, 2000a ; Becker, 2001).

Quant à la musicologie, elle tend à identifier les éléments musicaux par l'analyse des musiques populaires elles-mêmes (Rudent, 2000a ; Hennion, 1998 ; Street, 1993). Elle observe et décrit, dans une pièce ou dans un ensemble de pièces musicales, des éléments sonores qui l'organisent et elle explique la fonction de ces éléments sonores (Rudent, 2000a). Elle s'intéresse aussi à la singularité (Rudent, 2000a ; Becker, 2001). En d'autres mots, elle « [c]herche donc à la fois à établir les règles en usage pour un corpus donné – c'est-à-dire à montrer comment certains traits musicaux se reproduisent d'une œuvre à l'autre, d'un compositeur à l'autre, d'un musicien à l'autre – et à mieux dégager, à partir de là, ce qui dans les pièces qu'elle étudie échappe à ces règles et fonde leur singularité » (Rudent, 2000a, p. 103-104).

Lorsque l'on considère l'œuvre de musique populaire en sociologie ou en musicologie, l'on présente le plus souvent une perspective restrictive, tout comme les définitions de la monodisciplinarité la dépeignent. Le regard monodisciplinaire sur l'œuvre de musique populaire se caractérise par des distinctions et des tensions provoquées par l'optique d'une discipline en particulier. Par exemple, il existe des distinctions entre le travail qui est centré sur le contextuel et celui qui l'est sur le textuel, ou encore entre le travail orienté vers l'empirie et celui qui se tourne vers la théorie. Il nous semble qu'une perspective monodisciplinaire parvient difficilement à sortir de ces cadres et à surmonter les tensions qu'ils induisent.

1. Limites de la sociologie

En sociologie, il y a absence d'analyse musicale (Hennion, 1998 ; Street, 1993 ; Martin, 2006a ; Marshall, 2011) ou bien cette analyse est faite de façon

sommaire (Rudent, 1998). Dans ce sens, la propriété auditive de l'œuvre de musique populaire, perçue par le biais de haut-parleurs ou d'écouteurs, est perdue.

La sociologie s'est donc contentée d'analyser les paroles en interprétant le message. Simon Frith (2007b) et John Street (1993) rattachent deux problèmes à ce constat : 1) les chansons ne sont pas seulement des textes et 2) elles ne sont pas nécessairement le reflet d'une réalité.

2. Limites de la musicologie

i) L'œuvre de musique populaire en soi

La musicologie « [i]gnore divers faits à propos d'une pièce, son origine, l'histoire de sa réception, etc. » (Rudent, 2000a, p. 98). Simon Frith (2007a) ajoute qu'« il y a très peu de travaux qui analysent la relation (évidemment cruciale pour la musique populaire) entre la danse et l'écoute, ou la nature des performances musicales populaires (les musicologues ont tendance à se concentrer sur le morceau enregistré comme texte) » (p. 61).

ii) L'absence de parole, voix et son

Le cadre d'étude de la discipline qu'est la musicologie est limité le plus souvent à l'observation et l'explication des pièces musicales et, en conséquence, la discipline ignore le plus souvent les paroles et la description d'une voix chantée (Rudent, 2000a). Il faut ajouter à cela que, comme cela a été la tradition pour la musicologie classique d'utiliser la partition comme support analytique, lorsqu'elle prend pour objet l'œuvre de musique populaire, elle omet le plus souvent des caractéristiques subtiles du rythme, du timbre et du son en général (Hennion, 1998 ; Street, 1993).

Notre recherche a pour but de vérifier la validité de trois groupements théoriques (standard, standard/original et hétérogène) qui se sont manifestés pour définir et expliquer les caractéristiques des musiques populaires. À cette fin, nous avons constitué un corpus de chanson populaire. L'analyse se heurte à des difficultés de descriptions et d'explications qui ne peuvent être comprises par une seule discipline. Une perspective simplement sociologique ne nous permet pas de définir les caractéristiques de la musique populaire et une perspective musicologique en elle-même ne le permet pas non plus. Certaines subtilités du son d'une œuvre de musique populaire ne sont analysées ni par la musicologie ni par la sociologie. Nous en tenir à l'une ou à l'autre discipline reviendrait donc à limiter notre objet. Ne peut-on concevoir une analyse de l'objet au sens large qui permette à chaque discipline de se manifester ? Dans la section qui suit, nous signalons des travaux dans lesquels on note une réflexion sur l'interdisciplinarité.

II – L'INTERDISCIPLINARITÉ ET L'ŒUVRE DE MUSIQUE POPULAIRE

Nous avons constaté dans une recension des écrits sur le thème de l'œuvre dans la musique populaire que les philosophes, les sociologues, les psychologues, les communicologues, les linguistes ainsi que les musicologues se sont prononcés pour parler de l'œuvre de musique populaire ; par contre, il y a eu très peu d'articulations entre ces disciplines pour aborder l'objet en question. Ici nous explorons la potentialité des recherches interdisciplinaires pour appréhender l'œuvre de musique populaire.

De façon générale, les recherches interdisciplinaires sur l'œuvre de musique populaire permettent d'examiner une relation entre deux choses. Les plus fréquentes sont les recherches qui s'intéressent aux relations entre les musiques populaires et

leurs contextes sociaux (Marshall, 2011 ; Martin, 2006a ; Shepherd, 1993), plus particulièrement, entre les musiques populaires et leurs contextes historiques ou sociopolitiques (Thompson Klein, 2005).

Aussi, elles rendent envisageable l'examen de la relation entre les paroles, la musique et la performance (Thompson Klein, 2005 ; Shepherd, 1993 ; Martin, 2006a ; Deniot, 2001; Grenier, 1986). Elles rendent possible l'examen de la relation entre l'iconique et la symbolique du son lui-même (Shepherd, 1993).

Les études interdisciplinaires sur l'œuvre de musique populaire se sont préoccupées des théories sur l'objet en question (Rudent, 2000a ; Shepherd, 1993 ; Marshall 2011). Elles ont tenté de trouver des moyens conceptuels et méthodologiques pour traiter des musiques populaires (Shepherd, 1993 ; Martin, 2006a ; Marshall, 2011). Certaines recherches se sont questionnées sur le mariage des compétences musicologiques [« intérêt pour les formes sonores, repérage et identification des récurrences en termes précis et partagés, donc compréhensibles » (Rudent, 2000a, p. 119-120)] et sur des compétences théoriques de la sociologie (Rudent, 2000a).

Les recherches interdisciplinaires développent aussi des outils méthodologiques afin de comprendre l'ampleur de l'objet (Shepherd, 1993 ; Marshall, 2011 ; Grenier, 1986 ; Martin, 2006a). Elles repensent les modes à travers lesquels se réalise l'analyse. Par exemple, elles tendent à s'éloigner du médium traditionnel de la partition afin de développer des méthodes adaptées à l'écoute de l'œuvre (Marshall, 2011).

Mais même les recherches interdisciplinaires rencontrent des obstacles.

i) Objet trop complexe

Denis-Constant Martin (2006a), après avoir défini son objet de musique de masse, cherche « des méthodes capables de déceler les représentations sociales dans

les phénomènes musicaux et [à] interpréter les symboliques qui les trament » (p. 138). L'auteur se rend rapidement compte des contraintes de temps impliquées dans un tel travail. Cet objectif se heurte à la difficulté « de penser à la fois l'ensemble du phénomène musical – l'organisation du musical sonore avec les interactions qui se jouent à son propos – et les particularités d'un objet précis, situé à l'intérieur de cet ensemble, mais n'en constituant qu'un élément » (p. 138). Dans ce cas, l'auteur propose de chercher des façons générales d'aborder l'objet. Par contre, l'auteur ne propose pas de piste. La pensée sur l'objet est donc trop complexe pour qu'elle puisse être mise en pratique.

ii) *Proportions démesurées de l'œuvre*

Line Grenier (1986) montre à quel point l'analyse des paroles est privilégiée en comparaison à l'analyse musicale lorsqu'il est question de l'œuvre de musique populaire. Elle déclare qu'à la limite, « la chanson apparaît constituer surtout une forme particulière de poésie. Sans nier leur importance, il faut bien voir [que les paroles] ne recouvrent pas l'entièreté du phénomène » (1986, p. 102). Dans ces cas, la musique est peu présente.

Les ouvrages interdisciplinaires évoquent des possibilités de recherche plus adaptée à notre objet d'étude. Nous entrevoyons une ouverture entre certaines disciplines, notamment entre celles de la musicologie et de la sociologie. Par contre, rares sont les travaux qui mettent en œuvre une démarche systématique. À cet égard, les travaux interdisciplinaires sur l'œuvre de musique populaire demeurent encore très fragiles et suivre leurs pistes consisterait à se heurter aux mêmes limites, c'est-à-dire à aborder un objet trop complexe pour l'analyser, à analyser l'œuvre de façon stratifiée et inégale, c'est-à-dire à accorder plus de mérite aux paroles qu'à la musique. Puisque les recherches interdisciplinaires existantes sur l'œuvre de musique populaire

demeurent encore trop délicates pour que nous les utilisions comme guide pour notre recherche, nous allons consulter les réflexions sur l'interdisciplinarité afin de déterminer si une nouvelle approche pourrait être développée afin de pousser les connaissances sur le thème de l'œuvre dans la musique populaire.

III – UNE APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE

Nous avons noté, dans la section sur la monodisciplinarité, à quel point un travail de recherche sur un objet concret comme celui de l'œuvre de musique populaire posait un défi pour les disciplines prises isolément. En conséquence, nous tenterons de développer des pistes de recherches qui pourront conduire vers une compréhension plus intégrée de notre objet.

Puisque notre intérêt porte sur le travail de recherche lui-même, notre regard sur l'interdisciplinarité est semblable à celui proposé par Jules Duchastel et Danielle Laberge (1999), à savoir « l'interdisciplinarité non pas comme une négociation de frontières entre institutions de savoir, mais comme une émergence pratique d'intersections entre diverses modalités de médiation à l'intérieur même de la recherche » (p. 68).

Une recension des écrits sur le thème de la recherche interdisciplinaire, nous a indiqué quatre caractéristiques de l'interdisciplinarité qui pourront nous être utiles : *l'objet avant tout, le processus de recherche intégratif, l'évaluation globale des limites de recherche, les spécialités disciplinaires complémentaire de l'interdisciplinarité.*

i) l'objet avant tout

D'entrée de jeu, nous précisons qu'une recension des écrits sur des recherches monodisciplinaires et interdisciplinaires consacrées à l'œuvre de musique populaire a

révélé qu'il n'existe pas de guide pour mener une recherche interdisciplinaire. Par contre, elle a mis en lumière les limites de l'observation monodisciplinaire ou d'une méthode particulière – en sociologie : absence de la musique, interprétation trop subjective ; en musicologie : absence de la voix et des paroles, absence du contexte ; en interdisciplinarité : œuvre trop complexe, œuvre stratifiée, œuvre disproportionnée.

Pour combler ces lacunes, certains auteurs (Repko, 2008 ; Augsburg et Stuart, 2009 ; Rude-Antoine et Zaganiaris, 2005 ; Strathern, 2004 ; Thompson Klein, 2005) proposent une démarche qui permette à l'objet de s'exprimer librement et sans contrainte, dès le départ. En général, cette démarche devrait permettre à toutes les disciplines de s'exprimer sur un objet. En d'autres mots, l'objet demeure libre des contraintes disciplinaires. Tanya Augsburg et Stuart Henry (2009) précisent que : « [d]isciplines focus on a distinctive subject matter, whereas IDS [Interdisciplinary Studies] is content-neutral ; IDS represents an approach to knowledge, a method of treating knowledge about any subject, rather than knowledge about a particular subject » (p. 240).

ii) *Le processus de recherche intégratif*

Le processus intégratif proposé entre autres par Peter Weingart et Nico Stehr (2000) permet de mieux aborder l'objet de front. En plaçant au cœur de la recherche l'objet d'étude, celui-ci peut être compris par plusieurs disciplines à la foi. On évite ainsi que l'objet soit subsumé sous des théories et des méthodologies préexistantes. Par exemple, lors de notre recension des écrits sur les caractéristiques (à quoi ressemble une chanson populaire) et les logiques (pourquoi elle ressemble à cela) des œuvres de musique populaire, nous avons invité toutes les disciplines à s'exprimer. En principe, six disciplines ont abordé les caractéristiques et leurs logiques : philosophie, sociologie, psychologie, communication, linguistique et musicologie. À partir de ces

disciplines, trois grandes catégories ont été dégagées, celle des caractéristiques et des logiques standard, celle des caractéristiques et des logiques à la fois standard et originales et celle des caractéristiques et des logiques hétérogènes. Ce processus de catégorisation a mené à un modèle intégratif des disciplines tout comme l'objectif de l'interdisciplinarité le veut : « to arrive at a result that is new and “more comprehensive” compared to available disciplinary insights » (Repko, 2008, p. 318).

Cette approche de l'œuvre de musique populaire a permis de surmonter les lacunes en sociologie (absence de la musique et de la voix) et en musicologie (absence de la voix, des paroles et du contexte) et en interdisciplinarité (l'œuvre trop complexe, disproportionnée et stratifiée), car toutes les disciplines ont eu, à parts égales, le droit de décrire et expliquer l'œuvre de musique populaire. Nous avons recouru à chacune des disciplines et à leur combinaison.

Le processus intégratif a également servi dans l'élaboration de notre méthodologie. Encore ici, il fut impératif de laisser s'exprimer chacune des disciplines. Ce travail a permis de saisir à quel point notre objet est complexe et de montrer dans quelle mesure il est presque impossible d'analyser chacune de ses caractéristiques.

En général, l'interdisciplinarité est examinée comme réponse au problème posé à la fois par la fragmentation des objets de connaissance et par le fractionnement du processus de compréhension qui entre en jeu dans les diverses disciplines.

iii) L'évaluation globale des limites de recherche

Tout comme l'énoncent Jules Duchastel et Danielle Laberge (1999), l'interdisciplinarité donne de nouvelles bornes. Dans la majorité des cas, une recherche interdisciplinaire ne veut pas dire tout comprendre. Elle se confronte également à des limites. Dans notre cas, l'analyse de toutes les caractéristiques qui ont

été soulevées par les spécialistes est beaucoup trop compliquée pour être effectuée par une seule chercheuse et dans des délais raisonnables. Denis-Constant Martin (2006a) a mis en lumière à quel point il était impossible pour un seul chercheur, à l'intérieur de contraintes temporelles raisonnables, de faire « [l']analyse des “traces”, des conditions et processus de production, des situations de réception et des modalités de perception » (p. 142) du « fait sociomusical total » qui l'intéresse. En consultant les ouvrages sur l'interdisciplinarité, cette limite ne se dissout pas. Par contre, elle n'empêche pas d'effectuer un travail sur l'œuvre. En revanche, en nous ouvrant à l'interdisciplinarité, nous pouvons identifier avec justesse les limites de notre recherche.

Nous sommes consciente qu'il est difficilement envisageable, dans les conditions concrètes de la recherche d'aujourd'hui, d'analyser toutes les caractéristiques d'un corpus de chansons populaires. Nous aurions à faire quelques choix méthodologiques nous permettant quand même de vérifier nos groupements théoriques (standard, standard/original, hétérogène).

iv) Les spécialités disciplinaires complémentaires de l'interdisciplinarité

Puisque les recherches interdisciplinaires sur l'œuvre de musique populaire ne nous ont pas servi comme guide méthodologique, il a fallu recourir aux méthodes développées par les disciplines.

Nombreux sont les auteurs qui pensent que la monodisciplinarité est complémentaire de l'approche interdisciplinaire (Salter et Hearn 1997 ; Chettiparamb, 2007 ; Darbellay, 2005 ; Weingart, et Stehr, 2000 ; Repko, 2008). Cette idée est fort utile pour notre recherche, car nous avons vu à quel point les recherches interdisciplinaires seules étaient insuffisantes pour répondre à nos besoins de recherche. Il nous semble pertinent d'aller chercher en musicologie les

caractéristiques de la musique, en linguistique les caractéristiques des paroles et de la voix, en sociologie les caractéristiques de contextualisation et les logiques théoriques, en psychologie les caractéristiques de perception et les logiques théoriques, en philosophie et communication les logiques théoriques.

Peter Weingart et Nico Stehr (2000, p. 40) résument bien cette idée :

Every new recombination of bits of knowledge from previously different fields, if it is novel, is bound to be more specialized and to create new boundaries. [...] In other words, interdisciplinarity and specialization are parallel. They are mutually reinforcing strategies, and thus, complementary descriptions of the process of knowledge production.

UNE CONNAISSANCE PLUS COMPLEXE DE L'OBJET DE L'ŒUVRE DE MUSIQUE POPULAIRE

Pour réaliser une recherche sur le thème de l'œuvre de musique populaire, il est nécessaire d'aborder l'œuvre de front en opérationnalisant de façon rigoureuse ses caractéristiques par le biais d'une écoute attentive. Aborder l'œuvre de musique populaire de front, c'est dépasser le débat interne/externe entre la musicologie et la sociologie et c'est analyser, sans aucune contrainte disciplinaire, la manière dont la musique populaire résonne dans son contexte temporel.

Afin de saisir les nombreux paliers de l'œuvre de musique populaire elle-même, il faut recourir à plusieurs techniques. Nous proposons de décrire et de comprendre cet objet sans le trop fragmenter, en intégrant parole et musique, avec l'aide des disciplines qui se sont intéressées à ce même objet – sociologie, linguistique, psychologie, musicologie, philosophie et communication. Cela obligera à combiner une lecture interne et une lecture externe d'une chanson.

En nous inspirant de travaux antérieurs, en ouvrant quelques portes interdisciplinaires, notre contribution ici sera de présenter un modèle nouveau et

virtuellement plus complexe pour l'analyse de l'œuvre de musique populaire. Cette contribution est centrale à l'idée évoquée par les auteurs en interdisciplinarité. Nous entendons mettre l'œuvre de musique populaire au cœur de notre thèse et garder les portes ouvertes à l'interdisciplinarité afin d'éviter une analyse partielle de l'objet.

Notre projet est triple :

- 1) vérifier si les musiques populaires sont véritablement porteuses de caractéristiques standard, standard/originales et/ou hétérogènes ;
- 2) aborder de front l'œuvre de musique populaire, c'est-à-dire considérer l'œuvre de musique populaire comme objet théorique et méthodologique ;
- 3) ouvrir l'analyse à l'interdisciplinarité.

CARACTÉRISTIQUES ET LOGIQUES DES MUSIQUES POPULAIRES

Deux questions guideront le développement de cette section. Y a-t-il des caractéristiques standard repérables dans les musiques populaires ? Si oui, quelles sont les logiques qui peuvent expliquer la manifestation de la standardisation ?

A – STANDARD

I – CARACTÉRISTIQUES STANDARD

Selon Theodor Adorno (1994 [1962]), il existe des caractéristiques standard repérables dans les musiques populaires. Pour lui, les chansons qui appartiennent à ce genre musical sont toutes simples, conventionnelles et répétitives. Il affirme que la « standardisation affecte tous les aspects [d'une chanson], des plus généraux aux plus particuliers » (Adorno, 1991 [1941], p. 182).

Débutons avec la forme¹. Le refrain d'une chanson populaire devra comporter trente-deux mesures, avec un *bridge*². Les transitions métriques et harmoniques entre les différentes parties « doivent être fabriquées d'après le schéma standard » (Adorno, 1994 [1962], p. 31). Le registre devra être limité à une octave ou une note, et la mélodie à quelques tons. Les harmonies devront être primitives et l'ornementation, c'est-à-dire la couleur de la chanson sera douceuse. Les harmonies pourront être intentionnellement fausses et il y aura une certaine richesse ou rondeur dans le son ; elles devront être de tonalité majeure ou mineure. De plus, les chansons populaires devront être d'une durée d'environ trois minutes (Calvet, 1981).

¹ La forme signifie le contour musical, résultat de la structure de ses parties.

² Un *bridge* signifie une partie médiane de transition vers la répétition.

D'après Theodor Adorno (1991 [1941], p. 191), les chansons à succès sont composées dans un langage musical standard quand elles ont quelque rapport avec l'enfance.

Les blagues d'enfants, les fautes d'orthographe intentionnelles, l'usage d'expressions enfantines dans la publicité, tout cela apparaît sous la forme d'un langage musical puéril dans les variétés. Nombreuses sont les paroles qui traduisent une ironie ambiguë dans la mesure où, faisant semblant de parler le langage des enfants, elles expriment en réalité le mépris de l'adulte pour l'enfant.

D'autres auteurs adhèrent à la vision adornienne et associent la musique populaire à quelque chose de plaisant, familier (Russell, 1986) et banale (de Kloet, 2005¹). Dans ce même esprit, Robert Léger (2001) parle d'accessibilité, de concision et de pouvoir d'évocation. Il suggère, qu'afin que la chanson soit immédiatement accessible à l'auditeur, elle doit être simple et précise, elle doit éviter d'être trop dense, c'est-à-dire d'être surchargée d'informations orale ou musicale, et elle doit tenter d'évoquer une émotion chez l'auditeur, en décrivant un moment par des images, des sons, des métaphores, etc.

Comme nous pouvons le remarquer, très peu de standardistes ont attribué des caractéristiques aux musiques populaires. En revanche, plusieurs ont tenté de repérer la logique sur laquelle reposeraient ces musiques.

II – LOGIQUES STANDARD

Nous portons une attention aux travaux qui ont mis de l'avant des logiques de standardisation sur le thème de l'œuvre dans la musique populaire en écartant les études qui se sont penchées sur les logiques de standardisation de la promotion, de la

¹ Selon l'auteur, *pop* signifie une catégorie musicale particulière, comme le rock, le jazz, le métal, etc. Ici, *pop* ne représente pas l'ensemble du corpus des musiques populaires. L'auteur intervient ailleurs sur le rock.

distribution, des récepteurs des musiques populaires, etc. À l'exception des analyses de Theodor Adorno, Paul A. Russell, Robert Léger et Jeroen de Kloet, celles que nous allons aborder n'ont pas fait état de caractéristiques particulières ; par contre, elles signalent toutes que, de façon générale ces caractéristiques sont standard.

1. Principe de mémoire collective

On associe d'abord les caractéristiques standard des musiques populaires au principe de mémoire collective. C'est-à-dire, afin de s'adresser à un grand public, la production des chansons, devra se limiter à des sons auxquels les auditeurs sont habitués. Pour joindre « tous et personne¹ », à la fois l'hypothèse veut que l'on propose aux auditeurs des sons de base et un vocabulaire familier qui donc préexistent dans les mémoires. Theodor Adorno (1991 [1941], p. 186-187) s'exprime dans ces termes :

une musique qui prendrait la somme de toutes les conventions et de toutes les formules musicales auxquelles il [l'auditeur] est habitué et qu'il considère comme le langage, le simple langage de la musique elle-même ; qu'importe l'ancienneté ou la nouveauté du développement qui a produit ce langage naturel. Chez l'auditeur américain, ce langage naturel provient de ses expériences musicales les plus lointaines, des chansons enfantines, des hymnes chantés le dimanche, des airs sifflotés sur le chemin de l'école.

D'autres viennent appuyer les propos ci-dessus et associent la musique populaire à quelque chose de prédictible et nostalgique (Vallee, 2004). Plus précisément, Geoff Mann (2008) dit que la musique country a un son blanc² puisqu'elle repose sur une idéologie préexistante dans les mémoires de ce qui est blanc.

Ce phénomène, développe Cécile Prévost-Thomas (2006, p. 416), s'explique par le principe de réminiscence :

¹ Le public de masse correspond, selon Edgar Morin, « à tous et à personne » (Morin, 1962, p. 45).

² Il fait référence ici à la population des Blancs.

Il s'agit en effet ici de concevoir la chanson en tant qu'objet de mémoire à la fois enraciné dans une culture commune et participant de la dynamique de cette même culture, laissant à la fois des empreintes, un héritage dans notre *mémoire collective* et balisant d'expériences et de souvenirs nos parcours individuels d'artistes et d'amateurs de chanson.

2. Principe d'imitation

Les caractéristiques standard de l'œuvre de musique populaire ont été expliquées par le principe d'imitation. Ici, les auteurs soutiennent que, lorsqu'une chanson connaît un certain succès, elle est imitée par divers auteurs et compositeurs (Adorno, 1991 [1941]). Plus précisément, Edward Kealy (1982) dit que les musiciens apprennent à jouer un instrument pour le plaisir et que, par la suite, lorsqu'ils espèrent jouer pour une audience, ils perfectionnent leur son en écoutant des musiques populaires. Cela permet de développer un son déjà assuré, tant en perfectionnant la rondeur dans les opérations de studio.

3. Principe de pseudo-individualisation

Theodor Adorno fournit une troisième explication de la standardisation, celle de la pseudo-individualisation. Selon lui, il existe au moins une caractéristique originale repérable dans les musiques populaires. Cette caractéristique peut seulement se manifester sous forme d'ornement, accessoire par rapport à la mélodie, c'est-à-dire sous forme de détail, de déguisement, d'embellissement, d'effets calculés qui assaisonnent, d'altérations individuelles, de marques distinctives uniques, de variations, de modulations, d'accords audacieux.

Il insiste sur le thème de la standardisation, mais on trouve chez lui une certaine allusion à l'importance de traits spécifiques quand il est question de la musique populaire. Il écrit ce qui suit : « pour être promue, cette chanson doit nécessairement, tout en étant aussi conventionnelle et facile, posséder au moins une

caractéristique qui la distingue des autres » (Adorno, 1991 [1941], p. 189-190). D'autant plus que « dans la musique populaire, ce qui est compliqué ne fonctionne jamais par “soi-même”, mais seulement comme déguisement ou embellissement derrière lesquels on peut toujours percevoir le schéma » (Adorno, 1991 [1941], p. 185). Cependant, « [l]es complications restent sans conséquences : le succès reconduit à quelques catégories de base archiconnues de la perception, rien de vraiment nouveau ne doit s'y glisser, uniquement des effets calculés qui assaisonnent l'omni-identité, sans la menacer, et qui eux-mêmes sont dirigés d'après des schémas » (Adorno, 1994 [1962], p. 31). On peut dire que les chansons se présentent sous forme de compromis entre : « la similitude approximative et la marque distinctive unique. Celle-ci n'est pas nécessairement d'ordre mélodique [...] ; elle peut consister en des irrégularités rythmiques, en des accords originaux ou bien en des timbres spécifiques (Adorno, 1991 [1941], p. 190).

On le voit : le non-standard joue quelque rôle. Mais il ne s'agit que d'ornementation. L'ornement ne change rien à la structure profonde, c'est-à-dire que la mélodie demeure la même, fondamentalement, mais avec des modulations en surface. En d'autres mots, nous retenons que l'ornement ne peut agir que comme accessoire par rapport à la mélodie et qu'en aucune façon il ne modifie la structure même d'une chanson à succès. En fait, la particularisation, ici, n'est que « pseudo-individualisation » qui résulte nécessairement « à faire croire, au sein même de la standardisation qui touche la production culturelle, que le choix, comme le marché, est libre. La standardisation s'impose aux clients en écoutant à leur place, et la pseudo-individualisation en leur faisant oublier que ce qu'ils écoutent est déjà écouté et “prédigéré” » (Adorno, 1991 [1941], p. 188).

Selon l'auteur, la possibilité de percevoir de l'innovation est étroitement liée à la fabrication de l'œuvre. Mais, effectivement, tout cela n'est que pseudo-individualisation. L'œuvre comporte un particularisme qui a pour assise la standardisation. Ce particularisme est sans être, au sens où il ne peut exister qu'en conformité avec la structure standard. La perception qu'en a l'auditeur rappelle que l'originalité est suspendue au déjà connu.

Theodor Adorno fait valoir qu'il existe au moins une caractéristique originale dans les musiques populaires ; mais il prend bien soin d'enfoncer cette caractéristique dans le principe de la standardisation. L'allusion à l'idée d'une originalité, si timide que soit cette idée, ouvre la voie au thème d'une hétérogénéité. On peut, en effet concevoir que la pseudo-individuation donne lieu à quelques manifestations d'hétérogénéité, cependant, le soupçon d'originalité demeure enraciné dans un modèle standard et si l'on s'attarde aux caractéristiques macrostructurales de la chanson cette bride d'originalité se perd.

4. Principe d'industrialisation

De façon générale, certains auteurs pensent que l'industrie culturelle rend standard les musiques populaires. Ils font valoir une association étroite entre musiques populaires et développement économique capitaliste et craignent une élimination des particularismes (Morin, 1962 ; Giroux, 1993 ; Bonny, 2004 ; Frith, 2007 ; Jassal, 2007 ; de Kloet, 2005b).

Parmi les auteurs qui se sont penchés sur l'incidence de l'industrie culturelle, Edgar Morin est celui qui, selon nous, propose les meilleures analyses.

Il y a ici divergence entre les propos de Theodor Adorno et ceux d'Edgar Morin. Theodor Adorno soutient que les musiques populaires sont standard, mais il

n'admet pas que le processus de production de ces chansons à succès soit entièrement industriel. Car, pour lui, « [l]a division du travail entre le compositeur, l'harmonisateur et l'arrangeur n'est pas industrielle », elle demeure artisanale (Adorno, 1991 [1941], p. 186). En revanche, Edgar Morin (1962) croit que la division du travail, phénomène intégré dans l'industrie culturelle, explique la standardisation des musiques populaires. Même si l'auteur se réfère plutôt à l'industrie du film dans son ouvrage *L'Esprit du temps / Névrose*, il estime que son analyse vaut autant pour l'industrie de la chanson : « [d]ans l'un et l'autre système, le « pouvoir culturel », celui de l'auteur de la chanson, de l'article, du projet de film, de l'idée d'émission, se trouve laminé entre le pouvoir bureaucratique et le pouvoir technique » (Morin, 1962, p. 30-31). Plusieurs auteurs (Vallee, 2004 ; Benjamin, 1968 [1936] ; Peatman, 1942-43 ; Léger, 2001) partagent la vision d'Edgar Morin et pensent également que la division du travail imposée par l'industrie culturelle génère un système bureaucratique entre le compositeur, l'harmonisateur, l'arrangeur, l'artiste, le producteur, le promoteur, et le distributeur, et que ce système filtre l'idée créatrice, la rend plus lisse, plus conforme aux normes des grandes chaînes de radio.

5. Principe d'impérialisme culturel

La thèse d'un impérialisme culturel va dans le même sens. Il est question de culture envahissante et homogénéisante. Les échanges entre deux cultures mènent à un « melting pot » de musique (Malm, 1993; Malm et Wallis, 1992 ; Motti, 2007) et les musiques de souche se bâtardisent afin d'accommoder le marché global (Lomax, 1977 ; Stevenson, 1994 ; Anderson et Mitchell, 1978).

6. Autres logiques standard

D'autres parutions théoriques parlent de standardisation. Il s'agit de dérivés ou encore d'opinions qui surgissent au fil d'une réflexion, parfois même en notes infrapaginales. Même si ces parutions n'ont pas toujours été approfondies, il nous semble important de les signaler puisqu'elles pourront mener à de nouvelles hypothèses.

a) *Droit d'auteur*

Peter Tschmuck (2009), Martin Kretschmer et Andy Pratt (2009) notent que le contrat de droit d'auteur standardise l'œuvre, au sens où, plus on est obligé de se conformer à des règlements, plus les œuvres se standardisent.

b) *Œuvre censurée*

Steve Jones (1991) croit que le fait d'imposer des censures aux œuvres est une forme de standardisation.

c) *Sélection des interprètes*

Koos Zwaan et Tom ter Bogt (2009) pensent que les directeurs artistiques sélectionnent des interprètes génériques, ce qui standardise les œuvres.

d) *Concentration du marché*

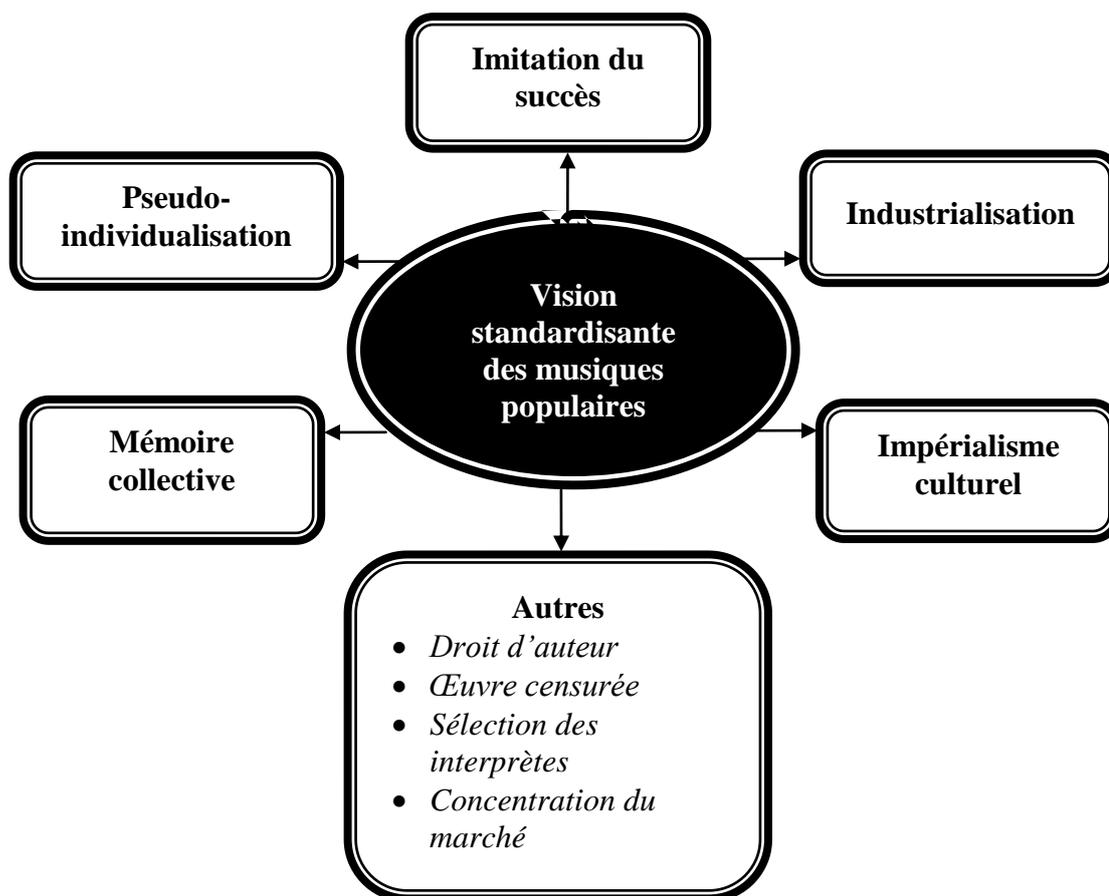
Richard Peterson et David Berger (1975) estiment que, lors de périodes de haute concentration du marché, les œuvres sont homogènes.

Conclusion sur la standardisation

Nous avons classé les auteurs selon cinq modes de pensée. Ces auteurs s'entendent pour dire que les musiques populaires possèdent des caractéristiques standard, mais il n'y a pas unanimité autour des logiques d'après lesquelles se

présentent ces caractéristiques. La standardisation se manifeste donc pour chacun d'eux d'une manière spécifique. La figure suivante schématise cet ensemble.

Schéma A – standard



B – STANDARD/ORIGINAL

Toute explication des musiques populaires ne se réduit pas à la mise en œuvre de l'idée de standardisation. Certains théoriciens ont associé cette idée à celle d'originalité. Entre ces deux idées (standard et originale) se dessine un autre courant analytique qui propose des caractéristiques standard et originales et qui repère des logiques.

I – CARACTÉRISTIQUES STANDARD/ORIGINALES

Antoine Hennion (1981), Richard Middleton (2001) et Robert Giroux (1993) présentent tous les trois des caractéristiques à la fois standard et originales. Ces auteurs seront présentés successivement puisque leurs approches diffèrent l'une de l'autre. Nous commençons par les caractéristiques proposées par Antoine Hennion.

L'auteur signale les caractéristiques qu'on trouve dans une chanson¹. Selon lui², une chanson est air, paroles et chanteur (Hennion, 1981, p. 22). Mais, plus précisément, elle est :

- *Voix* : la voix est caractérisée par sa personnalité expressive, précisée par son timbre, son inflexion, son accent (p. 45) ;
- *Instruments* : les instruments sont caractérisés par leurs timbres particuliers. Ces derniers sont regroupés en section selon leurs rôles :
 - 1) *Section rythmique* : basse, batterie et percussions, claviers et guitares d'accompagnement (p. 32). Les progressions rythmiques et les harmonies de ces instruments sont caractérisées par leurs inflexibilités et rigidités ;
 - 2) *Habillage orchestral* : cuivres et cordes. Les progressions rythmiques et harmoniques de ces instruments sont caractérisées par leurs flexibilités ;
- *Orchestration*³ : l'orchestration détermine la spécificité de la chanson, lui confère sa sonorité, sa couleur, ses effets de volume, sa densité, son

¹ Pour sa collecte de données, Antoine Hennion a procédé principalement par entretien et observation. Il mentionne avoir analysé les « hit-parades », mais il n'est pas clair si les chansons elles-mêmes ont été analysées. Il mentionne à la page 16 avoir effectué « pour la chanson elle-même, en esquisse une analyse formelle » ; par contre, il n'y a aucune référence à des albums ou à des chansons analysées et à partir desquels on aurait repéré les caractéristiques énumérées par l'auteur.

² L'auteur propose une définition des caractéristiques des Variétés. C'est nous qui résumons ses propos.

³ Selon Antoine Hennion orchestration peut être synonyme d'habillage, de remplissage et d'idées musicales.

éclaircissage, son ouverture, son remplissage d'espace sonore, ses *gimmick[s]*¹ et ses effets divers – choix des instruments et des registres, resserrement des tessitures, densité de l'écriture, doublures, netteté sonore, ponctuations par quelque chœur qui vocalise les harmonies à l'arrière-plan, ou au contraire par un trait soliste qui émerge au premier plan (p. 34) ;

- *Mélodie* : les chansons sont composées d'une mélodie simple ;
- *Harmonie* : les chansons sont composées d'harmonies familières ;
- *Tonalité* : les chansons sont composées d'une tonalité tonale (rarement modale) ;

- *Rythme/tempo* : les chansons sont composées d'un rythme et d'un tempo ;
- *Forme* : les chansons ont une forme généralement composée d'une introduction, de l'alternance entre couplet/refrain et d'une conclusion ;

Examinons chacun de ces derniers éléments en détail :

- *Introduction* : elle est d'une longueur de quelques mesures. Elle suggère l'ambiance, le caractère de la chanson en présentant des petits aperçus de son, de rythme (p. 25), de mélodie, d'harmonie, de timbre (p. 25-26) ;
- *Couplet* : les couplets sont fluides, caractérisés par un tempo harmonique lent, par une seule mélodie ou les valeurs rythmiques sont brèves et constantes. Le texte est récitatif dans le sens où il noue l'action sur un rythme unique (p. 26). La musique de chaque couplet est identique² ;
- *Refrain* : les refrains sont explosifs, caractérisés par une ligne mélodique différenciée, des cadences harmoniques marquées, des valeurs rythmiques dans mélodie contrastée, par exemple une note tenue suivie par des croches, etc. En principe, le texte ne dit rien. Il y a un retour régulier au refrain ;
 - *Variations d'enrichissement du refrain*³ : l'introduction d'un refrain peut se présenter selon différentes formes :
 - entrée d'instruments absents des couplets ;
 - progressions harmoniques plus denses ;
 - progressions harmoniques culminante ;
 - passage ou emprunt au ton relatif ;
 - passage ou emprunt à un ton voisin ;
 - modulation à la tierce ;
 - opposition mineure-majeure ;
 - pédales harmoniques dans le couplet ;
 - passage du ternaire au binaire ;
 - changements d'octave ou d'instrumentation (p. 26-27) ;
- *Conclusion* : elle est le dernier refrain de la chanson. Elle laisse mourir le son sur une "boucle" [souvent augmentée d'un demi-ton] qui se répète (p. 31) ;

¹ Antoine Hennion définit *gimmick* comme étant une « petite sucrerie sans rapport avec la mélodie, "truc" qui décore la chanson et accentue sa spécificité : un rythme, un petit solo d'instrument, qui revient çà et là, probablement inaperçu en tant que tel, mais qui va marquer à l'audition » (Hennion, 1981, p. 33).

² Il peut y avoir une variation subtile entre couplets, variation d'instrumentation, d'écriture, de remplissage d'espace sonore ; mais, en général, les couplets seront semblables. Antoine Hennion écrit qu'« un bon arrangement sait aussi, dans l'ombre, construire des couplets différents derrière leur mélodie identique, pour relever par la musique leur progression scénique » (Hennion, 1981, p. 30).

³ Ici, Antoine Hennion propose plusieurs formules opposant le couplet et le refrain. L'auteur indique pour la première fois diverses variations d'une chanson. Jusqu'ici, la chanson apparaissait aux analystes assez homogène dans sa structure.

- *Paroles* : les paroles de chansons sont chantées, courtes et coupées par les refrains. Elles sont poétiques, lyriques et romanesques :
 - *Paroles poétiques* : elles mettent en lumière des mots-clés, des effets métriques, la versification et la répétition ;
 - *Paroles lyriques* : elles sont exprimées à la première personne (p. 23) ;
 - *Paroles romanesques (thématique)* : elles racontent une histoire (conventionnelle/familière), caractérisée par quelques faits qui nouent et dénouent les rapports entre deux ou trois personnages (p. 23). La thématique est exposée, montée, se conclut (p. 24). Généralement, la thématique est ancrée dans la mythologie populaire (p. 24). Les thèmes évoquent majoritairement une opposition entre riche/pauvre ; puissant/faible ; amoureux heureux/l'autre ; soumission/révolte ; désir/hostilité ; nationalisme/exotisme ; rêves/déception amoureuse ; ambitions de pouvoir, argent, réussite/vagabond, pitié pour les exclus, le perdant ; respect pour la loi/haine du gendarme ; etc. Le thème le plus souvent abordé est celui de l'amour¹, soit un plaisir ou un chagrin d'amour. Aussi, il existe l'évocation lointaine et mystérieuse ;
 - *Allusion au thème* : le thème est accentué par des « opérations coup de poing » imagées : des expressions, des mots-citations, des mots-clés, des formules à l'emporte-pièce.
- *Vocabulaire/mots* : les mots employés sont originaux, poncifs (à la mode), simples, mémorables, directs², ouverts et accentués par une tournure *gimmick*³.
- *L'ensemble parole et musique* : dans le mariage entre musique et paroles, les accents des mots doivent coïncider avec les temps forts musicaux, les mots forts doivent coïncider avec les sommets musicaux, la densité du texte avec celle de la musique, etc., le rapport texte-musique s'appuie sur une série d'associations convergentes capable de les relier l'un à l'autre à travers des images, des « couleurs » analogues (p. 43). Dans la chanson populaire, les paroles et la musique forment un ensemble souvent parfait ; on peut difficilement les dissocier (Hennion, 1981)⁴.

Les caractéristiques identifiées par l'auteur témoignent de la perception d'une certaine standardisation, malgré le fait que l'auteur juge que les musiques populaires ne sont pas standard, contradiction sur laquelle nous allons revenir. Nous passons maintenant aux caractéristiques proposées principalement par Richard Middleton dans son ouvrage *Popular Music* (2001, *Grove Music Online*).

¹ Antoine Hennion a observé que 12% des titres entre 1973 et 1977 comportaient le mot amour ou ses dérivés. C'est à partir d'analyse des titres de « hit-parades » qu'il découvre une prépondérance du thème amour (Hennion, 1981, p. 36).

² C'est à éviter cependant, les « mots trop connotés, univoques, les effets trop lourds qui remplaceraient l'allusion par le problème lui-même » (Hennion, 1981, p. 41).

³ Ici Antoine Hennion veut dire : « tournure métaphorique inattendue [qui] interrompt d'un frisson de plaisir le déroulement du texte qu'elle vient croiser » (Hennion, 1981, p. 41).

⁴ C'est nous qui résumons.

Selon lui¹, et de façon générale, la musique populaire peut être perçue comme un seul système générique. Elle se distingue dans la façon dont est organisée sa forme, son style, sa fonction, son audience, son sens et son discours (Middleton, 2001, *Grove Music Online*). Mais, plus précisément, elle est :

- *Genre* :
 - *Longueur* : la chanson populaire est en général une courte pièce ;
 - *Catégories de fonction dominante* : elle est divisée en catégories selon sa fonction : danse, divertissement, fond musical, avant-garde, accentuation de la scène musicale, accentuation de l'industrie musicale et traditionnelle² ;
 - *Catégories de fonction secondaire* : elle peut également être divisée selon des catégories secondaires : musique pour film, théâtre, télévision ;
 - *Catégories de fonction ancienne* : par le passé, elle fut divisée selon les fonctions suivantes : chanson pour le foyer ou pour la mère, ballade d'histoire descriptive ou sensationnelle, valse populaire, chanson *Coon*, chanson de marche, chanson comique, chanson de grosse production, ballade populaire d'amour, ballade de haute classe, chanson sacrée, hymne, chant joyeux ou de Noël, chant civique et chant scandé ;
 - *Catégories de fonction actuelle* : aujourd'hui, elle est plutôt divisée selon les catégories suivantes : ballade (divers types), chanson dansante à tempo vif, chanson confessionnelle (associé au chanteur-compositeur), chanson à personnage (présentation dramatique ou narrative d'un personnage), chanson mobilisant un message social ou politique, chanson à propos de musique elle-même (par exemple, musique qui traite du rock 'n' roll), chanson à l'attrait de nouveauté et cycle de chanson (sur un album concept par exemple) ;
 - *Thème de chanson* : les thèmes de chanson expriment en général une relation romantique et sexuelle et sont souvent des thèmes dérivant d'expression personnelle ;
- *Forme* : la forme est composée de sections : couplet, refrain, pont³, *riff*⁴ et est subdivisée : strophe, phrase et mesure ;
 - *Strophes, phrases, mesures* : couramment, chaque strophe se termine avec un court refrain. La strophe est composée de phrases, subdivisée en 2, 4 ou 8 mesures. Les phrases sont généralement répétées soit tout de suite, soit après une phrase contraste et de l'importance (mélodique ou harmonique) est accordée à l'entrée et la conclusion des phrases ;
 - *Section : couplet, refrain, pont, riff* : les chansons sont composées de couplet, refrain, pont et *riff*. Le couplet et le refrain sont composés de 8 ou 16 mesures¹ ;

¹ L'auteur propose une définition des caractéristiques des musiques populaires. C'est nous qui résumons ses propos.

² Selon Richard Middleton, il peut y avoir chevauchement entre les catégories dominantes (Middleton, 2001, *Grove Music Online*).

³ Richard Middleton précise que le pont est une section contraste soit au niveau mélodique, harmonique ou au niveau de la tonalité et qui se conclut souvent en diminuant le son (Middleton, 2001, *Grove Music Online*).

⁴ Richard Middleton soutient que le *rif* est une section transitoire (Middleton, 2001, *Grove Music Online*).

- *Structure des sections* : l'ensemble des sections correspond souvent aux structures AABA et ABAC, mais peuvent également prendre la forme de ABA, ABA/CD, ABA/CA, ABA/CDC ;
- *Style*² : la chanson populaire se caractérise en général par un style familier. De plus, la musique populaire se caractérise par un air avec son accompagnement, une harmonie simple diatonique (avec des variations d'élaboration chromatique), une mélodie conditionnée par la progression harmonique et par le rythme (souvent prenant une forme voûtée, avec plusieurs répétitions de phrases et de séquences) ;
- *Techniques* : Middleton traite de plusieurs techniques caractérisant des styles particuliers, empruntés par exemple au ragtime, blues, jazz et à la musique latine ;
 - *Influence noire-américaine*³ : l'influence noire-américaine se caractérise par la voix forte et rude, où le son est organisé autour d'une dynamique expressive et rythmique ;
 - *Influence ragtime, blues/country, jazz, tin pan alley* : ici, les chansons peuvent être influencées par la progression blues de 12 mesures. Les progressions sont souvent modales, courtes, répétitives, avec un accent sur le rythme, qui peut être syncopé, sur une série de tons pentatoniques ou circulant, parfois accentuée par des tons, accords ou notes particulières (notes blues), ou des techniques particulières (*riff*, appel et réponse, contre mélodie, *circle of fifths*, progression I-IV⁷, accord chromatique, modulation (spécialement pour le pont) ;
 - *Style de voix* : il existe plusieurs styles de voix, par exemple *bel canto*, *crooning* ;
 - *Influence technologique* : son amplifié, synthétisé, superposé, équilibré, mélangé, modifié et tempéré (par exemple les effets d'espace) ;
 - *Rythme rock* : (*kick drum* sur les temps un et trois, avec un accent *backbeat* sur les temps deux et quatre, généralement sur une caisse claire, avec des patterns décoratifs sur les cymbales) ;
 - *Influence particulière* : par exemple différents styles de guitare électrique : effet Larsen (*feedback*), *wah-wah* et écho ;
 - *Instruments* : aujourd'hui, le groupement d'instruments standard est composé de guitares, d'une batterie, d'un premier chanteur et parfois d'un chœur. Mais on peut aussi y ajouter clavier, cuivres et synthétiseurs (Middleton, 2001, *Grove Music Online*)⁴.

Les caractéristiques identifiées par l'auteur laissent paraître une part standard et une part originale, malgré le fait que l'auteur propose une vision hétérogénéisante des musiques populaires, contradiction sur laquelle nous allons revenir. Pour certaines

¹ Richard Middleton précise encore ici que certaines musiques ne correspondent pas toujours à cette forme ; par exemple, dans le rock progressif, certaines sections sont improvisées (Middleton, 2001, *Grove Music Online*).

² Pour Richard Middleton, le style tend vers l'hétérogénéisation (Middleton, 2001, *Grove Music Online*). Nous y revenons dans une autre section.

³ Richard Middleton donne également l'exemple de la musique rave et techno comme dérivé de la musique noire-américaine. Cette musique met l'accent sur le rythme ; l'air est presque abandonné ; les segments musicaux sont très courts, souvent modaux, sur un rythme régulier, syncopé et contrasté par des paroles rappées et des phrases brèves chantées.

⁴ C'est nous qui résumons.

caractéristiques, l'auteur fixe un nombre de paramètres. Pour certaines caractéristiques, l'auteur fixe un nombre de paramètres. Ici, la caractéristique est limitée à un nombre de possibilités, comme c'est le cas pour la structure des sections. Ailleurs, la caractéristique est strictement définie, comme on peut le remarquer pour la forme. Dans d'autres cas, les caractéristiques ne sont pas préalablement définies, comme on peut le constater pour le style de la voix. C'est ainsi pourquoi ici l'ensemble des caractéristiques est à la fois standard et original.

Nous présentons maintenant les caractéristiques standard/originales proposées par Robert Giroux (1993) dans son chapitre « Sémiologie de la chanson ».

Selon lui¹, la chanson est en effet le *résultat* de l'interaction ou de la combinaison de quatre systèmes ou quatre rhétoriques qui jouent entre eux selon des modalités de corrélations diverses. Mais, plus précisément, elle est :

- *Système linguistique* (ou les paroles) :
 - *Structures métriques*, les formes conventionnelles de la poésie (française), qui se trouvent superposées, ajoutées à celles de la langue :
 - mètre ;
 - strophe : refrain et/ou couplet, dont des jeux de répétitions et de couplages facilitent les repérages, la mémorisation et la familiarité des codes simples ;
 - conventions diverses (codifiées dès le XV^e siècle) et le plus souvent traditionnelles, très éloignées du poétique moderne pratiqué par exemple en littérature ;
 - *Structures discursives et narratives* (simples) :
 - monologue et/ou dialogue ;
 - une histoire au « je » ou au « il », un registre linguistique (marques de culture ou de groupe, tels l'argot ou le verlan, par exemple).
 Et comme une chanson diffère d'un poème parce que les paroles sont imbriquées à une musique, on a :
- *Système musical* (ou la musique) : la mélodie, l'harmonie, le rythme, l'instrumentation. En bref, des structures musicales correspondant plus ou moins aux structures linguistiques du texte (superposition de conventions rhétoriques) ; s'ajoutent des signifiés culturels divers, des codes secondaires comme des connotations rattachées à tel ou tel instrument (violon, batterie) ou à tel ou tel rythme (marche militaire, rap, etc.) ;

¹ L'auteur propose une définition des caractéristiques des chansons populaires. C'est nous qui résumons ses propos.

Et comme une chanson est un texte vocalisé, mieux encore, musicalisé, s'ajoute à la partition de base toute une rhétorique de l'interprétation, la troisième dimension de la chanson :

- *Système d'interprétation vocale* : tessiture, maniérisme : voix cultivée et/ou « naturelle » et le système d'interprétation musicale (orchestration, mixage en studio, etc.) ;

Un système qui débouche, enfin, sur un quatrième système ou niveau de signification quand on passe de l'écoute (phonogramme) à la vue (la scène, le cinéma, le clip) :

- *Système technique* : micro, mixage, effets musicaux, etc. (Giroux, p. 19-20).

Robert Giroux s'est également intéressé à l'analyse des aspects visuels de la chanson, tel que l'aspect corporel : gestes, déplacements, chorégraphiques, etc. et l'aspect scénique : costume, éclairage, accessoires, etc. (Giroux, p. 19-20), mais comme nous l'avions mentionné plus haut, nous limitons notre intérêt aux caractéristiques des paroles et de la musique.

Les caractéristiques identifiées par Robert Giroux témoignent également de la perception d'une dualité entre des caractéristiques standard et originales. Quoique les trois perspectives, celle d'Antoine Hennion, de Richard Middleton et de Robert Giroux, semblent très différentes, elles reposent sur une même logique : la forme de la chanson demeure en quelque sorte standard puisqu'elle suit les principes de la poésie, par contre presque toutes les autres caractéristiques sont sujettes à l'hétérogénéisation. Examinons maintenant ceux qui ont tenté de repérer la logique sur laquelle reposeraient ces musiques à la fois standard et originales.

II – LOGIQUES STANDARD/ORIGINALES

Aucun standardiste/originaliste, sauf Antoine Hennion, Richard Middleton et Robert Giroux n'identifie des caractéristiques à la fois standard et originales.

Normalement ils insistent sur les logiques dans lesquelles se conjuguent des caractéristiques qui appartiennent aux deux registres. En d'autres termes, les auteurs

qui suivent pensent que les musiques populaires sont composées de caractéristiques standard et originales, mais ils n'insistent pas pour décrire ces caractéristiques. Ils se contentent de les expliquer.

1. Principe d'industrialisation

De façon générale, l'industrie culturelle permet la coexistence de spécificité et d'uniformité (Jimenez, 1987 ; Middleton, 2001). Pour Edgar Morin (1962) le principe d'industrialisation explique non seulement la part standard des chansons à succès, mais également la part originale parce que l'industrie culturelle aspire vers la consommation maximale et s'adresse « à l'ensemble d'un public national, et éventuellement au public mondial » (p. 45). Il explique la manifestation du phénomène ainsi : « [l]a recherche d'un public varié implique la recherche de la variété dans l'information ou dans l'imaginaire ; la recherche d'un grand public implique la recherche d'un dénominateur commun » (Morin, 1962, p. 45).

Edgar Morin ramène le fait que la chanson à succès soit à la fois homogène et hétérogène au principe de syncrétisme. « Syncrétisme est le mot le plus apte à traduire la tendance à homogénéiser sous un dénominateur commun la diversité des contenus » (Morin, 1962, p. 46).

Stéphanie Molinero (2007, p. 70) résume bien les propos d'Edgar Morin :

si la culture de masse ne peut être totalement réduite à la logique industrielle, bureaucratique, monopolistique, centralisatrice et standardisatrice, si elle existe dans un rapport complexe entre cette première logique et la seconde, individualiste, inventive, concurrentielle, autonomiste et novatrice, c'est parce que ces deux logiques sont soumises à l'appréciation d'un tiers : le public.

L'objectif de l'industrie culturelle est de produire des chansons qui peuvent s'adapter aux publics, et vice versa, d'encourager les publics à s'adapter à elle et, pour

ce faire, l'industrie culturelle doit être sensible aux « besoins individuels qui émergent » (Morin, 1962, p. 102). C'est parce que la chanson est conçue pour être destinée à un grand public qu'elle est porteuse de caractéristiques à la fois standard et originales.

Les caractéristiques standard obéissent « à une exigence radicalement contraire, née de la nature même de la consommation culturelle, qui réclame toujours un produit *individualisé*, et toujours *nouveau* » (Morin, 1962, p. 31). Si les réalisateurs, les créateurs, bref tous ceux qui font partie du processus de production d'une chanson à succès ont comme objectif commercial de s'adresser à tous et à personne, les consommateurs, eux, recherchent l'individualité. En plus d'être exigé (la part originale de l'œuvre) par l'auditeur, le principe d'individualité peut prendre ses sources chez les créateurs eux-mêmes.

2. Principe d'imagination

Selon Edgar Morin, une autre logique explique également la dualité standard/originalité. Elle réside au cœur du principe d'individualité par l'intermédiaire de la structure même de l'imaginaire :

l'industrie culturelle a besoin d'unités nécessairement individualisées. Un film peut être conçu en fonction de quelques recettes standards (intrigue amoureuse, *happy end*), il doit y avoir sa personnalité, son originalité, son unicité. De même une émission de radio, une chanson. Par ailleurs l'information, la grande presse harponnent chaque jour le nouveau, le contingent, *l'événement*, c'est-à-dire l'individuel. Elles font passer l'événement dans leurs moules, pour le restituer dans son unicité (Morin, 1962, p. 31).

Il y a au centre de la pensée d'Edgar Morin à l'égard de l'industrie culturelle deux logiques contradictoires : une logique commerciale, standardisatrice, et une logique individualiste, innovatrice. L'auteur insiste par contre sur cette deuxième logique : « il faut de *l'invention*. C'est ici que la production n'arrive pas à étouffer la

création, que la bureaucratie est obligée de rechercher l'invention, que le standard s'arrête pour être parachevé par l'originalité » (1962, p. 32).

L'auteur associe l'idée de cette contradiction à celle de « *structure même de l'imaginaire*. L'imaginaire se structure selon des archétypes : il y a des patrons-modèles de l'esprit humain, qui ordonnent les rêves, et particulièrement les rêves rationalisés que sont les thèmes mythiques ou romanesques » (1962, p. 31). Il semblerait que les grands producteurs ont su organiser les idées imaginaires en des modèles afin de créer des produits à la fois standard et originaux.

Conclusion dualiste standard/originale

D'après les dualistes standard/originaux, le fonctionnement de l'industrie culturelle tend vers une standardisation des produits culturels, mais qui accorde également de l'importance à l'invention. On peut répartir dans deux ensembles les travaux dans lesquels sont actives des logiques propices aussi bien à la standardisation qu'à l'hétérogénéisation : celui de l'industrialisation et celui de l'imagination. C'est ce que reflète le schéma suivant.

Schéma B – standard/originale



C – HÉTÉROGÈNE

Nous venons d'énumérer les caractéristiques et les logiques proposées par les standardistes et les dualistes standard/originaux. De plus, une troisième catégorie fut identifiée ; celle qui associe la musique populaire aux caractéristiques et aux logiques hétérogènes.

I – CARACTÉRISTIQUES HÉTÉROGÈNES

En musicologie, David Brackett (1995) ainsi que Gérard Authelain (1998) et Philip Tagg (1981) nous semblent être ceux qui ont le mieux développé les méthodes d'analyse des musiques populaires et qui en décrivent le mieux les caractéristiques.

Selon ces auteurs¹, à partir du produit, la chanson peut être divisée en huit grandes catégories : *forme, longueur, mélodie, harmonie, tonalité, voix et instruments, rythme et section rythmique et orchestration*. Ces catégories peuvent elles-mêmes être subdivisées. Voyons à quoi correspondent ces composantes.

- *Forme* : toutes les chansons ont une forme ; elles ont une structure qui peut être décomposée ; les diverses sections, le phrasé, soit les divisions et les points de repos peuvent tous être divisés en motifs ou segments (musèmes) ;
- *Structure* : toutes les chansons ont un commencement et une fin. L'introduction et la conclusion peuvent se manifester différemment (Authelain, 1987, p. 82-87).
- *Longueur* : toutes les chansons ont une longueur qui peut être subdivisée en sections ;
- *Mélodie* : toutes les chansons ont un contour mélodique, une ligne mélodique, subdivisée en phrases mélodiques ;
- *Harmonie* : toutes les chansons sont composées d'harmonies qui sont perceptibles dans chacune des parties instrumentales (voire aussi vocales) et composées de changements harmoniques qui évoluent au cours d'une chanson ;
- *Tonalité* : toutes les chansons ont une tonalité déterminée par les groupements d'accords et leurs fonctions ;

¹ Ces auteurs proposent une définition similaire des caractéristiques des chansons populaires. C'est nous qui regroupons et résumons leurs propos. Les divergences seront précisées en note de bas de page. Voir Gérard Authelain, « L'analyse de chansons », *Musurgia*, vol. V, no 2, p. 29-46, 1998. Tagg Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music*, vol. 2, p. 37-68, 1982. David Brackett, *Interpreting popular music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

- *Voix et instruments* : à partir de l'analyse d'une chanson, il est possible de catégoriser les voix et les instruments selon :
 - *Leur type* (leur nom, leur famille) ;
 - *Leur rôle* (chœur, accompagnement, etc.) ;
 - *Instruments conventionnels ou moins conventionnels* : guitare, piano, percussion (électrique, d'accompagnement), piano, percussion (batterie, congas, etc.), basse, accordéon, harmonica, instruments divers (orgue de barbarie, vielle, épinette, psaltérion, syrinx, boîte à rythme, la voix, etc. (Authelain, 1987, p. 88-90).
 - *Autre* : de plus, il est possible de déterminer le nombre de voix et d'instruments. Aussi, il est possible de saisir « le timbre de la voix, la façon de poser les mots, de les lancer, de les retenir, de les faire vibrer ; le registre des instruments utilisés tout autant que l'emploi qui leur est assigné pour asseoir l'harmonie, leur timbre, leur mode de jeu » (Authelain, 1987, p. 31). D'ailleurs, il est possible de percevoir l'accent, l'articulation, le débit, l'intensité, la puissance, le placement, le souffle et le flux de la voix. À cet égard, Gérard Authelain (1987, p. 31) ajoute que ce sont ces derniers éléments qui permettent de différencier les chanteurs ;
- *Rythme et section rythmique* : toutes les chansons sont composées de cellules rythmiques et de style rythmique, perceptibles à partir de chacune des parties des différents instruments rythmiques : percussions, batteries, boîte à rythmes, logiciels, etc. Philip Tagg ajoute qu'il est également possible de saisir le pouls, le tempo, le mètre, la périodicité et les textures rythmiques d'une chanson (Tagg, 1982, p. 47-48) ;
- *Orchestration* : toutes les chansons sont caractérisées par l'orchestration :
 - *Aspects acoustiques* : les caractéristiques sonores de la scène de la performance ;
 - *Degré de réverbération* : la distance entre la source du son et l'écouteur ;
 - *Aspects électroniques et mécaniques* : « panoramiquer le son, le filtrage, la compression, l'introduction ou le retrait progressif du son, la distorsion, l'effet de retardement, le mixage, l'assourdissement du son, l'effet de pizzicato, etc.¹ » (Tagg, 1982, p. 47-48).

En linguistique, Colette Beaumont-James (1999) nous semble être celle qui a le plus développé les méthodes d'analyse des musiques populaires et qui en décrit le mieux les caractéristiques linguistiques. Selon elle, « [l]a musique est un art de combiner des sons qui varie selon les époques, les cultures, les compositeurs, les

¹ Philip Tagg vient préciser la caractéristique d'orchestration. C'est nous qui le résumons et traduisons. Voir la version original: « *Electromusical and mechanical aspects*: panning, filtering, compressing, phasing, distortion, delay, mixing, etc.; muting, pizzicato tongue flutter, etc. » (Tagg, 1982, p. 47-48). À cet égard, Gérard Authelain (1987) et David Brackett (1995) ajoutent qu'il est possible, en décrivant les choix d'instruments et leurs sonorités, de mettre en rapport la chanson avec un genre, un style d'époque, un ancrage culturel, une intention précise de l'auteur, etc.

styles, les œuvres (Beaumont-James, 1999, p. 79). Mais, plus précisément, cette musique est composée de quatre aspects : *voix, linguistique, structurel et musical*.

- *Aspects musicaux de la voix* : à partir de l'écoute d'une chanson, il est possible de repérer des caractéristiques socioculturelles et des caractéristiques du timbre :
 - *Socioculturelles* : une voix se caractérise par l'individualité de la personne qui chante. La voix peut être féminine, masculine, androgyne, sensuelle, ayant du caractère, autoritaire, émouvante, âgée, naturelle et cultivée (p. 171) ;
 - *Timbre* : une voix se caractérise également par le timbre particulier de la personne qui chante. La voix peut être claire, sombre, brillante, colorée, pointue, ronde, carrée, nasillarde, chevrotante, puissante, faible, douce, chaude, lisse, rocailleuse, molle, tonique, froide, profonde et dure (p. 171) ;
 - *Accent* : elle peut également se caractériser par l'intensité qui est mise sur les notes (p. 97) ;
- *Aspects linguistiques* : à partir de l'écoute d'une chanson, il est possible de repérer le sens lexical et non lexical, mais plus particulièrement, la syntaxe, la sémantique (et leur signifiant (p. 159), la phonologique, la phonétique, l'énonciatif (p. 119), les traits prosodiques (hauteur, durée, intensité, pause, groupes intonatifs, mélodie) (p. 133) (et leur signifiant (p. 159) et vocaliques (et leur signifiant (p. 159) ;
- *Aspects structurels* : toutes les chansons ont une structure ; une structure qui peut être décomposée en couplets, et en refrains, avec un pont, une introduction, une conclusion et subdivisée en phrase, membre de phrase, motif ou segment, cellules, cadences, tempo (p. 88) ;
- *Aspects musicaux* : toutes chansons sont composées de plusieurs éléments musicaux :
 - *Rythme* (et son signifiant (p. 159) et tempo musical et verbal (p. 97) ;
 - *Mélismes, accentuations, syncopes et pauses* (p. 151) ;
 - *Mélodie* (et son signifiant (p. 159) et ligne vocale caractérisées par ses montées, descentes, ondulations, volumes, etc. (p. 150) ;
 - *Registre* (p. 103) ;
 - *Harmonie* (p. 101) ;
 - *Accompagnement de différents instruments* (p. 96) ;
 - *Mode mineur et majeur* (succession de ton et de demi-ton). Certaines chansons ont été influencées par le blues qui s'inspire plutôt des modes grecs (p. 103) ;
 - *Tonalité et modulation* (p. 108) (Beaumont-James, 1999)¹.

Colette Beaumont-James (1999) s'est également intéressé à l'analyse des aspects visuels de la chanson dans son format vidéo-clip, tel que la situation, la nature du plan, les personnages et autres actants, l'action, le code vestimentaire, etc., mais nous n'avons retenu ici que les caractéristiques des paroles et de la musique.

¹ C'est nous qui résumons.

Une synthèse des caractéristiques proposées par certains musicologues et linguiste vient non seulement préciser l'objet en question, mais vient aussi combler certaines lacunes laissées par les standardistes et les dualistes standard/originaux.

Contrairement à ce que l'on remarque dans les réflexions standard et standard/originales, réflexions qui se sont focalisées sur la dimension théorique de l'objet, les analyses musicologiques n'ont pas donné lieu à des théorisations approfondies. Par contre, les musicologues et la linguiste mettent en lumière la possibilité de déterminer des liens extramusicaux à travers l'écoute de plusieurs chansons.

En élaborant leurs modèles d'analyse, les musicologues et la linguiste ne limitent pas la chanson à une structure ; ils laissent ouvertes les possibilités de sélection des paramètres sonores. Nous pouvons interpréter à travers les caractéristiques énoncées grâce à ces chercheurs une part d'originalité. Cette part de particularisation est accentuée par l'orchestration, déterminée par une variété de possibilités sonores et par le timbre particulier d'une voix, etc. En général, les auteurs laissent ici entendre, à travers leurs nombreuses catégories et sous-catégories, qu'il serait possible d'observer des structures hétérogènes. Par exemple, les auteurs n'insistent pas sur une structure couplet/refrain répétitive.

II – LOGIQUES HÉTÉROGÈNES

Les contributions des logiques hétérogènes des œuvres de musique populaire sont récentes. La majorité des textes ont été écrits depuis 1990. À partir de ces ouvrages, nous observons un manque de modélisation de la manifestation de l'hétérogénéité. Malgré le manque d'approfondissement dans les explications,

plusieurs hypothèses ont été soulevées et celles-ci viennent éclairer le phénomène en question.

1. Principe de société en mouvement et/ou référence à une époque

Ce principe repose sur l'idée qui associe les nouvelles formes de musiques populaires aux mouvements sociaux. « [T]he cognitive approach views social movements primarily as knowledge producers, as social forces opening spaces for production of new forms of knowledge » (Eyerman et Jamison, 1995, p. 450). De plus, les mouvements sociaux existent dans un contexte précis et ils sont les produits socio-politiques, historiques et culturels d'une époque, tout comme les musiques populaires qui en découlent (Eyerman et Jamison, 1995 ; Magaudda, 2009). Essentiellement, les mouvements sociaux génèrent des idées, des images et des sentiments qui se reproduisent à travers les musiques populaires. Dans cette logique, les musiques populaires peuvent, elles aussi, être productrices de nouveaux types de connaissances et, en conséquence, peuvent provoquer des mouvements sociaux (Eyerman et Jamison, 1995).

Frank Geels (2007), a parlé des transformations de l'industrie musicale américaine suite à l'émergence du *rock 'n' roll*. L'auteur précise que, depuis sa naissance, le *rock 'n' roll* a contribué à la transformation d'instruments de musique, de technologies, d'audiences, de programmations de radio et même de styles musicaux. C'est le cas aussi de Richard Peterson (1978) qui dit, à l'égard du *country*, que la radio, l'industrie du disque et des nouvelles stratégies de marketing ont contribué à d'importants changements dans cette musique à travers le temps. Ailleurs, Richard Peterson (1972) s'est intéressé au jazz afin de mettre en lumière certains

moments historiques qui ont contribué aux mutations et à l'évolution de cette musique.

Howard Giles, Amanda Denes, David Hamilton et John Hajda (2009) se sont prononcés brièvement sur l'idée d'une société en mouvement de même que sur le principe selon lequel chaque culture est différente, et ils ajoutent la notion d'individualisation. Ces auteurs croient que l'interaction de ces phénomènes favorise l'hétérogénéisation des musiques populaires. Leur thèse est ainsi une combinaison du principe de société en mouvement, de la théorie de la diversité culturelle et de la reconnaissance de la notion reflet (d'époque, de culture, de société, d'individualité).

On ne peut oublier de citer dans cette perspective des musicologues comme Richard Middleton (2001), qui par ses réflexions sur la relation entre l'histoire et la musique populaire ont donné une dimension empirique à leurs travaux théoriques. Richard Middleton a construit les transformations de styles musicaux autour de diverses conditions sociales, par exemple : industrialisation et nouvelles technologies (film), événements historiques (guerre, dépression, *baby boom*), mouvements politiques (le mouvement des Noirs aux États-Unis), transformations culturelles (le métissage entre cultures) et demandes des publics (musique pour théâtre, club de danse). L'ouvrage de Colette Beaumont-James (1999) va également dans ce sens. Elle insiste sur le principe que, pour élaborer les caractéristiques des musiques populaires, il y a forcément négociation entre différentes influences sociales, culturelles, individuelles liées aux conditions sociales de l'époque.

Toujours dans le même esprit que la musique n'est pas chose fixe, Richard Peterson et David Berger (1975) soutiennent que, lors de périodes de compétition du marché, les œuvres sont hétérogènes.

This study questions the common assertion that culture forms go through cycles. Data on the structure of the music industry and the sorts of music produced over

26 years are examined. Periods of market concentration are found to correspond to periods of homogeneity, periods of competition to periods of diversity. A relatively long period of gradually increasing concentration is followed by a short burst of competition and diversity, with changes in market structure preceding changes in music (Peterson et Berger, 1975, p. 158).

2. Principe d'anti-impérialisme

Joseph Straubhaar (1991) et Timothy Taylor (1997) caractérisent également les musiques populaires comme étant hétérogènes. Par contre, leurs analyses se distinguent des précédentes. Les auteurs s'opposent à l'idée d'une américanisation envahissante et homogénéisatrice. Selon Joseph Straubhaar, les produits culturels de masse interagissent avec les valeurs culturelles locales, ce qui fait en sorte que le produit culturel de masse est influencé par les valeurs locales. Il admet, bien sûr, l'existence d'une américanisation ; mais il en nie le caractère absolu, il fait valoir qu'elle est atténuée, modifiée et formée par les cultures locales. Il ajoute que, lorsque des cultures étrangères se font absorber par une culture dominante, la culture absorbée s'adapte et développe une nouvelle forme de culture qui convient à la culture de souche. Timothy Taylor (1997) souligne que la musique du monde se métisse, mais qu'elle s'est toujours métissée. Il souligne également que l'industrie musicale mondiale est monopolisée par les Américains, mais fait remarquer qu'il existe au cœur même de la musique américaine une dichotomie entre musiques noire et blanche et que ces tensions ont créé la plupart des catégories musicales que nous connaissons aujourd'hui. En conclusion de son livre, l'auteur écrit : « [t]he musicians in this study are constantly finding new sounds to project their new selves, selves that often find commonalities all over the globe » (Taylor, 1997, p. 203). Il ajoute : « [j]ust as subordinate groups in the U.S. culture have always done more than the dominant groups to make radical positions available through new sounds, new forms, new

styles, it looks as though it is the subordinate groups around the world who are doing the same » (Taylor, 1997, p. 204).

3. Principe de diversité culturelle

En ce qui concerne le principe de diversité culturelle, les chercheurs ne lui ont consacré que récemment quelques analyses. Ici, les chercheurs caractérisent également les musiques populaires comme étant hétérogènes. Par contre, leurs analyses se distinguent des précédentes dans le sens où elles sont toutes empiriques et peu se sont intéressés au raisonnement sous-jacent à la diversité culturelle. Elles se sont contentées plutôt de démontrer qu'elle existe à l'intérieur des musiques populaires.

Paul Clements (2009) a bien montré que la musique de Steely Dan est un produit métissé. C'est le cas aussi de Christopher Githiora (2008) qui s'est intéressé aux emprunts et aux mélanges dans les musiques *Mugithi*, *Hip Hop* et *Gicandi* au Kenya. Aussi, l'idée est présente dans les analyses de Birgit Englert (2008) des paroles de musique *Morogoro* du Centre-Est de la Tanzanie. Gustavo Perez Firmat (2008) donne l'exemple de la chanson *latune* qui est une combinaison d'influences latine, américaine et cubaine. Bryan McCann (2007), dans son intérêt pour la *bossa-nova*, a d'ailleurs révélé ses influences brésilienne et africo-américaine. Maina wa Mutonya (2005), dans son analyse de la musique *Mugiithi*, met en lumière la dichotomie qui existe entre les référents urbains et ruraux, ainsi que la diversité ethnique qui transparaît : les paroles Gikuyu et une pluralité de référents kenyens. C'est le cas aussi de Wai-Chung Ho (2008) qui a analysé des musiques taiwaniennes et qui a conclu que la mondialisation contribuait à la diversification de cette musique. L'analyse a révélé une pluralité d'influences : traditionnelle chinoise, locale

taiwanienne et populaire occidentale. Quant au *Rai*, Hana Noor Al-Deen (2005) met en lumière une pluralité de styles arabe.

Jo Haynes (2005), Lara Allan (2004) et Simon Jones (1993) présentent tous des thèses qui soutiennent l'idée d'une diversité culturelle en donnant quelques pistes d'explications. Tous contestent l'idée utopique d'une culture fixe. Chez Simon Jones, par exemple, la musique populaire est le médium par excellence qui permet d'exprimer, négocier, réarticuler de nouvelles formes d'hybridité.

Krister Malm (1992), Krister Malm et Roger Wallis (1993) comme Howard Giles, Amanda Denes, David Hamilton et John Hajda (2009) estiment qu'il existe des échanges culturels entre des musiciens qui voyagent. Ce qui provoque un échange d'idées, de styles musicaux, d'instruments, etc.

Un exemple de Gérard Authelain vient appuyer cette thèse d'un mélange culturel quant il relate des expériences que peut vivre un individu, expérience qui peuvent se transmettent à son œuvre. En analysant certaines chansons, l'auteur a constaté que plusieurs auteurs-compositeurs dévoilent dans leurs œuvres des expériences et des aventures qui leur correspondent en propre. C'est le cas de Bernard Lavilliers, qui a voyagé en Amérique Latine et dont certaines des chansons en retiennent la saveur, ainsi que de Jacques Higelin, dont les souvenirs de l'Afrique se reflètent dans ses pièces (Authelain, 1987, p. 63).

4. Principe de tension locale/globale – locale/nationale

Orlando Patterson (1994), Heidi Netz Rupke, Grant Blank (2009) et Hosokawa Shuhei (1999), caractérise également les musiques populaires comme hétérogènes. On retrouve chez eux l'idée selon laquelle il existe une influence des cultures locales sur la culture globale. Orlando Patterson montre qu'il existe dans les effets de

globalisation des manifestations d'hétérogénéisation attribuables aux cultures spécifiques qui prennent différentes formes – traditionnelles, multiculturelles et œcuméniques. Howard Giles, Amanda Denes, David Hamilton et John Hajda (2009) se sont prononcés de la même façon (voir principe de société en mouvement). Jeroen de Kloet (2005), quant à lui, a essayé de montrer qu'il existe des musiques populaires standard, comme le pop, ancré dans une conception globalisante et des musiques populaires hétérogènes, comme le rock, ancré dans une conception particularisante, redevable aux traditions locales.

Marc Slobin (1993) considère que la musique populaire est le mariage entre le global (super-culture), le local (sous-culture) et l'interculturel. C'est le cas aussi de Rachel Harris (2005), John Connell et Chris Gibson (2004), Lucina Mendonca (2002) et James Roberson (2001), qui, à travers leurs analyses respectives des musiques populaires, se sont intéressés aux relations entre le mondial, le national et le local. Seuls Rachel Harris et James Roberson se sont également intéressés aux relations entre le traditionnel et le moderne. Aucun hétérogénéiste sauf Ljerka Vidic Rasmussen (1991) ne fait intervenir la dualité local/national. Selon lui, la musique *Gypsy* en Yougoslavie fait intervenir plusieurs styles locaux. Il précise que les musiciens puisent à différentes sources musicales qui donnent en fin de compte un produit plutôt national.

5. Principe de reflet : société, contexte, culture et individualité

Dans cette catégorie, on trouve des auteurs qui parlent de reflet de la société, avec différentes nuances. Par exemple Hughson F. Mooney (1968) croit que la musique reflète non seulement la réalité, mais également les idéologies. Pour Richard Hoggart (1958), la musique est le reflet d'idéologies romantiques et, pour Roy Palmer

(1974), la musique est le reflet de la société. Pour Thomas Cushman (1991), Mbugua Mungai (2008), Bruno Péquignot (2007) et John Dewey (2005) les musiques populaires sont représentatives d'une époque, d'une tradition et d'une société particulière, et cela explique pourquoi il importe de parler d'hétérogénéité.

a) *Musique comme société*

On ne peut oublier de citer dans cette perspective des sociologues comme Howard Becker (1982) qui, par ses réflexions sur l'art comme processus social, a donné une explication sociologique qui se rapporte à l'humain et à ses influences sur l'œuvre. D'abord, selon l'auteur, la création d'œuvre d'art est une activité collective qui est constamment en train de changer. De plus, une œuvre d'art est une collaboration entre une équipe de personnes. Cette équipe crée l'œuvre en fonction des conventions courantes de l'époque. Par contre, cela ne veut pas dire qu'il y ait forcément reproduction d'œuvre standard. Il décrit la manifestation du phénomène ainsi : « [t]hus, conventional modes of cooperation and collective action need not persist, because people constantly devise new modes of action and discover the sources necessary to put into practice » (Becker, 1982, p. 369). Catherine Rudent (2000a) s'inspire de l'idée de Howard Becker (1998 [1982]) ; elle souligne que l'œuvre de musique populaire s'inspire des « conventions ». Cependant, pour elle, ces « conventions » sont négociables. Catherine Rudent soutient qu'il existe un lien entre la création individuelle et les contraintes redevables à la tradition et aux générations antérieures (Rudent, 2000a, p. 106). En d'autres mots, il existe des éléments de création issus de l'individualité, transmis par la mémoire collective.

Quant à Denis-Constant Martin (2006a), le principe de musique comme société s'explique par le concept de « fait sociomusical total ». Dans cette même optique, Jean-Pierre Vignolle (1980) exprime qu'il existe « [u]n rapport fondamental [qui] lie

les professionnels de la création et le public, et constitue le consommateur (représenté au sein même du procès de travail) comme co-producteur du sens. En tant que tel, le consommateur fait partie des forces productives de la musique » (Vignolle, 1980, p. 150).

Richard Middleton (1982), en paraphrasant Wendy Griswold (1981a) écrit : « [t]he production of culture perspective takes as its point of departure the observation that the nature and content of symbolic products are shaped by the social, legal and economic milieu in which they are produced ». Et ajoute plus loin : « [t]he production of culture can be created by inspired artists, as expressing the views of their consumers, or as reflecting the spirit of the society at large » (Middleton, 1982, p. 143). Ici, l'idée qu'avance l'auteur évoque que l'œuvre d'art prend ses sources à partir des normes courantes de la société dans laquelle elle est produite.

Dans ce même article théorique, Richard Middleton aborde les cultures populaires comme si elles résultaient de cinq contraintes et de leurs combinaisons : loi, technologie, marché, structure organisationnelle et carrière professionnelle. Que sont ces contraintes.

- 1) Loi : la loi et les règlements du gouvernement forment les conditions financières et esthétiques dans lesquelles est développée la culture populaire. Par exemple, les droits d'auteurs ;
- 2) Technologie : la technologie forme la culture populaire par ses médiums particuliers. Par exemple, la vidéo ;
- 3) Marché : le marché forme la culture populaire dans le sens où elle influence non seulement ce qui est produit, mais également la manière dont on mesure et définit les auditoires potentielles en fonction de ces produits ;
- 4) Structure organisationnelle : les structures organisationnelles influencent la forme et le contenu des œuvres ;
- 5) Carrière professionnelle : la façon dont le créateur définit et organise sa carrière influence la nature de ses œuvres (Middleton, 1982)¹.

¹ C'est nous qui résumons et traduisons.

Les contraintes du marché et de ses structures organisationnelles sont également présentes chez Paul Lopes (1992). Selon lui, l'innovation et la diversité des œuvres dépendent d'un système ouvert employé par les grandes compagnies de disque. En offrant une variété de produits, cela permet d'assurer un grand nombre de consommateurs.

Une approche comme celles qui ont été présentées ci-dessus permet de penser aux multiples facteurs qui peuvent influencer le résultat des musiques populaires et souligne à quel point l'hétérogénéité des œuvres peut dépendre de plusieurs facteurs sociaux.

b) Musique comme contexte

Richard Yardwood et Clive Charlton (2009), comme Martin Pogacar (2008) s'intéressent à l'influence de la région sur le style de musique. Cette idée est soutenue dans l'analyse d'Anne Danielsen (2008) qui a fait ressortir des éléments de la réalité sociale du groupe Public Enemy dans les paroles de ses chansons. Maina Mutonya (2004) en arrive à la même conclusion dans son analyse de la musique kenyenne. Elle révèle précisément l'influence de l'environnement politique du musicien sur son œuvre. Nishlyn Ramanna (2004) s'intéresse également aux influences de la région sur la musique populaire, plus particulièrement sur la musique jazz représentée à Durban et Johannesburg en Afrique du Sud. L'auteur s'attarde à montrer qu'il existe dans la musique jazz représentée dans un tel contexte des traces locales, démographiques, politiques, économiques et environnementales spécifiques à un contexte.

Howard Becker (2002) a montré par son analyse de la musique jazz sur différentes scènes à Chicago comment l'œuvre est influencée par son environnement, plus particulièrement, la scène sur laquelle elle est jouée. Son étude révèle précisément que :

pour comprendre la production d'un joueur ou d'un groupe, il faut avoir à l'esprit que ce qu'il faisait en un lieu affectait ce qu'il faisait dans un autre, de sorte que la musique d'un groupe de jazz, même très sérieux, pouvait porter les traces de la musique moins pure qu'il avait jouée en quelque autre endroit, quelque autre nuit (Becker, 2002, p. 119).

c) *Musique comme culture*

Dans son livre *Ancrage culturel*, Gérard Authelain met en lumière l'aspect culturel qui peut être interprété à travers le choix des instruments. Il donne cet exemple : « [t]rois mesures avec une kena, une flûte de Pan, une guitare et un charango suffisent : l'auditeur se voit au cœur des Andes, quelque part entre Chili, Pérou ou Bolivie. Quelques notes de banjo accompagnant un harmonica, le voilà transplanté au Far-West » (Authelain, 1987, p. 63). L'auteur souligne qu'il est possible d'interpréter une part culturelle dans les chansons, à partir des choix d'instruments, des rythmes, des techniques et des styles.

d) *Musique comme individualité*

John Dewey (2005) croit qu'une sociologie de l'œuvre est possible du moment où, derrière notre préoccupation de l'œuvre, nous retenons que « toute culture possède sa propre individualité collective » et que « comme l'individualité de la personne qui crée une œuvre d'art, cette individualité laisse son empreinte indélébile sur l'art qui est produit » (Dewey, 2005, p. 380).

Cette idée est appuyée par Richard Middleton (1995). L'auteur examine la construction de la subjectivité à travers l'analyse de chansons du groupe Eurythmics. Il montre que l'individualité du groupe est révélée notamment à travers sa notion du genre.

Non seulement l'individualité peut s'exprimer à travers le créateur, elle peut se manifester par l'intermédiaire de l'interprète.

Louis-Jean Calvet explique ce phénomène :

Notre société est ainsi que la chanson, aujourd'hui, est inséparable des vedettes grâce auxquelles nous la recevons. Et derrière le morceau que nous entendons à la radio ou à la télévision, se profile tout un système qui, du disque à la tournée en passant par le marketing, est entièrement axé sur cette fonction clef, celle du chanteur.

Or la personnalisation de la chanson que nous vivons aujourd'hui est chose récente. Et cet aspect de notre « modernité » voit le jour au XIX^e siècle, entre Béranger, Paulus et Aristide Bruant (Calvet, 1981, p. 111).

e) *Parole comme reflet*

Lorsqu'une chanson populaire elle-même est prise en considération dans une étude, l'analyse des paroles est favorisée au détriment de l'analyse musicale. La diversité des thèmes explorés à travers l'analyse des paroles permet de montrer encore ici la présence d'hétérogénéité. Ici, les auteurs se sont intéressés à identifier un phénomène ou un thème par l'intermédiaire des paroles de chanson. Pour faciliter la lecture, nous présentons ses nombreux thèmes sous forme de tableau.

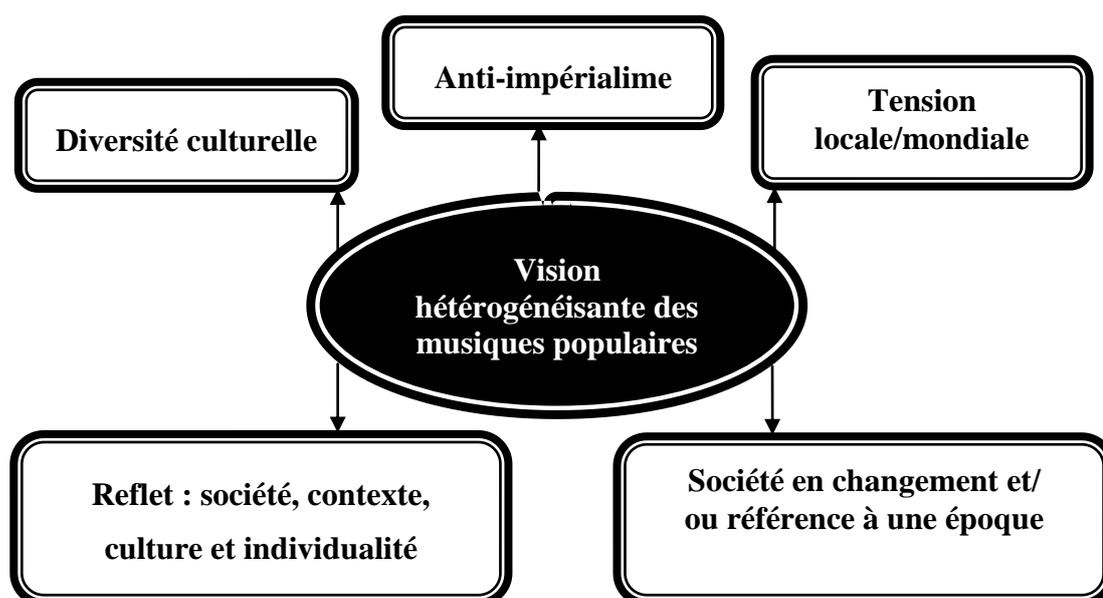
Tableau 1	
Thèmes de paroles selon les auteurs	
Thèmes	Auteurs
Violence, homicide	Rafalovich, Schneider (2005), Hunnicutt, Andrews (2009), Dinzey-Flores (2008)
Folie	Rafalovich, Schneider (2005)
Satanisme	Rafalovich, Schneider (2005)
Paix, égalité	Hardert, Hardert (2003)
Socialisation, changement social	Hardert, Hardert (2003)
Travail	Hardert, Hardert (2003), Oliven (1988)
Amour, sexe	Hardert, Hardert (2003), Prinsky (1987)
Amour rupture	Wilkinson (1976)
Religion	Hardert, Hardert (2003), Prinsky (1987)
Amitié	Prinsky (1987)
Grandir	Prinsky (1987)
Défis de la vie	Prinsky (1987)
Plaisir	Prinsky (1987), Oliven (1988)
Voiture	Prinsky (1987)
Politique, révolution, manifestation, mouvement	Middleton (2001), Almeida, Urbizagastegui (1999), Garofalo (1987), Perrone (2002), Baker (2005), Nyairo, Ogude (2003)
Nationalisme, patriotisme	Perrone (2002), Baker (2005), Nyairo, Ogude (2003), Kong (1995), Backer (2008)
Référent local	Kong (1995)
Multiculturalisme	Kong (1995)
Urbanisme	Kong (1995), Dinzey-Flores (2008)
Guerre, anti-guerre	Drewett (2003)
Globalisme	Kong (1995)
Traumatisme	Drewett (2003)
Valeur africo-américaine	Brown (2005)
Défis des noirs	Freeland (2009)
Ethnicité	Dinzey-Flores (2008)
Drogue et alcool	Diamond, Bermudez, Schensul (2006), Herd (2005), Cruz (1988)
Femme autonomisation, femme glorifiée	Oware (2009), Toth (2008), Cooper (1985), Wilkinson (1976), Oliven (1988)
Femme exploitée, soumise	Oware (2009), Toth (2008), Cooper (1985)
Caractéristiques physiques de la femme	Cooper (1985), Wilkinson (1976)
Mère	Cooper (1985)
Homme courageux	Wilkinson (1976)
Homme possessif, besoin d'une femme	Wilkinson (1976)
Caractéristiques physiques de l'homme	Wilkinson (1976), Calhoun (2005), Oliven (1988),
Homme blanc	Calhoun (2005)
Homme hétérosexuel	Calhoun (2005)
Masculinité	Oliven (1988), Calhoun (2005), Dinzey-Flores (2008)
Activité physique	Wilkinson (1976)
Trahison, vengeance	Oliven (1988)
Argent	Oliven (1988)
Pauvreté	Dinzey-Flores (2008)

Conclusion sur l'hétérogénéité

En conclusion, nous pourrions dire qu'une œuvre de musique populaire ne traduit pas uniquement la vision du musicien ou de l'interprète ; elle offre également à voir la conception du monde de tout le groupe social auquel appartient le musicien, l'interprète ou encore l'équipe de créateurs de chansons ; et elle est le fruit de nombreuses interactions culturelles qui peuvent exister grâce aux échanges entre les musiciens et l'équipe de créateurs ou grâce à la mondialisation et à la dissipation des frontières du marché musical. L'œuvre est ici à la fois inscrite dans ses propres conditions en même temps qu'elle dépend de plusieurs facteurs temporels, économiques, politiques, technologiques, financiers, etc.

Nous pouvons disposer dans cinq catégories les travaux dans lesquels la thèse de l'hétérogénéité joue quelque rôle. Les logiques qui sont mises en œuvre dans cet ensemble sont variées. L'hétérogénéisation se manifeste souvent d'une manière spécifique. C'est ce qu'illustre le schéma suivant.

Schéma C – hétérogène



CONCLUSION

Insister sur les caractéristiques et les logiques du thème de l'œuvre dans la musique populaire nous a amenée à observer l'œuvre sous trois angles très différents : celui d'une standardisation, celui d'une dualité standard/original et, ailleurs, celui d'une hétérogénéisation.

Chacune de ces trois visions est capable de cristalliser une idée. Cependant même si ces concepts (standard, standard/original, hétérogène) renferment une macro-idéologie, chaque concept renferme d'autres possibilités dans ses conceptions premières.

Le concept standard englobe les principes de mémoire collective, d'industrialisation, d'impérialisme culturel et d'autres sous-principes : droit d'auteur, œuvre censurée, sélection des interprètes et concentration du marché, ainsi que le principe de pseudo-individualisation. Le couple standard/original enferme les principes d'industrialisation et d'imagination. Celui d'hétérogénéité contient les principes de société en mouvement, d'anti-impérialisme, de diversité culturelle, de tension locale/mondiale et de reflet.

La catégorisation des logiques portant sur l'idée de l'œuvre dans la musique populaire a mis en lumière non seulement l'écart entre les trois grandes logiques, mais aussi la diversité d'opinions à l'intérieur de chacune des logiques. Nous soulignons, ci-dessous, quelques contradictions fondamentales.

a) Le principe d'industrialisation : désaccord entre les standardistes

Ici, l'œuvre est pour Edgar Morin et Theodor Adorno chose standard. La genèse de l'œuvre, selon Edgar Morin, repose sur la division du travail, processus imposé par l'industrialisation et qui rend l'œuvre impersonnelle. Theodor Adorno conteste cette façon de voir les choses et considère toujours l'œuvre comme résultat

d'un processus artisanal. Selon ce dernier, l'idée d'œuvre standard repose plutôt sur d'autres logiques.

b) Edgar Morin : standardiste et dualiste

Edgar Morin propose à la fois une vision standard, à l'aide du principe d'industrialisation, et standard/originale à l'aide du même concept, interprété d'une autre façon, ainsi que du concept d'imagination. Pour lui, l'œuvre est standard, car le processus de création est industriel et dépourvu d'individualité. Ailleurs, l'œuvre est standard/originale, car elle veut plaire à un grand public qui est à la fois universel et composé d'individus. Pour atteindre ce grand public, l'œuvre doit contenir un dénominateur commun, ainsi que des particularités. Il reprend cette idée avec son concept d'imagination.

c) Logique standard pour expliquer les caractéristiques hétérogènes

Theodor Adorno a surtout dégagé des caractéristiques standard, mais il a quand même énuméré quelques caractéristiques hétérogènes de l'œuvre de musique populaire. Par contre, l'auteur a pris en compte une vision standard en mettant en relation l'œuvre et une vision pseudo-individualiste pour expliquer les caractéristiques hétérogènes.

d) Le principe d'industrialisation : logique standard, dualiste et hétérogène

Nous venons de voir comment le principe d'industrialisation explique la standardisation de l'œuvre chez Edgar Morin. Dans cette même logique, d'autres ont parlé de manipulations commerciale (Frith, 2007) et technologique (Calvet, 1981) et en art font les cause de la standardisation. Le principe industriel a également été employé par les dualistes et les hétérogénéiste, mais ceux-ci l'interprètent différemment.

Pour faire valoir sa logique dualiste standard/original, Edgar Morin reprend l'idée d'une standardisation, mais ne s'intéresse pas ici au processus de création; il se préoccupe plutôt du public. Ici, l'œuvre repose sur l'idée de la consommation maximale. L'auteur soulève l'hypothèse que, pour rejoindre le grand public, il faut offrir un produit qui renferme un dénominateur commun en même temps qu'il comporte de la variété, afin de toucher aux particularités des individus qui composent ce grand public.

À travers sa perspective historique de la musique populaire, Richard Middleton (2001) élabore une vision évolutionnaire de l'industrialisation et des nouvelles technologies et de leurs effets hétérogènes sur l'œuvre. Ailleurs, Paul Lopes (1992) rappelle l'idée d'originalité évoquée ci-dessus par Edgar Morin, celle qui veut que le marché du disque invite à l'innovation et à la diversité afin de toucher un grand nombre de consommateurs.

e) Certaines musiques populaires sont standard et d'autres hétérogènes

Jeroen de Kloet (2005) est le seul à dire explicitement qu'il existe plusieurs musiques populaires et que chaque musique populaire adhère à sa propre logique. Pour lui, la musique *pop*¹ est standard, car elle prend sa source dans un bassin universel, tandis que le *rock* est hétérogène puisqu'il s'alimente localement.

f) Impérialisme versus anti-impérialisme

Les impérialistes soutiennent que l'œuvre de musique populaire est standard lorsque deux cultures ou musiques se rencontrent. Ces cultures se dissolvent au point de perdre leurs particularismes. Les anti-impérialistes contestent cette façon de voir les choses et considèrent que l'œuvre demeure hétérogène. Parce que, après qu'il y ait

¹ *Pop* ici est une catégorie musicale précise.

eu rencontre culturelle ou musicale, il y a eu modification et adaptation, élaboration de quelque chose de nouveau.

g) Richard Middleton dualiste et hétérogénéiste

Richard Middleton propose une vision à la fois standard/originale, en recourant au principe d'industrialisation, et hétérogène, en employant le principe d'une musique qui serait le reflet de la société. L'œuvre est standard/originale puisque certaines grandes compagnies de disque ont un monopole sur le marché et produisent des œuvres standard afin d'étendre la taille du marché. Il soutient que ce même système peut produire plusieurs sous-genres toujours afin d'assurer une consommation maximale. En revanche, l'auteur explique ailleurs que la musique populaire est constamment en train de changer de proportion, de circonstance et de connexité et qu'alors elle est forcément hétérogène.

h) Caractéristiques standard/originale, logique hétérogène

Antoine Hennion (1981) et Richard Middleton (2001) ont repéré des caractéristiques de l'œuvre de musique populaire qui sont à la fois standard et hétérogènes. Par contre, les deux auteurs ont pris en compte une vision hétérogène de l'œuvre en mettant en relation l'œuvre et sa temporalité, qui, à cause de son caractère changeant, oblige l'œuvre à se transformer constamment.

i) Structure du marché versus périodes de compétition dans le marché

Certains débats se manifestent entre deux auteurs, comme nous l'avons souligné plus haut entre Theodor Adorno et Edgar Morin. Ici, Paul Lopes (1992) conteste l'idée de Richard Peterson et David Berger (1975). Ces derniers estiment qu'il y a hétérogénéisation que s'il y a compétition dans le marché du disque, tandis que Paul Lopes renonce à cette idée et dit que l'hétérogénéité est redevable des

systèmes organisationnels du marché du disque qui produisent la diversification afin d'atteindre un plus grand public.

j) Le principe d'individualité : standard/original et hétérogène

Pour Edgar Morin, la musique populaire est standard/original parce qu'elle se crée en respectant un modèle standard ; par contre, elle n'engendre pas du succès à moins qu'elle soit individualisée. Chez les hétérogénéistes l'idée d'individualité se manifeste à travers l'œuvre grâce aux individus qui la créent. Ici, il n'est pas question de modèle standard puisque chaque personne investit son individualité dans ses œuvres.

La catégorisation des logiques portant sur l'idée de l'œuvre dans la musique populaire a permis de saisir un lien fondamental entre les sous-catégories provenant de la logique hétérogène.

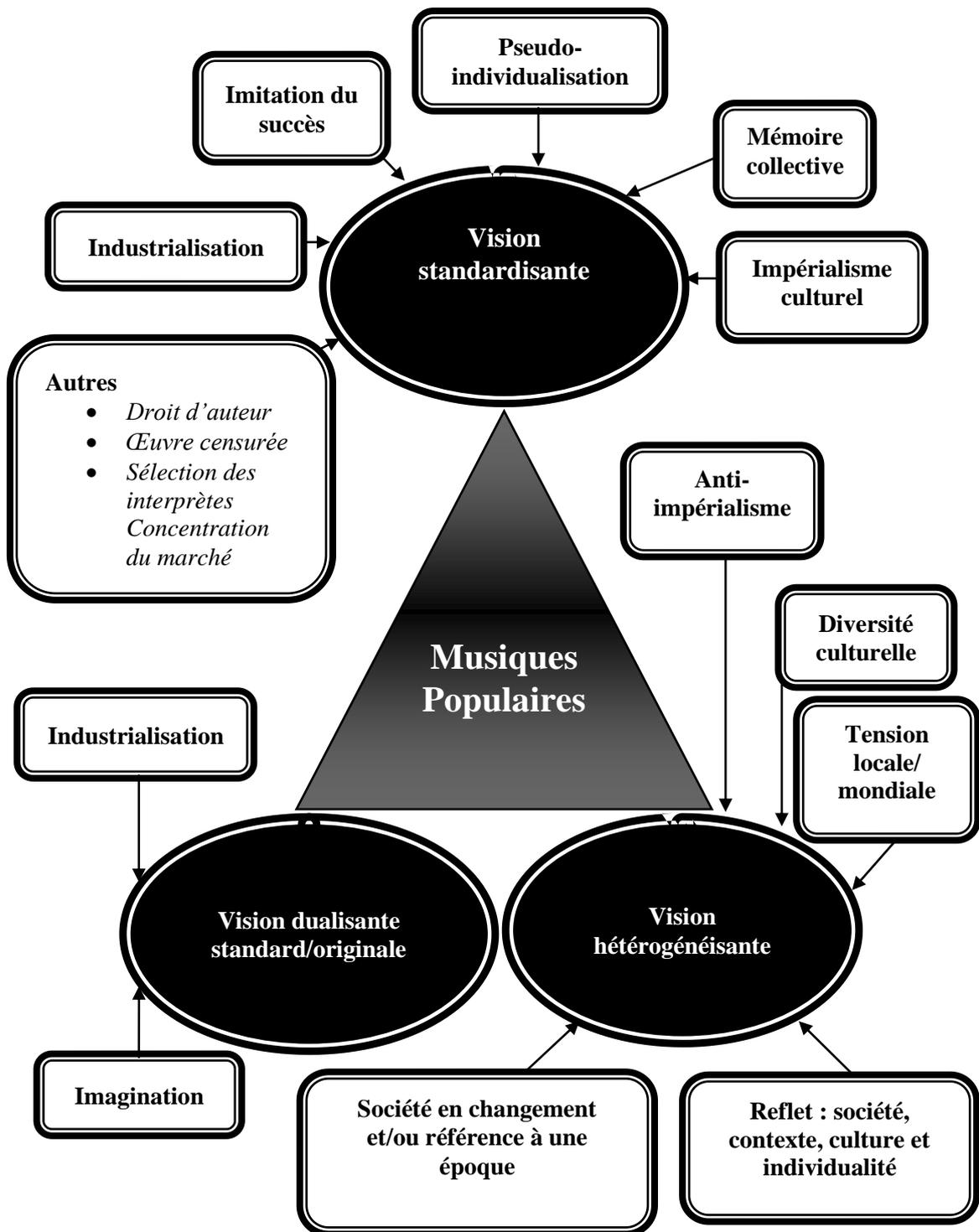
k) Sous-catégories hétérogènes non mutuellement exclusives

La catégorisation des idées hétérogènes en cinq ensemble fut une tâche difficile (société en mouvement, anti-impérialiste, diversité culturelle, tension locale/globale et reflet de la société). Il y a parfois chevauchement entre ces catégories et leurs sous-catégories. Par exemple, le fait d'observer un mélange de divers éléments culturels dans une chanson peut s'expliquer par le principe de société en mouvement, qui met en évidence la temporalité de l'œuvre. Ici, le contexte historique rend possible une fusion culturelle observable dans l'œuvre. Les anti-impérialistes peuvent nommer ce phénomène plus qu'ils ne peuvent l'expliquer. Par contre, pour eux, la rencontre de deux cultures, qu'on peut observer dans une chanson, donne naissance à un style particulier, à quelque chose de nouveau. La sous-catégorie diversité culturelle ne peut nommer ce phénomène, elle non plus. Elle repère des moments de rencontre culturelle en les rendant observables à travers divers exemples concrets. Certaines tensions

local/mondial peuvent aussi expliquer la combinaison des référents culturels dans une chanson. Ainsi, sous l'angle de la sous-catégorie reflet de la société, le mariage culturel, observable dans une chanson, peut exister, par exemple, grâce à la collaboration entre deux musiciens provenant de cultures différentes.

On peut présenter dans un seul schéma les trois grands regroupements définis ci-dessus, ainsi que leurs sous-conceptions, leurs liens et leurs différences (voir schéma D).

Schéma D – les caractéristiques et logiques des musiques populaires



SYNTHÈSE

Nous venons de présenter les caractéristiques et les logiques des musiques populaires telles que les perçoivent les spécialistes. Nous allons revenir sur chacun de ces grands regroupements (standard, standard/original et hétérogène) afin d'en examiner l'adéquation à l'objet.

Plusieurs des travaux que nous avons présentés éveillent en nous des réticences, et à l'égard des trois ensembles. Il nous semble apercevoir des limites importantes dans les analyses qui nous sont offertes, des limites qui parfois correspondent à plus d'une perception. Dans cette nouvelle section nous allons commencer par critiquer les regroupements isolément en nous concentrant sur les caractéristiques et sur leurs logiques, puis nous présenterons les questions que soulèvent ces critiques.

a) *Toutes les caractéristiques des musiques populaires sont standard*

Nous soulignons que très peu de standardistes ont osé attribuer des caractéristiques aux musiques populaires ; mais que, plusieurs ont tenté d'en dégager les logiques.

Parmi les analystes qui ont cherché à repérer les caractéristiques de ces musiques, Theodor Adorno est certainement le plus célèbre.

Le philosophe Theodore Gracyk (1992) a tenté de vérifier un aspect du modèle standard de Theodor Adorno dans sa recherche « Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music ». Il donne l'exemple de « Weather Bird » de Louis Armstrong pour mettre en lumière le fait que ce ne sont pas toutes les chansons jazz qui reposent sur un modèle de 32 mesures comme le veut Theodor Adorno. Selon Theodore Gracyk « Weather Bird », correspond plutôt à un modèle de 16 mesures. La démonstration de l'auteur est certainement empirique, mais elle n'est pas systématique. On doit se

demander si sa conclusion est le fruit du hasard. On doit aussi s'interroger à savoir si d'autres études sur d'autres caractéristiques parviendront aux mêmes conclusions.

b) Des chansons partielles

Les aspects textuels et musicaux qui peuvent être associés à des référents identitaires¹ ne sont pas évoqués dans la perspective standard des musiques populaires, le vocabulaire typique d'une région, les textures musicales, le timbre particulier de la voix, les aspects dynamiques, les aspects acoustiques, les aspects électroniques et mécaniques, etc. De plus, le modèle standard demeure muet à l'égard des couplets des chansons.

Le contenu et la trame des paroles des musiques populaires sont très peu abordés et, lorsqu'ils le sont, ils sont traités de façon très abstraites.

Ailleurs, nous remarquons qu'en plaçant les chansons à succès au cœur de sa pensée, Antoine Hennion élabore un modèle intégral. Il ne mise pas plus sur les caractéristiques musicales que sur celles des paroles. L'auteur est le premier à mentionner le nom de certains instruments en particulier. Cependant, certains instruments, qui nous semblent importants, sont absents de son énumération. Par exemple, l'auteur signale, la voix, la section rythmique (basse, batterie et percussions, claviers et guitares d'accompagnement) et l'habillage orchestral (cuivre et cordes), mais ne discute pas des instruments principaux. À cet égard, il est possible, à l'écoute de certaines chansons qui appartiennent à diverses formes musicales, rock, hard rock ou métal d'entendre un solo de guitare ou de clavier qui pourrait, selon nous, caractériser une pièce. Nous pensons notamment au solo de guitare de « Qu'est-ce que tu penses », chanson du groupe La Chicane, ou encore à celui de « Embarque ma belle », de Kaïn, et, ailleurs, à celui de « Destin », de Céline Dion. Antoine Hennion

¹ Les référents identitaires sont dans ce sens, les indices identitaires repérables à partir du résultat du processus de création d'un artiste, qui lui-même est porteur d'une identité, ancré dans une réalité sociale.

néglige également le rôle du chœur qui peut être entendu dans des pièces comme « Chanter » de Florent Pagny, ou « Ma philosophie » d'Amel Brent. Il n'aborde non plus les instruments électroniques et mécaniques dont a parlé préalablement Philip Tagg (1982).

La perspective de l'auteur nous laisse croire qu'il pourrait y avoir certaines caractéristiques standard dans les chansons à succès. Chaque voix, chaque instrument a un rôle spécifique à jouer dans la chanson. La voix peut jouer un rôle dominant ; ce rôle peut être tenu par une section rythmique, par un habillage orchestral. Mais où classer par exemple les vocalises continues d'une voix féminine en arrière plan de « Café des délices » de Patrick Bruel ? Antoine Hennion ne semble pas entrevoir ces aspects comme un champ de possibilités ouvert, et ce, bien qu'il conçoive que les voix, les instruments et l'orchestration favorisent une certaine diversité. Le squelette de la chanson, chez lui, nous semble assez standard, composé d'une mélodie simple, d'harmonies familières et tonales, soutenues par un rythme et un tempo non flexibles.

La forme de base est également assez standard, composée d'une introduction d'une longueur de quelques mesures, de l'alternance entre couplet et refrain et d'une conclusion qui se répète en boucle et s'atténue de façon graduelle. Mais où classer l'introduction de « XXL » de Mylène Farmer qui est d'une longueur de 16 mesure ou encore « La critique » de Kevin Parent qui n'a pas de refrain et « Tomber pour elle » de Pascal Obispo qui se termine de façon soudaine ?

Pour ce qui est des paroles, l'auteur propose également un modèle assez standard, c'est-à-dire que, pour lui, les paroles seront métriques, divisées en vers et axées sur la répétition, exprimées à la première personne, et décrivant un rapport entre deux ou trois personnes. De plus, l'auteur énumère plusieurs thématiques dichotomiques, et souligne l'importance du thème de l'amour. Mais où catégoriser par

exemple « Voyage en Italie » de Lilicub, qui traite simplement d'un voyage, ou « La fiesta » de Patrick Sébastien, chanson qui parle par-dessous tout de faire la fête.

Même si Antoine Hennion affirme qu'« [i]l n'y a pas de "structure" de la chanson » (Hennion, 1981, p. 18.), il propose un modèle qui nous semble en quelque sorte homogène. Malgré certaines observations standardistes, Antoine Hennion demeure ferme sur sa conception non standard des chansons à succès.

S'il n'existe pas une structure standard, existe-t-il donc plusieurs modèles ? et si tel est le cas, à quoi ressemblent ces modèles ?

c) *Caractéristique non standard expliquée par la standardisation*

Aux yeux des standardistes, c'est le processus même de standardisation qui provoque le fait d'homogénéité. La logique est tautologique. Les travaux théoriques admettent quelque manifestation d'individualité ou d'originalité, par contre, l'idée d'individualité est très sommaire. Elle est seconde par rapport à celle de standardisation. Une citation d'Edgar Morin en est un bon exemple : « plus l'industrie culturelle se développe, plus elle fait appel à l'individuation, mais aussi elle tend à standardiser cette individuation » (Morin, 1962, p. 40).

Le philosophe Theodore Gracyk (1992) a tenté de vérifier la caractéristique non standard du modèle standard proposé par Theodor Adorno dans sa recherche « Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music ». Il a isolé quelques exemples de chansons de Charlie Parker pour en arriver à conclure que les chansons de l'artiste ne sont pas simplement des copies les unes des autres, qu'elles ne se différencient pas que par des ornements (Gracyk, 1992, p. 532).

Theodore Gracyk nous laisse cependant sur notre faim. Si, comme le révèle cet exemple¹, la part de l'originalité dans les chansons populaires est perceptible à travers d'autres caractéristiques des chansons populaires, on peut se demander desquelles il s'agit. Avant d'apporter des éléments de réponse à cette question, on doit se demander si les visées de caractérisations ne comportent pas des limites.

d) Toutes les musiques populaires sont standard

Chez les standardistes, en général, et particulièrement chez Theodor Adorno, pour toutes les catégories musicales populaires, par exemple jazz, rock, pop, berceuse, etc., et pour les styles musicaux comme la balade, les musiques populaires devront toutes être simples, conventionnelles et répétitives (Adorno, 1994 [1962], p. 31). Il n'y a pas de distinction entre les différentes catégories musicales². En conséquence, ces caractéristiques standard font abstraction des spécificités esthétiques que pourrait entraîner chacune des catégories musicales. Il faudra donc vérifier s'il existe des différences esthétiques entre les diverses catégories de musique populaire. Nous soulignons que les dualistes ainsi que les hétérogénéistes n'ont pas discuté des catégories musicales, ni des styles musicaux dans leurs ouvrages (à l'exception de certains musicologues comme Gérard Authelain et de Richard Middleton).

Nous venons d'apercevoir quelques lacunes dans les descriptions de la musique populaire. Nous nous demandons pourquoi les caractéristiques des musiques populaires sont-elles présentées de façon partielle ? Pourquoi l'œuvre de musique populaire n'est normalement pas abordée de front ? Pourquoi n'existe-t-il pas plusieurs modèles de musiques populaires qui mettent en valeur les différences

¹ L'auteur met en lumière un exemple de Charlie Parker qui, selon nous, ne suffit pas pour infirmer l'hypothèse d'ornement comme la seule part d'originalité du modèle standard. Il faudrait donc vérifier empiriquement cette hypothèse.

² Nous faisons ici la distinction entre genre et catégorie. Le genre regroupe toutes musiques populaires. Le genre musique populaire peut ensuite être divisé en différentes catégories musicales, par exemple, rock, pop, rap, country, punk, etc. Certains auteurs préfèrent employer le terme de style musical ; par contre, ce concept peut être interprété comme la manière particulière de faire d'un artiste, qui n'est pas forcément en corrélation avec une catégorie musicale. Le terme catégorie musicale sera donc privilégié.

musicales, notamment celles qui relèvent des catégories musicales ? Pourquoi la pensée qui associe musique populaire et standardisation est celle qui domine encore malgré le fait qu'elle ne confronte pas son discours à l'observation ?

Pourquoi la pensée sur la musique populaire est encore associée le plus souvent à un discours standardiste et simpliste, malgré le fait que cette pensée n'a jamais été observée empiriquement ?

e) *L'absence de l'individu, le social et l'environnement.*

En général, les logiques sous-jacentes aux caractéristiques standard et standard/originales veulent ramener les musiques populaires à une explication unificatrice. Ce qui surprend, c'est le manque d'ouverture à une analyse micro des œuvres de musiques populaires. En général, les principes explicatifs de l'approche standardisante et de la perspective standard/originale sous-entendent que les musiques populaires proviennent d'un seul univers socialisateur, celui qui est commandé par les médias de masse ou en fonction des valeurs communes d'une culture de masse. Chez les standardistes et les dualistes, on omet aisément de recourir à une explication sociologique qui se rapporterait à l'humain et à ses influences sur l'œuvre. On ne traite pas de l'environnement propre aux créateurs, de leur socialisation, de leur apprentissage musical, de leur individualité.

En revanche, les hétérogénéistes ont générés d'importantes contributions sur ce plan. Rappelons ici les travaux de Bruno Péquignot (2007) et de John Dewey (2005) qui insistent justement sur l'idée qu'à travers l'œuvre, il est possible de repérer des traces de l'humain socialisé, de sa culture, de sa société, etc.

Une question nous préoccupe : pourquoi les grandes thèses (standard, standard/originale et hétérogène), et même les logiques à l'intérieur de ces grandes

thèses, sont-elles dissociées les unes des autres ? Nous proposons ci-dessous quelques éléments de réponse.

f) *Musiques populaires : objet théorique et non empirique*

Chacun des auteurs présente des raisonnements qui pourraient expliquer les caractéristiques des musiques populaires. Par contre, aucune thèse n'a procédé à une démonstration empirique sur un corpus d'œuvres de musique populaire¹. Pourquoi cela ? Pourquoi très peu d'auteurs se manifestent pour nommer les caractéristiques des musiques populaires, alors que plusieurs s'acharnent à mettre en lumière des logiques ? Quels sont les indicateurs des musiques populaires ? Comment pourrions-nous mesurer la part de standardisation et celle d'originalité dans les musiques populaires ? Et quelle logique permet d'expliquer adéquatement ces caractéristiques ?

Le constat de ces lacunes témoigne d'un manque de précision, comme si l'affirmation suffisait intellectuellement pour appréhender l'objet. À nos yeux, ces lacunes ont essentiellement pour origine la faiblesse, voire l'absence du travail empirique et ce travail lui-même pourrait favoriser une réelle adéquation de la théorie et de l'objet. Est-il décisif de proposer des caractéristiques standard intrinsèques « Sur la musique populaire », comme l'indique le titre d'un article de Theodor Adorno, sans disséquer l'objet en question ?

g) *L'œuvre accessoire à d'autres idées*

Nous proposons une deuxième explication pour commenter le manque de précision des caractéristiques qu'on attribue aux musiques populaires et la dissociation entre les logiques. Nous croyons que l'œuvre est souvent accessoire par rapport aux préoccupations des penseurs. Par exemple, Theodor Adorno s'intéresse surtout à la réception des musiques populaires et très peu à ces musiques en elles-mêmes. Il

¹ Il y a bien sûr Colette Beaumont-James, par contre, elle n'analyse qu'une chanson dans son ouvrage *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*.

explique dans ses ouvrages que la standardisation de l'œuvre peut correspondre à la standardisation des récepteurs, mais son objet premier demeure la standardisation des auditeurs.

Cela explique également pourquoi Paul Russell et Robert Léger abordent très peu les caractéristiques des musiques populaires. Paul Russell s'intéresse surtout à la perception des musiques et Robert Léger s'intéresse plutôt au processus de sa création.

Quant à Edgar Morin, Simon Frith, David Harvey, Koos Zwaan, Tom ter Bogt et Steve Jones, ils s'intéressent plutôt à l'industrie culturelle. Krister Malm, Roger Wallis et Robert Stevenson s'intéressent aux communications et aux médias de masse. Alan Lomax s'intéresse aux cultures de masse. Richard Peterson, David Berger et Paul Lopes s'intéressent à l'industrie musicale et aux marchés. Peter Tschmuck s'intéresse aux droits d'auteur. Edward Kealy et Antoine Hennion s'intéressent à la production. Louis-Jean Calvet et Robert Giroux s'intéressent aux rôles des chansons dans la société. Ron Eyerman, Andrew Jamison, Paolo Magaudda, Howard Giles, Amanda Denes, David Hamilton et John Hajda s'intéressent aux mouvements sociaux. Joseph Strubhaar, Orlando Patterson, Howard Giles, Amanda Denes, David Hamilton et John Hajda s'intéressent aux spécificités culturelles.

Personne, sauf Colette Beaumont-James n'affronte l'œuvre de musique populaire pour elle-même. Nous savons qu'une sociologie de l'œuvre est possible¹, par contre, ceux qui se penchent sur les œuvres ne se consacrent que rarement aux

¹ Voir Bruno Péquignot, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris : L'Harmattan, 2007. J-O. Majastre et A. Pessin (dir.), *Vers une sociologie des œuvres*, Tome I et II, L'Harmattan, 2001.

musiques populaires, et les très rares auteurs qui ont étudié ces musiques n'ont pas proposé d'explication sous-jacente à l'œuvre¹.

h) Des chansons sans musique

Lorsque la chanson elle-même est examinée, l'analyse de paroles s'effectue au détriment de l'analyse musicale. Les hétérogénéistes ont beaucoup insistés sur les paroles de chansons : 32 hétérogénéistes se sont attardés à l'analyse des thèmes de paroles de chansons populaires et, ensemble, ils ont dégagé 40 thèmes.

i) L'analyse musicale : domaine réservé aux musicologues.

Nous proposons une quatrième explication au fait qu'on évite de suggérer des caractéristiques musicales et qu'il y ait un décalage en proportion par rapport aux logiques. Certains sociologues s'imaginant que trop analyser la musique c'est embrouiller les frontières disciplinaires et emprunter des connaissances qui sont propres à d'autres disciplines comme la musicologie. Les musicologues, sauf Richard Middleton, qui se sont intéressés aux musiques populaires ne se sont pas intéressés à leur logique. Tandis que les philosophes, les sociologues, les psychologues, les communicologues ou bien ont proposé des logiques sous-jacentes aux caractéristiques ou bien ont suggéré des caractéristiques très sommaires de l'œuvre.

¹ Par exemple, dans les trois articles sur la chanson publié dans *Vers une sociologie des œuvres*, Tome I, dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.), Paris : L'Harmattan, 2001, respectivement p. 357-373 ; p. 375-391 et p. 393-414.

PROBLÈME

Les trois grandes synthèses, c'est-à-dire standard, standard/originale et hétérogène, que nous venons de présenter ci-dessus, soulèvent certaines questions. Par exemple, comment se peut-il que des auteurs continuent à formuler des thèses qui sont aussi contradictoires les unes des autres ? Comment se fait-il que Theodor Adorno puisse penser qu'il y ait standardisation, quand d'autres peuvent produire des exemples contradictoires ? Comment se fait-il que la majorité des auteurs cités ci-dessus puissent proposer des théories à l'égard des musiques populaires elles-mêmes sans pouvoir nommer ses caractéristiques ? Les auteurs observent tous quelque chose qui leurs permettent de dire que la chanson prend telle ou telle forme. Nous formulons donc une dernière question de recherche : lequel de ces trois groupements théoriques est le plus valable pour définir et expliquer les caractéristiques des musiques populaires ?

Une question secondaire découle aussi de notre réflexion : est-il possible qu'il y ait une autre explication que celles proposées ? Est-il possible d'avoir plusieurs modèles explicatifs ? Une vérification des caractéristiques standard, standard/originales et hétérogènes permettra de donner une nouvelle explication, plus actualisée¹ de l'objet en question.

¹ Remarquons que trois des principaux ouvrages utilisés pour l'élaboration de notre problématique fut publié avant 1982, il y déjà plus de 25 ans, voire jusqu'à plus de 60 ans dans un cas. Voir Theodor W. Adorno (with assistance of George Simpson), « On Popular Music », *Studies in Philosophy & Social Science*, vol. IX, no 1, p. 17-48, 1941, Edgar Morin, *L'Esprit du temps I, Névrose*, Paris : Bernard Grasset, 1962, Antoine Hennion, *Les professionnels du disque (une sociologie des variétés)*, Paris : Éditions A.M. Métailié, 1981.

HYPOTHÈSES SPÉCIFIQUES

Il importe ici de soumettre à l'épreuve les trois thèses dominantes dans les études sur le thème de l'œuvre dans la musique populaire, et de façon systématique. Si nous osons les opérationnaliser, nous pouvons rappeler leurs indicateurs ou modeler leurs assertions en indicateurs et vérifier si, effectivement, l'observation leur donne raison. En procédant ainsi nous pouvons développer une hypothèse générale sur la variation des qualités ou des caractéristiques de la musique populaire en fonction des trois thèses. Mais cette hypothèse générale n'a, au fond, de teneur que si elle est ramenée à ses spécificités. Par conséquent, il nous semble devoir proposer trois ensembles d'hypothèses particulières.

1. Hypothèse sur la standardisation

Si les standardistes ont raison, on observera un modèle axé sur des caractéristiques musicales standard :

Tableau 2		
Modèle standard des musiques populaires		
Caractéristiques	Sous-caractéristiques	Indicateurs
Forme	Refrain	32 mesures
	Pont	
	Transition métrique et harmonique	Identiques à l'intérieur d'une même chanson
Tonalité		Majeure/mineure
Durée		3 minutes
Registre		Limité à 1 octave ou 1 note
Mélodie		Limité à quelques tons
Harmonie		Primitive ; Parfois intentionnellement fausse
Son		« Glamour » – son riche et rond Enfantine – son doux
Chanson en général		Simple, banale ; Précise ; Pas trop dense ; Conventionnelle ; Répétitive ; Plaisante ; Familière ; Décrivant un moment par des sons
Paroles		Enfantines – blagues d'enfants, langage

		d'enfants, expressions enfantines ; Fautes d'orthographe intentionnelles ; Faisant référence à une ironie ambiguë ; Accessible ; Concise ; Pas trop dense ; Banale ; Évocatrice d'émotion chez l'auditeur ; Décrivant un moment par des images ; Décrivant un moment par des métaphores
	Ornement (accessoire par rapport à la mélodie)	Détail ; Déguisement ; Embellissement ; Effets calculés qui assaisonnent ; Altération individuelle ; Marque distinctive unique ; Variation ; Modulation ; Accords audacieux

2. Hypothèse dualiste standard/original

Si les dualistes standard/originaux ont raison, on observera un modèle axé sur des caractéristiques musicales à la fois standard et originales :

Tableau 3		
Modèle standard/original des musiques populaires		
Caractéristiques	Sous-caractéristiques	Indicateurs
Genre		Pièce courte
Catégories de fonction dominante		Danse ; Divertissement ; Fond musical ; Avant-garde ; Emphase sur la scène musicale ; Emphase sur l'industrie musicale ; Traditionnelle
Catégories de fonction secondaire		Musique pour film ; Théâtre ; Télévision
Catégories de fonction ancienne		Pour foyer ou pour mère ; Ballade d'histoire descriptive ou sensationnelle ; Valse populaire ; Chanson <i>Coon</i> ; Chanson de marche ; Chanson comique ; Chansons de grosse production ; Ballade populaire d'amour ; Ballade de haute classe ; Chanson sacrée ; Hymne ; Chant joyeux ou de Noël ;

		Chant civique ; Chant scandé
Catégories de fonction actuelle		Ballade (divers types) ; Chanson dansante à tempo vif ; Chanson confession (associé au chanteur-compositeur) ; Chanson à personnage (présentation dramatique ou narrative d'un personnage) ; Chanson mobilisant un message social ou politique ; Chanson à l'égard de musique elle-même (à l'égard du <i>Rock 'n' roll</i> par exemple) ; Chanson à l'attrait de nouveauté ; Cycle de chansons (sur un album concept par exemple)
Voix		Personnalité expressive ; Interprétation
	Timbre	
	Inflexion	
	Accent	
	Styles de voix	Bel canto ; Crooning
	Tessiture, maniérisme	Voix cultivée ; Naturelle
Instruments		Timbre particulier
Groupement d'instruments actuels	Guitare, batterie, premier chanteur, chœur. Parfois aussi, clavier, cuivres et synthétiseurs	
Section rythmique	Basse ; Batterie ; Percussion ; Clavier ; Guitare d'accompagnement	Progressions rythmiques et harmoniques inflexibles et rigides
Section orchestrale	Cuivres ; Cordes	Progressions rythmiques et harmoniques flexibles
Instrument au premier plan	Soliste	
Instrument en arrière-plan	Chœur	Vocalise les harmonies
Orchestration ; Sonorité ; Couleur ; Effet divers ; Instrumentation	Correspondant aux structures linguistiques du texte	Spécificité, ouverture ; Effet de volume ; Densité ; Éclaircissage ; Remplissage ; <i>Gimmick</i> ; Choix des instruments ; Choix des registres ; Resserrement des tessitures ; Densité de l'écriture ; Doublures ; Netteté sonore ; Ponctuations par quelque chœur qui

		vocalise les harmonies à l'arrière-plan ; Ponctuation par un trait soliste qui émerge au premier plan ; Effet technologique : Amplifié ; Synthétisé ; Superposé ; Équilibré ; Mêlé ; Modifié ; Tempéré (par exemple, effets d'espace)
Mélodie		Simple ; Conditionné par progression harmonique et rythmique (souvent en forme voûtée, plusieurs répétitions de phrases et de séquences) ; Correspondant aux structures linguistiques du texte
Harmonie		Familiales ; Simple diatonique (avec variations d'élaboration chromatique) ; Correspondant aux structures linguistiques du texte
Tonalité		Tonale (rarement modale)
Rythme/tempo		Correspondant aux structures linguistiques du texte
Forme	Introduction	Longueur : quelques mesures ; Suggèrent l'ambiance ; Idées fragmentaires : Bribe mélodique ; Bribe harmonique ; Aperçu du timbre ; Aperçu rythmique
	Couplet	Alternance couplet/refrain ; Composé de 8 ou 16 mesures ; Fluide ; Tempo harmonique lent ; Pédales harmoniques ; Une seule mélodie ; Valeurs rythmiques brèves et constantes ; Rythme unique ; Texte récitatif ; Musique de chaque couplet est identique
	Refrain	Alternance couplet/refrain ; Retour régulier au refrain ; Composé de 8 ou 16 mesures ; Explosif ; Ligne mélodique différenciée ; Cadence harmonique est marquée ; Valeurs rythmiques de la mélodie contrastées : Note tenue suivie par des croches ; Texte ne dit rien ; Variations d'enrichissement du refrain :

		Entrée d'instruments absents des couplets ; Progressions harmoniques plus denses ; Progressions harmoniques culminantes; Passage ou emprunt au ton relatif ; Passage ou emprunt à un ton voisin ; Modulation à la tierce ; Opposition mineure-majeure ; Passage du ternaire au binaire ; Changements d'octave ou d'instrumentation
	Pont	
	<i>Riff</i>	
	Conclusion	Dernier refrain ; Laisant mourir le son sur une "boucle" [souvent augmenté d'un demi-ton] qui se répète
	Subdivisée en : strophe, phrase et mesure	Couramment, chaque strophe termine avec un court refrain ; Strophe : composée de phrases, subdivisé en 2, 4 ou 8 mesures ; Phrases : généralement répétées soit tout de suite ou soit après une phrase contraste ; Importance (mélodique ou harmonique) accordée à l'entrée et la conclusion des phrases
	Structure des sections : AABA ; ABAC ; ABA ; ABA/CD ; ABA/CA ; ABA/CDC	
Forme linguistique		Simple
	Mètre	
	Strophe (refrain et/ou couplet)	Jeux de répétitions et de couplages qui facilitent les repérages, la mémorisation et la familiarité des codes simples
Signifiés culturels divers, des codes secondaires		Connotations rattachées à tel ou tel instrument (violon, batterie) ou à tel ou tel rythme (marche militaire, rap, etc.)
Style		Familier ; Air avec son accompagnement
	Influence ethnique et musicale	Emprunt ragtime ; Emprunt blues ; Emprunt jazz ; Emprunt musique latine ; Influence noir-américaine : Voix forte et rude ; Son organisé autour d'une dynamique expressive et rythmique ; Influence Ragtime, Blues/Country, Jazz, Tin Pan Alley :

		<p>Progression blues de 12 mesures ; Progression souvent modale ; Progression courte et répétitive, avec un accent sur le rythme, rythme parfois syncopé ; Progression sur une série de ton pentatonique ou circulant, parfois accentué par des tons, accords ou notes (notes blues), ou techniques particulières (<i>riff</i>, appel et réponse, contre mélodie, <i>circle of fifths</i>, progression I-IV⁷, accord chromatique, modulation (spécialement pour le <i>bridge</i>) ; Influence rythme <i>Rock</i> : <i>kick drum</i> sur les temps 1 et 3, avec un accent <i>backbeat</i> sur les temps 2 et 4, généralement sur une caisse claire, avec des patterns décoratifs sur les cymbales ; Influence de styles de guitare : effet Larsen (<i>feedback</i>), <i>wah-wah</i> et écho</p>
Parole		<p>Chanté ; Courtes ; Coupées par des refrains ; Texte vocalisé ; Texte musicalisé</p>
	Poétiques	<p>Axé sur des mots-clés ; Axé sur des effets métriques ; Axé sur la versification ; Répétitif</p>
	Lyriques	<p>Exprimés à la première personne (expression personnelle) ; Monologue et/ou dialogue ; Histoire au je ou au il</p>
	Romanesques	<p>Raconte une histoire (conventionnelle/familière) ; Structures discursives et narratives ; Caractérisée par quelques faits ; Traite des rapports entre deux ou trois personnages ; Marques culturelles ou de groupe, tel l'argot ou le verlan</p>
Thématique	<p>Exposé, monté, conclu ; Allusion au thème : accentué par des « opérations coup de poing » imagées : des expressions, des mots-citations, des mots-clés, des formules à l'emporte-pièce ; Ancrée dans la mythologie populaire ; Évoquant une opposition</p>	<p>Riche/pauvre ; Puissant/faible ; Amoureux heureux/l'autre ; Soumission/révolte ; Désir/hostilité ; Nationalisme/exotisme ; Rêves/déception amoureuse ; Ambitions de pouvoir, argent, réussite/vagabond, pitié pour les exclus, perdant ; Respect pour la loi/haine du gendarme ; Amour (plaisir ou chagrin d'amour, romantique et sexuel) ; Évocation lointaine et mystérieuse</p>

Vocabulaire/ mots		Originaux ; Poncifs (à la mode) ; Simples ; Mémorables ; Directs (pas trop connotés, univoques) ; Ouverts ; Avec tournure <i>gimmick</i>
Ensemble parole et musique		Mots forts doivent coïncider avec les sommets musicaux ; Densité du texte doit coïncider avec celle de la musique ; Rapport texte-musique : convergent, ensemble souvent parfait, difficilement dissociable

3. Hypothèse sur l'hétérogénéité

Si les hétérogénéistes ont raison, on observera un modèle axé sur des caractéristiques musicales hétérogènes :

Tableau 4		
Modèle hétérogène des musiques populaires		
Caractéristiques	Sous-caractéristiques	Indicateurs
Forme	Divisé en section : Couplet ; Refrain ; Pont ; Introduction ; Conclusion	Déterminé par points de repos
	Subdivisé en phrase ; Membre de phrase	Déterminé par points de repos
	Subdivisé en motifs, segments (musèmes), cellules, cadences, tempo	
Longueur	De la chanson	
	Des sections	
Mélodie		Et sa signifiante
	Contour mélodique : Subdivisé en ligne mélodique ; Subdivisé en phrase mélodique	
Harmonie		Harmonie et changements harmoniques pour chaque parties instrumentales/vocales
Tonalité		Subdivisée en groupement d'accords ; Chaque accord appartient ou n'appartient pas à la tonalité

	Mode : succession de ton et de demi-ton	Majeur/mineur et grec
Voix/ Instrument		Type (leur nom, leur famille, conventionnel ou pas) : guitare, piano, percussion (électrique, d'accompagnement), piano, percussion (batterie, congas, etc.), basse, accordéon, harmonica, instruments divers (orgue de barbarie, vielle, épinette, psaltérion, syrinx, boîte à rythme, la voix, logiciel, etc. ; Rôle (chœur, accompagnement, section rythmique ; Nombre de voix ou d'instruments ; Caractéristique des instruments : registre, timbre, mode de jeu
Voix		Caractéristique de la voix : façon de poser les mots, de les lancer, de les retenir, de les faire vibrer, l'accent, l'articulation, le débit, l'intensité, la puissance, le placement, le flux et le souffle, registre ; Timbre : claire, sombre, brillante, coloré, pointue, rond, carré, nasillard, chevrotant, puissant, faible, doux, chaud, lisse, rocailleux, mou, tonique, froid, relief et dure ; Caractéristique socioculturelle : individualité de la personne qui chante : féminine, masculine, androgyne, sensuelle, ayant du caractère, autoritaire, émouvante, âgée, naturelle et cultivé
	Ligne vocale	Ses montées ; ses descentes ; ses ondulations ; ses volumes
Aspects linguistiques		Sens lexical ; Sens non lexical ; Syntaxe ; Sémantique (et sa signifiante) ; Phonétique ; Phonologique ; Énonciatif ; Traits prosodiques (hauteur, durée, intensité, pause, groupes intonatifs, mélodie) (et sa signifiante) ; Traits vocaliques (et sa signifiante)
Rythme	Et sa signifiante	Cellule rythmique, pattern pour tous les instruments rythmiques ; Styles rythmique ; Pouls ; Tempo musical ; Tempo verbal ; Mètre ; Périodicité ; Mélismes ; Accentuations ; Syncopes ; Pauses ; Textures rythmiques
Orchestration		Sonorités (en relation genre, style d'époque,

		<p>ancrage culturel, intention précise de l'auteur) ; Aspects acoustiques (caractéristiques sonores de la scène) ; Degré de réverbération (la distance entre la source du son et l'écouteur) ; Aspects électroniques et mécaniques : panoramiquer le son, filtrage, compression, introduction ou retrait progressif du son, distorsion, effet de retardement, mixage, assourdissement du son, effet de pizzicato</p>
Thématique		<p>Violence, homicide, Folie, Satanisme, Paix, égalité, Socialisation, changement social, Travail, Amour, sexe, Amour rupture, Religion, Amitié, Grandir, Défis de la vie, Plaisir, Voiture, Politique, révolution, manifestation, mouvement, Nationalisme, patriotisme, Référent local, Multiculturalisme, Urbanisme, Guerre, anti-guerre, Globalisme, Traumatisme, Valeur africo-américaine, Défis des noirs, Ethnicité, Drogue et alcool, Femme autonomisation, femme glorifiée, Femme exploitée, soumise, Caractéristiques physiques de la femme, Mère, Homme courageux, Homme possessif, besoin d'une femme, Caractéristiques physiques de l'homme, Homme blanc, Homme hétérosexuel, Masculinité, Activité physique, Trahison, vengeance, Argent, Pauvreté</p>

HYPOTHÈSE GÉNÉRALE

On peut s'attendre à ce que l'observation découvre à l'intersection des trois modèles une zone de vérité partagée en même temps que des secteurs exclusifs. Cela signifie que des indicateurs valables prétendent au sein d'une seule théorie puisse valoir pour plus d'une ; cela signifie aussi que de nouvelles observations pourraient trouver leur explication au sein des trois théories. Cela peut encore signifier que les explications pour une observation puissent provenir d'un cadre théorique qui combine des thèses des trois théories. Cela peut en plus signifier que des indicateurs particuliers puissent demeurer associés à une théorie spécifique alors que d'autres joindront d'autres lieux explicatifs. On peut aussi entrevoir que, théoriquement, l'explication de la musique populaire soit contrainte d'emprunter aux trois modèles qui soient actifs et de se doter d'une zone abstraite qui soit à même de rendre compte aussi bien de ce que

dépeint chacun d'eux que ce qui leur échappe. Dans cette zone abstraite, on trouvera des concepts qui seraient en mesure de réunir les théories malgré leur spécificité.

Chapitre 2

MÉTHODOLOGIE

L'étude de l'œuvre dans la musique populaire nous a permis de répertorier trois thèses : celle des standardistes, qui observe des caractéristiques et des logiques de la musique populaire standard ; celle des dualistes standard/originaux qui repère des caractéristiques et des logiques de musique populaire à la fois standard et originales ; et celle des hétérogénéistes qui identifie des caractéristiques et des logiques de musique populaire hétérogènes. Suite à l'élaboration de nos hypothèses, notre objectif est de déterminer laquelle des trois thèses a le plus de pouvoir descriptif et explicatif quand il s'agit du thème de l'œuvre dans la musique populaire.

Afin de vérifier laquelle des thèses est la plus valable pour cerner le thème de l'œuvre dans la musique populaire, il faut d'abord construire des hypothèses vérifiables, empiriquement. Dans un premier temps, nous présenterons toutes les caractéristiques identifiées par les spécialistes et nous relèveront les possibilités d'analyses. Dans un deuxième temps, nous présenterons notre plan méthodologique.

A – CARACTÉRISTIQUES ET POSSIBILITÉS D'ANALYSES

Comment procéder à l'analyse des musiques populaires pour parvenir à envisager à quelle thèse elles correspondent le mieux ? Ici, nous présentons l'ensemble des caractéristiques et leurs modes de vérification. Par l'opérationnalisation de l'ensemble des caractéristiques proposées par les spécialistes, notre objectif est de mettre en lumière tout ce qui pourrait être fait empiriquement.

Nous présentons dans l'annexe A l'opérationnalisation des caractéristiques sous forme de tableaux. Chaque tableau se caractérise par un type d'analyse : analyse musicale, analyse de la voix, analyse d'entrevues ou de questionnaires, analyse sémantique, analyse de la presse musicale, analyse syntaxique, analyse phonétique, analyse catégorielle ou thématique, analyse d'énonciation. Chaque tableau comporte quatre colonnes indiquant la caractéristique, ses indicateurs, à quelle hypothèse elle répond et ses modes de vérification.

Soulignons que pour des raisons de faisabilité l'ensemble des analyses proposées n'annonce pas ce que nous allons faire, mais ce qui pourrait être fait. Nous n'avons fait ici que proposer quelques pistes méthodologiques pour une réflexion plus globale sur l'œuvre de musique populaire. Ces caractéristiques reposent sur un nombre important d'ouvrages sur la musique populaire, mais pas sur tous. Il fut impossible d'épuiser et de catégoriser l'ensemble des œuvres sur la musique populaire. Par contre, en nous intéressant au thème de l'œuvre dans la musique populaire le corpus fut traitable. En revanche, puisque nous n'avons pas lu tous les écrits sur la musique populaire, il est possible d'avoir omis quelques auteurs qui auront fait mention de l'œuvre, de ses caractéristiques et de ses logiques dans leurs ouvrages. Cependant, notre recension des écrits a révélé que le domaine comportait un seuil de saturation théorique : les contributions devenaient vite récurrentes, offrant peu de nouveau. Essentiellement, ce travail permettra d'élaborer un plan méthodologique qui correspond le mieux à nos questions de recherche, à nos hypothèses.

B – MÉTHODOLOGIE ET ÉCHANTILLION

Après la recension des écrits, la problématisation de l'œuvre dans la musique populaire et l'opérationnalisation de l'ensemble des caractéristiques identifiées par les spécialistes, nous nous demandons quelles démarches adopter pour procéder à la vérification des hypothèses et selon quelles modalités concrètes. Nous nous demandons aussi quelles sont les techniques d'enquêtes et les procédures analytiques les plus adaptées.

1. Comment vérifier la validité des thèses standard, standard/original et hétérogène à partir de l'œuvre de musique populaire?

Il est vrai que les caractéristiques des œuvres peuvent être étudiées à partir des opinions des créateurs, des interprètes, des récepteurs, dans la presse, dans les partitions imprimées, dans les documents audio, audiovisuels ou scéniques. Si l'objectif est de saisir laquelle des tendances (standard, standard/original, hétérogène) explique le mieux l'œuvre dans la musique populaire, il nous semble nécessaire de nous pencher sur les chansons populaires elles-mêmes. La question se pose alors de savoir quelles chansons sélectionner. Pour y répondre, on peut se tourner vers les spécialistes qui ont énuméré les caractéristiques des musiques populaires. Nous cherchons ici à identifier le type d'œuvre exploité par les spécialistes dans leurs ouvrages respectifs, type d'œuvre à partir duquel ont été dégagées les caractéristiques.

Theodor Adorno, dans *Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques*, traite de chansons populaires de façon générale. Selon lui, la musique populaire est un genre, qui s'oppose à la musique savante et qui englobe toutes les chansons d'ordre « populaire » – chansons jazz, chansons rock, chansons pop, berceuses, hymnes, etc. Par contre, l'auteur se réfère le plus souvent aux

chansons à succès, qui sont, pour lui, le prototype des musiques populaires, et selon l'auteur, c'est en elles qu'il est le plus probable de repérer des qualités standard.

Les chansons populaires, dans la recension des écrits de Richard Middleton, sont généralement associées au chiffre de ventes ou au nombre de diffusions, aux médias de masse ou à un groupe en particulier. Par contre, l'auteur choisit prudemment de ne pas associer explicitement les chansons populaires à ces critères, car « [t]hese three approaches identify important tendencies. Yet all are too partial, too static, too prone to essentialism » (Middleton, 2001, Grove Music Online).

Les idées recensées dans l'ouvrage de Richard Middleton sont semblables à celles évoquées par les auteurs suivants. Antoine Hennion s'intéresse aux « variétés ». Selon lui, les variétés se démarquent par leur prédominance économique (1983, p. 159). Robert Giroux (1993), David Brackett (1995), Colette Beaumont-James (1999) et Philip Tagg (1982) ont pour objet les chansons populaires associées au chiffre de ventes et au nombre de diffusions, ainsi qu'au marché des communications de masse, du disque et du spectacle. Philip Tagg précise que son objet comprend également toutes chansons produites et transmises par des professionnels, où le mode de distribution est l'enregistrement, et généralement écoutées par la classe sociale industrielle (1982, p. 42).

Gérard Authelain, quant à lui, cite plusieurs artistes à succès dans ses propos. Par exemple, « [à] l'écoute d'une chanson (de Halliday, Sapho, Bécaud, Daho, Mannick, Béart, Lalanne, Capdevielle, etc.), nous percevons la musique dans sa totalité et, si l'on veut, par son habillage autant que par sa ligne mélodique » (Authelain, 1987, p. 23).

Les spécialistes semblent plus ou moins s'entendre sur un critère, celui d'associer les chansons populaires au chiffre de ventes ou au nombre de diffusions. Il n'est pas question ici de définir la chanson populaire par ces critères, cependant, l'exercice démontre qu'en correspondance avec les intérêts des spécialistes, une étude sur les chansons populaires, déterminées par leur chiffre de ventes ou leur nombre de diffusions, est pertinente puisque cet objet, en principe, présente les caractéristiques énumérées antérieurement.

2. Comment sélectionner les chansons à succès afin de confronter les trois thèses (standard, standard/original et hétérogène) ?

Nous avons choisi de vérifier les hypothèses standard, standard/original et hétérogène en étudiant les chansons à succès. En choisissant ces chansons, nous accordions toutes les chances aux standardistes et aux dualistes standard/originaux d'avoir raison. Rappelons-nous l'affirmation du standardiste Theodor Adorno qui veut que les chansons à succès soient le prototype d'un modèle standard (Adorno, 1994 [1962], p. 31). Souvenons-nous aussi des propos tenus par le dualiste standard/original, Edgar Morin, d'après lesquels les chansons à succès sont à la fois standard et originales, car elles proviennent d'un système industriel qui a comme but la consommation maximale (Morin, 1962, p. 45).

Afin d'accorder la même chance à la thèse hétérogène d'avoir raison, nous devons nous assurer de la présence virtuelle de quelques variables. Si nous revenons sur les logiques hétérogènes sous-jacentes aux caractéristiques des musiques populaires, en général trois variables s'imposent : le lieu, l'époque et l'individu.

De façon générale, la thèse hétérogène soutient que l'œuvre de musique populaire ne traduit pas uniquement la vision du musicien ou de l'interprète (l'individu) ; elle offre également à voir la conception du monde de tout le groupe social auquel appartient (le lieu) le musicien, l'interprète ou encore l'équipe de

créateurs de chansons ; et elle est le fruit de nombreux facteurs (entre autres, le temporel).

Une enquête qui multiplierait les époques ainsi que les lieux d'investigation pourrait facilement ne pas correspondre à nos possibilités matérielles d'analyse empirique, pour des raisons autant financières, temporelles, pratiques, compte tenu, notamment, du nombre important de variables sur lesquelles il serait intéressant de s'arrêter. Afin d'assurer une collecte de donnée abordable en tenant compte de nos hypothèses de recherche, des choix réalistes devront être effectués.

3. Les lieux

Partant des contraintes liées à la réalisation de cette recherche, ainsi que des conditions nécessaires à la vérification de nos hypothèses, nous devons choisir des chansons à succès provenant de lieux sociodémographiques suffisamment diversifiés pour qu'une comparaison puisse être envisagée.

Afin de rendre réalisable notre analyse, il est possible de procéder à une première sélection de chansons à succès, en excluant celles qui ne sont pas chantées en français. De plus, nous considérons que des chansons à succès provenant de pays différents¹ assureront la diversification sociodémographique des lieux. Dans ce sens, il sera donc possible de comparer un corpus canadien-français et français.

4. Les palmarès

Pour faciliter la sélection des chansons à succès qui composeront notre corpus, il existe des palmarès qui comptabilisent les ventes d'une chanson ainsi que des

¹ Afin de garantir la diversification sociodémographique, nous insisterons sur les chansons où l'interprète est un résident du pays dans lequel la chanson a connu son succès.

palmarès qui en calculent le nombre de diffusions à la radio. Nous cherchons ici deux palmarès (un par pays) qui ont comptabilisé les plus grands succès par années. Il nous a semblé pertinent de choisir les palmarès définis en France par le Syndicat National de l'édition Phonographique (SNEP) et, au Canada, par l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) puisqu'ils sont socialement reconnus et que, de surcroît, ils ont été consultés par d'autres chercheurs. Dans sa thèse *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine*, Cécile Prévost-Thomas cite le SNEP (2006, p. 187 et p. 516) et l'ADISQ (2006, p. 273 et p. 274) pour mettre en lumière des statistiques musicales. Dans l'introduction de son livre *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Colette Beaumont-James cite également le SNEP (1999, p. 14 et p. 18) pour faire valoir des statistiques commerciales des chansons à succès.

Nos chansons à succès furent donc choisies à partir des palmarès de radio diffusion (le cas du Canada) et de vente (le cas de la France) déterminés par deux associations réputées, c'est-à-dire l'ADISQ au Canada et le SNEP en France, qui, en outre, livrent leurs classements depuis plusieurs années.

5. Les époques

Puisque nous cherchions des palmarès construits sur plusieurs années, il fut difficile d'accéder à des fonds d'archives qui dataient de plus de cinq ans. À partir de 1995, il fut presque impossible de trouver des associations qui avaient classé les succès par années ou qui donnaient accès à ces données au public. L'ADISQ et le SNEP disposaient tous les deux de palmarès des 100 plus grands succès par années et il nous était possible d'obtenir cette information de 1995 à 2005. Nous nous sommes donc attardée aux cinq années de la fin du dernier millénaire (1995-1999) et aux six

premières années du nouveau millénaire (2000-2005). Nous considérons que ces onze années constituent une période représentatif pour repérer s'il y a des effets standard, standard/originaux ou hétérogènes.

6. Le nombre de chansons à succès

Afin de saisir la nature des chansons à succès, notre problématique oblige à une vérification empirique de plusieurs chansons. Pour des raisons bien compréhensibles, nous nous attarderons à des chansons à succès. Les nombreuses caractéristiques que nous devons examiner nous obligent à songer à des échantillons dont la taille soit à la fois probante et traitable.

Puisque nous sélectionnons les chansons à succès à partir des tops 100 vendues en France, diffusées au Canada, n'importe quelle de ces chansons à succès devrait être représentative de ce qui est attendu par les trois thèses. Notre échantillon sera donc choisi au hasard. Afin de réduire ce corpus pour qu'il soit appréhendable, nous proposons de commencer avec une sélection de cinq chansons à succès par pays, par année, ce qui fera un corpus de 110 chansons (voir l'annexe B). Ce corpus, permettra de manipuler les variables suivantes : année du succès, pays d'origine et interprète/créateur.

7. La sélection des caractéristiques

a) Sélection du format de chansons à succès

Nous avons signalé plus haut que la chanson à succès peut être étudiée à partir de différents formats : partition, audio, audiovisuel et scène. La sélection du format des chansons s'est faite naturellement puisqu'elle découle du fait que nous ayons retenu les palmarès, lesquels ont pour objet les chansons auditives. Aussi, comme

nous l'avons mentionné plus haut, la majorité des spécialistes ont énuméré les caractéristiques des musiques populaires à partir de ce format.

Tout comme le propose Gérard Authelain, nous aborderons la chanson « à travers un “produit” tel qu’il se présente à l’écoute en éliminant au mieux les paramètres de caractère visuel, spatial, fusionnel, etc. » (1998, p. 31), et cela, indépendamment des créateurs, producteurs, musiciens et récepteurs.

En étudiant les chansons à succès d’après leur format audio, on est amené à éliminer plusieurs caractéristiques. Nous n’allons donc pas vérifier les caractéristiques qui exigent une opinion d’une tierce personne par l’intermédiaire d’un questionnaire ou d’un entretien ou par l’intermédiaire de la presse. En choisissant les chansons à succès comme objet d’analyse, nous éliminons également les caractéristiques qui appellent à une comparaison avec un autre genre de musique comme celui de la musique savante.

b) Sélection des caractéristiques macrostructurales

Notre objectif est de soumettre à l’épreuve de l’observation les trois thèses sur la musique populaire. Elle ne cherche donc pas à vérifier la présence de toutes les caractéristiques musicales et linguistiques énumérées par les spécialistes. D’un point de vue théorique, il serait donc superfétatoire d’analyser chacune des caractéristiques. Afin d’étudier la tendance des chansons à succès, nous proposons de commencer notre analyse avec les caractéristiques macrostructurales des chansons à succès. Colette Beaumont-James définit la macrostructure d’une chanson comme « les niveaux d’organisation supérieurs à la phrase » (1999, p. 89). Nous croyons qu’une sélection des caractéristiques supérieures à la phrase sera suffisante pour vérifier la validité des trois thèses. En d’autres mots, s’il existe un phénomène standard ou standard/original ou hétérogène, on devrait l’observer à partir des caractéristiques macrostructurales.

En éliminant les caractéristiques de la phrase et celles qui lui sont inférieures, nous éliminons le membre de la phrase, le motif, le segment, la cellule, la cadence, la mesure, le mot, la note. Conséquemment, nous éliminons les caractéristiques qui appellent à une analyse minutieuse des éléments de la phrase et de ses parties, c'est-à-dire la ligne mélodique, la ligne rythmique, l'harmonisation, la syntaxe et la phonétique et la finalité communicative dans les paroles.

Pour éviter la reprise des analyses, nous allons aussi éliminer les caractéristiques qui exigent une analyse croisée de la musique et des paroles, c'est-à-dire qui porte sur les modifications du sens lexical en fonction de la musique. Nous allons dans ce sens nous attarder à analyser la forme générale de la chanson et de ses sections et non la structure même du thème des paroles.

Certaines chansons de notre corpus sont composées de plus de 50 instruments, surtout lorsqu'elles sont soutenues par un orchestre symphonique. En conséquence, nous n'allons pas prendre en considération l'élaboration du registre de chacun des instruments. Aussi, pour des raisons de faisabilité, nous n'allons pas retenir les caractéristiques qui devront faire état d'un travail d'interprétation subjective, telle que la description des tempos, des timbres, y compris la description des timbres par l'intermédiaire des opérations de studio.

c) *Les caractéristiques à étudier*

Les caractéristiques qui correspondent au macrostructurale et qui sont d'ordre objectif sont la longueur de la chanson, la durée de la chanson, la longueur des sections, l'ordre des sections, la forme, la conclusion (laissant mourir le son sur une « boucle » qui se répète), le mètre, les accords, la tonalité, le mode, les instruments, les groupements d'instruments, les sections instrumentales, le thème des paroles, la forme du thème des paroles et la situation d'énonciation dans les paroles. Les

caractéristiques qui seront analysées ainsi que les démarches d’analyses sont en annexe (voir l’annexe C).

8. À l’écoute des chansons à succès

Comment nous servir des chansons à succès comme objet méthodologique pour vérifier les trois thèses ? L’observation donnera lieu à des données nominales (la caractéristique, oui ou non l’indicateur est observé) et des données cardinales (le nombre de fois où la caractéristique ou l’indicateur est observé). L’analyse consistera d’abord en une observation de la caractéristique, ensuite la caractéristique sera confrontée aux spécificités des hypothèses : la chose est ou non observée. Ces données pourront ensuite être agrégées à l’échelle des échantillons ou de leurs strates et décrites en fonction des hypothèses. Un logiciel d’analyse de données quantitatives permettra de procéder aux dénombrements en termes absolus et relatifs et permettra aussi de procéder aux comparaisons entre les deux pays et d’examiner les variations entre les années. Si nous observons des similitudes entre les caractéristiques, nous pourrions dire que la thèse des standardistes se confirme. Si nous observons à la fois des caractéristiques standard et originales, nous pourrions dire que la thèse des dualistes se confirme. Si nous observons des différences entre les caractéristiques, nous pourrions dire que la thèse des hétérogénéistes se confirme.

Pour vérifier les éléments techniques de la thèse des standardistes, nous allons vérifier la présence des indicateurs suivants :

Tableau 5			
Observation standard			
Caractéristiques	L’observation	Indicateurs	Oui/non
La longueur du refrain		32 mesures	
La durée de la chanson		3 minutes	
La forme		Refrain, pont, transition	
La tonalité		Majeure ou mineure	

Pour vérifier les éléments techniques de la thèse des dualistes, nous allons vérifier la présence des indicateurs suivants :

Tableau 6			
Observation standard/original			
Caractéristiques	L'observation	Indicateurs	Oui/non
Les groupements d'instruments		Actuel	
La section rythmique		Basse, batterie, percussion, clavier, guitare d'accompagnement	
La section orchestrale		Cuivre et cordes	
Un(e) soliste			
Un chœur			
La tonalité		Majeure ou mineure (rarement modale)	
La forme		Introduction, refrain, couplet, pont, <i>riff</i> et conclusion	
L'ordre des sections		AABA ; ABAC ; ABA ; ABA/CD ; ABA/CA ; ABA/CDC	
Le couplet et refrain		En alternance	
L'introduction		2, 4 ou 6 mesures	
Le couplet		8 ou 16 mesures	
Le refrain		8 ou 16 mesures	
La conclusion		Se termine en laissant mourir le son en boucle	
Les thèmes des paroles		Amour (plaisir ou chagrin d'amour, romantique et sexuel), évocation lointaine et mystérieuse ; évoquant une opposition : riche/pauvre, puissant/faible, amoureux heureux/l'autre, soumission/révolte, désir/hostilité, nationalisme/exotisme, rêves/déception amoureuse, ambitions de pouvoir, argent, réussite/vagabond, pitié pour les exclus, perdant, respect pour la loi/haine du gendarme	
L'énonciation dans les paroles		Monologue et/ou dialogue	
L'énonciation dans les paroles		Rapports entre deux ou trois personnages	

Pour vérifier les éléments techniques de la thèse des hétérogénéistes, nous allons vérifier les caractéristiques suivantes :

Tableau 7			
Observation hétérogène			
Caractéristiques	L'observation	Indicateurs	Oui/non
La longueur de la chanson			
La longueur des sections			
La forme		Peut comprendre : introduction, couplets, refrains, ponts, conclusion	
Le mètre			
La tonalité		Majeure, mineure ou modale	
Les instruments		Peuvent comprendre : guitare (électrique, d'accompagnement), piano, percussion (batterie, congas, etc.), basse, accordéon, harmonica, instruments divers (orgue de barbarie, vielle, épinette, psaltérion, syrinx, boîte à rythmes, la voix, logiciel, etc.	
Les thèmes des paroles		Peuvent être : violence, homicide, folie, satanisme, paix, égalité, socialisation, changement social, travail, amour, sexe, amour rupture, religion, amitié, grandir, défis de la vie, plaisir, voiture, politique, révolution, manifestation, mouvement, nationalisme, patriotisme, référent local, multiculturalisme, urbanisme, guerre, antiguerre, globalisme, traumatisme, valeur africo-américaine, défis des noirs, ethnicité, drogue et alcool, femme autonomisation, femme glorifiée, femme exploitée, soumise, caractéristiques physiques de la femme, mère, homme courageux, homme possessif, besoin d'une femme, caractéristiques physiques de l'homme, homme blanc, homme hétérosexuel, masculinité, activité physique, trahison, vengeance, argent, pauvreté	

Conclusion méthodologique

Afin de répondre aux objectifs de notre travail, celui d'étudier la part standard, standard/original et hétérogène dans les chansons à succès, nous utiliserons une sélection de chansons à succès canadiennes-françaises et françaises entre 1995 à 2005. Cet échantillon permettra d'examiner la variation entre les pays ainsi qu'entre les années. Quelques décisions ont été prises afin de réduire la taille de cet échantillon, dont la sélection de cinq chansons par année, par pays et la sélection de

caractéristiques macrostructurales des chansons. L'analyse des caractéristiques macrostructurales permettra de vérifier certaines spécificités des thèses. La comparaison des caractéristiques macrostructurales de l'ensemble du corpus permettra de déterminer l'approche qui décrit et explique le mieux l'œuvre de musique populaire.

DESCRIPTION DES DONNÉES

Notre objectif, tel que nous l'avons défini, est de découvrir la tendance (standard, standard/original ou hétérogène) qui représente le mieux l'œuvre de musique populaire. Notre méthodologie propose de vérifier ces trois thèses en analysant 110 chansons à succès, dont 55 canadiennes-françaises et 55 françaises réparties sur 11 années (1995-2005) et interprétées par 75 interprètes. L'analyse des chansons à succès a été effectuée avec l'aide d'une musicienne professionnelle, Sarah Matt. De plus, quelques analyses ont été vérifiées par le professeur en musique, musicien et technicien de studio, Daniel Bédard. Nous avons recouru à cette collaboration afin d'assurer la qualité des analyses. L'analyse de contenu et l'analyse musicale des chansons ont été faites avec le logiciel *SPSS*. Il reste maintenant à exposer les résultats obtenus par ces analyses. Avant de confronter les trois thèses, il nous faut décrire les chansons en fonction de nos indicateurs.

Nous présentons d'abord les données du corpus dans son ensemble, ensuite, et cela afin de respecter la thèse des hétérogénistes, nous faisons intervenir les variables pays et années. Nous commençons par une description des données relatives à la forme musicale. Ensuite, nous abordons les éléments correspondant au temps musical, c'est-à-dire le mètre, la longueur en mesures et la durée en secondes. Nous décrivons par après les données représentatives du ton musicale, c'est-à-dire la tonalité, le mode et les accords employés. Et nous présentons les données associées aux instruments. Enfin, nous décrivons les données liées aux paroles des chansons.

1. L'ensemble du corpus

i) *La forme*

La forme constitue au départ le contour musical, résultat de la structure de ses parties. Lors de notre recension des écrits, nous avons retenu trois possibilités de forme : 1) refrain, pont et transition (thèse standard) ; 2) introduction, refrain, couplet, pont, transition et conclusion (thèse standard/original) et ; 3) introduction, couplets, refrains, ponts et conclusion (thèse hétérogène). De plus, certains dualistes standard/originaux envisagent divers agencements des sections de la forme : AABA ; ABAC ; ABA ; ABA/CD ; ABA/CA ; ABA/CDC. Ici, chaque lettre représente une nouvelle section. Par exemple l'ordre des sections AABA peut représenter : couplet 1 (A), couplet 2 (A), refrain 1 (B) et couplet 3 (A). Par contre, ces mêmes lettres peuvent aussi représenter la forme suivante : refrain 1 (A), refrain 2 (A), couplet 1 (B) et refrain 3 (A). En d'autres mots, les lettres ne sont pas associées à une section spécifique. Aussi, les possibilités d'agencements des sections proposées ci-dessus ne retiennent aucune information sur l'introduction, la transition, ni la conclusion. Ces agencements ne permettent de prendre en considération que quatre sections différentes (A, B, C et D) dans une même chanson.

En effectuant nos analyses, nous avons rapidement constaté que ces possibilités de formes, ainsi que ces possibilités d'agencements de sections proposées par les spécialistes étaient trop restrictives et simplistes pour permettre de saisir toutes les possibilités de formes, de sections et d'agencement de sections.

Nous avons donc ouvert les paramètres de sélections et, en conséquence, nous avons repéré 11 types de sections : introduction, thème intro, refrain, pré-refrain, post-refrain, couplet, post-couplet, transition, solo, pont et conclusion. Chaque section se démarque par un contraste mélodique, harmonique, tonale, langagier ou rythmique.

L'introduction est la section au début de la chanson. Elle est caractérisée comme introduction seulement si la chanson ne commence pas subitement par un refrain ou un couplet. Souvent, le thème de la section introductive revient, et donc cette section est reconnue comme thème intro. Le couplet se caractérise par son trait constant, mais surtout à cause des paroles changeantes d'un couplet à l'autre. Le post-refrain est attaché au couplet et vient à la fin de celui-ci. Le refrain se définit par son caractère explosif, mais surtout par le retour des mêmes paroles d'un refrain à l'autre. Le pré-refrain annonce l'arrivée du refrain. Quant au post-refrain, il boucle le refrain. La transition est une section qui n'est attachée à aucune autre section, mais qui fait le passage entre deux sections. Le solo est une section instrumentale soutenue par les mêmes progressions harmoniques et rythmique que le refrain, mais, le plus souvent, par le couplet. Le pont est une section, le plus souvent avec des paroles, mais parfois sans paroles, ce qui présente quelque chose de nouveau. La conclusion est la dernière section de la chanson. Elle figure comme conclusion seulement si elle ne correspond pas aux caractéristiques d'une autre section.

La forme a été analysée en suivant le système de lettre proposé ci-dessus, mais en ajoutant *Int* pour introduction, *Tra* pour transition, *Sol* pour solo et *Con* pour conclusion. Au départ, nous avons identifié 106 formes (voir l'annexe D pour la liste des combinaisons). Puisque, au départ, ce résultat semble être élevé, nous avons tenté de regrouper les formes autrement.

D'abord, nous avons catalogué chaque sections en lui attribuant une lettre spécifique : I = introduction et thème intro ; R = refrain ; E = pré-refrain ; F = post-refrain ; C = couplet ; V = post-couplet ; T = transition ; S = solo ; P = pont ; U = conclusion. Le résultat a été le même, soit 106 combinaisons de sections (voir l'annexe E pour la liste des combinaisons).

Ensuite, nous avons éliminé une par une les sections qui ne faisaient pas partie des groupements initialement proposés par les auteurs. Dans un premier temps, nous avons éliminé le solo. Puisque le solo partage les mêmes progressions harmoniques et rythmiques que le refrain ou le couplet, nous l'avons inséré dans la section ressemblante. Le résultat demeure le même, à 106 formes (voir l'annexe F pour la liste des combinaisons). En plus d'éliminer le solo, nous avons supprimé les pré-sections et les post-sections. Le résultat se déduit d'une possibilité (voir l'annexe G pour la liste des combinaisons). Nous avons ensuite retiré la transition et le résultat diminue à 92 formes (voir l'annexe H pour la liste des combinaisons). Après, nous avons supprimé l'introduction, le thème intro et la conclusion, et ceci réduit les possibilités de formes à 75 (voir l'annexe I pour la liste des combinaisons).

Nous retenons, au terme de cette analyse, le fait du nombre élevé de types de sections (11), en plus, du nombre important de formes (106). Même après avoir tenté d'éliminer des possibilités, en ne laissant à la chanson que ses couplets, ses refrains et ses ponts, les possibilités de formes demeurent nombreuses (75).

Abordons maintenant les données relatives au temps musical.

ii) *Le temps : mètre, longueur en mesures et durée en secondes*

Le mètre nous offre avant tout une information à l'égard du rythme musicale. Il regroupe les pouls rythmiques dans une chanson. Ces groupements de pouls sont déterminés le plus souvent par des accents produits par les instruments de la section rythmique. Nous avons observé quatre mètres dans notre corpus : 2/4, 4/4, 6/8 et 12/8. C'est ce que met en lumière le tableau 8. Il y a cependant une prédominance du mètre 4/4. Il se fait entendre dans 103 chansons. En revanche, 19 chansons ayant un mètre de 4/4 effectuent un changement de mètre en cours de route : 18 chansons à succès ont aussi un mètre de 2/4.

Tableau 8	
Exemple de mètre 2/4, 4/4, 6/8, 12/8¹	
Mètre 2/4 3 ^e mesure du 1 ^{er} refrain	1+2+ / 1+2+ / Grosse caisse 1 / 1 / Caisse claire 2 / 2 / High Hat 1+2+a/ 1+2+a/
Mètre 4/4	1+2+3+4+ / 1+2+3+4+ / Tambourin 2 4 / 2 4 / Caisse claire 2 +4 / 2 +4 / Grosse caisse 1 3+ / 1 +3 /
Mètre 6/8	1 2 3 4 5 6 / 1 2 3 4 5 6 / Hochet 1+2+ 4+5+ / 1+2+ 4+5+ / Gourd du-plet 4 / du-plet 4 / Bongo 1 +3+ / 1 +3+ / Triangle +6 / +6 /
Mètre 12/8 L'ensemble 2 ^e refrain	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 / 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 / Batterie électro pl et pl et pl et pl et / plet pl et pl et pl et Cymbale pl tri et pl tri pl et / pl tri et Caisse claire 4 10 Grosse caisse/ 1 6 7 / 1 6 7 / Basse électrique

Le mètre précisé, nous devons dénombrer les longueurs en mesures des chansons et de leurs sections. Les longueurs des chansons varient entre 48 et 202 mesures. La moyenne est de 98,1 mesures avec un écart-type de 28,36. Nous observons ici une grande variation entre les possibilités de longueur en mesures des chansons à succès. Cette tendance se reproduit pour la durée en secondes des chansons. La durée en secondes varie entre 159 et 383 secondes, la moyenne étant de 244,5 et l'écart-type de 38,47.

Si l'on se tourne maintenant vers la longueur en mesures de chacune des sections, en commençant par le début de la chanson, l'introduction, on note que 101 chansons à succès ont une introduction d'une longueur de 2 à 18 mesures, avec une moyenne de 6,8 et un écart-type important de 3,76. Plus de la moitié des chansons ont une introduction soit de 4 (38 chansons), soit de 8 (23 chansons) mesures. De plus, le

¹ L'exemple du mètre 2/4 est tiré de la chanson « La Rivière de notre enfance » interprétée par Garou et Michel Sardou, 2004 ; 4/4 est tiré de la chanson « Tombé pour elle » interprétée par Pascal Obispo, 1994 ; 6/8 est tiré de la chanson « Si Dieu existe » interprétée par Claude Dubois, 1996 ; 12/8 est tiré de la chanson « Je sais pas » interprétée par Céline Dion, 1995. Nous indiquons ici l'année de la publication et non l'année du succès.

thème de l'introduction réapparaît dans 14 chansons. Parmi elles, le thème peut revenir entre 1 et 4 fois dans une même chanson. Dans l'ensemble, il apparaît en moyenne 1,6 fois, avec un écart-type de 0,94. Cependant, il ne surgit le plus souvent qu'une fois seulement. Toutefois, la variation de longueur en mesures est énorme : entre 4 et 30 mesures, avec une moyenne de 7,4 et un grand écart-type de 3,69.

Ces données indiquent des variations importantes en ce qui concerne la longueur en mesures de l'introduction et du thème de l'introduction. En revanche, nous apercevons des modes statistiques de 4 ou de 8 mesures.

Si l'on s'interroge sur les données relatives au nombre et à la longueur en mesures du refrain, on découvre que 101 chansons à succès ont entre 1 et 9 refrains avec une moyenne de 3,9 et un écart-type de 1,35. Cependant, le plus souvent, elles ont entre 3 et 4 refrains. 59 chansons à succès ont 4 refrains, 30 en ont 3, 11 en ont 2 et 1 chanson n'a qu'un seul refrain. La longueur en mesures des refrains varie entre 2 et 20 mesures, avec une moyenne de 9,5 et un écart-type de 3,41. Souvent les refrains font 8 mesures. Pour le premier, le deuxième et le troisième refrains, 44 chansons ont un refrain de 8 mesures et, pour le quatrième refrain, 33 chansons ont aussi un refrain de 8 mesures.

De façon générale, nous observons une grande variation, et pour le nombre de refrains par chanson, et pour la longueur en mesures des refrains. Par contre, il faut noter une tendance vers les refrains de 8 mesures.

En se penchant sur les données relatives au pré-refrain, on constate que 19 chansons ont une section qui annonce l'arrivée du refrain. Dans l'ensemble nous observons une moyenne de 2,2 pré-refrains, avec un écart-type de 0,42. La tendance est donc de 2 pré-refrains (dans 15 chansons) par chanson. La longueur du pré-refrain varie entre 4 et 16 mesures, avec une moyenne de 6,8 et un écart-type notable de 2,85.

Le mode statistique ici est tranché entre 4 mesures (pour les 1^{er} et 2^e pré-refrains, ce qu'on observe dans 7 chansons) et 8 mesures (pour les 1^{er} et 2^e pré-refrains, ce qu'on observe dans 8 chansons).

En somme, nous observons une tendance à 2 pré-refrains par chanson, avec, toutefois, une forte inclination en ce qui concerne sa longueur en mesures.

Le post-refrain n'existe que dans 4 chansons seulement de notre corpus. Nous retenons ici qu'il existe parmi ces chansons entre un et quatre post-refrains par chanson et que la longueur en mesures du post-refrain varie entre 4 et 14 mesures.

Pour ce qui est du nombre et de la longueur en mesures du couplet, toutes les chansons de notre corpus ont entre 1 et 10 couplets. La moyenne pour l'ensemble est de 3,0 couplets, avec un écart-type de 1,37, mais il faut signaler qu'il y a souvent 2 ou 3 couplets par chanson : 66 chansons ont 3 couplets, 43 en ont 2 et une chanson a 1 couplet seulement. La longueur des couplets varie entre 3 et 32 mesures, la moyenne étant de 12,1 et l'écart-type de 4,38. Les fréquences dominantes sont, pour le premier couplet, de 8 mesures pour 37 chansons et de 16 mesures pour 33 chansons. Pour le deuxième couplet, ces fréquences sont de 8 mesures pour 39 chansons et de 16 mesures pour 29 chansons. Pour le troisième couplet, elles sont de 8 mesures pour 25 chansons et de 16 mesures pour 13 chansons.

De manière générale, il y a beaucoup de variations, et pour le nombre de couplets et pour sa longueur en mesures. Par contre, on remarque une tendance à produire des chansons qui comptent 2 ou 3 couplets et une autre à générer des couplets de 8 et 16 mesures.

Seulement une chanson de notre corpus a une section qui vient après le couplet, le post-couplet. Cette section est d'une longueur de 8 mesures.

Ailleurs, 45 chansons ont entre 1 et 3 transitions. Dans l'ensemble, elles ont en moyenne 1,5 transition, avec un écart-type de 0,63. Dans la plupart des cas, elles ont entre 1 et 2 transitions. 26 chansons en ont seulement 1, tandis que 16 en ont 2, et seulement 3 chansons en ont 3. La longueur en mesures de la transition varie entre 1 et 17, la moyenne étant de 4,2 et l'écart-type de 1,93. Cependant, la majorité des transitions ont 4 mesures (dans 27 pour la 1^{ère} transition et dans 10 pour la 2^e transition).

En somme, on remarque une variation et pour le nombre de transitions par chansons, et pour la longueur en mesures des transitions quoiqu'on relève plusieurs chansons dans lesquelles il y a 1 ou 2 transitions qui comptent 4 mesures.

La description des données relatives au solo montre que 32 chansons ont entre 1 et 2 solos. Dans l'ensemble, elles ont en moyenne 1,1 solo, avec un écart-type de 0,30. 29 chansons ont 1 solo seulement et 3 en ont 2. La longueur du solo varie entre 4 et 36 mesures, et la moyenne est de 10,5 avec un grand écart-type de 6,20. Pour le premier solo, dans la moitié des chansons il présente 8 mesures.

Ces données donnent à observer une domination des chansons qui ne comptent qu'un seul solo ; par contre, il y a beaucoup de variations en ce qui concerne sa longueur en mesures.

Quand on s'arrête sur les données relatives au pont, on trouve que 52 chansons ont entre 1 et 4 ponts. Malgré cela, il y a le plus souvent seulement 1 pont par chanson. La moyenne est de 1,3 et l'écart-type de 0,78. La longueur en mesures des ponts varie entre 4 et 20, pour une moyenne de 9,5, avec un écart-type de 3,62. Parmi les 52 chansons qui ont un premier pont, huit mesures constituent le mode statistique et il vaut pour 21 d'entre elles.

Les variations sont ainsi importantes pour le nombre de ponts par chanson, ainsi que pour la longueur en mesures des ponts. Toutefois, on ne peut négliger la dominante de 1 pont par chanson.

Les données sur la conclusion des chansons indiquent que, dans 52 cas, il y a effectivement une conclusion. Sa longueur oscille entre 3 et 24 mesures. Dans l'ensemble, les conclusions ont une moyenne de 10,5 mesures, avec un écart-type de 5,64. Il n'y a pas de tendance importante pour ce qui est de sa longueur en mesures.

Le tableau 9 récapitule les analyses descriptives relatives au temps musical. Ce tableau présente la distribution du mètre, le nombre de sections, la longueur en mesures des chansons et des sections et, enfin, la durée des chansons à succès en secondes. Pour chacune des caractéristiques, on lit le nombre de fois qu'elle apparaît, la moyenne, l'écart-type, le mode statistique et l'importance de la variation.

Tableau 9					
Le temps : mètre, longueur en mesures et durée en secondes					
Caractéristique	Nombre	Variation	Mode statistique # de chanson : mode	Moyenne	Écart-type
Mètre 1	110	4/4, 6/8,12/8	103 : 4/4		
Mètre 2	19	2/4, 12/8	18 : 2/4		
Longueur de chanson	110	48-202	Variation trop importante	98,11	28,36
Nombre de refrains	101	1-9	59 : 4 30 : 3 11 : 2 1 : 1	3,92	1,35
Longueur des refrains	101	2-20	Voir chacun des refrains	9,54	3,41
Longueur 1 ^{er} refrain	101	3-18	44 : 8 13 : 16	9,42	3,56
Longueur 2 ^e refrain	100	3-20	44 : 8 14 : 16	9,73	3,68
Longueur 3 ^e refrain	89	2-20	44 : 8 8 : 16	9,6	3,94
Longueur 4 ^e refrain	59	2-17	33 : 8	8,47	2,76
Nombre de couplets	110	1-10	66 : 3 43 : 2 1 : 1	2,98	1,37

Longueur des couplets	110	3-32	Voir chacun des couplets	12,13	4,38
Longueur 1 ^{er} couplet	110	3-28	37 : 8 33 : 16	12,61	4,88
Longueur 2 ^e couplet	109	4-32	39 : 8 29 : 16	12,38	5,08
Longueur 3 ^e couplet	66	4-24	25 : 8 13 : 16	11,32	4,58
Nombre de pré-refrains	19	1-3	15 : 2	2,21	0,42
Longueur des pré-refrains	19	4-16	Voir chacun des pré-refrains	6,84	2,85
Longueur 1 ^{er} pré-refrain	19	4-13	8 : 8 7 : 4	6,79	2,72
Longueur 2 ^e pré-refrain	19	4-16	8 : 8 7 : 4	7	3,25
Longueur 3 ^e pré-refrain	4	4-9	Nombre trop petit	6,25	2,63
Nombre de post-refrains	4	1-4	Nombre trop petit	3	0,83
Longueur des post-refrains	4	4-14	Nombre trop petit	6,84	2,85
Nombre de post-couplets	1		Nombre trop petit		
Longueur post-couplet	1		Nombre trop petit		
Longueur introduction	101	2-18	38 : 4 23 : 8	6,81	3,76
Nombre de thèmes introductions	14	1-4	9 : 1	1,57	0,94
Longueur des thèmes introductions	14	4-30	Variation trop importante	8,54	5,17
Nombres de transitions	45	1-4	26 : 1 16 : 2	1,49	0,63
Longueur des transitions	45	1-17	Voir chacune des transitions	4,2	1,93
Longueur 1 ^{re} transition	45	1-9	27 : 4	4,22	1,92
Longueur 2 ^e transition	19	1-17	10 : 4	4,42	3,3
Nombre de solos	32	1-2	29 : 1	1,09	0,30
Longueur des solos	32	4-36	Voir le 1 ^{er} solo	10,52	6,2
Longueur 1 ^{er} solo	32	4-25,5	16 : 8	9,89	4,33
Nombre de ponts	52	1-4	44 : 1	1,31	0,78
Longueur des ponts	52	4-22	Voir le 1 ^{er} pont	9,5	3,62
Longueur 1 ^{er} pont	52	4-20	21 : 8	9,42	3,68
Longueur des conclusions	52	2-24	Variation trop importante	10,50	5,64
Durée en seconde	110	159-383	Variation trop importante	244,5	38,47

Dans les données qui correspondent au temps musical, on observe, en général, plusieurs possibilités pour ce qui est du nombre de sections ainsi que pour leur longueur. Il y a, bien sûr, à quelques endroits, des modes importants. Cependant, les écarts entre les données signalent qu'il faudra interpréter ces tendances avec prudence.

Il importe maintenant de se tourner vers les données représentatives du ton musical.

iii) Le ton : tonalité, mode musical et groupement d'accords

Les chansons ont été catégorisées selon leur groupement d'accords, leur tonalité et leur mode. Un accord désigne une combinaison d'au moins trois notes jouées simultanément. Dans chacune des chansons à succès, on observe un intervalle entre 2 et 21 accords, la moyenne étant de 6,4 et l'écart-type de 2,61 ; le mode statistique, lui, est de 5. On ne distingue pas dans ces données les accords de 3 notes et ceux de plus de 3 notes¹. En outre, chaque groupement d'accords est catégorisé dans une séquence partant du C² majeur allant jusqu'au bb mineur (C, cm, cm#, D, dm, Db, dm#, E, em, Eb, F, fm, F#, f#m, G, gm, g#m, A, am, Ab, B, bm, Bb, bbm), nonobstant l'ordre d'apparition dans la chanson. Cette catégorisation a été effectuée comme telle afin de faciliter la comparaison entre les chansons. Malgré cet effort, nous observons 101 groupements d'accords différents (voir l'annexe J pour la liste des groupements d'accords).

Connaissant maintenant les accords, on peut déterminer la tonalité et le mode musical. En général, la combinaison des accords, mais surtout la résolution des progressions mélodiques et harmoniques, détermine la tonique de l'accord, et ainsi la

¹ Nous avons retenu toutes les variations d'accords dans nos analyses préliminaires ; par contre, nous présentons ici les accords de façon générale.

² Nous choisissons d'employer les noms anglophones des notes et des accords. Elles se traduisent comme suit : C=do, D=ré, E=mi, F=fa, G=sol, A=la et B=si. De plus, les accords en majuscule sont majeurs et les accords en minuscule, accompagnés d'un m minuscule sont mineurs.

tonalité de la chanson. De plus, ces progressions mélodiques et harmoniques sont fondées sur des gammes mineures et majeures. Ces gammes mineures et majeures peuvent ensuite être décomposées en différents modes. Les divers modes se caractérisent par la relation entre les tons et les demi-tons. Il existe plusieurs modes ; par contre, nous n'en avons repéré que 9 dans notre corpus. Le tableau 10 présente les variations des modes qu'on trouve dans notre corpus¹.

Tableau 10	
Modes	
Majeur : intervalles en tons	Mineur : intervalles en tons
<i>Ionien</i> 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - 1 - ½ (gamme majeure)	<i>Éolien</i> 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1 - 1 (gamme mineure naturelle)
<i>Dorien</i> 1 - ½ - 1 - 1 - 1 - ½ - 1	<i>Mélodique</i> 1 - ½ - 1 - 1 - 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1
<i>Phrygien</i> ½ - 1 - 1 - 1 - ½ - 1 - 1	<i>Harmonique</i> 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1½ - ½
<i>Lydien</i> 1 - 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ½	<i>Romanienne</i> 1 - ½ - 1½ - ½ - 1 - ½ - 1
<i>Mixolydien</i> 1 - 1 - ½ - 1 - 1 - ½ - 1	

Certaines chansons à succès sont associées à plusieurs tonalités, voire jusqu'à 5, provoquées par l'utilisation de nouvelles séries d'accords. Par contre, dans l'ensemble, on observe une moyenne de 1,34 tonalité, avec un écart-type de 0,68. La plupart des chansons n'ont qu'une tonalité. En revanche, on n'aperçoit pas de préférence pour une tonalité en particulier.

En ce qui concerne le mode musical, on en constate parfois plusieurs par chanson. Cependant, la moyenne est de 1,2 mode musical et l'écart-type de 0,43. La dominante est de 1 mode musical par chanson et, le plus souvent, dans le premier

¹ Nous n'irons pas plus loin dans la description des tonalités et des modes musicaux ; par contre, pour de plus amples informations, on peut consulter le livre de Earl Henry, Jennifer Snodgrass et Susan Piagentini, *Fundamentals of Music : Rudiments, Musicianship, and Composition* (Prentice Hall, 6th édition, 2012).

mode musical, on trouve les formes *ionienne-majeure* (42 chansons), *mineure mélodique* (34 chansons) et *éolienne-mineure* (20 chansons).

En ce qui concerne les données correspondant au ton musical, on remarque de vastes possibilités d'accords, de groupement d'accords, de tonalités et de modes musicaux. Dans l'ensemble, il n'existe pas de vraies tendances.

L'analyse peut maintenant se déplacer vers les données représentatives des choix d'instruments.

iv) *Les instruments*

Nous nous intéressons ici aux instruments et aux groupements d'instruments employés dans les chansons à succès. Au départ, nous avons catégorisé tous les sons perceptibles à l'écoute. Nous avons aussi retenu la fréquence des instruments.

Cependant, si l'instrument a été catégorisé comme étant programmé, nous n'avons pas attribué un autre qualificatif à ce son.

On repère 83 combinaisons d'instruments. Certains instruments sont présents dans plus de la moitié des chansons : batterie (81), chœur (78), première guitare électrique (78), basse électrique (77), première voix homme (76) et première guitare acoustique (61). Par contre, 22 instruments n'apparaissent qu'une fois dans le corpus : deuxième voix femme, troisième voix femme, guitare électrique programmée, clavier - cloche, percussion - *high hat*, percussion - castagnettes, percussion - gourd, percussion - darbouka, percussion - *vibraslap*, percussion - quica, percussion - *claptrack*, contrebasse, tuba, oud, clarinette, cornemuse arabe, cornemuse, hautbois, bombarde, boîte à musique, harmonium et harmonica. Les instruments, ainsi que le nombre de fois qu'ils apparaissent dans le corpus sont représentés dans le tableau 11 ci-dessous.

Tableau 11						
Instruments et leur fréquence						
Voix¹	Chœur (78)	1re Voix homme (76)	1re Voix femme (43)	2 ^e Voix homme (6)	3 ^e Voix homme (3)	2 ^e Voix femme (1)
	3 ^e Voix femme (1)					
Guitare²	1re Guitare électrique (78)	1re Guitare acoustique (61)	2 ^e Guitare électrique (39)	1re Guitare classique (14)	2 ^e Guitare acoustique (10)	3 ^e Guitare électrique (9)
	Guitare <i>slide</i> (5)	2 ^e Guitare classique (3)	Guitare <i>lap-steel</i> (3)	Guitare électrique programmée (1)		
Batterie	Batterie (81)	Batterie programmée (33)				
Percussion	Tambourin (26)	Percussion programmée (26)	Hochet (18)	Bâton de pluie (7)	Timbale (5)	Triange (5)
	Bongo (5)	Djembé (4)	Conga (3)	Guiro (3)	<i>Hand drum</i> (2)	<i>Jingle bells</i> (2)
	Cabassa (2)	Cymbale (2)	Carillon (2)	Castagnettes (1)	<i>High hat</i> (1)	Cloche (1)
	Gourd (1)	<i>Claptrack</i> (1)	Darbouka (1)	<i>Vibraslap</i> (1)	Quica (1)	
Clavier	Effet ambiance (46)	Piano Électrique (26)	Piano électrique synthétisé (25)	Orgue (24)	Cordes (23)	Effet synthétisé (8)
	Chorale (4)	Clavicorde (3)	Cloche (2)	Hautbois (2)	Cuivre (2)	Effet orchestre (2)
Basse	Basse électrique (77)	Basse programmée (23)	Contrebasse (1)			
Cuivre	Trompette (2)	Tuba (1)				
Cordes	Piano (35)	Cordes ³ (22)	Harpe (5)	Violon (5)	Mandoline (4)	Violoncelle (3)
	Banjo (2)	Sitar (2)	Oud (1)			
Vent	Saxophone (3)	Flute (3)	Cornemuse arabe (1)	Cornemuse (1)	Hautbois (1)	Clarinette (1)
	Bombarde (1)					
Électronique	Échantillon - effet	Production en circuit (6)	Production DJ (3)			

¹ Certaines chansons sont chantées en duo ou en trio. Dans ce cas, nous avons identifié les deuxièmes et troisièmes voix. Ces voix ne devront pas être confondues avec le chœur.

² Certaines chansons ont plus d'une guitare, et alors nous avons identifié le nombre de guitares.

³ Cordes apparaît comme catégorie lorsqu'il y a un orchestre à corde, là où il est impossible d'identifier avec justesse chaque instrument.

	sonore (14)					
Autre	Accordéon (9)	Vibraphone (5)	Guimbarde (2)	Harmonium (1)	Boîte à musique (1)	Harmonica (1)

Pour illustrer les groupements d'instruments, nous avons réduit les informations. Nous n'avons pas pris en considération les fréquences de chacun des instruments, comme nous l'avons fait pour les voix et les guitares. Les voix constituent une catégorie, quel que soit le sexe de l'interprète. Les percussions, les sons du clavier et les cornemuses sont regroupés dans leur catégorie respective. Tous les autres instruments sont considérés individuellement. En dépit de cette réduction, on relève 95 groupements d'instruments (voir l'annexe K).

On remarque, en général, une grande variété dans les choix d'instruments ainsi que dans leurs combinaisons, même en regroupant certaine catégorie.

On peut maintenant se pencher sur les données relatives aux paroles des chansons.

v) *Les paroles*

L'analyse thématique des paroles permet d'identifier 21 catégories. Les catégories ont été construites dans l'optique de comparer les informations avec celles qui sont évoquées par les spécialistes dans la recension des écrits.

1. Histoire de vie : met en lumière la trajectoire d'un vécu ou d'un souvenir ;
2. Liberté : regroupe l'idée d'un mode de vie libre et sans contrainte, par exemple vivre comme un gitan ;
3. Voyage : dépeint le fait de partir en voyage ou un voyage en cours ;
4. Faire la fête : met en lumière un *party* ou une célébration ;
5. Peine d'amour : traite de moments de rupture ;
6. Injustice : met en lumière des scénarios où il y a une victime ;
7. Espoir : met en lumière des messages d'espérance ;
8. Quête du bonheur : décrit la recherche d'une vie meilleure ;
9. Amour désiré : décrit l'envie d'être aimé par quelque ;
10. Amour : met en lumière des témoignages amoureux ;
11. Persévérance : présente des témoignages de ténacité ;
12. Contrariété : traite de moments ambigus dans la vie de quelqu'un ;

13. Reconnaissance : présente des témoignages de gratitude pour la vie en général ;
14. Mort : aborde la perte de quelque ;
15. Conseil : fait référence aux paroles qui avisent quelqu'un de procéder d'une telle façon ;
16. Critique féministe : revendique les droits des femmes ;
17. Critique de l'éducation : remet en question le système éducatif ;
18. Guerre : aborde des histoires de guerre ;
19. Manifestation : décrit le déroulement d'une manifestation ou encore traite d'un scénario de revendication ou de contestation ;
20. Critique environnementaliste : présente un message de sensibilisation à la planète ;
21. Sans-abrisme : met en lumière la trajectoire de vie de quelqu'un qui est sans abri.

Certaines chansons appartiennent à plus d'une catégorie. 25 chansons ont évoqué deux thèmes et seulement une chanson en a évoqué un troisième. Le tableau (12) qui suit présente les thèmes qu'on repère dans le corpus et leur fréquence.

Thèmes des paroles et leurs fréquences					
Peine amour (35)	Amour désiré (16)	Histoire de vie (16)	Amour (14)	Contrariété (12)	Espoir (9)
Injustice (5)	Liberté (5)	Quête bonheur (4)	Conseille (4)	Persévérance (3)	Voyage (3)
Sans-abrisme (2)	Faire la fête (2)	Manifestation (2)	Critique féministe (1)	Critique éducation (1)	Guerre (1)
Critique environnementaliste (1)	Reconnaissance (1)	Mort (1)			

* La somme est de plus de 110 puisque certaines chansons s'inscrivent dans plus d'une catégorie.

Nous avons également retenu si les paroles se présentaient sous forme de monologue ou de dialogue de même que le nombre de personnes qui sont mentionnées dans les paroles. Dans 102 chansons, il s'agit de monologues et dans 8 autres de dialogue. Dans le tableau 13, nous présentons le nombre de personnes évoquées. Les nombres vont de 1 à 5 et ils représentent des personnes spécifiques (je, tu, il, Marguerite, etc.) ; « plusieurs » renvoie à des foules, des gens évoqués de façon générale et, en conséquence, les individus ne peuvent pas être comptabilisés.

Tableau 13	
Nombre de personnes évoquées dans les paroles	
Nombre de personnes	Nombre de chansons
1	6
2	39
3	5
4	1
5 et plus	1
1 + plusieurs	16
2 + plusieurs	25
3 + plusieurs	7
4 + plusieurs	4
5 + plusieurs	2
Plusieurs	4

Dans la plupart des chansons, on trouve 1 ou 2 personnes et ou bien s'ajoute un groupe de personne, ou bien il ne s'en ajoute pas.

Nous venons de décrire des données pour l'ensemble du corpus. Avant de les interpréter, il nous semble nécessaire d'effectuer les comparaisons entre les pays et les années.

2. Comparaison entre pays et entre années

Ayant à l'esprit la thèse des hétérogénistes, nous avons fait intervenir les variables pays et années. Cependant, les tests entre les années doivent être interprétés avec beaucoup de prudence puisque l'échantillon est relativement petit lorsqu'il est réparti sur 11 années. Pour présenter les données, nous respectons le même ordre que dans la section précédente, c'est-à-dire que nous présentons les unes à la suite des autres les données correspondant à la forme, au temps musical, au ton musical, aux instruments et, enfin, aux paroles.

i) La forme entre pays et entre années

Étant donné que presque chaque forme dans l'ensemble du corpus est unique (106 sur 110), il n'y a pas de différence interprétable entre les pays ni entre les années.

ii) *Le temps musical entre pays et entre années*

Une comparaison entre le Canada et la France, pour ce qui est du mètre, signale qu'il n'y a pas de différence entre les deux pays ni pour le mètre 1 ($\chi^2_{(2)} = 1,88$; $p = 0,39$) ni pour le mètre 2 ($\chi^2_{(2)} = 1,23$; $p = 0,54$)¹ (voir le tableau L1 de l'annexe L). On remarque ici que la tendance est d'un mètre par chanson. C'est le cas pour 91 chansons. Aussi, le mètre 4/4 est dominant. Il apparaît dans 103 chansons. Ces observations sont presque identiques d'un pays à l'autre et aussi d'une année à l'autre.

Un test chi-carré indique qu'il n'y a pas de différence entre les années pour ce qui est des mètres 1 ($\chi^2_{(20)} = 15,27$; $p = 0,76$) et 2 ($\chi^2_{(20)} = 19,38$; $p = 0,50$) (voir le tableau L2 de l'annexe L).

Puisqu'il y a 63 longueurs différentes pour ce qui est des mesures dans un corpus de 110 chansons et que seulement une longueur couvre plus de cinq chansons, nous ne pouvons pas admettre une différence entre les pays, pas plus qu'entre les années. De plus, étant donné qu'il y a 78 durées dans un corpus de 110 chansons et qu'il n'y a pas une durée qui s'étende sur plus de cinq chansons, nous ne pouvons pas concevoir de différence entre les pays, ni entre les années, pour cette variable.

On peut maintenant comparer les pays et les années pour chacune des sections. À cette fin, il est préférable d'insister sur les données qui ont constitué des modes importants. Aussi, nous allons fournir les informations qui ont été repérées dans plus de 20 chansons, c'est-à-dire l'introduction, le refrain, le couplet, la transition, le solo, le pont et la conclusion.

¹ Le chi-carré (χ^2) sert à porter un jugement sur un tableau de contingence construit à partir d'un échantillon afin de déterminer si les variations qu'il contient peuvent être inférées à un ensemble. Essentiellement, il répond à la question : est-ce qu'il y a une différence entre les pays ou les années pour ce qui est d'une variable nominale en particulier. Si la valeur p pour un χ^2 donné est inférieure à 0,05, la réponse est oui.

Pour ce qui est de la longueur de l'introduction, il n'y a pas de différence de moyennes entre les pays ($t_{(99)} = 0,46$; $p = 0,64$)¹ (voir le tableau L3 de l'annexe L). On remarque que les moyennes des pays sont à peu près les mêmes. En France, la moyenne de la longueur en mesures de l'introduction est de 6,99 (écart-type = 3,69) et au Canada elle est de 6,64 (écart-type = 3,86). Cependant, ces moyennes sont accompagnées d'écart-types assez élevés, ce qui signale une variation importante dans la longueur des introductions, et cela pour les deux pays.

Une comparaison entre les années indique qu'il n'y a pas de différence entre les années pour ce qui est de la longueur de l'introduction ($F_{(10; 90)} = 1,75$; $p = 0,81$)² (voir le tableau L4 de l'annexe L). En examinant les moyennes, on peut remarquer une variation entre les moyennes de longueur en mesures des introductions qui varient entre 5,4 et 10,8, cependant les écart-types signalent qu'il y a une grande variation entre les fréquences qui composent ces moyennes. Par exemple, on peut observer en 1995 une introduction de 2 mesures ainsi qu'une introduction de 18 mesures.

Un test t indique qu'il n'y a pas de différence entre les pays pour ce qui est du nombre de refrains ($t_{(99)} = -1,64$; $p = 0,10$) (voir le tableau L5 de l'annexe L). Les moyennes ainsi que les écart-types sont à peu près les mêmes pour les deux pays.

Une analyse de variance à 1 facteur indique qu'il n'y a pas de différence entre les années pour ce qui est du nombre de refrains ($F_{(10; 90)} = 1,10$; $p = 0,37$) (voir le tableau L6 de l'annexe L). Les moyennes ainsi que les écart-types sont très semblables pour les 11 années.

¹ Le test t permet de tester la différence de moyennes entre deux groupes. Si p est plus petit que 0,05, alors on peut conclure que la différence n'est pas attribuable au hasard.

² Le F est la variable aléatoire utilisée dans l'analyse de variance. On recourt à une analyse de variance quand on veut comparer plus de deux moyennes à la fois, ce qui est le cas ici du nombre d'années. Si le p qui est associé au F est plus petit que 0,05, alors on peut admettre que la différence entre les moyennes n'est pas attribuable au hasard.

Pour la longueur du refrain, il n'y a aucune différence entre les pays (voir le tableau L7 de l'annexe L), ni entre les années (voir le tableau L8 de l'annexe L), et cela pour les quatre premiers refrains¹. Il y a très peu de différences entre les moyennes des pays pour ce qui est des longueurs des refrains. Les écarts-types sont également très semblables. Cependant, il faut signaler que ces derniers sont assez importants. Cette tendance se répète pour les moyennes des années pour les trois premiers refrains ; elles sont semblables avec des écarts-types assez importants. Par contre, au fur et à mesure que l'échantillon diminue en taille, on remarque plus de variations entre les moyennes et moins de variations entre les écarts-types. C'est le cas du quatrième refrain. La différence demeure quand même non significative.

Un test t montre qu'il n'y a pas de différence entre les pays pour ce qui est du nombre de couplets ($t_{(108)} = 0,83$; $p = 0,40$) (voir le tableau L9 de l'annexe L). Les moyennes (Canada = 3,09 ; France = 2,89) sont très semblables et les écarts-types (Canada = 1,27 ; France = 1,47) sont relativement élevés, ce qui indique une variation à l'intérieur des moyennes pour ce qui est du nombre de couplets.

Une analyse de variance à 1 facteur dévoile qu'il n'y a pas de différence entre les années pour ce qui est du nombre de couplets ($F_{(10; 99)} = 0,76$; $p = 0,66$) (voir le tableau L10 de l'annexe L). Les moyennes sont très semblables et elles sont accompagnées d'écarts-types marquants.

Nous comparons ici les moyennes des pays et des années pour la longueur du couplet. On remarque qu'il n'y a aucune différence entre les pays (voir le tableau L11 de l'annexe L), par contre il y a une différence entre les années pour la longueur en

¹ Selon les pays pour le 1^{er} refrain : $t_{(90,97)} = 0,36$; $p = 0,72$; selon les années pour le 1^{er} refrain : $F_{(10; 90)} = 1,24$; $p = 0,27$; selon les pays pour le 2^e refrain : $t_{(89,84)} = 0,65$; $p = 0,52$; selon les années pour le 2^e refrain : $F_{(10; 89)} = 1,84$; $p = 0,07$; selon les pays pour le 3^e refrain : $t_{(87)} = 0,54$; $p = 0,59$; selon les années pour le 3^e refrain : $F_{(10; 78)} = 1,08$; $p = 0,39$; selon les pays pour le 4^e refrain : $t_{(57)} = -1,33$; $p = 0,19$; selon les années pour le 4^e refrain : $F_{(10; 48)} = 1,61$; $p = 0,13$.

mesures, et cela pour les trois premiers couplets¹ (voir le tableau L12a de l'annexe L). Nous rappelons qu'il faut être très prudent en interprétant ces comparaisons entre années puisque l'échantillon est dilué parmi 11 catégories. Cependant, ayant comme intention de tout simplement illustrer cette différence, nous allons effectuer le test statistique le moins prudent (LSD) (voir le tableau L12b de l'annexe L pour les différences seulement).

Pour la longueur du couplet 1, nous pouvons illustrer des différences entre les années 1995 et 2002, ainsi que 2003 ; 1996 et 1999, ainsi que 2002 et 2003 ; 1997 et 1999, ainsi que 2002 et 2003 ; 1998 et 2003 ; 1999 et 1996 ainsi que 1997 ; 2001 et 2002 ainsi que 2003 ; 2002 et 1995 ainsi que 1996 et 1997 et 2001 ; 2003 et 1995 ainsi que 1996 et 1997 et 1998 et 2001 et 2004 ; 2004 et 2003.

Pour la longueur du couplet 2, nous pouvons faire allusion à des différences entre les années 1995 et 2000 ainsi que 2003 ; 1996 et 1999 ainsi que 2000 et 2002 et 2003 ; 1997 et 1999 ainsi que 2000 et 2000 et 2003 et 2005 ; 1998 et 2000 ainsi que 2003 ; 1999 et 1996 ainsi que 1997 ; 2000 et 1995 ainsi que 1996 et 1997 et 1998 et 2001 et 2004 ; 2001 et 2000 ainsi que 2002 et 2003 ; 2002 et 1996 ainsi que 1997 et 2001 ; 2003 et 1995 ainsi que 1996 et 1997 et 1998 et 2001 et 2004 ; 2004 et 2000 ainsi que 2003 ; 2005 et 1997.

Pour la longueur du couplet 3, nous pouvons suggérer des différences entre les années 1995 et 2000 ainsi que 2002 ; 1996 et 2000 ainsi que 2002 et 2003 et 2004 ; 1998 et 2000 ainsi que 2002 et 2003 et 2004 ; 1999 et 2001 ; 2000 et 1995 ainsi que 1996 et 1998 et 2001 ; 2001 et 1999 ainsi que 2000 et 2002 et 2003 et 2004 ; 2002 et

¹ Selon les pays pour le 1^{er} couplet : $t_{(108)} = 0,14$; $p = 0,89$; selon les années pour le 1^{er} couplet : $F_{(10; 99)} = 2,58$; $p = 0,008$; selon les pays pour le 2^e couplet : $t_{(107)} = 0,48$; $p = 0,63$; selon les années pour le 2^e couplet : $F_{(10; 98)} = 3,28$; $p = 0,001$; selon les pays pour le 3^e couplet : $t_{(64)} = -0,89$; $p = 0,39$; selon les années pour le 3^e couplet : $F_{(10; 55)} = 2,51$; $p = 0,015$.

1995 ainsi que 1996 et 1998 et 2001 ; 2003 et 1996 ainsi que 1998 et 2001 ; 2004 et 1996 ainsi que 1996 et 1998 et 2001.

Pour ce qui est du nombre de transitions, il n'y a pas de différence entre les pays ($\chi^2_{(2)} = 0,54$; $p = 0,76$). Puisqu'il y a peu de modalités, nous avons traité le nombre de mesures comme une valeur nominale (voir le tableau L13 de l'annexe L). On remarque ici que le mode statistique est 1 transition par chanson (14 au Canada ; 12 en France). Cependant, ce mode statistique n'est pas très dominant. 9 chansons au Canada et 7 chansons en France ont 2 transitions. Ces observations sont presque identiques d'un pays à l'autre.

Puisqu'il y a peu de modalités, nous avons, encore ici, traité le nombre de mesures comme une valeur nominale. On n'observe pas de différence entre les années pour ce qui est du nombre de transitions ($\chi^2_{(20)} = 17,85$; $p = 0,60$) (voir le tableau L14 de l'annexe L). En général, on remarque une grande variation entre les moyennes.

Si nous retenons les informations pour le mode statistique qui est de 1 transition, nous remarquons qu'il n'y a pas de différence entre les pays ($t_{(43)} = 1,20$; $p = 0,24$) (voir le tableau L15 de l'annexe L), ni entre les années ($F_{(10; 34)} = 1,25$; $p = 0,30$) (voir le tableau L16 de l'annexe L) pour ce qui est de la longueur des transitions. Les moyennes entre les pays sont très semblables, accompagnées d'écarts-types relativement importants. Il y a cependant plus de variations entre les moyennes des années. Toutefois, les écarts-types demeurent assez importants.

Nous retenons les informations pour le solo 1 seulement, car il apparaît dans 32 chansons et le solo 2 n'apparaît que dans 4 chansons. Nous remarquons qu'il n'y a pas de différence entre les pays ($t_{(30)} = 0,36$; $p = 0,72$) (voir le tableau L17 de l'annexe L) ni entre les années ($F_{(10; 21)} = 0,94$; $p = 0,52$) (voir le tableau L18 de l'annexe L) pour ce qui est de la longueur des solos. Les moyennes sont semblables entre les pays

et plus ou moins les mêmes entre les années. La moyenne de la longueur du solo 1 pour l'année 1996 se démarque par rapport aux autres années. Elle est beaucoup plus élevée ; par contre, elle ne se rapporte qu'à 2 chansons. Son écart-type est très grand.

Nous retenons les informations pour le pont 1 seulement, car il apparaît dans 53 chansons, tandis qu'un deuxième pont n'apparaît que 8 fois, un troisième pont 6 fois et un quatrième pont 2 fois. On remarque qu'il n'y a pas de différence entre les pays ($t_{(50)} = 0,27$; $p = 0,79$) (voir le tableau L19 de l'annexe L) ni entre les années ($F_{(10; 41)} = 1,31$; $p = 0,26$) (voir le tableau L20 de l'annexe L) pour ce qui est de la longueur du pont. Les moyennes entre les pays sont très semblables (Canada = 9,56 ; France = 9,28) et elles sont accompagnées d'écart-types notables (Canada = 3,87 ; France = 3,53). Les moyennes pour les années sont, elles aussi, semblables, sauf pour 1995 quoique la mesure là ne vaille que pour que 2 chansons.

Une comparaison entre les deux pays pour ce qui est de la longueur de la conclusion montre qu'il n'y a pas de différence ($t_{(50)} = -0,24$; $p = 0,81$) (voir le tableau L21 de l'annexe L) entre les moyennes. Les moyennes sont presque identiques entre les pays (Canada = 10,29 ; France = 10,68) et les écart-types sont très grands (Canada = 5,71 ; France = 5,68).

On observe encore ici une non-différence entre les années pour ce qui est de la longueur de la conclusion ($F_{(10; 41)} = 0,56$; $p = 0,84$) (voir le tableau L22 de l'annexe L). Les moyennes sont encore très semblables, sauf celle de 2004 qui est un peu élevée par rapport aux autres (14,57) et qui est accompagnée d'un écart-type (6,63), ce qui indique beaucoup de variations entre les données.

Nous présentons ci-dessous deux tableaux récapitulatifs des résultats des tests statistiques qui ont été effectués et nous indiquons à quel tableau en annexe chaque

test se rapporte. Le premier tableau a trait aux données relatives aux pays et le deuxième tableau concerne les données en fonction des années.

Tableau 14			
Le temps musical entre pays			
Caractéristique	Statistique	Significatif oui/non	Référence en annexe
Mètre 1	$\chi^2_{(2)} = 1,88$; p = 0,39	non	Tableau L1
Mètre 2	$\chi^2_{(2)} = 1,23$; p = 0,54	non	Tableau L1
Longueur intro	$t_{(99)} = 0,46$; p = 0,64	non	Tableau L3
# de refrains	$t_{(99)} = -1,64$; p = 0,10	non	Tableau L5
Longueur refrain 1	$t_{(90,97)} = 0,36$; p = 0,72	non	Tableau L7
Longueur refrain 2	$t_{(89,84)} = 0,65$; p = 0,52	non	Tableau L7
Longueur refrain 3	$t_{(87)} = 0,54$; p = 0,59	non	Tableau L7
Longueur refrain 4	$t_{(57)} = -1,33$; p = 0,19	non	Tableau L7
# de couplets	$t_{(108)} = 0,83$; p = 0,40	non	Tableau L9
Longueur couplet 1	$t_{(108)} = 0,14$; p = 0,89	non	Tableau L11
Longueur couplet 2	$t_{(107)} = 0,48$; p = 0,63	non	Tableau L11
Longueur couplet 3	$t_{(64)} = -0,89$; p = 0,39	non	Tableau L11
# transitions	$\chi^2_{(2)} = 0,54$; p = 0,76	non	Tableau L13
Transition 1	$t_{(43)} = 1,20$; p = 0,24	non	Tableau L15
Solo 1	$t_{(30)} = 0,36$; p = 0,72	non	Tableau L17
Pont 1	$t_{(50)} = 0,27$; p = 0,79	non	Tableau L19
Longueur conclusion	$t_{(50)} = -0,24$; p = 0,81	non	Tableau L21

Tableau 15			
Le temps musical entre années			
Caractéristique	Statistique	Significatif oui/non	Référence en annexe
Mètre 1	$\chi^2_{(20)} = 15,27$; p = 0,76	non	Tableau L2
Mètre 2	$\chi^2_{(20)} = 19,38$; p = 0,50	non	Tableau L2
Longueur intro	$F_{(10; 90)} = 1,75$; p = 0,81	non	Tableau L4
# de refrain	$F_{(10; 90)} = 1,10$; p = 0,37	non	Tableau L6
Longueur refrain 1	$F_{(10; 90)} = 1,24$; p = 0,27	non	Tableau L8
Longueur refrain 2	$F_{(10; 89)} = 1,84$; p = 0,07	non	Tableau L8
Longueur refrain 3	$F_{(10; 78)} = 1,08$; p = 0,39	non	Tableau L8
Longueur refrain 4	$F_{(10; 48)} = 1,61$; p = 0,13	non	Tableau L8
# de couplets	$F_{(10; 99)} = 0,76$; p = 0,66	non	Tableau L10
Longueur couplet 1	$F_{(10; 99)} = 2,58$; p = 0,008	oui	Tableau L10
Longueur couplet 2	$F_{(10; 98)} = 3,28$; p = 0,001	oui	Tableau L10

Longueur couplet 3	$F_{(10; 55)} = 2,51 ; p = 0,015$	oui	Tableau L12a
Longueur couplet 1, 2, 3 – Post hoc – Comparaisons multiples		oui/non	Tableau L12b
# de transitions	$\chi^2_{(20)} = 17,85 ; p = 0,60$	non	Tableau L14
Transition 1	$F_{(10; 34)} = 1,25 ; p = 0,30$	non	Tableau L16
Solo 1	$F_{(10; 21)} = 0,94 ; p = 0,52$	non	Tableau L18
Pont 1	$F_{(10; 41)} = 1,31 ; p = 0,26$	non	Tableau L20
Longueur conclusion	$F_{(10; 41)} = 0,56 ; p = 0,84$	non	Tableau L22

Dans l'ensemble il n'y a pas de différence significative entre les pays ni entre les années pour ce qui est du temps musical. Nous devons souligner qu'il existe une différence entre les années pour ce qui est des 3 premiers couplets ; cependant puisque l'échantillon est relativement petit, nous ne pouvons pas admettre avec confiance une différence significative.

Poursuivons avec les comparaisons entre les pays et entre les années en nous penchant sur le ton musical.

i) Le ton musical par pays et année

Il n'y a pas de différence entre les pays pour ce qui est du nombre d'accords ($t_{(108)} = 2,23 ; p = 0,28$) (voir tableau L23 de l'annexe L). Les moyennes sont à peu près les mêmes entre les pays (Canada = 6,89 ; France = 5,80) et les écarts-types sont importants. Cependant, il y a moins de variations entre le nombre d'accords en France qu'au Canada (Canada = 3,12 ; France = 1,86). Il n'y a pas de différence entre les années pour ce qui est du nombre d'accords ($F_{(10; 99)} = 1,06 ; p = 0,40$) (voir le tableau L24 de l'annexe L). Pour ce qui est des moyennes des années, elles sont aussi très semblables et sont accompagnées d'écarts-types relativement importants.

Vu que presque chaque groupement dans l'ensemble du corpus est unique (101 sur 110), il n'y aura pas de différence interprétable entre les pays ni entre les années.

Nous retenons les informations pour la première tonalité seulement puisque toutes les chansons ont au moins une tonalité. Entre autres, 83 d'entre elles n'ont qu'une seule tonalité. Les données sont réparties selon 23 tonalités et alors il est difficile d'admettre une différence entre les tonalités des deux pays (voir le tableau 16 ci-dessous). Malgré cela, les deux tonalités dominantes au Canada, D majeur (dans 9 chansons) et G majeur (dans 7 chansons), ne sont présentes dans aucune chanson française. Cependant, les tonalités dominantes en France (em = 7 chansons ; f#m = 7 chansons ; am = 7 chansons) sont présentes au Canada, mais moins fréquentes.

Tableau 16			
Tonalité 1 par pays			
Tonalité 1	Canada	France	Total
C	4	3	7
cm	1	2	3
c#m	1	2	3
D	9	0	9
d	2	2	4
d#m	1	1	2
E	4	1	5
em	3	7	10
Eb	1	3	4
F	2	1	3
fm	1	2	3
F#	1	0	1
f#m	4	7	11
G	7	0	7
gm	1	3	4
g#m	0	2	2
A	4	1	5
am	3	7	10
Ab	1	1	2
B	0	1	1
b	3	5	8
Bb	2	2	4
bb	0	2	2
Total	55	55	110

Les données sont réparties pour admettre une différence entre les tonalités des 11 années (voir le tableau 17 ci-dessous). Il faut souligner que toutes les cases ont moins de 5 valeurs.

Tableau 17												
Tonalité 1 par année												
Tonalité 1	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	Total
C	0	1	0	1	1	0	0	2	0	2	0	7
cm	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	3
c#m	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	3
D	1	0	1	2	0	2	0	0	1	1	1	9
d	0	0	1	1	0	0	0	0	2	0	0	4
d#m	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	2
E	0	1	2	0	0	0	0	0	0	2	0	5
em	1	0	0	0	0	1	3	0	1	1	3	10
Eb	2	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	4
F	0	0	0	0	1	0	2	0	0	0	0	3
fm	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	3
F#	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
f#m	3	0	1	1	2	1	0	2	0	0	1	11
G	0	2	1	0	2	0	0	0	1	1	0	7
gm	0	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	4
g#m	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	2
A	1	0	0	1	0	1	2	0	0	0	0	5
am	0	0	1	0	1	1	1	2	2	0	2	10
Ab	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	2
B	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
b	0	2	1	2	0	1	1	0	0	1	0	8
Bb	1	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	4
bb	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Total	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	110

En ce qui concerne le mode musical, nous retenons les informations pour le premier mode musical seulement puisque toutes les chansons ont au moins un mode musical. Entre autres, 88 d'entre elles n'ont qu'un seul mode musical. Nous remarquons pour la deuxième fois une différence ($\chi^2_{(7)} = 22,45$; $p = 0,002$) (voir le tableau L25 de l'annexe L). Le mode musical majeur-ionien est surreprésenté au Canada en comparaison avec la France. Il apparaît dans 30 chansons au Canada, tandis qu'il revient seulement 12 fois dans les chansons françaises. En France, on favorise plutôt les modes musicaux mineurs mélodiques et naturels. Le mode musical mineur mélodique apparaît dans 22 chansons françaises, tandis qu'il apparaît dans seulement 12 chansons au Canada. Aussi, le mode musical mineur naturel apparaît dans 13 chansons françaises et dans seulement 7 chansons au Canada. Il n'y a pas de

différence par contre selon les années ($\chi^2_{(70)} = 67,95$; $p = 0,55$) (voir le tableau L26 de l'annexe L) pour ce qui est du premier mode musical.

Les tableaux des comparaisons entre les pays (18) et entre les années (19) ci-dessous récapitulent les tests statistiques effectués sur les données relatives au ton musical et renvoient aux illustrations de l'annexe.

Tableau 18			
Le ton musical entre pays			
Caractéristique	Statistique	Significatif oui/non	Référence en annexe
# d'accords	$t_{(108)} = 2,23$; $p = 0,28$	non	Tableau L23
Mode musical	$\chi^2_{(7)} = 22,45$; $p = 0,002$	oui	Tableau L25

Tableau 19			
Le ton musical entre années			
Caractéristique	Statistique	Significatif oui/non	Référence en annexe
# d'accords	$F_{(10; 99)} = 1,06$; $p = 0,40$	non	Tableau L24
Mode musical	$(\chi^2_{(70)} = 67,95$; $p = 0,55$	non	Tableau L26

En ce qui concerne le ton musical, nous n'avons retenu qu'une différence entre les pays pour ce qui est du mode musical. Allons voir maintenant les données relatives aux instruments.

ii) Les instruments

Vu que presque chaque groupement d'instruments dans l'ensemble du corpus est unique (95 sur 110), il n'y aura pas de différence interprétable entre les pays ni entre les années. Poursuivons avec les données représentatives des paroles.

iii) Les paroles

Nous allons examiner de près les thèmes qui apparaissent dans plus de 10 chansons, c'est-à-dire la peine d'amour (35), l'amour désiré (16), l'histoire de vie (16), l'amour (14) et la contrariété (12). Nous remarquons qu'il n'y a pas de différence entre les pays ($\chi^2_{\text{corrigé}} = 1,51$; $p = 0,22$) ni entre les années ($\chi^2_{(10)} = 10,89$; $p = 0,37$) pour ce qui est du thème peine d'amour. De plus, il n'y a pas de différence entre les

pays ($\chi^2_{\text{corrigé}} = 0,07$; $p = 0,79$) ni entre les années ($\chi^2_{(10)} = 3,80$; $p = 0,96$) pour ce qui est de l'amour désiré. Aussi, il n'y a pas de différence entre les pays ($\chi^2_{\text{corrigé}} = 3,58$; $p = 0,06$), ni entre les années ($\chi^2_{(10)} = 5,41$; $p = 0,86$) pour ce qui est du thème histoire de vie. Nous remarquons qu'il n'y a pas de différence entre les pays ($\chi^2_{\text{corrigé}} = 0,74$; $p = 0,39$) ni entre les années ($\chi^2_{(10)} = 7,36$; $p = 0,69$) pour ce qui est du thème amour. Pareillement, il n'y a pas de différence entre les pays ($\chi^2_{\text{corrigé}} = 0,09$; $p = 0,76$) ni entre les années ($\chi^2_{(10)} = 7,11$; $p = 0,71$) pour ce qui est de la contrariété (pour les pays, voir les tableaux L27 a, b, c, d et e de l'annexe L ; pour les années voir les tableaux 28L a, b, c, d et e de l'annexe L). On peut observer des différences importantes entre les pays pour ce qui est des thèmes peine d'amour et histoire de vie, mais les différences pour ces thèmes ne sont toutefois pas inférable. En ce qui concerne les différences entre les années, presque tous les thèmes ont été explorés dans chacune des années. Il y a très peu de différence entre les années. Le tableau 20 donne les distributions selon les pays et le tableau 21 présente les distributions selon les années pour ce qui est des thèmes de paroles.

Tableau 20			
Thème par pays			
Thèmes	Canada	France	Total
Peine d'amour	21	14	35
Amour désiré	7	9	16
Histoire de vie	12	4	16
Amour	5	9	14
Contrariété	5	7	12

Tableau 21												
Thème par année												
Thèmes	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	Total
Peine d'amour	2	1	2	3	3	5	2	6	3	5	3	35
Amour désiré	2	1	0	1	2	2	2	2	1	1	2	16
Histoire de vie	1	2	3	1	1	2	2	0	1	2	1	16
Amour	1	2	1	0	3	1	0	1	2	2	1	14
Contrariété	1	1	2	1	0	1	3	1	1	1	0	12

En ce qui concerne le type de discours, il n'y a pas de différence entre les pays ($\chi^2_{\text{corrigé}} = 0,14$; $p = 0,71$) (voir le tableau 29L de l'annexe L). Aussi, il n'y a pas de différence entre les années pour ce qui est du type de discours ($\chi^2_{(10)} = 15,10$; $p = 0,13$) (voir le tableau 30L de l'annexe L). Les données sont très semblables entre les pays, ainsi qu'entre les années.

De plus, pour ce qui est du nombre de personnes mentionnées dans les paroles des chansons, nous ne pouvons pas effectuer de test puisque ce n'est pas mathématiquement possible de comparer ni les années et ni les pays parce que les données sont concentrées sur trois modalités : 2 personnes (39), 1 et plusieurs (16) et 2 et plusieurs (25). En revanche, on peut constater que les distributions de fréquences sont semblables entre les années et entre les pays. Il n'y a pas beaucoup de différence pour ces trois modalités (voir le tableau L31 de l'annexe L).

Les tableaux ci-dessous synthétisent les données selon les pays et les années pour les paroles. Ils indiquent aussi à quel tableau la statistique se réfère en annexe.

Tableau 22			
Les paroles entre pays			
Caractéristique	Statistique	Significatif oui/non	Référence en annexe
Peine d'amour	$\chi^2_{\text{corrigé}} = 1,51$; $p = 0,22$	non	Tableau L27a
Amour désiré	$\chi^2_{\text{corrigé}} = 0,73$; $p = 0,79$	non	Tableau L27b
Histoire de vie	$\chi^2_{\text{corrigé}} = 3,58$; $p = 0,06$	non	Tableau L27c
Amour	$\chi^2_{\text{corrigé}} = 0,74$; $p = 0,39$	non	Tableau L27d
Contrariété	$\chi^2_{\text{corrigé}} = 0,94$; $p = 0,76$	non	Tableau L27e
Type de discours	$\chi^2_{\text{corrigé}} = 0,14$; $p = 0,71$	non	Tableau L29

Tableau 23			
Les paroles entre années			
Caractéristique	Statistique	Significatif oui/non	Référence en annexe
Peine d'amour	$\chi^2_{(10)} = 10,89$; $p = 0,37$	non	Tableau L28a
Amour désiré	$\chi^2_{(10)} = 3,80$; $p = 0,96$	non	Tableau L28b
Histoire de vie	$\chi^2_{(10)} = 5,41$; $p = 0,86$	non	Tableau L28c
Amour	$\chi^2_{(10)} = 7,36$; $p = 0,69$	non	Tableau L28d
Contrariété	$\chi^2_{(10)} = 7,11$; $p = 0,71$	non	Tableau L28e
Type de discours	$\chi^2_{(10)} = 15,10$; $p = 0,13$	non	Tableau L30

On n'observe aucune différence entre les pays ni entre les années pour ce qui est des variables relatives aux paroles.

Pour récapituler l'ensemble des comparaisons entre pays et années pour toutes les caractéristiques des musiques populaires, en général, il n'y a pas de différence, à l'exception de deux caractéristiques : les couplets 1, 2 et 3 ainsi que le mode musical — l'échantillon relativement petit reparti parmi 11 années ne nous permet pas d'admettre une différence entre les années pour ce qui est des couplets 1, 2 et 3. Il y a une différence entre les pays pour ce qui est du mode majeur-ionien.

La section qui suit permettra de vérifier les hypothèses qui ont été construites plus haut et de comparer les trois thèses (standard, standard/originale et hétérogène) à la lumière de la description des données qui vient d'être faite.

Chapitre 3

INTERPRÉTATION

Les deux premiers chapitres de la thèse nous ont permis de mettre à jour les caractéristiques des musiques populaires ainsi que leurs logiques sous-jacentes. L'ensemble des caractéristiques et leurs logiques ont permis de dégager jusqu'à présent trois réseaux analytiques : standard, standard/original et hétérogène. Le questionnement qui a été soulevé et surtout les analyses qui ont été menées ont mis en lumière la complexité des œuvres de musique populaire. Nous avons vu émerger de façon inattendue une variété de caractéristiques ainsi que plusieurs combinaisons de ces caractéristiques.

Ce faisant, nous avons également préparé le travail comparatif entre les pays et les années dont nous avons déjà exposé les grandes lignes et les avantages.

Notre thèse, jusqu'à présent, s'est proposé de vérifier laquelle des thèses a le plus de pouvoir explicatif pour les œuvres de musique populaire. En questionnant le fondement même de ces logiques, à partir d'un corpus de chanson à succès, l'objectif a été d'explorer les paramètres musicaux et langagiers par référence aux trois formes analytiques.

La recherche d'une explication des œuvres de musique populaire a dû passer par une opérationnalisation et une vérification empirique des œuvres de musique populaire. Les hypothèses que nous avons soulevées ont été soumises aux résultats de notre analyse qui a porté sur 110 chansons à succès canadiennes-françaises et françaises qui appartiennent à la période qui va de 1995 à 2005.

Tout au long de cette étude, nous avons essayé de chercher à savoir laquelle des logiques (standard, standard/original et hétérogène) pouvait décrire et ainsi

expliquer le mieux les œuvres de musique populaire. Nous nous attachons, dans ce troisième chapitre de la thèse, aux résultats issus des analyses descriptives. Plus particulièrement, nous confrontons les hypothèses empiriques dérivant des trois logiques aux résultats de ces analyses. De plus, nous revenons sur notre hypothèse théorique pour juger de sa pertinence.

Nous allons, dans cette partie interprétative, nous pencher sur les trois thèses une à une. Nous pourrions ainsi vérifier si une caractéristique, telle que décrite par un auteur, existe vraiment dans le sens que lui a donné l'auteur. Cela nous permettra également de vérifier comment les caractéristiques s'articulent et si elles tendent vers la standardisation, la dualisation standard et originale, l'hétérogénéisation ou bien vers quelque combinaison. Cette vérification empirique remettra en cause non seulement les prédictions empiriques, mais également les logiques sous-jacentes aux caractéristiques.

Nous débutons notre exploration des résultats en nous interrogeant sur l'existence de caractéristiques standard, telles que perçues par les standardistes. Les opinions exprimées ici ont été développées primordialement par Theodor Adorno. Nous questionnons ensuite l'existence des caractéristiques à la fois standard et originales dans une même logique, telles qu'on peut les déduire des propos des dualistes. Les opinions exprimées par Edgar Morin en sont les plus célèbres. Ensuite, nous nous attardons à la présence de caractéristiques hétérogènes, telles qu'elles sont signalées par les hétérogénéistes, notamment par Gérard Authelain et Richard Middleton. Enfin, nous vérifions si les résultats ne découlent pas plutôt d'une logique à l'intersection de ces trois modèles.

Retour aux hypothèses empiriques

Comment déterminer si une caractéristique est standard, standard/original ou hétérogène ? D'abord, nous devons préciser qu'une caractéristique standard/original n'existe pas en soi. Les dualistes, dans leurs logiques, admettent la coexistence de caractéristiques standard et originales ; cependant ils n'abordent pas les caractéristiques autrement que par référence aux travaux des autres écoles. Nous reviendrons sur ce point lors de la vérification des hypothèses empiriques des dualistes. Pour l'instant, nous précisons comment nous catégorisons les caractéristiques afin de vérifier les hypothèses spécifiques.

On peut admettre qu'une proportion de 95 % est forte et que l'est aussi, bien qu'un peu moins, un pourcentage de 90 %. Cela en tête, pour des fins de démonstrations, nous allons considérer que si une caractéristique a une proportion de 90 % et plus, elle accrédi tera la thèse standard. Si l'on inverse les chiffres, on peut considérer que si une caractéristique a une proportion de 10 % et moins, elle avalisera la thèse de l'hétérogénéité. Dans cet esprit, les caractéristiques des dualistes devront figurer soit dans la catégorie des 90 % et plus, soit dans la catégorie de 10 % et moins. Rappelons-nous que les dualistes admettent la coexistence des caractéristiques standard et des caractéristiques hétérogènes dans une même logique, mais qu'ils n'ont pas précisé l'existence de caractéristiques de façon intermédiaire. Mais que faire avec les caractéristiques qui se situent dans une zone intermédiaire ? Si ce raisonnement est bon pour les proportions des extrémités, on pourrait l'appliquer à la zone médiane (45-55%). On peut ainsi placer les 11 % à 44 % à l'intersection et avancer que la tendance va alors vers l'hétérogénéité. On peut pareillement estimer que les 56 à 89 % tendent vers la standardisation et qu'ils sont donc à quelque intersection. Le tableau ci-dessous reprend cette classification.

Tableau 23				
Occurrence des caractéristiques¹				
Standard	Tendance standard	Médiane	Tendance hétérogène	Hétérogène
90-100 %	56-89 %	45-55 %	11-44 %	0-10 %

Standard

Nous avons expliqué comment les standardistes s'entendent pour dire que les musiques populaires possèdent des caractéristiques standard, mais il n'y a pas unanimité autour des logiques d'après lesquelles se présentent ces caractéristiques. La standardisation se manifeste donc pour chacun d'eux d'une manière spécifique : l'industrialisation, l'imitation du succès, la mémoire collective et d'autres sous logiques comme celles des contraintes des droits d'auteur, des œuvres censurées, de la sélection des interprètes ainsi que la concentration du marché. En vérifiant la distribution des caractéristiques, nous confrontons également ces logiques.

Que se passe-t-il quand nous examinons vraiment le contenu des musiques populaires ? Nous avons vérifié 4 caractéristiques soulevées par les standardistes : la longueur du refrain de 32 mesures, la durée de la chanson de 3 minutes, la forme composée de refrain, de pont et de transition et la tonalité dépeinte comme majeure ou mineure. Si les standardistes ont raison, ces caractéristiques devront apparaître dans la majorité des chansons, c'est-à-dire dans 90 % à 100 % d'entre elles.

Nous observons cependant qu'aucun refrain (0 %) dans l'ensemble du corpus ne fait 32 mesures. De plus, l'estimation des standardistes dépasse largement la réalité de la longueur en mesures du refrain. La longueur du refrain varie entre 2 et 20 mesures. En moyenne, la longueur en mesures du refrain est de 9,54. L'écart-type

¹ Dans le cas de la longueur en mesure pour chacune des sections, nous allons souligner le mode seulement puisque la variation des longueurs est tellement importante.

accompagnant cette moyenne est grand, 3,41. Cet écart-type peut s'expliquer par la tendance du mode statistique à être soit de 8, soit de 16 mesures.

De plus, aucune chanson ne fait précisément 180 secondes¹ (3 minutes) en durée. Seulement 6 (5 %) des chansons ont une durée entre 165 (2 min., 45 sec.) et 195 secondes (3 min., 15 sec.). La durée en secondes varie entre 159 secondes (2 min., 39 sec.) et 383 secondes (6 min., 23 sec.). La moyenne de la durée est de 244 secondes (4 min., 4 sec.). Cette moyenne est accompagnée d'un grand écart-type de 38,47.

En outre, dans les chansons, on peut trouver un refrain, un pont et une transition ; par contre, aucune chanson (0 %) ne se présente avec seulement ces trois éléments. On peut trouver dans notre corpus diverses combinaisons des sections suivantes : introduction et thème introduction, refrain, pré-refrain, post-refrain, couplet, post-couplet, transition, solo, pont, conclusion ; mais aucune forme ne domine précisément. Presque chaque forme est unique à chacune des chansons.

Enfin, les standardistes veulent que la tonalité musicale des musiques populaires repose sur un système tonal majeur ou mineur. Il faut souligner que nous avons repéré en tout 9 gammes et modes musicaux sur lesquels reposent les tonalités des chansons à succès. Il s'agit des modes/gammes musicaux : ionien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien, éolien, mélodique, harmonique et romanien. Il faut être prudent si l'on entend réduire les tonalités aux catégories génériques de mineure et de majeure, car elles ne laissent pas transparaître certaines variations, parfois subtiles, mais qui toutefois modifient le son. Alors si nous considérons que les modes/gammes musicaux ionien-majeur (42), mineur-mélodique (34), éolien-mineur (20) et mineur-harmonique (4) sont des indicateurs de tonalité mineure ou majeure, 91 % (100) du corpus repose sur des systèmes majeur ou mineur et ainsi la tonalité est soit majeure,

¹ Pour des fins d'analyses statistiques, les données devaient être traduites en secondes. Dans la mesure du possible, nous illustrerons les informations en minutes. Par contre, pour interpréter l'écart-type, il faudra garder à l'esprit que celui-ci se rapporte à la moyenne en secondes.

soit mineure. Si l'on procède ainsi, on donne foi à la vision standardiste. Le tableau ci-dessous montre les occurrences des caractéristiques dans le corpus.

Tableau 24					
Standard – Caractéristiques et occurrences					
Caractéristiques	Standard 90-100 %	Tendance standard 56-89 %	Médiane 45-55 %	Tendance hétérogène 11-44 %	Hétérogène 0-10 %
Refrain 32 mesures					0 %
Chanson 3 minutes					5 %
Forme : refrain, pont et transition					0 %
Mode- tonalité : majeur ou mineure	Tonale : Majeur : Ionien : 38 % Mineur : Mélodique : 31 % Éolien : 18 % Harmonique : 4 % Total : 91%				Modale : Lydien : 3% Mixolydien : 2 % Dorien : 2 % Phrygian : 2 % Total : 9 %

En examinant individuellement les caractéristiques standard, seulement la tonalité peut correspondre aux attentes. Par contre, elle ne prend pas en considération les quelques tonalités qui reposent sur un système modal et non tonal. Les autres caractéristiques soit n'ont pas été repérées, soit elles renvoient à l'hétérogénéité. Que penser de ces résultats ?

À l'examen de ces 4 caractéristiques, on découvre un démenti relatif aux propos des standardistes, en particulier de ceux de Theodor Adorno, qui veulent que les musiques populaires, et surtout celles qui connaissent le succès, soient simples, conventionnelles et répétitives. Il est fort possible que les chansons aient beaucoup évolué depuis que Theodor Adorno a écrit sur les musiques populaires, il y a plus de 50 ans. Cependant, pour ce qui est de notre travail, on pourrait penser que, si la

logique sous-jacente aux caractéristiques standard persiste encore aujourd'hui, on devrait observer plus de traits concordants pour conclure à une standardisation, c'est-à-dire des traits qui valent pour des ensembles de 90 à 100 %, et ce n'est pas le cas.

Les standardistes ont raison une seule fois. Les caractéristiques proposées par les standardistes sont erronées dans l'ensemble. Les logiques sous-jacentes qui prétendent expliquer ces caractéristiques ont forcément tort elles aussi. Leurs thèses (industrialisation, imitation du succès, mémoire collective, droit d'auteur, œuvre censurée, sélection des interprètes, concentration du marché) sont séduisantes ; mais elles n'ont pas de correspondance empirique. Les standardistes ont tenté d'englober les caractéristiques et ainsi les logiques dans des macroidéologies qui veulent par principe regrouper et ainsi ignorer tous particularismes. On ne peut pas nier l'existence de spécificités, observables ; il faudra donc chercher une explication plus adaptée aux découvertes empiriques.

Passons à la thèse des dualistes.

Standard /originale

Nous avons expliqué que, d'après les dualistes standard/originaux, le fonctionnement de l'industrie culturelle et les contraintes sociales tendent vers une standardisation des produits culturels ; en revanche, ces idées déterminantes coexistent avec ceux de l'inventivité et de l'individualité. On peut répartir dans 2 ensembles les travaux dans lesquels sont actives des logiques propices aussi bien à la standardisation qu'à l'hétérogénéisation : celui de l'industrialisation et celui de l'imagination.

Que se passe-t-il quand nous examinons le contenu des musiques populaires ?

Nous avons vérifié 18 caractéristiques (23 formes)¹ : 1) les groupements d'instruments

¹ Les résultats s'avèreront pour plus de 16 caractéristiques, car chaque caractéristique peut se reproduire dans la chanson. Dans ce cas chaque répétition compte comme une nouvelle caractéristique. C'est le

actuels ; 2) la section rythmique : basse, batterie, percussion, clavier, guitare d'accompagnement ; 3) la section orchestrale : cuivre et cordes ; 4) un(e) soliste ; 5) un chœur ; 6) la tonalité : majeure ou mineure (rarement modale) ; 7) la forme : introduction, refrain, couplet, pont, *riff* et conclusion ; 8) l'ordre des sections : AABA, ABAC, ABA, ABA/CD, ABA/CA, ABA/CDC ; 9) le couplet et le refrain : en alternance ; 10) l'introduction : 2, 4 ou 6 mesures ; 11) le refrain : 8 ou 16 mesures ; 12) le couplet : 8 ou 16 mesures ; 13) la conclusion : se termine en laissant mourir le son en boucle ; 14) les thèmes des paroles : amour (plaisir ou chagrin d'amour, romantique et sexuel), évocation lointaine et mystérieuse, évoquant une opposition : riche/pauvre, puissant/faible, amoureux heureux/l'autre, soumission/révolte, désir/hostilité, nationalisme/exotisme, rêves/déception amoureuse, ambitions de pouvoir, argent, réussite/vagabond, pitié pour les exclus, perdant, respect pour la loi/haine du gendarme ; 15) l'énonciation dans les paroles : monologue et/ou dialogue ; 16) rapports entre deux ou trois personnages. Le tableau qui suit présente les caractéristiques, leurs indicateurs, le nombre d'occurrences dans le corpus ainsi que la proportion.

Tableau 25			
Caractéristiques standard/originales			
Caractéristiques	Indicateurs	Occurrences	%
Groupements d'instruments	Actuels	1	0,9 %
Section rythmique	Basse et batterie ou percussion et clavier ou guitare d'accompagnement	97	88 %
Section orchestrale	Cuivres : Trompette,	2	2%
	Tuba,	1	0,9%
	Sax,	3	3%
	Clavier son cuivre, et/ou	2	2%
	Cordes :	22	22%
	Violon,	5	4%
	Violoncelle,	3	3%
	Clavier son corde, et/ou	23	21%
Clavier son orchestre	2	2%	
	Total	63	58% ¹
Soliste		106	96 %
Chœur		78	70 %
Mode - tonalité	Majeur ou mineur (rarement modal) ²	Majeur : ionien : 42	38 %
		Mineur :	
		Mélodique : 34	31 %
		Eolienne : 20	18 %
		Harmonique : 4	4 %
		Modale :	
		Lydien : 4	4%
		Mixolydien : 2	2%
		Dorien : 2	2%
		Phrygien : 2	2%
	Total : 110	100 %	
Forme	Introduction, refrain, couplet, pont, <i>riff</i> et conclusion	11	10 %
Ordre des sections	AABA ; ABAC ; ABA ; ABA/CD ; ABA/CA ; ABA/CDC	0	0 %
Couplet et refrain	En alternance	3	2 %
Introduction	2,	7	6 %
	4 ou	38	34 %
	6 mesures	5	4 %
	Total	50	44 %
Refrain	8 ou 16 mesures	Refrain 1 :	
		8 mesures : 44	40 %
		16 mesures : 13	12 %
		Total : 57	52 %
		Refrain 2 :	
		8 mesures : 44	40 %
16 mesures : 14	13 %		
	Total : 58	53 %	

¹ Nous avons arrondi le total à la dizaine.

² En lui-même, cet énoncé est contradictoire. Par exemple, le mode ionien est aussi fondé sur la gamme majeure, le mode éolien est fondé sur la gamme mineure naturelle. Alors, ces gammes sont à la fois mineure ou majeur et modale.

		Refrain 3 : 8 mesures : 44 16 mesures : 8 Total : 52 Refrain 4 : 8 mesures : 33 16 mesures : 3 Total : 36	40 % 7 % 47 % 30 % 3 % 33 %
Couplet	8 ou 16 mesures	Couplet 1 : 8 mesures : 37 16 mesures : 33 Total : 70 Couplet 2 : 8 mesures : 39 16 mesures : 29 Total : 68 Couplet 3 : 8 mesures : 25 16 mesures : 13 Total : 38	34 % 30 % 64 % 35 % 26 % 61 % 23 % 12 % 35 %
Conclusion	Se termine en laissant mourir le son en boucle	36	33 %
Thèmes des paroles	Amour (plaisir ou chagrin d'amour, romantique et sexuel)	Peine amour : 35 Amour désiré : 16 Amour : 14 Total : 65	32 % 14 % 13 % 59 %
	Évocation lointaine et mystérieuse	0	0 %
	Évoquant une opposition : riche/pauvre, puissant/faible, amoureux heureux/l'autre, soumission/révolte, désir/hostilité, nationalisme/exotisme, rêves/déception amoureuse, ambitions de pouvoir, argent, réussite/vagabond, pitié pour les exclus, perdant, respect pour la loi/haine du gendarme	Puissant/faible : 2 Riche/pauvre : 1 Total : 3	2% 1% 3 %
Énonciation dans les paroles	Monologue et/ou dialogue	Monologue : 102 Dialogue : 8 Total : 110	93 % 7 % 100 %
Énonciation dans les paroles	Rapports entre deux ou trois personnages	2 pers. : 39 2 pers. + plusieurs : 5 3 pers. : 25 3 pers. + plusieurs : 7 Total : 76	35 % 4 % 23 % 6 % 68 %

Si les dualistes standard/originaux ont raison, on devra observer un modèle axé sur des caractéristiques standard ou hétérogène. Cependant, les 18 caractéristiques (23 formes) englobant divers indicateurs retenus ici devront toutes apparaître dans la

proportion standard. Selon les dualistes, les indicateurs des caractéristiques permettent d'expliquer la totalité des possibilités. Par exemple, la longueur du refrain devra être de 8 ou 16 mesures. Dans ce sens, selon les dualistes, l'addition de ces deux indicateurs devra pouvoir expliquer 100 % des cas. Et alors, si les dualistes ont raison, les résultats devront tous figurer dans la section standard entre 90 % et 100 %.

Tableau 26					
Standard/Original – Caractéristiques et occurrences					
Caractéristiques	Standard 90-100%	Tendance standard 56-89%	Médiane 45-55%	Tendance hétérogène 11-44%	Hétérogène 0-10%
Groupement d'instruments actuel					0,9 %
Section rythmique : basse, batterie ou percussion, clavier ou guitare		88 %			
Section orchestrale : cuivre ou cordes ou orchestre		58 %			
Soliste	96 %				
Chœur		70 %			
Mode-tonalité majeur ou mineur (rarement modal)	100 %				
Forme : introduction, refrain, couplet, pont, <i>riff</i> et conclusion					10 %
Ordre des sections : AABA ; ABAC ; ABA ; ABA/CD ; ABA/CA ; ABA/CDC					0 %
Couplet et refrain : alternance					2 %
Introduction :				44 %	

2, 4 ou 6 mesures					
Refrain : 8 ou 16 mesures			Ref. 1 : 52 % Ref. 2 : 53 % Ref. 3 : 47 %	Ref. 4 : 33 %	
Couplet : 8 ou 16 mesures		Cou. 1 : 64 % Cou. 2 : 61 %		Cou. 3 : 35 %	
Conclusion : laissant mourir le son en boucle				33 %	
Thèmes des paroles : Amour		59 %			
Thèmes des paroles : évocation lointaine et mystérieuse					0 %
Thèmes des paroles : évoquant une opposition					2 %
Paroles : monologue et/ou dialogue	100 %				
Paroles : rapports entre 2 ou 3 personnages		68 %			

Pourtant, comme nous pouvons le remarquer dans le tableau ci-dessus, seulement 3 hypothèses spécifiques sont confirmées : celle d'un(e) soliste ; celle de la tonalité mineure ou majeure (rarement modale) et celle du discours émis en monologue ou en dialogue. Toutefois, certaines caractéristiques signalées par les dualistes apparaissent entre 56 % et 89 % et ainsi tendent vers la standardisation. C'est le cas pour 7 caractéristiques. Sur ce point, nous accordons partiellement raison aux dualistes pour ce qui est des caractéristiques de la section rythmique, de la section orchestrale, du chœur, de la longueur des couplets 1 et 2 de 8 ou 16 mesures et du thème de paroles d'amour, ainsi que pour le rapport entre 2 ou 3 personnes signalées dans les paroles de chansons. Plus de la moitié des cas ne sont pas prédits par les

dualistes, et donc 12 des 22 formes de caractéristiques ne s'expliquent pas par cette logique. De plus, si nous éliminons les regroupements des possibilités d'apparition de chaque caractéristique telle que proposée par les dualistes, nous remarquons que seulement 4 caractéristiques sur 22 formes de caractéristiques répondent à une standardisation ou à une tendance vers la standardisation. Que penser de ces résultats ?

D'abord, les données révèlent qu'il existe, en réalité, très peu de caractéristiques standard. Puisqu'on témoigne d'une forte tendance vers l'hétérogénéité, il serait indiqué d'accorder plus de mérite à une logique plus hétérogène que duelle standard/originale.

Il n'est pas surprenant que, puisque la thèse des standardistes est grandement inadéquate, celle des dualistes le soit aussi. Les caractéristiques des dualistes, en effet, sont largement conçues en fonction d'une vision standardiste. Les standardistes ont attribué un indicateur à chaque caractéristique et les dualistes, eux, en ont attribué plusieurs ; cependant, la somme des indicateurs devait s'additionner pour expliquer l'ensemble total des possibilités de cette caractéristique. En regroupant plusieurs indicateurs pour expliquer une caractéristique, on limite la possibilité d'observer de nouvelles caractéristiques et donc on risque d'en perdre de vue la spécificité. De plus, si telle est le cas de façon empirique, il serait prudent de revoir les explications théoriques qui sont proposées.

Au niveau théorique, le fondement même des logiques dualistes ressemble beaucoup à celui des standardistes. D'autant plus que certaines explications standard resurgissent chez les dualistes. C'est le cas de celle de l'industrialisation. L'idée part d'une macroidéologie qui tente d'englober la majorité des caractéristiques et de les enfoncer dans la standardisation. Même l'idée développée à l'égard de l'imagination est renvoyée à celle de l'industrie culturelle et à celle d'une standardisation. De plus,

on rajoute qu'il existe des archétypes, des structures pour ordonner même les rêves des personnes, et ainsi leur individualité. Aussi, Edgard Morin insistent sur l'idée des contraintes sociales. Même s'il existe des éléments de création individuelle, ils sont soumis à une force contraignante. Les tenants de l'approche n'ont jamais montré empiriquement comment cela s'articulait véritablement dans un corpus d'œuvres. Nous avons fait ce même constat à l'égard du concept de la pseudo-individualisation développé par Theodor Adorno qui insiste pour expliquer même les caractéristiques originales des chansons par une idée toujours rattachée à une structure standard, qui en réalité n'existe pas. L'idée même nous semble trop généralisée et mérite d'être décomposée davantage. Voyons ce que proposent les hétérogénéistes à cet égard.

Hétérogène

Nous avons expliqué comment les hétérogénéistes expriment que l'œuvre de musique populaire ne traduit pas uniquement la vision du musicien ou de l'interprète ; elle offre également à voir la conception du monde de tout le groupe social auquel appartient le musicien, l'interprète ou encore l'équipe de créateurs de chansons ; et elle est le fruit de nombreuses interactions culturelles qui peuvent exister grâce aux échanges entre les musiciens et l'équipe de créateurs ou grâce à la mondialisation et à la dissipation des frontières du marché musical. L'œuvre est ici à la fois inscrite dans ses propres conditions en même temps qu'elle dépend de plusieurs facteurs temporels, économiques, politiques, technologiques, financiers, etc.

Que se passe-t-il quand nous examinons le contenu des musiques populaires ? Nous avons vérifié 16 caractéristiques (24 formes) hétérogènes : 1) la longueur de la chanson et de ses sections : 2) refrain, 3) couplet, 4) pré-refrain, 5) post-couplet, 6) introduction, 7) thème introduction, 8) transition, 9) solo, 10) pont, 11) conclusion,

ainsi que 12) la forme, 13) le mètre, 14) la tonalité, 15) les groupements d'instruments et 16) les thèmes de paroles. Afin d'en illustrer l'importance, dans le tableau qui suit nous présentons les caractéristiques, leur indicateur, le nombre d'occurrences ainsi que la proportion dans le corpus.

Tableau 27			
Caractéristiques hétérogènes			
Caractéristiques	Indicateurs	Occurrences	%
Longueur de la chanson		Aucun mode statistique	Variation importante
Longueur du refrain		Ref. 1 : 8 mesures : 44 Ref. 2 : 8 mesures : 44 Ref. 3 : 8 mesures : 44 Ref. 4 : 8 mesures : 33	40 % 40 % 40 % 30 %
Longueur du couplet		Cou. 1 : 8 mesures : 37 Cou. 2 : 8 mesures : 39 Cou. 3 : 8 mesures : 25	34 % 35 % 23 %
Longueur du pré-refrain		Pré-ref. 1 : 8 mesures : 8 Pré-ref. 2 : 8 mesures : 8	7 % 7 %
Longueur post-couplet		Aucun mode statistique	Variation importante
Longueur introduction		4 mesures : 38	34 %
Thème intro		Aucun mode statistique	Variation importante
Longueur de transition		Transi. 1 : 4 mesures : 27 Transi. 2 : 4 mesures : 10	24 % 9 %
Longueur du solo		8 mesures : 16	14 %
Longueur du pont		8 mesures : 21	19 %
Conclusion		Aucun mode statistique	Variation importante
Forme	Peut comprendre : introduction, couplets, refrains, ponts, conclusion	9	8 %
Mètre		Mètre 1 : 4/4 : 103 Mètre 2 : 2/4 : 18	94 % 16 %
Mode-tonalité	Majeur, mineur ou modale	Majeure : ionien : 42 Mineure : mélodique, éolienne et harmonique : 58 Modale : lydien, myxolydien, dorien, phrygien : 10	38 % 53 % 9 %
Groupement instruments		Aucun mode statistique	Variation importante
Thèmes des paroles	Violence, homicide, folie, satanisme, paix, égalité,	Amour : 14 Amour rupture : 37	13 % 34 %

	socialisation, changement social, travail, amour, sexe, amour rupture, religion, amitié, grandir, défis de la vie, plaisir, voiture, politique, révolution, manifestation, mouvement, nationalisme, patriotisme, référent local, multiculturalisme, urbanisme, guerre, antiguerre, globalisme, traumatisme, valeur africo-américaine, défis des noirs, ethnicité, drogue et alcool, femme autonomisation, femme glorifiée, femme exploitée, soumise, caractéristiques physiques de la femme, mère, homme courageux, homme possessif, besoin d'une femme, caractéristiques physiques de l'homme, homme blanc, homme hétérosexuel, masculinité, activité physique, trahison, vengeance, argent, pauvreté	Paix : 1 Défis : 12 Local : 3 Urbanisme : 1 Femme glorifiée : 2 Manifestation : 2 Pauvreté : 2	0,9 % 10 % 2 % 0,9 % 2 % 2 % 2 %
--	--	--	--

Rappelons que, si les hétérogénistes ont raison, on devra observer des caractéristiques musicales hétérogènes, et alors peu présentes dans le corpus (entre 1-10 %). Dans la recension des écrits, les hétérogénéistes ont évoqué des caractéristiques hétérogènes sans définir leurs paramètres sauf dans 2 cas : celui de la tonalité musicale qui serait majeure, mineure ou modal, et celui des nombreux thèmes de paroles. Examinons de plus près comment ces caractéristiques se présentent dans le corpus.

Tableau 28					
Hétérogène - Caractéristiques et occurrences					
Caractéristiques	Standard 90-100 %	Tendance standard 56-89 %	Médiane 45-55 %	Tendance hétérogène 11-44 %	Hétérogène 0-10 %
Longueur de la chanson					Variation importante
Longueur du refrain				Ref. 1 : 40 % Ref. 2 : 40 % Ref. 3 : 40 % Ref. 4 : 30 %	
Longueur du couplet				Cou. 1 : 34 % Cou. 2 : 35 % Cou. 3 : 23 %	
Longueur du pré-refrain					Pré. 1 : 7 % Pré. 2 : 7 %
Longueur post-couplet					Variation importante
Longueur introduction				34 %	
Thème intro					Variation importante
Longueur de transition				Tra. 1 : 24 %	Tra. 2 : 9%
Longueur du solo				14 %	
Longueur du pont				19 %	
Conclusion					Variation importante
Forme : peut comprendre : introduction, couplets, refrains, ponts, conclusion					8 %
Mètre	Mètre 1 : 4/4 : 94 %			Mètre 2 : 2/4 : 16 %	
Mode-tonalité				Maj. : 38 % Min. : 53 %	Mode : 9 %
Groupement d'instruments					Variation importante
Thèmes des paroles				Amour : 13 % Amour rup. : 34 %	Paix : 0,9 % Défis : 10 % Local : 2 % Urbanisme : 0,9 % Femme glorifiée : 2 % Manif. : 2 % Pauvreté : 2 %

Pour continuer la vérification des hypothèses hétérogénéistes, nous avons, dans la section ultérieure, fait intervenir les variables années (1995-2005) et pays (Canada-France). Cependant, dans la grande majorité des cas, il n'y a pas de différences significatives entre les années ni entre les pays. Il se pourrait toutefois que la faible taille de l'échantillon n'ait pas permis une réelle comparaison. Afin d'examiner les différences entre les années, il aurait fallu augmenter la taille de l'échantillon. Malgré l'intervention des variables pays et années, les hétérogénéistes expliquent toutes les caractéristiques sauf une, le 1^{er} mètre de 4/4 qui apparaît dans 94 % du corpus. Que penser de ces résultats ?

Au niveau des hypothèses empiriques et spécifiques, nous devons accorder un grand mérite aux hétérogénéistes. Ce sont eux qui ont le mieux prédit la distribution des caractéristiques qu'ils ont soulevées. Les caractéristiques mentionnées par ce groupement soit sont hétérogènes, soit tendent vers l'hétérogénéité. Les hétérogénéistes ont eu tort pour une caractéristique seulement.

En conséquence, il est permis de donner crédit aux logiques qu'ils font valoir. Dans l'ensemble les logiques hétérogènes — diversité culturelle, anti-impérialisme, tension locale/mondiale, reflet des diverses sociétés, contextes, cultures, individualité et société en mouvement — sont beaucoup plus sensibles aux variations des cultures du monde, des individualités, ainsi qu'à l'évolution des phénomènes. Il nous semble admissible que les mouvements sociaux, l'évolution des époques, les nouvelles technologies, les nouvelles découvertes, les échanges interculturels et interindividuels ainsi que leurs liens et leurs tensions s'infiltrèrent dans les œuvres de musique populaire dans ses dynamiques plurielles qui génèrent une certaine diversité.

Ce phénomène majoritairement hétérogène n'est pas propre aux chansons à succès. C'est également ce que Marcel Bénéteau observe dans les répertoires de chansons folkloriques de deux peuples qui habitent un territoire très rapproché.

L'analyse du corpus de chansons révéla que les répertoires des deux groupes étaient très différents l'un de l'autre. Non seulement les deux groupes ne chantaient pas les mêmes chansons, mais ils ne chantaient même pas les mêmes sortes de chansons (Bénéteau, 2004, p. 203).

Ce phénomène hétérogène se manifeste également à travers d'autres faits musicaux, comme celui des catégories musicales définies dans la presse. Dans sa thèse de doctorat, intitulé, *Le discours sur la musique dans la presse française : L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, Catherine Rudent montre que les catégories musicales décrites par la presse sont en effet des classifications « nébuleuses ».

L'auteure explique le phénomène ainsi :

Donc c'est de plusieurs façons à la fois, sur plusieurs échelles, que la presse fait œuvre taxinomique, si l'on accepte de parler de taxinomie quand il y a flou des frontières et fiction des caractéristiques : nous parlerions volontiers de taxinomie non scientifique. Le résultat de cette taxinomie est la constitution d'entités musicales (de tailles diverses selon l'échelle considérée) qui ne sont pas des styles, mais un hybride de traits sonores et non sonores (Rudent, 2000b, p. 444).

Puisque, jusqu'ici, les données empiriques de notre analyse témoignent d'une grande tendance vers l'hétérogénéité, pouvons-nous encore penser qu'il existe une articulation entre les trois logiques comme nous l'avons préalablement proposé.

Passons maintenant à la vérification de cette dernière hypothèse.

Hypothèse théorique : à l'intersection des logiques

Nous venons de montrer par une sélection de caractéristiques macrostructurales et objectivantes que les œuvres de musique populaire telles que définies par les trois thèses tendent le plus souvent vers l'hétérogénéisation. Dans ce

cas, nous devons infirmer notre hypothèse théorique qui avait prédit un partage important entre les trois logiques. Nous n'observons pas une réelle composition à l'intersection des trois modèles, une zone de vérité partagée en même temps que des secteurs exclusifs. Jusqu'ici l'explication de la musique populaire n'est pas contrainte d'emprunter aux trois modèles. Elle peut en grande partie s'expliquer par une logique hétérogène.

Par ailleurs, il y a des caractéristiques qui échappent aux trois modèles, qui ont découlé de nos analyses et que nous voulons souligner. Ainsi, nous nous demandons si l'ensemble des caractéristiques sera également redevable à une logique hétérogène.

De nouvelles découvertes empiriques

Nous allons revoir l'ensemble des caractéristiques observées et leur récurrence dans le corpus afin de parvenir à une représentation plus complexe et actuelle de l'objet. Pour ce faire, nous reprenons les 5 catégories retenues et les fréquences relatives prédéfinies pour la classification : 1) standard (90-100 %), 2) tendance standard (56-89 %), 3) médiane (45-55 %), 4) tendance hétérogène (11-44 %) et 5) hétérogène (0-10 %). Chaque caractéristique sera donc catégorisée selon son occurrence dans le corpus. Nous présentons ci-dessous les caractéristiques qui se sont manifestées dans une perspective standard, ensuite qui tendent vers la standardisation, les caractéristiques médianes, et, ensuite, celles qui tendent vers l'hétérogénéisation et, enfin, les caractéristiques hétérogènes.

Commençons avec les caractéristiques standards.

Tableau 29	
Caractéristiques standard (90-100 %)	
Caractéristiques	Proportions
Mètre 1 : 4/4	94 %
Introduction	92 %
Discours - Monologue	93 %
Soliste	96 %

Poursuivons avec les caractéristiques qui tendent vers la standardisation.

Tableau 30	
Caractéristiques de tendance standard (56-89 %)	
Caractéristiques	Proportions
Chœur	71 %
1 ^{re} voix homme	69 %
1 ^{re} guitare électrique	71 %
Batterie	74 %
Basse électrique	70 %

Continuons avec les caractéristiques médianes.

Tableau 31	
Caractéristiques médianes (45-55 %)	
Caractéristiques	Proportions
Conclusion	47 %
1 ^{re} guitare acoustique	55 %
Conclusion : accord/note tenue	51 %

Passons maintenant aux caractéristiques qui tendent vers l'hétérogénéisation.

Tableau 32	
Caractéristiques de tendance hétérogène (11-44 %)	
Caractéristiques	Proportions
Mètre 2 : 2/4	16 %
Longueur en mesure introduction :	
4 mesures	34 %
8 mesures	21 %
Longueur refrain 1 :	
8 mesures	40 %
16 mesures	12 %
Longueur refrain 2 :	
8 mesures	40 %
16 mesures	13 %
Longueur refrain 3 : 8 mesures	40 %
Longueur refrain 4 : 8 mesures	30 %
Longueur refrain 5 : 8 mesures	14 %
2 Pré-refrains	14 %
Longueur couplet 1 :	
8 mesures	34 %

16 mesures	30 %
Longueur couplet 2 :	
8 mesures	35 %
16 mesures	26 %
Longueur couplet 3 :	
8 mesures	23 %
16 mesures	12 %
Nombre de refrains :	
3 refrains	27 %
4 refrains	24 %
5 refrains	22 %
Nombre de couplets :	
1 couplet	39 %
3 couplets	41 %
4 couplets	11 %
Nombre de transitions :	
1 transition	24%
2 transitions	14%
Longueur transition 1 : 4 mesures	24 %
Nombre de solos : 1	26 %
Longueur solo 1 : 8 mesures	14 %
Longueur pont 1 : 8 mesures	19 %
Nombre de ponts : 1	40%
Laissant mourir le son en boucle	33 %
Conclusion : arrêt subit	16 %
Nombre d'accords :	
4	16 %
5	23 %
6	19 %
7	15 %
8	11 %
Mode/gamme 1 :	
<i>Ionien</i> (gamme majeure)	38 %
Mineure mélodique	31 %
<i>Éolien</i> (gamme mineure naturelle)	18 %
1 ^{re} voix femme	39%
2 ^e guitare électrique	35 %
1 ^{re} guitare classique	13 %
Batterie programmée	30 %
Tambourin	24 %
Percussion programmée	24 %
Hochet	16 %
Effet d'ambiance	42 %
Piano électrique	24 %
Piano électrique synthétisé	23 %
Orgue	22 %
Clavier son corde	21 %
Basse programmée	21 %
Piano	32 %
Cordes	20 %
Échantillon – effet sonore	13 %
Thème – Peine d'amour	32 %
Thème – Amour désiré	14 %

Thème – Histoire de vie	14 %
Thème – Amour	13 %
Thème – Contrariété	11 %
Nombre de personnes :	
2	35 %
3 + plusieurs	14 %
2 + plusieurs	23 %

Terminons avec les caractéristiques hétérogènes.

Tableau 33	
Caractéristiques hétérogènes (0-10 %)	
Caractéristiques	Proportions
Forme ¹	-10 %
Longueur de chanson en mesure ²	-10 %
Mètre 1 : 6/8	4 %
12/8	2 %
Mètre 2 : 12/8	0,9 %
Durée en secondes ³	-10 %
Longueur en mesure introduction ⁴	-10 %
Nombre de refrains :	
1 refrain	0,9 %
2 refrains	10 %
6 refrains	3 %
7 refrains	3 %
8 refrains	0,9 %
9 refrains	0,9 %
Longueur en mesure du thème de l'introduction 1-4 ⁵	-10 %
Longueurs des refrains 1-9 ⁶	-10 %
Longueurs des pré-refrains 1-3 ⁷	-10 %
3 pré-refrains	4 %
1-4 Post refrains	4 %
Longueurs des post-refrains 1-4 ¹	-10 %

¹ Il existe 106 formes différentes. Seulement 4 formes se répètent 1 fois. Consulter l'annexe E pour la liste complète des formes.

² Il existe 63 longueurs différentes de chanson, dont 16 se répètent 1 fois, 7 se répètent 2 fois, 4 se répètent 3 fois et 1 se répète 5 fois. Consulter l'annexe M, tableau M1 pour la liste complète des longueurs.

³ Il existe 78 durées différentes en secondes, dont 16 se répètent 1 fois et 8 se répète 2 fois. Consulter l'annexe M, tableau M2 pour la liste complète des durées.

⁴ Il existe 13 longueurs différentes en mesures pour l'introduction. 2 longueurs en mesures (4 et 8 mesures) apparaissent dans la section Tendance hétérogène, cependant les autres longueurs entre 2 et 18 appartiennent à la catégorie hétérogène. Tous ont des proportions de moins de 11 %. Consulter l'annexe M, tableau M3 pour la liste complète des longueurs de l'introduction.

⁵ Le thème de l'introduction revient entre 1 et 4 fois dans 14 chansons. Toutes les valeurs reviennent dans moins que 11 % du corpus. Consulter l'annexe M, tableau M4 pour les listes complètes des longueurs des thèmes d'introductions.

⁶ Toutes les longueurs des refrains ont une valeur de moins de 11 %, sauf pour le refrain 1 qui a 8 et 16 mesures ; le refrain 2 qui a 8 et 16 mesures ; le refrain 3 qui a 8 mesures ; le refrain 4 qui a 8 mesures ; le refrain 5 qui a 8 mesures et le refrain 6 qui a 8 mesures. Consulter l'annexe M, tableau M5 pour les listes complètes des longueurs des refrains.

⁷ Aucune longueur ne présente une proportion de plus de 10 %. Consulter l'annexe M6 pour les listes complètes des longueurs en mesurer.

Longueurs des couplets 1-10 ²	-10 %
Nombre de couplets :	
1 couplet	0,9 %
9 couplets	1 %
10 couplets	0,9 %
1 post-couplet	0,9 %
Longueur post-couplet : 8 mesures	0,9 %
Longueur des transitions ³	-10 %
Longueur des solos ⁴	-10 %
Longueur conclusion ⁵	-10 %
Longueur des ponts ⁶	-10 %
Le nombre du thème de l'introduction ⁷	-10 %
Nombre de ponts ⁸	-10 %
Nombre de transitions : 3	3 %
Nombre de solos : 2	3 %
Nombre d'accords	
1	0,9 %
3	3 %
9	6 %
10	0,9 %
12	0,9 %
13	0,9 %
14	0,9 %
16	0,9 %
21	0,9 %
Groupement d'accords ⁹	-10 %
Mode/gamme 1 :	
<i>Lydien</i>	4 %
<i>Mixolydien</i>	2 %
<i>Dorien</i>	2 %
<i>Phrygien</i>	2 %
Mineure harmonique	4 %
Mode/gamme 2 :	
<i>Ionien</i> (gamme majeure)	4 %
Mineure mélodique	2 %
<i>Éolien</i> (gamme mineure naturelle)	3 %

¹ Aucune longueur ne présente une proportion de plus de 10 %. Consulter l'annexe M7 pour les listes complètes des longueurs en mesures.

² Toutes les longueurs des couplets ont une valeur de moins de 11 %, sauf pour le couplet 1 qui a 8 et 16 mesures ; le couplet 2 qui a 8 et 16 mesures et le couplet 3 qui a 8 et 16 mesures. Consulter l'annexe M, tableau M8 pour les listes complètes des longueurs des couplets.

³ Seulement la longueur de 4 mesures pour la première transition présente une proportion de plus de 10 %. Consulter l'annexe M, tableau M9 pour les listes complètes des longueurs des transitions.

⁴ Seulement la longueur de 8 mesures pour le premier solo présente une proportion de plus de 10 %. Consulter l'annexe M, tableau M10 pour les listes complètes des longueurs des solos.

⁵ Aucune longueur ne présente une proportion de plus de 10 %. Consulter l'annexe M, tableau, M12 pour les listes complètes des longueurs en mesures.

⁶ Seulement la longueur de 8 mesures pour le premier pont présente une proportion de plus de 10 %. Consulter l'annexe M, tableau M11 pour les listes complètes des longueurs des ponts.

⁷ Le nombre du thème de l'introduction réapparaît entre 1-4, mais présente à chaque fois une proportion de moins de 11 % (thème intro 1 : 8 % ; 2 : 3 % ; 4 : 0,9 % ; 5 : 0,9 %).

⁸ Seulement le 1^{er} pont présente une proportion de plus de 10% (2 ponts = 2 % ; 3 ponts = 4 % ; 4 ponts = 2 %).

⁹ Il existe 101 groupements d'accords différents. Seulement 6 groupements se répètent 1 fois et 1 groupement se répète 3 fois. Consulter l'annexe J pour la liste complète des groupements d'accords.

<i>Lydien</i>	0,9 %
<i>Mixolydien</i>	4 %
<i>Romanien</i>	0,9 %
<i>Phrygien</i>	0,9 %
Mineure harmonique	4 %
Mode/gamme 3 : <i>Éolien</i> (gamme mineure naturelle)	0,9 %
Tonalité ¹	-10 %
2 ^e voix homme	5 %
3 ^e voix homme	3 %
2 ^e voix femme	2 %
3 ^e voix femme	2 %
2 ^e guitare acoustique	9 %
3 ^e guitare électrique	8 %
Guitare <i>slide</i>	4 %
2 ^e guitare classique	3 %
Guitare <i>lap-steel</i>	3 %
Guitare électrique programmée	0,9 %
Bâton de pluie	6 %
Timbale	4 %
Triangle	4 %
Bongo	4 %
Djembé	4 %
Conga	3 %
Guiro	3 %
<i>Hand drum</i>	2 %
<i>Jingle bells</i>	2 %
Cabassa	2 %
Cymbale	2 %
Carillon	2 %
Castagnettes	0,9 %
<i>High hat</i>	0,9 %
Cloche	0,9 %
Gourd	0,9 %
<i>Claptrack</i>	0,9 %
Darbouka	0,9 %
<i>Vibraslap</i>	0,9 %
Quica	0,9 %
Effet synthétisé	7 %
Clavier son chorale	4 %
Clavier son clavicorde	3 %
Clavier son cloche	2 %
Clavier son hautbois	2 %
Clavier son cuivre	2 %
Clavier son effet orchestre	2%
Contrebasse	0,9 %
Trompette	2 %
Tuba	0,9 %
Harpe	4 %
Violon	4 %

¹ Aucune tonalité ne présente une proportion de plus de 10 %. Consulter l'annexe M, tableau M13 pour les listes complètes des tonalités.

Mandoline	4 %
Violoncelle	3 %
Banjo	2 %
Sitar	2 %
Oud	0,9 %
Saxophone	3 %
Flûte	3 %
Cornemuse arabe	0,9 %
Cornemuse	0,9 %
Hautbois	0,9 %
Clarinette	0,9 %
Bombarde	0,9 %
Production en circuit	5 %
Production DJ	3 %
Accordéon	8 %
Vibraphone	4 %
Guimbarde	2 %
Harmonium	0,9 %
Boîte à musique	0,9 %
Harmonica	0,9 %
Groupements d'instruments ¹	-10 %
Thème – Espoir	8 %
Thème – Injustice	4 %
Thème – Liberté	4 %
Thème – Quête du bonheur	4 %
Thème – Conseille	4 %
Thème – Persévérance	3 %
Thème – Voyage	3 %
Thème – Sans-abrisme	2 %
Thème – Faire la fête	2 %
Thème – Manifestation	2 %
Thème – Critique féministe	0,9 %
Thème – Critique éducation	0,9 %
Thème – Guerre	0,9 %
Thème – Critique environmentaliste	0,9 %
Thème – Reconnaissance	0,9 %
Thème – Mort	0,9 %
Discours – Dialogue	7 %
Nombre de personnes :	
1	5 %
3	4 %
4	0,9 %
5 et plus	0,9 %
3 + plusieurs	6 %
4 + plusieurs	4 %
5 et plus + plusieurs	2 %
Plusieurs	4 %

¹ Il existe 95 groupements d'instruments. Seulement 7 groupements se répètent 1 fois et 4 se répètent 2 fois. Consulter l'annexe K pour la liste complète des groupements d'instruments.

Nous venons de classer l'ensemble des caractéristiques macrostructurelles en 5 catégories : 1) standard, 2) tendance standard, 3) médiane, 4) tendance hétérogène et 5) hétérogène. En faisant l'exercice, nous observons l'apparition de résultats inattendus.

Surviennent aussi de nouvelles sections, telles que le thème de l'introduction, le pré-refrain, le post-refrain, le post-couplet et le solo. On observe plus de 75 instruments dans l'ensemble du corpus. Ainsi, il existe 3 façons de terminer une chanson, soit, comme l'a évoqué Antoine Hennion, se terminant en laissant mourir le son en boucle, se terminant par un accord/note tenu, ou se terminant subitement. De plus, chaque section varie en longueur et en nombre de fois où elle réapparaît dans une chanson. Ainsi les formes sont presque toutes uniques. De plus, il peut y exister entre 2 et 21 accords dans une même chanson. La tonalité majeure et mineure repose sur 9 gammes/modes. Dans l'ensemble, les paroles ont dévoilé 21 thèmes et elles peuvent se référer à de nombreuses personnes.

Dans l'ensemble des caractéristiques macrostructurelles que nous avons analysées, seulement 4 caractéristiques sont standard : le 1^{er} mètre de 4/4, l'introduction, le discours émis en monologue et le soliste. Cependant, les proportions, dans aucun cas, ne font 100 %. Pour 5 caractéristiques seulement, la tendance est standard : le chœur, la 1^{ère} voix homme, la 1^{ère} guitare électrique, la batterie et la basse électrique. 3 caractéristiques seulement sont représentées dans la zone médiane : la 1^{ère} guitare acoustique, la présence d'une conclusion et la conclusion se terminent avec un accord/note tenu. Il y a 64 caractéristiques qui tendent vers l'hétérogénéisation. Il y a plus de 146 caractéristiques¹ qui sont hétérogènes. Ces chiffres renforcent ce que nous

¹ Certaines caractéristiques comportent trop de variation et nous ne les avons pas tous énumérés, par exemple la forme, alors ici elle compte pour une caractéristique. C'est-à-dire, nous n'avons pas ajouté les 106 variations. Alors, ce chiffre s'avère beaucoup plus élevé que présenté ci-dessus. Cependant à 146, il illustre bien la disproportion avec les caractéristiques standard s'additionnant à 4 seulement.

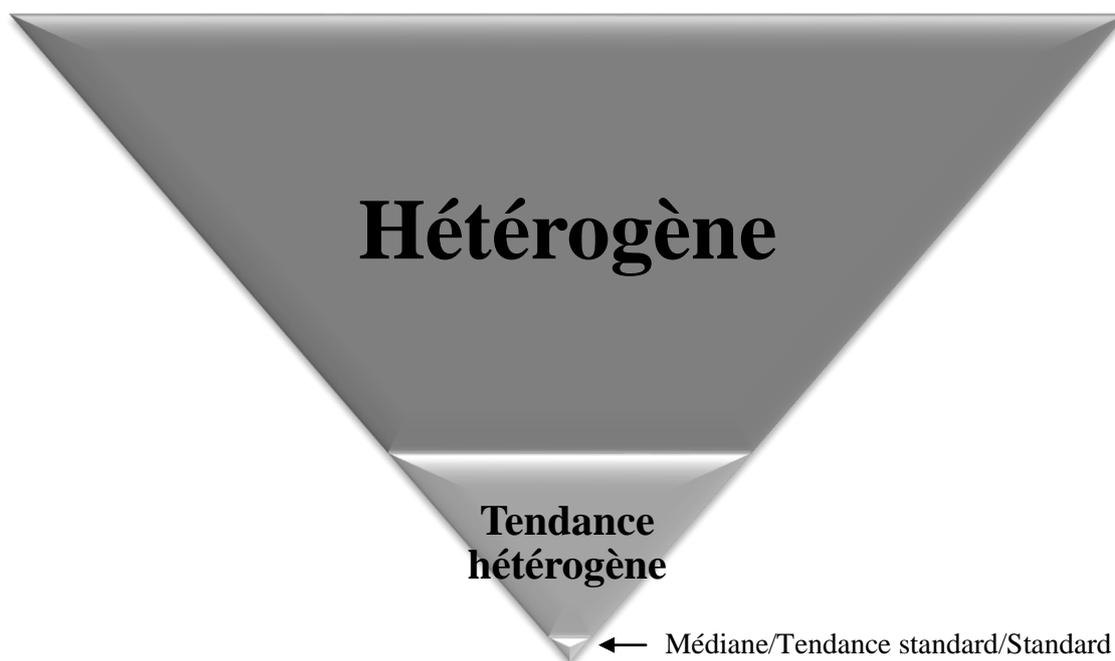
avons observé plus haut, avec une prépondérance pour les caractéristiques hétérogène ou de tendance hétérogène. C'est ce qu'illustre le tableau ci-dessous.

Tableau 34				
Nombre de caractéristiques par groupement				
Standard	Tendance standard	Médiane	Tendance hétérogène	Hétérogène
4	5	3	64	146 et +

Comme on peut s'y attendre, il y a un certain recoupement entre les douze caractéristiques qu'on observe dans les classements standard, tendance standard et médiane. Mais la totalité de ces douze caractéristiques n'apparaît que dans six chansons (voir Annexe N).

Les données quantitatives produites à partir des caractéristiques des œuvres de musique populaire nous offrent une nouvelle vision de cet objet. À la lumière de ces résultats, nous ne pouvons pas nier la grande contribution des hétérogénistes. Cependant, notre intuition ne nous laisse pas ignorer les quelques caractéristiques qui figurent dans les zones médiane, standard et tendance standard. Puisque les occurrences sont là très faibles par comparaison à celles qui se trouvent dans les zones hétérogène et tendance hétérogènes, nous voyons l'œuvre de musique populaire se produire ainsi :

Schéma E – Les caractéristiques et les logiques des œuvres de musique populaire



Le schéma ci-dessus illustre que les logiques standard et standard/originale, qui ont grandement dominé jusqu'à présent dans les écrits, ne rendent compte en réalité que d'une toute petite proportion des caractéristiques de la chanson populaire. Pour expliquer cette chanson, il faut donc se pencher assez nettement vers les hétérogénistes où règne l'idée de particularisme.

Ce que ces résultats permettent de montrer, c'est que l'œuvre de musique populaire se rapporte grandement à la thèse des hétérogénéistes. Cependant, nous aimerions tenter de réarticuler les propos des hétérogénistes afin de rendre compte de la très petite partie redevable à la non-hétérogénéisation. Notre intuition ne nous laisse pas admettre que c'est le fruit du hasard s'il existe des caractéristiques qui apparaissent dans presque toutes les chansons, comme c'est le cas pour le 1^{er} mètre de 4/4, la présence du soliste, l'introduction et les paroles émises sous forme de monologue. Ces caractéristiques persistent. Nous n'allons pas insister sur ces quelques

caractéristiques au même niveau que nous le ferons pour les caractéristiques hétérogènes ; cependant nous voulons leur accorder quelque place. Comment expliquer ce phénomène ?

Nous nous permettons à la fin de cette thèse de soulever une nouvelle hypothèse. Si les thèses de la standardisation et de la dualisation ont tort, c'est en partie parce qu'elles se rapportent à une macroidéologie incapable de rendre compte des particularités. Cela dit, il serait raisonnable de croire que si nous voulons cerner les résultats de nos analyses, et ainsi ceux des œuvres de musique populaire, nous devons partir d'une microidéologie. Nous commençons par l'œuvre.

Permettons-nous de penser à l'œuvre de musique populaire en termes de système qui accepte les pluralités, mais qui, en même temps, demeure cohérent. Ce système, dans notre cas, composé de caractéristiques macrostructurales, favorisant le pluralisme composé de mètres, de sections, de formes, de discours, de longueurs, de durées, d'instruments, d'accords, de modes, de tonalités, de thèmes de paroles et de personnages se constitue pour ainsi créer un ensemble cohérent, la chanson à succès. La distribution de ces caractéristiques hétérogénéisables ne semblent pas chaotiques. Il est possible qu'une première chanson et une seconde chanson partagent des caractéristiques et que la seconde chanson partage également d'autres caractéristiques avec une troisième chanson ; mais cette troisième chanson n'est pas obligée de partager des caractéristiques avec la première chanson. Ce qui correspond à l'entrecroisement situé à diverses intersections entre de multiples chansons à succès.

De plus, la chanson à succès s'organise également dans ce sens, c'est-à-dire en fonction de son pivotement et son lien avec les idées, les identités, les cultures, les époques et les masses. Cette logique ne nie pas le contact entre l'organisation des caractéristiques et les macrostructures (l'industrialisation, marketing, contrainte

sociale en générale) ; elle note toutefois que l'influence des ces macrostructures n'est pas telle qu'elle formate l'œuvre de manière absolue ; l'œuvre subit aussi d'autres influences, passe par divers conduits, traverse une multitude de déterminants interagissants d'où interviennent entre autres les créateurs et cela à partir de la première idée musicale. Puisque l'œuvre surgit à l'intersections de plusieurs déterminants (au carrefour d'idées, d'identités, de cultures, d'époques, de masses) et que parmi ces déterminants, il en est des récurrents et des incontournables, il est possible que quelques caractéristiques apparaissent régulièrement dans un corpus.

Cette perspective se dissocie un tout petit peu d'une perspective purement hétérogène, car elle admet une maigre chance que certaines caractéristiques réapparaissent régulièrement dans un corpus. Si nous voulons rendre compte de l'ensemble des résultats de nos analyses, il est approprié de classer l'ensemble de nos résultats sous l'intitulé « tendance hétérogène ».

Notre contribution demeure que ce qui a été dit avant à propos de l'œuvre de musique populaire est en partie faux. Les hypothèses spécifiques des standardistes et des dualistes sont grandement erronées. Les auteurs ne rendent pas compte de ce dont ils disent rendre compte. Les hétérogénéistes sont ceux qui ont le plus raison.

L'analyse révèle beaucoup plus de caractéristiques et d'indicateurs que n'en ont préalablement identifiés les trois thèses. En conséquence, nous avons actualisé la liste et les possibilités des caractéristiques macrostructurales. Nos nouvelles découvertes accentuent la pertinence de la thèse des hétérogénéistes. Cependant, elles ne permettent pas de dissoudre les quelques caractéristiques standard, de tendance standard et celles qui sont apparues comme médianes; dans ce sens, le concept qui intègre le mieux nos observations est celui de « tendance hétérogène », et donc la logique la plus adéquate est celle des hétérogénéistes.

Au regard des débats sur la définition même des œuvres de musique populaire à connotation de succès, cette nouvelle organisation de la chanson est un outil de compréhension des variations à l'intérieur de diverses œuvres. Cette nouvelle compréhension de l'œuvre, comme nous espérons l'avoir démontré, permet de mettre en évidence une nouvelle explication de la musique populaire.

Si cette étude devait connaître une suite, il faudrait accroître la taille de l'échantillon afin de vérifier véritablement les thèses de la différence en fonction des pays, mais surtout des années. De plus, une étude incorporant plus de caractéristiques permettrait de mieux dessiner les œuvres de musique populaire, d'appréhender davantage les caractéristiques qui sont investies. D'autres recherches pourront également s'intéresser aux créateurs et aux producteurs des chansons afin de comprendre dans quelle mesure ils sont à la source de l'hétérogénéisation des caractéristiques.

CONCLUSION

Notre question de départ portait sur les logiques du thème de l'œuvre dans la musique populaire et sur les caractéristiques découlant de ces logiques. Pour y répondre, nous avons relevé trois hypothèses empiriques et une hypothèse théorique.

La première hypothèse propose que les œuvres de musique populaire doivent être similaires dans la mesure où elles s'inscrivent dans une logique standardisante grâce à la mémoire collective, l'industrialisation, l'imitation du succès, l'impérialisme culturel, la pseudo-individualisation et d'autres explications restrictives comme les droits d'auteur, la censure, la sélection des interprètes et la concentration du marché.

La deuxième hypothèse veut que les chansons à succès soient standard et originales dans la mesure où elles s'inscrivent dans une logique dualisante dans laquelle interviennent l'industrialisation et l'imagination.

La troisième hypothèse suggère que les chansons à succès se révèlent comme variées dans la mesure où elles s'inscrivent dans une logique hétérogénéisante qui a pour cause à l'anti-impérialisme, la diversité culturelle, les tensions local/mondial, dans la mesure aussi de la diversité des cognitions, des variations sociales et culturelles et de l'individualisation.

Enfin, pour répondre à notre question de recherche, nous avons soulevé une dernière hypothèse selon laquelle les chansons à succès se situent à l'intersection des trois modèles. Cette intersection implique l'existence de liens ainsi que de tensions entre les trois modèles.

Pour donner forme à ces hypothèses, nous avons opérationnalisé les caractéristiques proposées par les spécialistes des trois approches, nous avons soumis à l'épreuve des faits, individuellement, les trois modèles et mis ainsi en lumière leurs déficiences ou leur adéquation. Les observations s'écartent quelque peu des résultats

attendus par les standardistes et les dualistes et l'analyse des écarts a mis en évidence que quelques caractéristiques seulement pouvaient correspondre aux explications de ces deux modèles.

Il est possible que certains voudront maintenir une position adornienne sous prétexte que nous lui opposons un échantillon qui, à leurs yeux n'est pas celui de l'époque d'Adorno. À nos yeux, cette réserve n'est pas probante, d'abord parce que cela voudrait dire que la position adornienne est obsolète dès qu'on la sort de son époque. Ensuite, parce qu'elle est abondamment invoqué par les standardistes contemporains pour rendre compte de la musique populaire de notre époque. Quoiqu'il en soit, si l'on voulait maintenir cette réserve, on pourrait effectuer une analyse similaire à celle que nous venons de présenter avec l'échantillon de l'époque adornienne. Toutefois, avant d'entreprendre ce travail, il faudrait se souvenir de l'ouvrage du philosophe Theodore Gracyk (1992) qui a vérifié un aspect du modèle standard de Theodor Adorno dans sa recherche « Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music ». Il donne l'exemple de *Weather Bird* de Louis Armstrong pour mettre en lumière que les chansons jazz peuvent reposer sur un modèle de 16 mesures, et non systématiquement sur un modèle de 32 mesures comme le veut Theodor Adorno. D'autres études, pourront peut-être considérer l'évolution historique des critères de la standardisation, afin de voir si la musique populaire n'obéit pas à de nouveaux critères (intrinsèques ou extrinsèques) standardistes.

Nos résultats montrent que l'hypothèse des hétérogénistes est grandement confirmée. Toutefois, il nous semble important de rendre cette logique plus inclusive et, pour cette raison, nous proposons l'appellation « tendance hétérogène », pour dépeindre l'ensemble de la musique populaire, et cela non seulement parce que nos analyses ont repéré des données marginales qui vont dans le sens des attentes des

standardistes et des dualistes, mais surtout parce qu'elles ont mis en évidence une zone médiane et dégagé des caractéristiques jusque là invisibles.

En fonction de ces résultats, il n'existe pas de zone à l'intersection des trois logiques et nous devons en grande partie infirmer notre hypothèse théorique. La pertinence de la tendance hétérogène est si grande qu'elle repousse les théorisations de tendances standard et dualiste.

Nos analyses nous permettent d'observer de nouveaux indicateurs tels que le thème de l'introduction, le pré-refrain, le post-refrain, le post-couplet et le solo. Aussi, elles repèrent plus de 75 instruments dans l'ensemble du corpus. En outre, il existe 3 façons de terminer une chanson, soit, comme l'a évoqué Antoine Hennion, la terminant en boucle en laissant mourir le son, mais aussi la terminaison par un accord/note tenu et la terminaison subite. De plus, chaque section varie en longueur et par le nombre de fois où elle réapparaît dans une chanson. Ainsi les formes sont presque toutes uniques. Il peut y exister entre 2-21 accords dans une même chanson. Les tonalités majeure et mineure reposent sur 9 gammes/modes. Dans l'ensemble, les paroles ont dévoilé 21 thèmes ainsi qu'elles peuvent faire référence à de nombreuses personnes. De surcroît, une nouvelle logique doit tenir compte du pivotement, et puis du lien qui existe dans l'organisation des œuvres entre les idées, les identités, les cultures, les masses, etc. Une chanson est forcément un objet déterminé de façon multiple au croisement de nombreux facteurs.

BIBLIOGRAPHIE

- Abramson, Bram Dov, « Country Music and Cultural Industry : Mediating Structures in Transnational Media Flow », *Media, Culture & Society*, vol. 24, no 2, p. 255-274, Mar. 2002.
- Adorno, Theodor W. (avec collaboration de George Simpson), « Sur la musique populaire », *Revue Esthétique*, p. 181-204, 1991 [1941].
- Adorno, Theodor W. (trad. Christophe David), *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris : Allia, 2001 [1938].
- Adorno, Theodor W. (trad. Hans Hildenbrand et Axel Lindensberg), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris : Gallimard, 1979 [1959].
- Adorno, Theodor W. (trad. Marc Jimenez), *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1982.
- Adorno, Theodor W. (with assistance of George Simpson), « On Popular Music », *Studies in Philosophy & Social Science*, vol. IX, no I, p. 17-48, 1941.
- Adorno, Theodor W. et Hans Eisler (trad. J.- P. Hammer), *Musique de cinéma*, Paris : L'Arche, 1972.
- Adorno, Theodor W., « On the Social Situation of Music », *Telos*, vol. 35, p. 128-164, 1978 [1932].
- Adorno, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques*, Mézières : Contrechamps, 1994 [1962].
- Adorno, Theodor, W., *Quasi una fantasia. Ecrits musicaux II*, Paris : Gallimard, 1982 [1963].
- Albers, Benjamin D. and Rebecca Bach, « Rocking' Soc : Using Popular Music to Introduce Sociological Concepts », *Teaching Sociology*, vol. 31, no 2, p. 237-245, Apr. 2003.
- Al-Deen, Hana Noor, « The Evolution of Rai Music », *Journal of Black Studies*, vol. 35, no 5, p. 597-611, May 2005.
- Allen, Lara, « Kwaito versus Crossed-over : Music and Identity during South Africa's Rainbow Years, 1994-99 », *Social Dynamics*, vol. 30, no 2, p. 82-111, winter 2004.
- Allen, Lara, « Music and Politics in Africa », *Social Dynamics*, vol. 30, no 2, p. 1-19, winter 2004.
- Almeida, Paul and Ruben Urbizagastegui, « Cutumay Camones : Popular Music in El Salvador's National Liberation Movement », *Latin American Perspectives*, vol. 26, p. 13-42, Mar. 1999.
- Anderson, Bruce, Peter Hesbacher, Peter K. Etzkorn, and Serge R. Denisoff, « Hit Record Trends, 1940-1977 », *Journal of Communication*, vol. 30, no 2, p. 31-43, spring 1980.
- Anderson, Robert T. and Edna M. Mitchell, « The Politics of Music in Nepal », *Anthropological Quarterly*, vol. 51, no 4, p. 247-259, Oct 1978.
- Appelrouth, Scott, « Constructing the Meaning of Early Jazz, 1917-1930 », *Poetics*, vol. 31, no 2, p. 117-131, Apr. 2003.
- Askew, Kelly M., « As Plato Duly Warned : Music, Politics, and the Social Change in Coastal East Africa », *Anthropological Quarterly*, vol. 76, no 4, p. 609-637, fall 2003.
- Augsburg, Tanya et Stuart Henry (dir), *The Politics of Interdisciplinary Studies : Essays on transformations in American undergraduate programs*, Jefferson, N.C., McFarland & Co., 2009.
- Authelain, Gérard, « L'analyse de chansons », *Musurgia*, vol. V, no 2, p. 29-46, 1998.

- Authelain, Gérard, *La chanson dans tous ses états*, Fondettes : Van de Velde, 1987.
- Avelar, Idelber, « Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil : Sepultura and the Coding of Nationality in Sound », *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, no 3, p. 329-346, Dec. 2003.
- Baily, John and Michael Collyer, « Introduction : Music and Migration », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 32, no 2, p. 167-182, Mar. 2006.
- Baker, Catherine, « Myth, War Memory, and Popular Music in Croatia : The Case of Marko Perkovic Thompson », *Slovo (Leeds)*, vol. 17, no 1, p. 19-32, spring 2005.
- Baker, Catherine, « When Seve Met Bregovic : Folklore, Turbofolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity », *Nationalities Papers*, vol. 36, no 4, p. 741-764, Sept. 2008.
- Baker, Catherine, « Wild Dances and Dying Wolves : Simulation, Essentialization, and National Identity at the Eurovision Song Contest », *Popular Communication*, vol. 6, no 3, p. 173-189, July-Sept. 2008.
- Baker, Sarah Louise, « Pop in(to) the Bedroom : Popular Music in Pre-Teen Girls' Bedroom Culture », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 7, no 1, p. 75-93, Feb. 2004.
- Baker, Sarah, « "It's Not about Candy" : Music, Sexiness and Girls' Serious Play After School Care », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 7, no 2, p. 197-212, June 2004.
- Balaji, Murali, « Why Do Good Girls Have to Be Bad ? The Cultural Industry's Production of the Other and the Complexities of Agency », *Popular Communication*, vol. 7, no 4, p. 225-236, Oct 2009.
- Baranovitch, Nimrod, « Between Alterity and Identity : New Voices of Minority People in China », *Modern China*, vol. 27, no 3, p. 359-401, July 2001.
- Baranovitch, Nimrod, « From Resistance to Adaptation : Uyghur Popular Music and Changing Attitudes among Uyghur Youth », *China Journal*, no 58, p. 59-82, July 2007.
- Bardin, Laurence, *L'analyse de contenu*, Paris : P.U.F., 1977.
- Barron, Anne, « Introduction : Harmony or Dissonance ? Copyright Concept and Musical Practice », *Social & Legal Studies*, vol. 15, no 1, p. 25-51, Mar. 2006.
- Beaulieu, Alain, « L'art figural de Francis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilistes », *dans AE-Revue canadienne d'esthétique*, no 9, 2004. 29 Mar. 2011. <http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/nihil/beaul.htm>.
- Beaumont-James, Colette, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- Becker, Howard S., « L'œuvre elle-même », *Vers une sociologie des œuvres, Tome II*, dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir), p. 449-466, Paris : L'Harmattan, 2001.
- Becker, Howard S., « Les lieux du jazz », *Sociologie et Société*, vol. 34, no 2, p. 111-120, automne 2002.
- Becker, Howard S., « Some Contingencies of the Professional Dance Musicians Career », *Human Organization*, vol. 12, no 1, p. 22-26, Spring 1953.
- Becker, Howard S., *Art Worlds*, Berkeley : U of California P, 1982.
- Becker, Howard S., *Le Mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1998 [1982].
- Beer, David, « Making Friends with Jarvis Cocker : Music Culture in the Context of Web 2.0 », *Cultural Sociology*, vol. 2, no 2, p. 222-241, July 2008.
- Beer, David, « Tune Out : Music, Soundscapes and the Urban Mise-en-scène », *Information, Communication & Society*, vol. 10, no 6, p. 846-866, 2007.

- Bénéteau, Marcel, « Chansons traditionnelles et identité culturelle chez les Francophones du Détroit », *Ethnologies*, vol. 26, n° 2, 2004, p. 201-220.
- Benjamin, Walter, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », *Illuminationen*, New York, p. 216-53, 1968 [1936].
- Bennett, Andy and Richard A. Peterson (eds), *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville, TN : Vanderbilt University Press, 2004.
- Bennett, Andy, « In Defence of Neo-Tribes : A Response to Blackman and Hesmondhalgh », *Journal of Youth Studies*, vol. 8, no 2, p. 255-259, June 2005.
- Bennett, Andy, « Punk's Not Dead : The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans », *Sociology*, vol. 40, no 2, p. 219-235, Apr. 2006.
- Bennett, Andy, « Researching Youth Culture and Popular Music : A methodological Critique », *The British Journal of Sociology*, vol. 53, no 3, p. 451-466, Sept. 2002.
- Bennett, Andy, « Subcultures or Neo-Tribes ? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste », *Sociology*, vol. 33, p. 599-617, 1999.
- Bennett, Andy, « Towards a cultural sociology of popular music », *Journal of Sociology*, vol. 44, no 4, p. 419-432, Dec. 2008.
- Bennett, H. Smith, « Secondary Popular Culture », *Symbolic Interaction*, vol. 2, no 1, p. 117-125, spring 1979.
- Bensimon, Moshe, « The Dynamic of Songs in the Intergroup Conflict and Proximity : The Case of the Israeli Disengagement from Gaza Strip », *Group Processes & Intergroup Relations*, vol. 12, no 3, p. 397-412, May 2009.
- Bently, Lionel, « Authorship of Popular Music in UK Copyright Law », *Information, Communication & Society*, vol. 12, no 2, p. 179-204, 2009.
- Bjorn, Lars, « The Mass Society and Group Action Theories of Cultural Production : The Case of Stylistic Innovation in Jazz », *Social Forces*, vol. 60, no 2, p. 377-394, Dec. 1981.
- Blacking John, *Music, culture, and experience : selected papers of John Blacking*, Chicago : University of Chicago Press, 1995.
- Boissière Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Ascq : PU Septentrion, 1999.
- Bonny, Yves, *Sociologie du temps présent (Modernité avancée ou postmodernité ?)*, Paris : Armand Colin, 2004.
- Boomkens, Rene, « Uncanny Identities : High and Low and Global and Local in the Music of Elvis Costello », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 7, no 1, p. 59-74, Feb. 2004.
- Boon, Andy, Steve Greenfield and Guy Osborn, « Complete Control ? Judicial and Practical Approaches to Negotiation of Commercial Music Contrats », *International Journal of the Sociology of Law*, vol. 24, no 2, p. 89-115, June 1996.
- Botta, Giacomo, « The city that was creative and did not know : Manchester and Popular Music, 1976-97 », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, no 3, p. 349-365, Aug. 2009.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction (critique sociale du jugement)*. Paris : Minuit, 1979.
- Brackett, David, *Interpreting popular music*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- Breen, Marcu, « Evolving at Speed : Theorizing Popular Music in the Digital Age », *Loisir et Société/Society and Leisure*, vol. 21, no 1, p. 81-96, spring 1998.
- Breen, Marcu, « The End of the World as We Know It : Popular Music's Cultural Mobility », *Cultural Studies*, vol. 9, no 3, p. 486-504, 1995.

- Brooks, Daphne A., « “All That You Can’t Leave Behind” : Black Female Soul Singing and the Politics of Surrogation in the Age of Catastrophe », *Meridians : feminism, race, transnationalism*, vol. 8, no 1, p. 180-204, 2008.
- Brown, Adam, Justin O’Connor and Sara Cohen, « Local Music Policies within a Global Music Industry : Cultural Quarters in Manchester and Sheffield », *Geoforum*, vol. 31, no 4, p. 437-451, Nov. 2000.
- Brown, Andy, « Popular Music Cultures, Media and Youth Consumption : Towards an Integration of Structure, Culture and Agency », *Sociology Compass*, vol. 2, no 2, p. 388-408, Mar. 2008.
- Brown, Timothy J. « Reaffirming African American Cultural Values : Tupac Shakur’s Greatest Hits as a Musical Autobiography », *The Western Journal of Black Studies*, vol. 29, no 1, p. 558-573, spring 2005.
- Burkart, Patrick, « Trends in digital music archiving », *The Information Society*, vol. 24, no 4, p. 246-250, July-Sept. 2008.
- Burton, Thomas L., « Rock Music and Social Change, 1953-1978 », *Loisir and Societe/Society and Leisure*, vol. 8, no 2, p. 665-683, fall 1985.
- Buscatto, Marie, « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de Jazz », *Travail, genre et société*, no 19, p. 87-108, avril 2008.
- Calhoun, Lindsay, « “Will the Real Slim Shady Please Stand Up ?” : Masking Whiteness, Encoding Hegemonic Masculinity in Eminem’s Marshall Mathers LP », *The Howard Journal of Communications*, vol. 16, no 4, p. 267-294, Oct.-Dec. 2005.
- Calvet Louis-Jean, « Approche sémiologique des quelques chansons de Georges Brassens », *Études littéraires*, vol. 27, iss. 3, p. 17-27, hiver 1995.
- Calvet Louis-Jean, « La chanson comme métissage », *Vibrations*, no 1, p. 71-80, avril 1985.
- Calvet, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris : Payot, 1981.
- Campos, Rémy, Nicolas Donin et Frédéric Keck, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d’histoire des sciences humaines*, no 14, p. 3-17, 2006.
- Carruyo, Light, « La Gaita Zuliana : Music and the Politics of Protest in Venezuela », *Latin American Perspectives*, vol. 32, no 3, p. 98-111, May 2005.
- Cartagena, Juan, « When Bomba Becomes the National Music of the Puerto Rican Nation », *Centro : Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, vol. 16, no 1, p. 15-35, spring 2004.
- Cathus, Olivier, « Sur les chemins du rythms. “Paname” et les musique populaires du Xxe siècle », *Sociétés*, no 43, p. 115-123, 1994.
- Cepeda, Maria Elena, « Media and the Musical Imagination : Comparative Discourses of Belonging in “Nuestro Himno” and “Reggaeton Latino” », *Identities : Global Studies in Cultural and Power*, vol. 16, no 5, p. 548-572, Sept. 2009.
- Chang, Paul Y. and Dale J. Lim, « Renegotiating the Sacred-Secular Binary : IX Saves and Contemporary Christian Music », *Review of Religious Research*, vol. 50, no 4, p. 392-412, June 2009.
- Chettiparamb, Angelique, *Interdisciplinarity : a literature review*, http://www.llas.ac.uk/recourcedownloads.aspx?resourceid=2892&filename=interdisciplinarity_litterature_review.pdf.
- Christensen, Miyase and Christian Christensen, « The After-Life of Eurovision 2003 : Turkish and European Social Imaginaries and Ephemeral Communicative Space », *Popular Communication*, vol. 6, no 3, p. 155-172, July 2008.

- Clay, Andreana, « All I Need Is One Mic : Mobilizing Youth for Social Change in the Post-Civil Rights Era », *Social Justice*, vol. 33, no 2, p. 105-121, 2006.
- Clements, Paul, « Cultural Legitimacy or outsider hip, ? Representational ambiguity and the significance of Steely Dan », *Leisure Studies*, vol. 28, no 2, p. 189-206, Apr. 2009.
- Click, Melissa A and Micheal W. Kramer, « Reflections on a Century of Living : Gendered Differences in Mainstream Popular Songs », *Popular Communication*, vol. 5, no 4, p. 241-262, 2007.
- Cloonan, Martin and John Street, « Politics and Popular Music : From Policing to Packaging », *Parliamentary Affairs*, vol. 50, no 2, p. 223-234, Apr. 1997.
- Colosta, Celia and Glenn Leshner, « Traveling Music : Following the Path of Music through the Global Market », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 15, no 2, p. 181-194, June 1998.
- Condry, Ian, « Culture of Music Piracy : An Ethnographic Comparison of the US and Japan », *International Journal of Culture Studies*, vol. 7, no 3, p. 343-363, Sept. 2004.
- Connell, John and Chris Gibson, « World Music : Deterritorializing Place and Identity », *Progress in Human Geography*, vol. 28, no 3, p. 342-361, June 2004.
- Cooper, Jon and Daniel M. Harrison, « The Social Organization of Audio Piracy on the Internet », *Media, Culture & Society*, vol. 23, no 1, p. 71-89, Jan. 2001.
- Cooper, Virginia W. « Women in Popular Music : A Quantitative Analysis of Feminine Images over Time », *Sex Roles*, vol. 13, no 9-10, p. 499-506, Nov. 1985.
- Côté, Gérald, *Le processus de création et la musique populaire du Québec*, Montréal : l'Harmattan, 1998.
- Court, Raymond, *Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité*, Paris : Klincksieck, 1981.
- Creeber, Glen, « “Banality with a Beat” : Dennis Potter and the Paradox of Popular Music », *Media Culture & Society*, vol. 18, no 3, p. 501-508, July 1996.
- Crossley, Nick, « The man whose web expanded : Network dynamics in Manchester’s post/punk music scene 1976-1980 », *Poetics*, vol. 37, no 1, p. 24-49, Feb. 2009.
- Cruz, Jon D., « Booze and Blues : Alcohol and Black Popular Music, 1920-1930 », *Contemporary Drug Problems*, vol. 15, no 2, p. 149-186, summer 1988.
- Cushman, Thomas, « Rich Rastas and communist rockers : A comparative study of the origin, diffusion, and defusion of revolutionary musical codes », *Journal of Popular Culture*, vol. 25, no 2, p. 17-61, 1991.
- Danaher, William F., « Gender Power : The Influence of Blues Queens, 1921 to 1929 », *American Behavioral Scientist*, vol. 48, no 11, p. 1453-1467, July 2005.
- Danielsen, Anne, « The musicalization of “reality” : Reality rap and rap reality on Public Enemy’s Fear of a Black Planet », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 11, no 4, p. 405-421, Nov. 2008.
- Dauncey Hugh and Steve Cannon Steve (eds), *Popular Music in France from Chanson to Techno (Culture, Identity and Society)*, Hants : Ashgate, 2003.
- Darbellay, Frédéric, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse du discours : complexité des textes, intertextualité et transtextualité*, Genève : Éditions Slatkine, 2005.
- de Kloet, Jeroen, « Popular Music and Youth in Urban China : The Dakou Generation », *The China Quarterly*, no 183, p. 609-626, Sept. 2005a.

- de Kloet, Jeroen, « Sonic Sturdiness : The Globalization of “Chinese” Rock and Pop », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 22, no 4, p. 321-338, Oct. 2005b.
- Den Tandt, Catherine, « Globalization and Identity; the Discourse of Popular Music in the Caribbean », *Critical Studies*, vol. 19, no 1, p. 85-99, 2002.
- Deniot Joëlle, « La chanson réaliste : tension entre le document et l'œuvre », dans *Vers une sociologie des œuvres, Tome I*, dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir) Paris : L'Harmattan, p. 357-373, 2001.
- Denisoff, R. Serge and John Bridges, « Popular Music : Who Are the Recording Artists ? », *Journal of Communication*, vol. 32, no 1, p. 132-142, winter 1982.
- Denisoff, Serge R. and Mark H. Levine, « The One-Dimensional Approach to Popular Song Analysis », *Journal of Popular Culture*, vol. IV, issue 4, p. 911-919, 2004.
- Denisoff, Serge R. and Mark H. Levine, « The Popular Protest Song : The Case of the “Eve of Destruction” », *The Public Quarterly*, vol. 35, no 1, p. 114-122, Spr 1971.
- Denisoff, Serge R. and Richard A. Peterson (eds), *The Sounds of Social Change : Studies in Popular Culture*, Chicago : Rand McNally, 1972.
- Denisoff, Serge R. et Mark H. Levine, « Youth and Popular Music : A Test of the Taste Culture Hypothesis », *Youth and Society*, vol. 4, no 2, p. 237-255, Dec. 1972.
- DeNora, Tia, *After Adorno Rethinking music sociology*, Cambridge : Cambridge UP, 2003.
- DeNora, Tia, *Music in everyday life*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- Dewey, John, *L'art comme expérience (1934)*, Pau : Publication de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005.
- Diamond, Sarah, Rey Bermudez and Jean Schensul, « What's the Rap about Ecstasy ? Popular Music Lyrics and Drug trends among American Youth », *Journal of Adolescent Research*, vol. 21, no 3, p. 269-298, May 2006.
- Dinzev-Flores and Zenit Zaire, « De La Disco Al Caserio : Urban Spatial Aesthetics and Policy to Beat of Reggaeton », *Centro : Journal of Center for Puerto Rican Studies*, vol. 20, no 2, p. 35-69, fall 2008.
- Dixon, Travis L., Yuanyuan Zhang and Kate Conrad, « Self-Esteem, Misogyny and Afrocentricity : An Examination of the Relationship between Rap Music Consumption and African American Perceptions », *Group Processes & Intergroup Relations*, vol. 12, no 3, p. 345-360, May 2009.
- Dolfsma, Wilfred, « Consuming Pop Music/Constructing a Life World : The Advent of Pop Music », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 7, no 4, p. 421-440, Dec. 2004.
- Dotter, Daniel, « Who Are You : Pete Townshend, “Going Solo”, and the Postmodern Search for Self in Rock Music », *Studies in Symbolic Interaction*, vol. 28, p. 255-281, 2005.
- Dowd, Timothy J. et Maureen Blyler, « Charting Race : The Success of Black Performers in the Mainstream Recording Market, 1940-1990 », *Poetics*, vol. 30, no 1-2, p. 87-110, May 2002.
- Dowd, Timothy J., « Structural Power and the Construction of Markets : The Case of Rhythm and Blues », *Comparative Social Research*, vol. 21, p. 147-201, 2003.
- Dowd, Timothy J., « The Musical Structure and Social Context of the Number One Songs : An Exploratory Analysis », in R. Wuthnow (ed), *Vocabularies of Public Life*, p. 130-57, London : Routledge, 1992.

- Drewett, Michael, « Battling over Borders : Narratives of Resistance to the South African Border War Voiced through Popular Music », *Social Dynamics*, vol. 29, no 1, p. 78-98, summer 2003.
- Drewett, Michael, « Satirical Opposition in Popular Music within Apartheid and Post-Apartheid South Africa », *Society in Transition*, vol. 33, no 1, p. 80-95, 2002.
- Dubois, Jean, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Batiste Marcellesi et Jean-Pierre Mével, *Linguistique & Sciences du langage*, Paris, Larousse, 2007 [1994].
- Duchastel, Jules et Danielle Laberge, « La recherche comme espace de médiation interdisciplinaire », *Sociologie et sociétés*, vol. 31, no 1, p. 63-76, Printemps 1999.
- Dudrah, Rajinder K., « Drum'n'dhol : British Bhangra Music and Diasporic South Asian Identity Formation », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 5, no 3, p. 363-383, Aug. 2002.
- Duffy, Michelle, « Performing Identity within a Multicultural Framework », *Social & Cultural Geography*, vol. 6, no 5, p. 677-692, Oct. 2005.
- Dutheil Pessin Catherine, « La chanson populaire, source vive », dans J.-O. Majastre et A. Pessin (dir), *Vers une sociologie des œuvres, Tome I*, p. 375-391, Paris : L'Harmattan, 2001.
- Dutheil Pessin Catherine, *La chanson réaliste (sociologie d'un genre)*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- Einerson, Martha J., « Fame, Fortune, and Failure : Young Girls' Moral Language Surrounding Popular Culture », *Youth and Society*, vol. 30, no 2, p. 241-257, Dec. 1998.
- Englert, Birgit, « Kuchanganyachanganya--topic and language choices in Tanzanian youth culture », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 20, no 1, p. 45-55, June 2008.
- Eriksen, Neil, « Popular Culture and Revolutionary Theory : Understanding Punk Rock », *Theoretical Review*, vol. 18, p. 13-35, Sept.-Oct. 1980.
- Etzkorn, K. Peter, « On Esthetics Standards and Reference Groups of Popular Songwriters », *Sociological Inquiry*, vol. 36, no 1, p. 39-47, 1966.
- Etzkorn, K. Peter, « Social Context of Songwriting in the United States », *Ethnomusic*, vol. 7, no 2, p. 96-106, May 1963.
- Eyerman, Ron and Andrew Jamison, « Social Movements and Cultural Transformation : Popular Music in the 1960s », *Media, Culture & Society*, vol. 17, no 3, p. 449-468, 1995.
- Filho, Joao Freire et Micheal Herschmann, « Debatable Tastes! Rethinking Hierarchical Distinctions in Brazilian Music », *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, no 3, p. 347-358, Dec. 2003.
- Firmat, Gustavo Perez, « Latune : An Introduction », *Latin American Research Review*, vol. 43, no, p. 180-203, 2008.
- Fitts, Mako, « "Drop It Like It's Hot" : Culture Industry Laborers and Their Perspectives on Rap Music Video Production », *Meridians : feminism, race, transnationalism*, vol. 8, no 1, p. 211-235, 2008.
- Fortin, Marie-Fabienne, *Fondements et étapes du processus de recherche*, Montréal, Les Éditions de la Chenelière Inc., 2006.
- Fox, William Stephen and James D. Williams, « Political Orientation and Music Preferences among College Students », *The Public Opinion Quarterly*, vol. 38, no 3, p. 352-371, Fall 1974.

- Fraleley, Todd, « I Got a Natural Skill... : Hip-Hop, Authenticity, and Whiteness », *The Howard Journal of Communications*, vol. 20, no 1, p. 37-54, Jan. 2009.
- Freeland, Gregory K., « “We’re a Winner” : Popular Music and the Black Power Movement », *Social Movement Studies*, vol. 8, no3, p. 261-288, Aug. 2009.
- Frith, Simon, « Towards an aesthetics of popular music », in S. Frith, *Taking Popular Music Seriously*, p. 257-273, Aldershot : Ashgate, 2007.
- Frith, Simon, « Why do Songs Have Words ? », in S. Frith, *Taking Popular Music Seriously*, p. 209-239, Aldershot : Ashgate, 2007.
- Frith, Simon, *Performing Rites : on the Value of Popular Music*, Oxford : Harvard University Press, 1996.
- Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously, Selected Essays*. Hampshire : Ashgate, 2007.
- Fung, Anthony and Micheal Curtin, « The Anomalies of Being Faye (Wong) : Gender Politics in Chinese Popular Music », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 5, no 3, p. 263-290, Sept. 2002.
- Futrell, Robert, Pete Simi and Simon Gottschalk, « Understanding Music in Movements : The White Power Music Scene », *The Sociological Quarterly*, vol. 47, no 2, p. 275-304, spring 2006.
- Garofalo, Reebee, « The Impact of the Civil Rights Movement on Popular Music », *Radical America*, vol. 21, no 6, p. 15-22, Nov.-Dec. 1987.
- Garofalo, Reebee, « Whose World, What Beat ? The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism », *Radical America*, vol. 25, no 4, p. 25-38, July 1995.
- Gay, Paul du and Keith Negus, « The Changing Sites of Sound : Music Retailing and the Composition of Consumers », *Media, Culture & Society*, vol. 16, no 3, p. 395-413, July 1994.
- Geels, Frank W., « Analysing the breakthrough of rock ‘n’ rol (1930-1970) Multi-regime interaction and reconfiguration in the multi-level perspective », *Technological Forecasting and Social Change*, vol. 74, no 8, p. 1411-1431, Oct. 2007.
- Gibson, Chris, « Culture at Work : Why “Culture” Matters in Research on the “Cultural” Industries », *Social & Cultural Geography*, vol. 4, no 2, p. 201-215, June 2003.
- Giroux, Robert (dir), *La chanson (Carrière et société)*, Montréal : Triptyque, 1996.
- Giroux, Robert, « Sémiologie de la chanson », *En avant la chanson*, dans R. Giroux (dir), p. 17-29, Montréal : Triptyque, 1993.
- Githiora, Chistopher K., « Recreating discourse and performance in Kenyan urban space through Mugithi, Hip Hop and Gicandi », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 20, no 1, p. 85-93, June 2008.
- Glevarec, Hervé and Michel Pinet, « From liberalization to fragmentation : a sociology of French radio audiences since the 1990s and the consequences for cultural industries theory », *Media, Culture & Society*, vol. 30, no 2, p. 215-238, Mar. 2008.
- Goergiou, Myria, « “In the End, Germany will Always Resort to Hot Pants” : Watching Europe Singing, Constructing the Stereotype », *Popular Communication*, vol. 6, no 3, p. 141-154, July-Sept. 2008.
- Goode, Ian, « Living with fame : Geri and Living with Micheal Jackson », *Social Semiotics*, vol. 18, no 2, p. 177-190, June 2008.
- Goodwin, Andrew, « Popular Music and Postmodern Theory », *Cultural Studies*, vol. 5, no 2, p. 174-190, May 1991.

- Gow, Joe, « Reconsidering Gender Roles on MTV : Depictions in the Most Popular Music Videos of the Early 1990s », *Communication Reports*, vol. 9, no 2, p. 151-161, summer 1996.
- Gracyk, Theodore A., « Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music », *The Musical Quarterly*, vol. 76, no 4, p. 526-542, 1992.
- Grazian, David, « The Production of Popular Music as a Confidence Game : The Case of the Chicago Blues », *Qualitative Sociology*, vol. 27, no 2, p. 137-158, summer 2004.
- Green Anne-Marie (dir), *Musique et Sociologie (Enjeux méthodologiques et approches empiriques)*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- Green Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris : Harmattan, 2006.
- Grenier, Line, « “Je me souviens”...en chansons : articulation de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical populaire au Québec », *Sociologie et Société*, vol. 29, no 2, p. 31-47, automne 1997.
- Grenier, Line, « La recherche fait la sourde oreille à la musique populaire. On connaît la chanson! », *Communication et information*, vol. 8, no 2, p. 82-110, août-sept. 1986.
- Griswold, Wendy, « The cultural diamond : alternative problems for research in the sociology of art », *A paper presented at the annual meetings of the Eastern Sociological Society*, New York, 1981a.
- Groce, Stephen B., « Occupational Rhetoric and Ideology : A Comparison of Copy and Original Music Performers », *Qualitative Sociology*, vol. 12, no 4, p. 391-410, winter 1989.
- Groce, Stephen B., « Teaching the Sociology of Popular Music with Help of Feature Films : A Selected and Annotated Videography », *Teaching Sociology*, vol. 20, no 1, p. 80-84, Jan. 1992.
- Grossberg, Larry, « The Organization of Affect : Popular Music, Youth and Intellectual and Political Life -- An Interview with Larry Grossberg », *Discourse*, vol. 16, no 3, p. 407-421, Dec. 1995.
- Grossberg, Lawrence, « The Politics of Music : American Images and British Articulations », *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de théorie politique et sociale*, vol. 11, no 1-2, p. 144-151, winter-spring 1987.
- Habell-Pallan, Michelle, « El Vez Is ‘Taking Care of Business’ : The Inter/National Appeal of Chicano Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 13, no 2, p. 195-210, Apr. 1999.
- Hall Hansen, Christine and Randal D. Hansen, « Constructing Personality and Social Reality through Music : Individual Differences among Fans of Punk and Heavy Metal Music », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 35, no 3, p. 335-350, summer 1991.
- Hall, Stuart, « Notes on Deconstructing “the Popular” », in R. Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, p. 227-240, London : Routledge and Kegan, 1981.
- Hardert, Ronald A. and Linda B. Hardert, « Peace and Equality Themes in Popular Music », *The International Journal of Humanities and Peace*, vol. 19, no 1, p. 61-63, 2003.
- Harris, Charles K., *How to Write a Popular Song*, New York : Charles K. Harris, 1906.
- Harris, Rachel, « Regea on the Silk Road : The Globalization of Uyghur Pop », *The China Quarterly*, no 183, p. 627-643, Sept. 2005.

- Harrison, Anthony Kwame, « Radical Authenticity in Rap Music and Hip Hop », *Sociology Compass*, vol. 2, no 6, p. 1783-1800, Nov. 2008.
- Haynes, Jo, « World Music and Search for Difference », *Ethnicities*, vol. 5, no 3, p. 365-385, Sept. 2005.
- Hebdige, Dick, *Subculture : the Meaning of Style*, London : Routledge, 1979.
- Hennion, Antoine, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musique populaires, analyse musicales pour les musique savantes », *Musurgia*, vol. 5, no 2, p. 9-19, 1998.
- Hennion, Antoine, « An Intermediary Between Production and Consumption : The Producer of Popular Music », *Science, Technology, and Human Values*, vol. 14, no 4, p. 400-424, autumn 1989.
- Hennion, Antoine, « The production of Success : An Anti-Musicology of the Pop Song », *Popular Music*, Vol. 3, 1983, p. 159-193.
- Hennion, Antoine, *Les professionnels du disque (une sociologie des variétés)*, Paris : Éditions A.M. Métailié, 1981.
- Henry, Earl, Jennifer Snodgrass et Susan Piagentini, « Fundamentals of Music : Rudiments, Musicianship, and Composition », Prentice Hall, 6 edition, 2012.
- Herd, Denise, « Changes in the Prevalence of Alcohol Use in Rap Song Lyrics, 1979-97 », *Addiction*, vol. 9, p. 1258-1269, Sept. 2005.
- Herman, Bill D., « Scratching Out Authorship : Representations of the Electronic Music DJ at the Turn of the 21st Century », *Popular Communication*, vol. 4, no 1, p. 21-38, 2006.
- Hernandez, Deborah Pacini, « Dancing with the Enemy : Cuban Popular Music, Race, Authenticity, and the World-Music Landscape », *Latin American Perspectives*, vol. 25, p. 110-125, May 1998.
- Hesmondhalgh, David, « Audiences and everyday aesthetics : Talking about good and bad music », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 10, no 4, p. 507-527, Nov. 2007.
- Hesmondhalgh, David, « Digital Sampling and Cultural Inequality », *Social & Legal Studies*, vol. 15, no 1, p. 53-75, Mar. 2006.
- Hesmondhalgh, David, « Flexibility, Post-Fordism and the Music Industries », *Media, Culture & Society*, vol. 18, no 3, p. 496-488, July 1996.
- Hesmondhalgh, David, « Subcultures, Scenes or Tribes ? None of the Above », *Journal of Youth Studies*, vol. 8, no 1, p. 21-40, Mar. 2005.
- Hess, Mickey, « Hip-Hop Realness and the White Performer », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 22, no 5, p. 372-389, Dec. 2005.
- Hirsch, Paul M., « Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon », *American Behavioral Scientist*, vol. 14, no 3, p. 371-388, Jan.-Feb. 1971.
- Ho, Wai-Chung, « A Historical Review of Popular Music and Social Change in Taiwan », *Asian Journal of Social Science*, vol. 34, no 1, p. 120-147, 2006.
- Ho, Wai-Chung, « Music and cultural politics in Taiwan », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 10, no 4, p. 463-483, Dec. 2007.
- Hoggart, Richard, « The Uses of Literacy », Harmondsworth : Penguin, 1958.
- Holton, Robert, « Globalization's Cultural Consequences », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 570, p. 140-152, July 2000.
- Horak, Roman, « Rave on : The Effects and Effectiveness of Popular Music », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, no 3, p. 259-268, Aug. 2009.
- Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno (trad. par Eliane Kaufholz), *La dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, Paris : Gallimard, 1983 [1944].

- Hosokawa, Shuhei, « "Salsa no tiene frontera" : Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 13, no 3, p. 509-534, July 1999.
- Huber, Alison, « Making time stand still : research-article », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 13, no 2, p. 147-162, Mar. 2010.
- Hudson, Ray, « Regions and Place : Music, Identity and Place », *Progress in Human Geography*, vol. 30, no 5, p. 626-634, Oct. 2006
- Hudson, Robert, « Songs of Seduction : Popular Music and Serbian Nationalism », *Patterns of Prejudice*, vol. 37, no 2, p. 157-176, June 2003.
- Hunnictt, Gwen and Kristy Humble Andrews, « Tragic Narratives in Popular Culture : Depictions of Homicide in Rap Music », *Sociological Forum*, Sept. 2009, vol. 24, no 3, p. 611-630.
- James, David, « The Vietnam War and American Music », *Social Text*, no 23, p. 122-143, 1989.
- Jarl A. Ahlqvist, « Music and Cultural Analysis in the Classroom : Introducing Sociology through Heavy Metal », *Teaching Sociology*, vol. 27, no 2, p. 126-144, Apr. 1999.
- Jassal, Smita Tewari, « Taking liberties in festive song », *Contributions to Indian Sociology*, vol. 41, no 1, p. 5-40, Jan. 2007.
- Jauss, Hans Robert (dir), *Théories esthétiques après Adorno*, Arles : Actes Sud, 1990.
- Jay, Martin, *Adorno*, Cambridge : Harvard University Press, 1984.
- Jimenez, Marc (dir), « Adorno », *Revue d'Esthétique*, no 8, 1985.
- Jimenez, Marc, *Adorno et la modernité, Vers une esthétique négative*, Paris : Le Sycomore, 1983.
- John, Graham St, « Electronic Dance Music Culture And Religion : An Overview », *Culture and Religion*, vol. 7, no 1, p. 1-25, Mar. 2006.
- Johnston, John and Elihu Katz, « Youth and Popular Music : A Study on the Sociology of Taste », *American Journal of Sociology*, vol. 62, p. 563-568, May 1957.
- Jones, Simon, « Crossover Culture : Popular Music and the Politics of "Race" », *Stanford Humanities Review*, vol. 3, no 2, p. 103-117, autumn 1993.
- Jones, Steve, « Music That Moves : Popular Music, Distribution and Network Technologies », *Cultural Studies*, vol. 16, no 2, p. 213-232, Mar. 2002.
- Jones, Steve. 1991. « Ban(ned) in the USA : Popular Music and Censorship », *Journal of Communication Inquiry*, vol. 15, no 1, p. 73-87.
- Jury, Brendan, « Boys to Men : Afrikaans Alternative Popular Music 1986-1990 », *African Languages and Cultures*, vol. 9, no 2, p. 99-109, Dec. 1996.
- Kahn-Harris, Keith, « The "Failure" of Youth Culture : Reflexivity, Music and Politics in the Black Metal Scene », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 7, no 1, p. 95-111, Feb. 2004.
- Katz-Gerro, Tally; Raz, Sharon; Yaish, Meir, « Class, status, and the intergenerational transmission of musical tastes in Israel », *Poetics*, vol. 35, no 2-3, p. 152-167, Apr.-June 2007.
- Kealy, Edward R, « Conventions and the Production of the Popular Music Aesthetics », *Journal of Popular Culture*, vol. 16, no 2, p. 100-115, 1982.
- Kealy, Edward R., « From Craft to Art : The Case of Sound Mixers and Popular Music », *Sociology of Work and Occupations*, vol. 6, no 1, p. 3-29, Feb. 1979.
- Kimoto, Reiichi, « A Study of Rap in Japan : The Global/Local Context », *Soshioroji*, vol. 47, no 2, p. 73-88, Oct 2002.

- Klein, Bethany, « “The new radio” : music licensing as a reponse to industry woe », *Media, Culture & Society*, vol. 30, no 4, p. 463-478, July 2008.
- Thompson Klein, Julie, *Humanities, Culture, and Interdisciplarity : The Changing American Academy*, Albany : State University of New York Press, 2005.
- Kong, Lily, « Popular Music and a “Sense of Place” in Singapore », *Crossroads*, vol. 9, no 2, p. 51-77, 1995.
- Kong, Lily, « The Invention of Heritage : Popular Music in Singapore », *Asian Studies Review*, vol. 23, no 1, p. 1-25, Mar. 1999.
- Kooijman, Jaap, « Turn the Beat Around : Richard Dyer’s In Defence of Disco’ Revisited », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 8, no 2, p. 257-266, May 2005.
- Korczyński, Merek, « Music and Meaning on the Factory Floor », *Work and Occupations*, vol. 34, no 3, p. 253-289, Aug. 2007.
- Kotarba, Joseph A., « Rock ‘n’ Roll Experiences in Middle Age », *American Behavioral Scientist*, vol. 48, no 11, p. 1524-1537, July 2005.
- Kretschmer, Martin and Andy C. Pratt, « Introduction : Legal Form and Cultural Symbol : Musix, Copyright, and Information and Communications Studies », *Information, Communication & Society*, vol. 12, no 2, p. 165-177, 2009.
- Land, F. Mitchell, « Reggae, Resistance and the State : Television and Popular Music in the Cote D’Ivoire », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 12, no 4, p. 438-454, Dec. 1995.
- Langhurst Brian, *Popular Music & Society*, Cambridge : Polity Press, 1995.
- Lavande, Meredith, « Women, Pop Music, and Pornography », *Medidians : feminism, race, transnationalism*, vol. 8, no 1, p. 293-321.
- Le Bart, Christian, « Strategies identitaires de fans. L’optimum de differenciation », *Revue française de Sociologie*, vol. 45, no 2, p. 283-306, Apr.-June 2004.
- L’Écuyer, R., *Méthodologie de l’analyse développementale de contenu*, Québec, Presses de l’Université Laval, 1990.
- Léger, Robert. *Écrire une chanson*, Montréal : Éditions Québec Amérique inc., 2001.
- Lemieux Suzanne, *le Processus de création chez les compositeurs : une étude comparée entre les Franco-Ontariens et les Autochtones du Nord de l’Ontario*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Rachid Bagaoui, déc. 2005.
- Lemish, Dafne, « “My Kind of Campfire”, The Eurovision Song Contest and Israeli Gay Men », *Popular Communication*, vol. 2, no 1, p. 41-63, 2004.
- Lena, Jennifer C. and Richard A. Peterson, « Classification as Culture : Types and Trajectories of Music Genres », *American Sociological Review*, vol. 73, no 5, p. 697-718, Oct. 2008.
- Leung, Ambrose Cheryl Kier, « Music preferences and civic activism of young people », *Journal of Youth Studies*, vol. 11, no 4, p. 445-460, Aug. 2008.
- Lewis, George H., « Style in Revolt : Music, Social Protest and the Hawaiian Cultural Renaissance », *International Social Science Review*, vol. 62, no 4, p. 168-177, autumn 1987.
- Lewis, George H., « The Creation of Popular Music : A Comparison of the “Art Worlds” of American Country Music and British Punk », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 19, no 1, p. 35-51, June 1988.
- Lewis, George H., « The Meaning’s in the Music and the Music’s in Me : Popular Music as Symbolic Communication », *Theory, Culture & Society*, vol. 1, no 3, p. 133-141, 1983.
- Lewis, George H., « This Bitter Earth : Protest and Style in Black American Music », *National Forum*, vol. 62, no 3, p. 26-28, summer 1982.

- Leyshon, Andrew, Peter Webb, Shaun French, Nigel Thrift and Louise Crewe, « On the Reproduction of the Musical Economy after Internet », *Media, Culture & Society*, vol. 27, no 2, p. 177-209, Mar. 2005.
- Liew, Kai Khiun and Kelly Fu, « Conjuring the tropical spectre : heavy metal, cultural politics in Singapore and Malasia », *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 7, no 1, p. 99-112, Mar. 2006.
- Lincoln, Sian, « Feeling the Noise : Teenagers, Bedrooms and Music », *Leisure Studies*, vol. 24, no 4, p. 399-414, Oct 2005.
- Lomax, Alan, « Appeal for cultural equity », *Journal of Communication*, vol. 27, no 2, p. 125-140, 1977.
- Looseley David L., *Popular Music in Contemporary France (Authenticity, Politics, Debate)*, New York : Oxford, 2003.
- Lopes, Paul D., « Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990 », *American Sociological Review*, vol. 57, no 1, p. 56-71, 1992.
- Lukalo, Fabian Kavulani, « Outliving Generations : Youth Traversing Borders through Popular Music in Everyday Urban Life in East Africa », *Cultural Studies*, vol. 22, no 2, p. 254-272, Mar. 2008.
- Lull, James, « Popular music and communication : An introduction », in J. Lull (ed.), *Popular music and communication*, p. 1-32, Newbury Park : Sage Publications, 1992.
- Lynch, Gordon, « The Role of Popular Music in the Construction of Alternative Spiritual Identities and Ideologies », *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 45, no 4, p. 481-488, Dec. 2006.
- Magaudda, Paolo. « Processes of Institutionalisation and “Symbolic Struggles” in the “Independent Music” Field in Italy », *Moderne Italy*, vol. 14, no 3, p. 295-310, 2009.
- Majastre, Jean-Olivier et Alain Pessin (dir), *Vers une sociologie des œuvres*, Tome I et II, Paris : L'Harmattan, 2001.
- Makela, Janne, « Alternations : The Cas of International Sources in Finnish Popular Music », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, no 3, p. 367-382, Aug. 2009.
- Malm, Krister and Roger Wallis, *Media policy and music activity*, London : Routledge, 1992.
- Malm, Krister, « Music on the move : Traditions and the mass media », *Journal for the Society for Ethnomusicology*, vol. 37, p. 339-352, 1993.
- Mann, Geoff, « Why does country music sound white ? Race and the voice of nostalgia », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 31, no 1, p. 73-100, Jan. 2008.
- Manuel, Peter, « World popular music », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 16 Feb. 2011. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>>.
- Markert, John, « Sing a Song of Drug Use-Abuse : Four Decades of Drug Lyrics in Popular Music -- From the Sixties through the Nineties », *Sociological Inquiry*, vol. 71, no 2, p. 194-220, spring 2001.
- Marontate, Jan, « Digital Recording and the Reconfiguration of Music as Performance », *American Behavioral Scientist*, vol. 48, no 11, p. 1422-1438, July 2005.
- Marshall, Lee, « The Effects of Piracy upon the Music Industry : A case Study of Bootlegging », *Media, Culture & Society*, vol. 26, no 2, p. 163-181, Mar. 2004.
- Martin Jay, *Adorno*, Cambridge : Harvard University Press, 1984.

- Martin Jay, *L'imagination dialectique. L'École de Francfort 1923-1950*, Paris : Payot, 1977.
- Martin, Carlos Alberto, « L'œuvre expressive et son rapport au contexte, Chanson populaire et identité culturelle », *Recherches Sociologiques*, vol. XIX, no 213, p. 313-326, 1988.
- Martin, Denis-Constant, « Le myosotis, et puis la rose...pour une sociologie des "musique de masse" », *L'Homme*, no 177-178, p. 131-154, jan.-juin 2006a.
- Martin, Peter J., « Musicians' Worlds : Music-Making as a Collaborative Activity », *Symbolic Interaction*, vol. 29, no 1, p. 95-107, 2006b.
- Martin, Peter J., Review Article : Over the Rainbow ? On the Quest for "The Social" in the Musical Analysis, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 127, p. 130-146, 2002.
- Martin, Peter J., *Sounds and society : Themes in sociology of music*, Manchester : Manchester University Press, 1995.
- Martinez, Theresa A. « Race and Popular Culture : Teaching African American Leadership Styles through Popular Music », *Teaching Sociology*, vol. 26, no 3, p. 207-214, July 1998.
- Martins, Carlos Alberto, « L'œuvre expressive et son rapport au contexte, Chanson populaire et identité culturelle », *Recherches Sociologiques*, Éd. de l'Université Catholique de Louvain, vol. XIX, no 213, p. 313-326, 1988.
- Mattar, Yasser, « Virtual Communities and Hip-Hop Music Consumers in Singapore : Interplaying Global, Local and Subcultural Identities », *Leisure Studies*, vol. 22, no 4, p. 283-300, Oct. 2003.
- Mayer, Robert, Francine Ouellet, Marie-Christine Saint-Jacques et Daniel Turcotte, *Méthodes de recherche en intervention sociale*, Montréal, Gaëtan Morin, 2000.
- Mayol, Pierre, « Sociologie de la chanson – Quels publics pour quelle chanson ? », *Actes du colloque Le Mans Cité Chanson 1994, États généraux de la chanson francophone, Une production sous influence ?*, p. 148-151, 1994.
- McCann, Bryan, « Blues and Samba : Another Side of Bassa Nova History », *Luso-Brazilian Review*, vol. 44, no 2, p. 21-49, 2007.
- McCann, Sean, « Why I'll Never Teach Rock 'n' Roll Again », *Radical History Review*, no 66, p. 191-202, fall 1996.
- McRobbie, Angela, « Recent Rhythms of Sex and Race in Popular Music », *Media, Culture & Society*, vol. 17, no 2, p. 323-331, Apr. 1995.
- Meizel, Katherine, « A Singing Citizenry : Popular Music and Civil Religion in America », *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 45, no 4, p. 497-503, Dec. 2006.
- Mendez-Rubio, Antonio, « Popular Music as Cultural Criticism », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 2, no 1, p. 119-126, Mar. 2001.
- Mendonca, Lucina F.M., « The Local and the Global in Popular Music : The Brazilian Industry, Local Culture, and Public Policies », in L. Mendonca, *Global Culture*, p. 105-117, New York, NY : Routledge, 2002.
- Menger Pierre-Michel, « Formes et sens de la production musicale populaire », *InHarmoniques*, vol. 2, p. 76-87, 1987.
- Menger, Pierre-Michel, « L'Évaluation de l'œuvre d'art dans son horizon temporel », *Cahiers de recherche sociologique*, no 16, p. 75-87, spring 1991.
- Menke, Christoph, *The Sovereignty of Art, Aesthetics Negativity in Adorno and Derrida*, Cambridge : The MIT Press, 1998.
- Merriam, Allan P. « Music in American Culture », *American Anthropologist*, vol. 57, no 6, p. 1173-1181, Dec. 1955.

- Meyer, Gerald, « Franck Sinatra : The Popular Front and an American Icon », *Science & Society*, vol. 66, no 3, p. 311-335, fall 2002.
- Middleton, Richard, « Authorship, Gender and the Construction of Meaning in the Eurythmics' Hit Recordings », *Cultural Studies*, vol. 9, no 3, p. 465-485, Oct 1995.
- Middleton, Richard, « Popular music » *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 16 Feb. 2011. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>>.
- Miller, Karl Hagstrom, « Working musicians : exploring the rhetorical ties between musical labour and leisure », *Leisure Studies*, vol. 27, no 4, p. 427-441, Oct. 2008.
- Moberg, Marcus, « The internet and the construction of a transnational Christian metal music scene », *Culture and Religion*, vol. 9, no 1, p. 81-99, Mar. 2008.
- Molinero, Stéphanie, *Les réceptions du rap en France et du flamenco en Espagne. Pour une sociologie comparative des faits musicaux européens "populaires"*, Thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de Anne-Marie Green, Université de Franche-Comté, 2007.
- Mooney, Hughson F., « Popular Music since the 1920s », *American Quarterly*, vol. 20, 1968.
- Moore, Allan, *Rock, the Primary Text : Developing a Musicology of Rock*, Buckingham : Open University Press, 1993.
- Moore, Robin, « Black Music in a Raceless Society : Afrocuban Folklore and Socialism », *Cuban Studies*, vol. 37, p. 1-32, 2006.
- Morin Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, vol. 6, p. 1-9, 1965.
- Morin Edgar, *L'Esprit du temps 1, Névrose*, Paris : Bernard Grasset, 1962.
- Morin Edgar, *L'Esprit du temps 2 Nécrose*, Paris : Bernard Grasset, 1975.
- Morton, Marian J. and William P. Conway, « Cowboy without a Cause : His Image in Today's Popular Music », *The Antioche review*, vol. 35, no 2-3, p. 193-204, spring-summer 1977.
- Moscovici Serge (dir.) et Fabrice Buschini (dir.), *Les méthodes des sciences humaines*, Paris : P.U.F, 2003.
- Mulder, Juul, Tom ter Bogt, Quinten Raaijmakers and Wilma Vollebergh, « Music Taste Groups and Problem Behavior », *Journal of Youth and Adolescence*, vol. 36, no 3, p. 313-324, Apr. 2007.
- Mullaney, Jamie L., « "Unity Admirable But Not Necessarily Heeded" : Going Rates and Gender Boundaries in the Straight Edge Hardcore Music Scene », *Gender & Society*, vol. 21, no 3, p. 384-408, June 2007.
- Mungai, Mbugua Wa, « "Made in Riverwood" : (dis)locating identities and power through Kenyan pop music », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 20, no 1, p. 57-70, June 2008.
- Mutonya, Maina wa, « Mugiithi Performance : Popular Music, Stereotypes and Ethnic Identity », *Africa Insight*, vol. 35, no 2, p. 53-60, June 2005.
- Mutonya, Maina, « Praise and Protest : Music and Contesting Patriotisms in Postcolonial Kenya », *Social Dynamics*, vol. 30, no 2, p. 20-35, winter 2004.
- Nattiez, Jean-Jacques, « Y a-t-il une musique québécoise ? », *In Harmoniques*, vol. 2, p. 152-160, 1987.
- Neal, Mark Anthony, « Trouble man : The art and politics of Marvin Gaye », *Western Journal of Black Studies*, vol. 22, no 4, p. 252-259, 1998.

- Negus, Keith, « Where the Mystical Meets the Market : Creativity and Commerce in the Production of Popular Music », *The Sociological Review*, vol. 43, no 2, p. 316-341, May 1995.
- Nettl, Bruno, *The western impact on world music*. New York : Shirmer Books, 1985.
- Neuenfeldt, Karl Wm, « To sing a Song of Otherness : Anthros, Ethno-Pop and the Mediation of "Public Problems" », *Canadian Ethnic Studies/Etude Ethiques au Canada*, vol. 23, no 3, p. 92-118, 1991.
- Nyairo, Joyce and James Ogude, « Popular Music and the Negotiation of Contemporary Kenyan Identity : The Example of Mairobi City ensemble », *Social Identities*, vol. 9, no 3, p. 383-400, Sept. 2003.
- O'Connor, Alan, « Punk and Globalization : Spain and Mexico », *International Journal of Culture Studies*, vol. 7, no 2, p. 175-195, June 2004.
- O'Shea, Helen, « "Good man, Mary!" Women musicians and the fraternity of Irish traditional music », *Journal of Gender Studies*, vol. 17, no 1, p. 55-70, Mar. 2008.
- Oliven, Rubaen George, « Man/Women Relations and the Construction of Brazilian Identity in Popular Music », *Social Science Information/Information sur les Sciences Sociales*, vol. 27, no 1, p. 119-138, Mar. 1988.
- Ollivier, Michele, « Measuring Symbolic Boundaries among Artists », *Poetics*, vol. 24, no 5, p. 299. 328, Feb. 1997.
- Oware, Matthew, « A "Man's Woman" ? : Contradictory Messages in the Songs of Females Rappers, 1992-2000 », *Journal of Black Studies*, vol. 39, no 5, p. 786-802, May 2009.
- Paddison Max, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- Paddison, Max, « The critique criticised : Adorno and popular music », *Popular Music* vol. 2, p. 201-218, 1982.
- Paillé, Pierre et Alex Mucchielli, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris : Armand Colin/VUEF, 2003.
- Palmer, Roy, « A Touch of the Times », Harmondsworth : Penguion, 1974.
- Patterson, Orlando, « Ecumenical America : Global Culture and the American Cosmos », *World Policy Journal*, vol. 11, no 2, p. 103-117, 1995.
- Peatman, John G., « Radio and popular music », in P.F. Lazarsfeld and F. Stanton (eds), *Radio Research*, p. 335-393, New-York : Duell, Sloan and Pearce, 1942-43.
- Péquignot, Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- Perea, Elizabeth, « Music, Meaning, and Subjectivity : The 32 Flavors of Ani DiFranco and Friends », *Studies in Symbolic Interaction*, vol. 27, p. 323-338, 2004.
- Perrone, Charles A., « Nationalism, Dissension, and Politics in Contemporary Brazilian Popular Music », *Luso-Brazilian Review*, vol. 39, no 1, p. 65-78, summer 2002.
- Perullo, Alex, « Hooligans and Heroes : Youth Identity and Hip-Hop in Dar es Sallam, Tanzania », *Africa Today*, vol. 51, no 4, p. 75-101, summer 2005.
- Peterson, Richard A. and David G. Berger, « Cycles in Symbol Production : The Case of Popular Music », *American Sociological Review*, vol. 40, p. 158-173, 1975.
- Peterson, Richard A. and David G. Berger, « Entrepreneurship in Organizations : Evidence From the Popular Music Industry », *Administrative Science Quarterly*, vol. 16, no 1, p. 97-107, Mar. 1971.

- Peterson, Richard A., « A Process Model of the Folk, Pop, and Fine Art Phase of Jazz », in C. Nanry (ed.), *American Music : From Storyville to Woodstock*, p. 135-151. New Brunswick : Transaction, 1972.
- Peterson, Richard A., « Five constraints on the production of culture : law, technology, market, organizational structure and occupational careers », *Journal of Popular Culture*, vol. 16, no 2, p. 66-74, 1982.
- Peterson, Richard A., « The Production of Cultural Change : The Case of Contemporary Country Music », *Social Research*, vol. 45, no 2, p. 292-314, summer 1978.
- Pichette Marie-Hélène *Musique populaire et identité franco-ontarienne ; La Nuit sur l'étang*, Sudbury : Prise de parole, 2001.
- Pietila, Tuulikki, « Whose Works and What Kinds of Rewards : The Persisting Question of Ownership and Control in the South African and Global Music Industry », *Information, Communication & Society*, vol. 12, no 2, p. 229-250, 2009.
- Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin, « Sound Studies : New Technologies in Music », *Social Studies of Science*, vol. 34, no 5, p. 635-648, Oct. 2004.
- Pogacar, Martin, « Yu-Rock in the 1980s : Between Urban and Rural », *Nationalities Papers*, vol. 36, no 5, p. 815-832, Nov. 2008.
- Prévost-Thomas, Cécile, *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine*, Thèse de Doctorat, Sous la Direction de Anne-Marie Green, Université Nanterre, 2006.
- Prinsky, Lorraine E. and Jill Leslie Rosenbaum, « “Leer-ics” or Lyrics : Teenage Impressions of Rock ‘n’ Roll », *Youth and Society*, vol. 18, no 4, p. 384-397, June 1987.
- Prior, Nick, « OK Computer : Mobility, Software and the Laptop Musician », *Information, Communication & Society*, vol. 11, no 7, p. 912-932, 2008.
- Prior, Nick, « Putting a Glitch in the Field : Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music », *Cultural Sociology*, vol. 2, no 3, p. 301-319, Nov. 2008.
- Pronovost, Gilles, « Les Usages sociaux des medias : temps, espace et sociabilité », *Communication Information*, vol. 11, no 2, p. 11-34, automne 1990.
- Rafalovich, Adam and Andreas Schneider, « Song Lyrics In Contemporary Metal Music As Counter-Hegemonic Discourse : An Exploration Of Three Themes », *Free Inquiry in Creative Sociology*, vol. 33, no 2, p. 131-142, Nov. 2005.
- Ramanna, Nishlyn, « Contemporary South African Jazz and the Politics of Place », *Social Dynamics*, vol. 30, no 2, p. 112-127, winter 2004.
- Rasmussen, Ljerka Vidic, « Gypsy Music in Yugoslavia : Inside the Popular Culture Tradition », *Journal of the Gypsy Lore Society*, vol. 1, no 2, p. 127-139, Aug. 1991.
- Ravet, Hyacinthe et Philippe Coulangeon, « La Division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du Travail*, vol. 45, no 3, p. 361-384, July-Sept. 2003.
- Repko, Allen F., *Interdisciplinary Research : Process and Theory*, Los Angeles/London/New Delhi/Singapore : Sage, 2008.
- Redmond, Sean, « Pieces of me : celebrity confessional carnality », *Social Semiotics*, vol. 18, no 2, p. 149-161, June 2008.
- Regev, Motti, « Ethno-National Pop-Rock Music : Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within », *Cultural Sociology*, vol. 1, no 3, p. 317-341, Nov. 2007.
- Regev, Motti, « Who Does What with Music Videos in Isreal », *Poetics*, vol. 25, no 4, p. 225-240, Dec. 1997.

- Rentfrow, Peter J., Jennifer A. McDonald and Julian A. Oldmeadow, « You Are What You Listen To : Young People's Stereotypes and Music Fans », *Group Processes & Intergroup Relations*, vol. 12, no 3, p. 329-344, May 2009.
- Revill, George, « Vernacular Culture and the Place of Folk Music », *Social & Cultural Geography*, vol. 6, no 5, p. 693-706, Oct. 2005.
- Reyes-Ruiz, Rafael, « Music and the (Re)Creation of Latino Culture in Japan », *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, no 2, p. 223-239, Aug. 2005.
- Roberson, James E., « Uchinaa Pop : Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music », *Critical Asian Studies*, vol. 33, no 2, p. 211-242, June 2001.
- Roberts, Martin, « "World Music", and the Global Cultural Economy », *Diaspora*, vol. 2, no 2, p. 229-242, fall 1992.
- Rodriquez, Jason, « Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, no 6, p. 645-668, Dec. 2006.
- Rolston, Bill, « "This Is Not a Rebel Song" : The Irish Conflict and Popular Music », *Race and Class*, vol. 42, no 3, p. 49-67, 2001.
- Rosenbaum, Jill Leslie and Lorraine Prinsky, « The Presumption of Influence : Recent Responses to Popular Music Subcultures », *Crime and Delinquency*, vol. 37, no 4, p. 528-535, Oct 1991.
- Rosenstone, Robert A., « "The Times They Are A-Changing" : The Music of Protest », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 382, p. 131-144, Mar. 1969.
- Ross, Alex, « Young Adorno », *Transition*, vol. 6, p. 160-177, spring 1996.
- Rude-Antoine, Edwige et Jean Zaganaris (dir), *Croisée des champs disciplinaires et recherches en sciences sociales*, Paris : PUF, 2005.
- Rudent, Catherine (dir), « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », *Musurgia*, vol. V, no 2, 1998.
- Rudent, Catherine, « L'analyse du cliché dans les chansons à succès », *Musique et Sociologie*, dans A.-M. Green (dir.), 2000a, p. 95-121.
- Rudent Catherine, « Le premier album de Mademoiselle K. Entre création individuelle et coopérations négociées », *Ethnologie française*, vol. 1, Tome XXXVIII, p. 69-78, 2008.
- Rudent, Catherine, *Le discours sur la musique dans la presse française, L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, 2 Vol., Thèse de doctorat en Musicologie, sous la co-direction de Anne-marie Green et de Danièle Pistone, soutenue le 4 janvier 2000b à l'Université de Paris IV-Sorbonne, 862 p.
- Rudman, Laurie A. and Matthew R. Lee, « Implicit and Explicit Consequences of Exposure to Violent and Misogynous Rap Music », *Group Processes & Intergroup Relations*, vol. 5, no 2, p. 133-150, Apr. 2002.
- Rupke, Heidi Netz and Grant Blank, « "Country Roads" to Globalization : Sociological Models for Understanding American Popular Music in China », *The Journal of Popular Culture*, vol. 42, no 1, p. 126-146, 2009.
- Russell, Paul A., « Experimental Aesthetics of Popular Music Recordings : Pleasingness, Familiarity and Chart Performance », *Psychology of Music*, no 14, p. 33, 1986.
- Rutten, Paul, « Local Popular Music on the National and International Markets », *Cultural Studies*, vol. 5, no 3, p. 294-305, Oct. 1991.
- Salter, Liora et Alison Hearn, *Outside the Lines : Issues in Interdisciplinary Research*, Montreal : McGill-Queen's Press, 1997.

- Santoro, Marco, « Culture As (And After) Production », *Cultural Sociology*, vol. 2, no 1, p. 7-31, Mar. 2008.
- Santoro, Marco, « Producing Cultural Sociology : An Interview with Richard A. Peterson », *Cultural Sociology*, vol. 2, no 1, p. 33-55, Mar. 2008.
- Sargent, Carey, « Local Musicians Building Audiences : Social Capital and Distribution of User-Created Content On- and Off-line », *Information, Communication & Society*, vol. 12, no 4, p. 469-487, 2009.
- Saucier, Robert, « Quand les Sinners referont la Révolution française \$... », *Communication et Information*, vol. 8, no 2, p. 50-81, août-sept. 1986.
- Schmidt Horning, Susan, « Engineering the Performance : Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound », *Social Studies of Science*, vol. 34, no 5, p. 703-731, Oct. 2004.
- Schmutz, Vaughn, « Retrospective Cultural Consecration in Popular Music : Rolling Stone's Greatest Albums of All Time », *American Behavioral Scientist*, vol. 48, no 11, p. 1510-1523, July 2005.
- Schulz, Dorothea E., « "The World Is Made by Talk" : Female Fans, Popular Music, and New Forms of Public Sociality in Urban Mali », *Cahiers d'Etudes Africaines*, vol. 42, no 4, p. 797-829, 2002.
- Selfhout, Maarten H. W., Marc J. M. H. Delsing, Tom F. M. ter Bogt and Wim H. J. Meeus, « Heavy Metal and Hip-Hop Style Preferences and Externalizing Problem Behavior : A two-Wave Longitudinal Study », *Youth & Society*, vol. 39, no 4, p. 435-452, June 2008.
- Shepherd, John C., « Popular Music Studies : Challenges to Musicology », *Stanford Humanities Review*, vol. 3, no 2, p. 17-36, autumn 1993.
- Shepherd, John C., « Music and Social Control : An Essay on the Sociology of Musical Knowledge », *Catalyst*, vol. 13, p. 1-54, spring 1979.
- Shin, Eui Hang and Joong-Hwan Oh, « Changing Patterns of Social Network Structure in Composer-Singer Relationships : A case Study of Korean Popular Music Industry, 1927-1997 », *East Asia : An International Quarterly*, vol. 20, no 1, p. 24-53, spring 2002.
- Shuker, Roy, « Rock on : Recent Writing on the Sociology of Rock, and the New Zealand Popular Music Industry », *New Zealand Sociology*, vol. 10, no 1, p. 100-125, May 1995.
- Simpson, Patricia Anne, « "Manche menschen werden bruder" : Contemporary Music and New Fraternities », *German Politics and Society*, vol. 23, no 2, p. 50-71, summer 2005.
- Slobin, Marc, *Subcultural Sounds : Micromusics of the West*, Hanover : Press of New Hampshire, 1993.
- Smith, Graeme and Judith Brett, « Nation, Authenticity and social Difference in Australian Popular Music : Folk, Country, Multicultural », *Journal of Australian Studies*, vol. 2, no 59, p. 3-17, 1998.
- Snapper, Juliana, « Scratching the Surface : Spinning Time and Identity in Hip-Hop Turntablism », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 7, no 1, p. 9-25, Feb. 2004.
- Stapley, Kathryn, « Mizwid : An Urban Music with Rural Roots », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 32, no 2, p. 243-256, Mar. 2006.
- Stesinberg, Marc W., « When Politics Goes Pop : On the Intersections of Popular and Political Culture and the Case of Serbian Students Protests », *Social Movement Studies*, vol. 3, no 1, p. 3-29, Apr. 2004.

- Stevenson, Robert, *Global communication in the twenty-first century*, New York : Longman, 1994.
- Stokes, Martin, « Music and the Global Order », *Annual Review of Anthropology*, vol. 33, p. 47-72, 2004.
- Strachan, Robert, « Micro-independent record labels in the UK », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 10, no 2, p. 245-265, May 2007.
- Strathern, Marilyn, *Commons and Borderlands : Working Papers on Interdisciplinarity, Accountability and the Flow of Knowledge*, Oxon : Sean Kingston Publishing, 2004.
- Stratton, Jon, « Between Two Worlds : Art and Commercialism in the Record Industry », *The Sociological Review*, vol. 30, no 2, p. 267-285, May 1982.
- Stratton, Jon, « Beyond Art : Postmodernism and the Case of Popular Music », *Theory, Culture & Society*, vol. 6, no 1, p. 31-57, Feb. 1989.
- Stratton, Jon, « What Is “Popular Music” ? », *The Sociological Review*, vol. 31, no 2, p. 293-309, May 1983.
- Straubhaar, Joseph, « Beyond media imperialism : Asymmetrical interdependence and cultural proximity », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 8, p. 39-59, 1991.
- Straw, Will, « Systems of Articulation, Logics of Change : Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, no 3, p. 368-388, Oct. 1991.
- Street, John, « “Fight the Power” : The Politics of Music and the Music of Politics », *Government and Opposition*, vol. 38, no 1, p. 113-130, winter 2003.
- Street, John, « Breaking the Silence : Music’s Role in Political Thought and Action », *Critical Review of International Social and Political Philosophy (CRISPP)*, vol. 10, no 3, p. 321-337, Sept. 2007.
- Street, John, « Invisible Republics and Secret Histories : A Politics of Music », *Cultural Values*, vol. 4, no 3, p. 298-313, July 2000.
- Street, John, « Musicologists, Sociologists and Madonna », *Innovation*, vol. 6, no 3, p. 277-289, 1993.
- Swanwick, Keith, « Problems of a Sociological Approach to Pop Music in Schools », *British Journal of Sociology of Education*, vol. 5, no 1, p. 49-56, Mar. 1984.
- Tagg Philip, « Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice », *Popular Music*, vol. 2, p. 37-68, 1982.
- Tait, Gordon, « Rethinking Youth Cultures : The Case of the Gothics », *Social Alternatives*, vol. 18, no 2, p. 15-20, Apr. 1999.
- Tanner, Julian, Mark Asbridge and Scot Wortley, « Our favourite melodies : musical consumption and teenage lifestyles », *British Journal of Sociology*, vol. 59, no 1, p. 117-144, Mar. 2008.
- Taylor, Fredrick J., « Black Music and Musicians in the Nineteenth Century », *The Western Journal of Black Studies*, vol. 29, no 3, p. 615-621, fall 2005.
- Taylor, Timothy, *Global Pop : World Music, World Markets*, New York : Routledge, 1997.
- Tepper, Steven J., « Stop the Beat : Quiet Regulation and Cultural Conflict », *Sociological Forum*, vol. 24, no 2, p. 276-306, Jun 2009.
- Theberge, Paul, « The Network Studio : Historical and Technical Paths to a New Ideal in Music Making », *Social Studies of Science*, vol. 34, no 5, p. 759-781, Oct. 2004.
- Thibodeau, Martin, *La Théorie esthétique d’Adorno*, Rennes : PU Rennes, 2008.
- Thompson, Katrina Daly, « Keeping it real : reality and representation in Maasai Hip-Hop », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 20, no 1, p. 33-44, June 2008.

- Toleneer, Jan, « The Sports Scene and the Pop Scene : A Comparative Structural-Functional Analysis », *International Review for the Sociology of Sport*, vol. 21, no 2, p. 229-238, 1986.
- Toney, Gregory T. and James B. Weaver, « Effects of Gender and Gender Role Self-Perceptions on Affective Reactions to Rock Music Videos », *Sex Roles*, vol. 30, no 7-8, p. 567-583, Apr. 1994.
- Toth, Csaba, « J-Pop and performances of young female identity : Articles », *Young*, vol. 16, no 2, p. 111-129, May 2008.
- Toynbee, Jason, « Copyright, the Work and Phonographic Orality in Music », *Social & Legal Studies*, vol. 15, no 1, p. 77-99, Mar. 2006.
- Trossat, Alain, « Le disque en Amérique du Sud », *Communication*, vol. 6, p. 54-64, 1965.
- Tschmuck, Peter, « Copyrights, Contracts and Music Production », *Information, Communication & Society*, vol. 12, no 2, p. 251-266, 2009.
- Tumas-Serna, Jane, « Mass-Mediated Popular Music and Cultural Change : The Cuban New Song Movement », *Journal of Communication Inquiry*, vol. 19, no 1, p. 111-125, spring 1995.
- Vallee, Mickey, « The Secret Musical Self : Nostalgic Reification of Music according to Adorno », *Alternate Routes*, vol. 20, p. 40-58, 2004.
- van Dijck, Jose, « Record and Hold : Popular Music between Personal and Collective Memory », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 23, no 5, p. 357-374, Dec. 2006.
- Vannini, Phillip, « The Meanings of a Star : Interpreting Music Fans' Reviews », *Symbolic Interaction*, vol. 27, no 1, p. 47-69, winter 2004.
- Vignolle, Jean-Pierre, « Mélange des genres, alchimie sociale. La production des disques de variétés », *Sociologie du travail*, vol. 22, no 2, p. 129-151, 1980.
- Vuletic, Dean, « Generation Number One : Politics and Popular Music in Yugoslavia in the 1950s », *Nationalities Papers*, vol. 36, no 5, p. 861-879, Nov. 2008.
- Waksman, Steve, « California Noise : Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California », *Social Studies of Science*, vol. 34, no 5, p. 675-702, Oct. 2004.
- Walczak, David and Monika Reuter, « Using Popular Music to Teach Sociology : An Evaluation by Students », *Teaching Sociology*, vol. 22, no 3, p. 266- 269, July 1994.
- Walzer, Nicolas, « La recomposition religieuse black metal. Parcours et influx religieux des musiciens de black metal », *Sociétés*, no 2, p. 53-91, 2005.
- Watkins, S. Craig, « A Nation of Millions : Hip Hop Culture and the Legacy of Black Nationalism », *Communication Review*, vol. 4, no 3, p. 373-398, 2001.
- Weingart, Peter and Nico Stehr (dir), *Practising Interdisciplinarity*, Toronto : University of Toronto Press, 2000.
- Weinstein, Deena, « The Sociology of Rock : An Undisciplined Discipline », *Theory, Culture & Society*, vol. 8, no 4, p. 97-109, Nov. 1991.
- Werner, Ann, « Girls consuming music at home : Gender and the Exchange of Music through New Media », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, no 3, p. 269-284, Aug. 2009.
- White, Bob, W., « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahiers d'Etude Africaines*, vol. 42, no 4, p. 663-686, 2002.
- Wilkinson, Melvin, « Romantic Love : The Great Equalizer ? Sexism in Popular Music », *The Family Coordinator*, vol. 25, no 2, p. 161-166, Apr. 1976.

- Williams, Patrick, « Le deni d'Adorno », *L'Homme*, no 175-176, p. 419-425, July-Dec. 2005.
- Willis, Paul, *Profane Culture*, London : Routledge & Kegan, 1978.
- Witkin, Robert W., *Adorno on popular culture*, New York : Routledge, 2003.
- Yardwood, Richard and Clive Charlton, « “Country life” ? Rurality, folk music and “Show of Hands” », *Journal of Rural Studies*, vol. 25, no 2, p. 194-206, Apr. 2009.
- Young, David, « Ethno-Racial Minorities and the Juno Awards », *Canadian Journal of Sociology/Cahiers canadiens de sociologie*, vol. 31, no 2, p. 183-210, spring 2006.
- Zwaan, Koos and Tom F.M. ter Bogt, « Research Note : Breaking into the Popular Record Industry : an Insider's View on the Career Entry of Pop Musicians », *European Journal of Communication*, vol. 24, no 1, p. 89-101, 2009.

Annexe A – Caractéristiques et possibilités d’analyses selon le type d’analyse

Tableau A1			
Analyse musicale			
Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Modes de vérification
Longueur/durée du genre	Pièce courte	Standard/ originale	L’indicateur « pièce courte », est selon nous, vague et relatif. Il peut se mesurer en mesure (longueur) ou en minute (durée). Ici, le genre regroupe toutes musiques populaires. Il s’oppose à d’autres genres, par exemple, la musique savante. Nous proposons donc de : comparer deux corpus représentatifs de chansons, l’un populaire et l’autre savant ; déterminer la longueur ou la durée moyenne (longueur – déterminer le nombre de battements par mesure et compter les mesures ; durée – chronométrer la chanson) de l’ensemble des chansons ; nous donner un indicateur de « court ». Par exemple : les chansons ayant une durée inférieure à la moyenne.
Longueur de la chanson		Hétérogène	Déterminer le nombre de battements par mesure ; compter les mesures.
Durée de la chanson	3 minutes	Standard	Chronométrer la chanson.
Longueur des sections		Hétérogène	Déterminer le nombre de battements par mesure ; compter les mesures de chaque section.
Forme	Refrain, pont, transition	Standard	Cerner les grandes sections ; identifier le refrain, le pont et les sections transitoires.
Transition métrique	Identiques à l’intérieur d’une même chanson	Standard	Cerner les sections et les transitions ; une fois la transition identifiée : déterminer le nombre de battements par mesure ; compter les mesures de chaque transition ; comparer la longueur des transitions.
Transition harmonique	Identiques à l’intérieur d’une même chanson	Standard	Cerner les sections et les transitions ; une fois la transition identifiée :

			déchiffrer une partition en repérant, la ligne mélodique et l'harmonisation de chaque partie instrumentale (y compris la voix) ; une fois les harmonies identifiées ; comparer les harmonies des transitions.
Forme macrostructurale	Est composée de : introduction, couplet, refrain, pont, riff, conclusion	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; identifier l'introduction, les couplets, les refrains, les ponts, les riffs, la conclusion.
Forme macrostructurale	Peut être composée de : introduction, couplets, refrains, ponts, conclusion	Hétérogène	Cerner les grandes sections ; identifier l'introduction, les couplets, les refrains, les ponts, la conclusion.
Ordre des sections	La majorité des chansons suivent une forme strophique, soit AABA, ABAC, ABA, ABA/CD, ABA/CA, ABA/CDC	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; déterminer l'ordre des sections.
Forme microstructurale	Subdivisée en strophe, phrase, mesure	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; décomposer les sections en ; strophe : elle prend la forme du couplet ou du refrain ; phrase : est indiquée par des moments de pause à l'intérieur de la strophe ; mesure : est déterminée par les battements.
Strophe (couplet)	Couramment, se termine avec un court refrain ; Généralement, composé de phrases, subdivisées en 2, 4 ou 8 mesures ; Phrase de la strophe : généralement, répétée soit tout de suite, soit après une phrase contraste	Standard/ originale	Sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; cerner les grandes sections ; identifier la strophe (couplet) ; Afin de vérifier si l'indicateur « couramment, se termine avec un court refrain », nous proposons de : comparer deux corpus représentatifs de chansons, l'un populaire et l'autre savant ; déterminer la longueur ou la durée moyenne de l'ensemble des refrains ; nous donner un indicateur de « court ». Par exemple : les chansons ayant une durée inférieure à la moyenne ; ensuite, nous donner un indicateur de « couramment ». Par exemple : plus de la moitié des chansons

			<p>du corpus ; vérifier si couramment les couplets se terminent avec un court refrain ; Afin de vérifier si l'indicateur est « généralement composé de phrases subdivisées en 2, 4 ou 8 mesures », nous proposons de : décomposer la strophe en phrases et ensuite en mesures ; nous donner un indicateur de « généralement ». Par exemple : plus des trois quarts des chansons du corpus ; Afin de vérifier l'indicateur « la phrase est généralement répétée soit tout de suite soit après une phrase contraste », nous proposons de : déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique, l'harmonisation, et la ligne rythmique d'une phrase ; déterminer si les caractéristiques des phrases du couplet se répètent ou sont en contraste ; nous donner un indicateur de « généralement ». Par exemple, les phrases de plus des trois quarts des chansons du corpus.</p>
L'orchestration de la phrase	Orchestration : Importance (mélodique ou harmonique) accordée à l'entrée et à la conclusion des phrases	Standard/originale	Cerner les grandes sections ; identifier les phrases ; nous donner un indicateur d'« importance ». Par exemple : la mélodie et l'harmonie devront être plus complexes en début et fin de phrase qu'au milieu de la phrase.
Forme microstructurale	Peut être décomposée en : phrases, membres de phrase, subdivisée en motifs, segments (musèmes), cellules, cadences	Hétérogène	Cerner les grandes sections ; décomposer ces sections en ; phrases et membres de phrase : repérables à partir des moments de pause à l'intérieur de la strophe ; motifs, segments, cellule : se caractérisent par de petits segments, généralement répétitifs, inspirés par le thème musical général ; cadence : est marquée par l'enchaînement d'accords,

			accentuée en conclusion d'une phrase ; tempo ; précise la vitesse.
Tempo		Hétérogène	Décrire la vitesse de la chanson.
Forme linguistique (mètre)	Simple	Standard/ originale	Nous donner un indicateur de « simple ». Par exemple : si les syllabes ne dérivent par du mètre (pouls musical) ; vérifier si les syllabes de chansons populaires coïncident avec le nombre de battements par mesure.
Introduction	Durée : quelques mesures ; Suggère l'ambiance : brise mélodique, brise harmonique, aperçu du timbre, aperçu rythmique	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; identifier l'introduction ; se donner un indicateur de « quelques mesures ». Par exemple : le refrain et le couplet, selon les dualistes, sont d'une durée de 8 ou 16 mesures. Dans ce cas, « quelque » pourrait signifier 2, 4 ou 6 mesures. Afin de vérifier si l'indicateur « suggère l'ambiance avec une brise mélodique, une brise harmonique, et donne un aperçu du timbre et du rythme », nous proposons de : déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique, la ligne rythmique et l'harmonisation de chaque partie instrumentale (y compris la voix) ; décrire les timbres ; vérifier la présence de ces caractéristiques dans l'introduction.
Couplet	Composé de 8 ou 16 mesures ; Fluide : tempo harmonique lent, pédales harmoniques, une seule mélodie, valeurs rythmiques brèves et constantes, rythme unique, musique de chaque couplet est identique.	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; identifier le couplet ; Afin de vérifier si l'indicateur est « composé de 8 ou 16 mesures », nous proposons de : déterminer le nombre de battements par mesure ; compter les mesures ; Afin d'observer l'indicateur « fluide », c'est-à-dire composé de tempo harmonique lent, de pédales harmoniques, d'une seule mélodie, de valeurs rythmiques brèves et constantes, d'un rythme unique, où la musique de

			<p>chaque couplet est identique, nous proposons de :</p> <p>déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique, la ligne rythmique, l'harmonisation de chaque partie instrumentale (y compris la voix) et le tempo ;</p> <p>Afin de vérifier la spécificité de ces indicateurs, nous proposons :</p> <p>tempo lent :</p> <p>comparer deux corpus représentatifs de chansons, l'un populaire et l'autre savant ;</p> <p>déterminer la vitesse moyenne de l'ensemble des couplets ;</p> <p>nous donner un indicateur de « lent ». Par exemple : les chansons ayant un tempo inférieure à la moyenne.</p> <p>pédale harmonique : identifier les notes harmoniques soutenues ;</p> <p>une seule mélodie : déchiffrer la ligne mélodique ;</p> <p>valeurs rythmiques brèves et constantes : observer la présence de valeurs rythmiques brèves et constantes ;</p> <p>rythme unique : déchiffrer la ligne rythmique ;</p> <p>musique de chaque couplet est identique : comparer l'ensemble des caractéristiques ci-dessus de chaque couplet.</p>
Couplet/refrain	En alternance, retour régulier au refrain	Standard/ originale	<p>Cerner les grandes sections ;</p> <p>identifier les couplets et les refrains ;</p> <p>vérifier s'il y a alternance entre le couplet et le refrain ;</p> <p>vérifier s'il existe un retour régulier au refrain.</p>
Refrain	32 mesures	Standard	<p>Cerner les grandes sections ;</p> <p>identifier le refrain ;</p> <p>déterminer le nombre de battements par mesure ;</p> <p>compter chaque mesure.</p>
Refrain	Composé de 8 ou 16 mesures ; Explosif : ligne mélodique différenciée, cadence harmonique marquée, valeurs rythmiques de la	Standard/ originale	<p>Cerner les grandes sections ;</p> <p>identifier le refrain ;</p> <p>Afin de vérifier si l'indicateur est « composé de 8 ou 16 mesures », nous proposons de : déterminer le nombre de battements par mesure ;</p>

	<p>mélodie contrastées (ex. : note tenue suivie par des croches) ; Variations d'enrichissement du refrain : entrée d'instruments absents des couplets, progressions harmoniques plus denses, progressions harmoniques culminantes, passage ou emprunt au ton relatif, passage ou emprunt à un ton voisin, modulation à la tierce, opposition mineure-majeure, passage du ternaire au binaire, changement d'octave, changement d'instrumentation</p>	<p>compter les mesures. Afin d'observer l'indicateur « explosif », c'est-à-dire composé de lignes mélodiques différenciées, de cadences harmoniques marquées, de valeurs rythmiques de la mélodie contrastées (ex : note tenue suivie par des croches), d'éléments enrichissant : d'instruments absents des couplets, de progressions harmoniques plus denses, de progressions harmoniques culminantes, de passage ou emprunt au ton relatif, de passage ou emprunt à un ton voisin, de modulation à la tierce, d'opposition mineure-majeure, de passage du ternaire au binaire, de changement d'octave, de changement d'instrumentation, nous proposons de : déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique, la ligne rythmique, l'harmonisation de chaque partie instrumentale (y compris la voix), l'instrumentation, les accords, la tonalité, le mode et le registre ; Afin de vérifier la spécificité de ces indicateurs, nous proposons : ligne mélodique différenciée : comparer les lignes mélodiques du refrain et du couplet ; cadence harmonique marquée : comparer les lignes harmoniques du refrain et du couplet ; valeurs rythmiques de la mélodie contrastées : vérifier la présence de notes tenues suivies par des croches ; vérifier l'entrée d'instruments absents des couplets ; vérifier s'il y a un passage ou emprunt au ton relatif, un passage ou emprunt à un ton voisin, une modulation à la tierce, une opposition mineure-majeure, un passage du ternaire au binaire, un changement</p>
--	--	---

			d'octave ; vérifier s'il y a changement d'instrumentation.
Pont	Section contraste soit au niveau mélodique, harmonique ou au niveau de la tonalité et qui se conclut souvent en diminuant le son	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; Identifier le pont ; Afin de déterminer l'indicateur « section contraste », nous proposons de : déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique, l'harmonisation de chaque partie instrumentale (y compris la voix) et la tonalité ; comparer la mélodie, l'harmonie et la tonalité du pont avec celle des autres sections ; Afin de vérifier l'indicateur « se conclut souvent en diminuant le son », nous proposons de : sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; se donner un indicateur de « souvent ». Par exemple : plus des trois quarts des ponts des chansons du corpus.
Conclusion	Dernier refrain, laissant mourir le son sur une « boucle » [souvent augmentée d'un demi- ton] qui se répète	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; identifier la conclusion ; vérifier si la conclusion se conclut en laissant mourir le son sur une « boucle » [souvent augmentée d'un demi-ton] qui se répète ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; nous donner un indicateur de « souvent ». Par exemple : plus des trois quarts des conclusions des chansons du corpus.
Tonalité	Majeure ou mineure	Standard	Identifier les accords ; identifier la tonalité ; identifier le mode.
Tonalité	Tonale rarement modale	Standard/ originale (standard)	Identifier les accords ; identifier la tonalité ; identifier le mode.
Tonalité	Subdivisée en : Groupement d'accords ; chaque accord appartient ou n'appartient pas à la tonalité ; Mode majeur, mineur ou grec	Hétérogène	Identifier les accords ; identifier la tonalité ; catégoriser les accords selon qu'ils appartiennent ou n'appartiennent pas à la tonalité ; identifier le mode.

Registre	Limité à une octave ou une note	Standard	Identifier la note la plus basse ainsi que la note la plus haute de chaque partie instrumentale (y compris la voix) ; vérifier l'intervalle.
Mélodie	Limitée à quelques tons	Standard	Déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique ; déterminer le nombre de tons ; nous donner un indicateur de « quelque ». Par exemple : « quelque » fait référence à un nombre imprécis, souvent employé avec des nombres inférieurs à une dizaine (1-9). En musique occidentale, une gamme est composée de sept tons seulement, alors, dans ce cas, la règle générale ne peut s'appliquer. Nous proposons donc de créer une échelle où 1-3 représentent quelques tons et 4-7 représentent plus de quelques tons.
Mélodie	Simple; Conditionnée par une progression harmonique et rythmique, souvent en forme voûtée, caractérisée par plusieurs répétitions de phrases et de séquences (motifs)	Standard/ originale	Déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique, rythmique et l'harmonisation de chaque instrument (y compris la voix) ; vérifier si la ligne mélodique est voûtée ; identifier les phrases et membres de phrase : repérable à partir des moments de pause à l'intérieur de la strophe ; identifier les séquences : se caractérisant par une série de notes formant un petit segment ; vérifier si les phrases et les séquences mélodiques se répètent ; nous donner un indicateur de « simple ». Par exemple : comme le proposent les standardistes, limité à quelques (1-3) tons ; comparer la ligne mélodique, rythmique et l'harmonisation et vérifier si la ligne mélodique suit le rythme et les harmonies.
Forme mélodique	Contour mélodique, subdivisé en lignes mélodiques, subdivisé en phrases mélodiques	Hétérogène	Déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique, le contour mélodique, et ses subdivisions en phrases mélodiques (repérables à partir

			des moments de pause à l'intérieur de la strophe).
Harmonie	Primitive	Standard	Déchiffrer une partition en repérant l'harmonisation de chaque instrument (y compris la voix) ; nous donner un indicateur de « primitive ». Par exemple : un accord est généralement composé de 3 notes. Si l'on considère ce qui est primitif, les notes de l'accord, ici les harmonies ne devront pas dériver des 3 notes de l'accord.
Harmonie	Simple diatonique (avec variations d'élaboration chromatique)	Standard/ originale	Déchiffrer une partition en repérant l'harmonisation de chaque instrument (y compris la voix) ; vérifier si l'harmonie est simple diatonique, c'est-à-dire si elle respecte la gamme de la tonalité (1ton-1ton-1/2ton-1ton-1ton-1ton-1/2ton).
Harmonie	Harmonie et changements harmoniques pour chaque partie instrumentale et vocale	Hétérogène	Déchiffrer une partition en repérant l'harmonisation de chaque partie instrumentale (y compris la voix).
Rythme	Cellule rythmique, pattern pour tous les instruments rythmiques (styles rythmiques), poulx, tempo musical, mètre, périodicité, mélismes, accentuations, syncopes, pauses, textures rythmiques	Hétérogène	Déchiffrer une partition de la ligne rythmique pour tous les instruments (y compris la voix) ; identifier les périodicités, mélismes, accentuations, syncopes et pauses ; décomposer les cellules rythmiques en poulx et en mètre, c'est-à-dire déterminer le nombre de battements (poulx) par mesure et compter chaque mesure. tempo : décrire la vitesse ; décrire le style rythmique de chacun des instruments ; décrire les textures rythmiques de chacun des instruments.
Rythme/tempo	Correspondant aux structures linguistiques du texte	Standard/ originale	Identifier la structure linguistique du texte ; comparer le rythme/tempo avec celle-ci.
Mélodie	Correspondant aux structures linguistiques du texte	Standard/ originale	Identifier la structure linguistique du texte ; déchiffrer la ligne mélodique comparer la mélodie structure linguistique.

Harmonie	Correspondant aux structures linguistiques du texte	Standard/ originale	Identifier la structure linguistique du texte ; déchiffrer les harmonies ; comparer l'harmonie la structure linguistique.
Ensemble parole et musique	Mots forts doivent coïncider avec les sommets musicaux, densité du texte doit coïncider avec celle de la musique, rapport texte-musique : convergent, ensemble souvent parfait, difficilement dissociable	Standard/ originale	Identifier les sommets musicaux et les mots forts ; déterminer s'ils coïncident ; identifier les creux musicaux et les mots faibles ; déterminer s'ils coïncident.
Orchestration (sonorité, couleur, effet divers, instrumentation)	Correspondant aux structures linguistiques du texte	Standard/ originale	Identifier la structure linguistique du texte ; décrire l'orchestration ; comparer l'orchestration avec structure linguistique.
Simplicité de musique populaire en général	Simple, banale, précise, pas trop dense, conventionnelle, enfantine (douceuse) et répétitive	Standard	Nous donner des indicateurs de « simple, banale, précise, pas trop dense, conventionnelle, enfantine (douceuse) et répétitive ». Par exemple : si l'on regroupe ces indicateurs sous une même définition, les caractéristiques devront être conformes. Nous proposons de : sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; comparer les caractéristiques des chansons du corpus afin de vérifier s'il existe homogénéisation entre elles.
Couleur du son	Glamour (riche et rond)	Standard	Nous donner des indicateurs de « riche et rond ». Par exemple : le son riche et rond est associé aux opérations de studio par les standardistes. Les dualistes définissent les opérations de studio comme son amplifié, synthétisé, superposé, équilibré, mélangé, modifié et tempéré. Nous proposons de : identifier les opérations de studio (amplifié, synthétisé, superposé, équilibré, mélangé, modifié et tempéré).
Ornement	Détail, déguisement, embellissement, effets calculés qui assaisonnent, altération	Standard	Ici l'ornement et ses indicateurs ne peuvent apparaître que momentanément, sans déranger

	individuelle, marque distinctive unique, variation ; Modulation; Accords audacieux		la mélodie et la structure même de la chanson. déchiffrer une partition en repérant la ligne mélodique ; identifier les éléments qui sont accessoires à la mélodie ; identifier les modulations ; identifier les accords audacieux, c'est-à-dire les accords qui n'appartiennent pas à la tonalité.
Orchestration	Aspects acoustiques (caractéristiques sonores de la scène) ; Degré de réverbération (la distance entre la source du son et l'écouteur)	Hétérogène	Décrire les aspects acoustiques ; décrire le degré de réverbération.
Orchestration	Spécificité, ouverture, densité ; Techniques d'orchestration : éclaircissage, remplissage, effet de volume, <i>gimmick</i> , resserrement des tessitures, doublures, choix des instruments, choix des registres, acoustiques, réverbération, ponctuations par quelque chœur qui vocalise les harmonies à l'arrière-plan, ponctuation par un trait soliste qui émerge au premier plan, effet technologique (amplifié, synthétisé, superposé, équilibré, mélangé, modifié, tempéré)	Standard/ originale	Sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; d'écrire chacune des techniques d'orchestration ; se donner indicateur de « spécificité, ouverture, densité ». Par exemple : si nous regroupons sous une même définition « spécificité, ouverture, densité », les chansons devront être composées de différentes techniques d'orchestration ; comparer les techniques d'orchestration des chansons du corpus afin de vérifier s'il existe hétérogénéisation entre elles.
Orchestration	Aspects électroniques et mécaniques : panoramiquer le son, filtrage, compression, introduction ou retrait progressif du son, distorsion, effet de retardement, mixage, assourdissement du son, effet de pizzicato	Hétérogène	D'écrire chacune des techniques d'orchestration.
Timbre des instruments		Standard/ originale	Décrire le timbre de chaque instrument (y inclus la voix).
Instruments/voix	Type (leur nom, leur famille, s'il est	Hétérogène	Identifier les instruments et les voix ;

	<p>conventionnel ou pas) : guitare, piano, percussion (électrique, d'accompagnement), piano, percussion (batterie, congas, etc.), basse, accordéon, harmonica, instruments divers (orgue de barbarie, vielle, épinette, psaltérion, syrinx, boîte à rythmes, la voix, logiciel, etc. ;</p> <p>Rôle (chœur, accompagnement, section rythmique) ;</p> <p>Nombre de voix ou d'instruments ;</p> <p>Caractéristique des instruments : registre, timbre, mode de jeu (style)</p>		<p>regrouper selon leur type et leur rôle ;</p> <p>déterminer leur registre ;</p> <p>décrire leurs timbres et leurs styles.</p>
Groupement d'instruments actuels	Guitare, batterie, premier chanteur, chœur. Parfois aussi, clavier, cuivres et synthétiseurs	Standard/originale	Identifier les instruments et les voix et ; les comparer avec le groupement actuel.
Section rythmique	Basse, batterie, percussion, clavier, guitare d'accompagnement	Standard/originale	Identifier les instruments de la section rythmique ; les comparer avec les instruments de la section rythmique.
Section rythmique	Progressions rythmiques et harmoniques inflexibles et rigides	Standard/originale	Déchiffrer une partition pour chacun des instruments de la section rythmique (voir ci-dessus) ; déchiffrer une progression harmonique pour chacun des instruments de la section rythmique ; nous donner des indicateurs d'« inflexibles et rigides ». Par exemple : la progression rythmique est inflexible et rigide si le tempo et le nombre de battements par mesure demeurent les mêmes dans une chanson. La progression harmonique est inflexible et rigide si elle respecte la gamme diatonique de la tonalité.
Section orchestrale	Cuivres, cordes	Standard/originale	Identifier les instruments de la section orchestrale et ; les comparer avec le groupement prédéterminé.
Section	Progressions rythmiques	Standard/	Déchiffrer une partition pour

orchestrale	et harmoniques flexibles	originale	chacun des instruments de la section orchestrale (voir ci-dessus) ; déchiffrer une progression harmonique pour chacun des instruments de la section orchestrale ; nous donner des indicateurs d'« inflexibles et rigides ». Par exemple : la progression rythmique est inflexible et rigide si le tempo et le nombre de battements par mesure demeurent les mêmes dans une chanson. La progression harmonique est inflexible et rigide si elle respecte la gamme diatonique de la tonalité.
Instrument au premier plan	Soliste	Standard/ originale	Repérer l'instrument au premier plan, c'est-à-dire le ou la soliste.
Instrument en arrière-plan	Chœur	Standard/ originale	Repérer l'instrument en arrière-plan, c'est-à-dire le chœur.
Chœur	Vocalise les harmonies	Standard/ originale	Identifier le chœur ; déchiffrer une partition en repérant l'harmonisation des voix en arrière-plan ; vérifier si le chœur vocalise les harmonies.
Paroles	Courtes	Standard/ originale	Parole courte est un indicateur qui est vague et relatif et qui peut se mesurer en longueur de mot, longueur de phrase ou longueurs du texte. Nous proposons de : comparer deux corpus de chanson représentatifs, l'un populaire et l'autre savant ; déterminer la longueur moyenne du texte (combien de mots par chanson) de l'ensemble des chansons ; nous donner un indicateur de « courte ». Par exemple : les chansons ayant une longueur inférieure à la moyenne.

Tableau A2			
Analyse de la voix			
Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Modes de vérification
Timbre de la voix	Cultivé, naturel	Standard/ originale	Afin d'identifier le style particulier d'une voix : décrire les caractéristiques de

			la voix (le timbre) ; catégoriser les descriptions selon les indicateurs voix cultivée et voix naturelle.
Timbre de la voix	Clair, sombre, brillant, coloré, pointu, rond, carré, nasillard, chevrotant, puissant, faible, doux, chaud, lisse, rocailleux, mou, tonique, froid, relief et dure	Hétérogène	Décrire chacune des voix ; catégoriser les descriptions selon les indicateurs prédéterminés.
Timbre de la voix : caractéristique socioculturelle	Féminine, masculine, androgyné, sensuelle, ayant du caractère, autoritaire, émouvant, âgé, naturel et cultivé	Hétérogène	Décrire chacune des voix ; catégoriser les descriptions selon les indicateurs prédéterminés.
Placement de la voix	Placement : façon de poser les mots, de les lancer, de les retenir, de les faire vibrer	Hétérogène	Décrire individuellement comment le chanteur pose, lance, retient et fait vibrer les mots.
Articulation de la voix	Accent, articulation, débit, intensité, puissance, flux et souffle	Hétérogène	Utiliser le logiciel d'analyse de la parole <i>Computerized Speech Laboratory</i> (CPL) pour identifier l'accent, l'articulation, le débit, l'intensité, la puissance, et le flux de la voix ; utiliser le logiciel d'analyse de la parole <i>Aérophone</i> pour identifier la circulation de l'air, c'est-à-dire le souffle de la voix.
Registre de la voix		Hétérogène	Identifier la note la plus basse ainsi que la note la plus haute.
Traits vocaliques	Caractère acoustique et articulatoire des voyelles et des consonnes.	Hétérogène	Décrire les caractères acoustiques et articulatoires des voyelles et des consonnes.
Traits prosodiques	Effet de hauteur, durée, intensité, pause (accents), groupes intonatifs, mélodie	Hétérogène	Décrire chaque mot en caractérisant sa hauteur, sa durée, son intensité, ses pauses (accents), ses groupes intonatifs, sa mélodie.
Couplet	Texte récitatif	Standard/ originale	Déterminer si les paroles de chansons sont récitatives, c'est-à-dire si le fragment narratif se rapproche des inflexions de la voix parlée.
Tempo verbal		Hétérogène	Déchiffrer une partition rythmique de la voix.
Inflexion de la voix	Montées, descentes,	Hétérogène	Décrire les montées, les

	ondulations, volumes		descentes, les ondulations et les volumes d'une voix.
Inflexion de la voix		Standard/ originale	Les hétérogénéistes caractérisent l'inflexion de la voix par ses montées, ses descentes, ses ondulations et ses volumes. En nous inspirant de ces indicateurs, nous proposons de : Décrire les montées, les descentes, les ondulations et les volumes d'une voix.
Paroles poétiques	Axé sur des effets métriques, axé sur la versification, axée sur la répétition	Standard/ originale	Vérifier si les paroles de chanson populaire coïncident avec le nombre de battements par mesure ; déterminer l'assemblage des mots (mesuré par un nombre de syllabes). vérifier s'il y a des mots ou des phrases qui se répètent à l'intérieur d'une chanson.
Timbre de la voix	Chanté, parlé	Standard/ originale	Vérifier si les paroles sont chantées ou parlées.

Tableau A3

Analyse d'entrevue ou de questionnaire avec les créateurs ou interprètes ou récepteurs de chansons populaires			
Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Modes de vérification
Harmonie	Parfois intentionnellement fausse	Standard	Déchiffrer une partition de l'harmonisation de chaque instrument (y compris la voix) ; identifier les harmonies qui n'appartiennent pas à la tonalité, et ainsi qui peuvent être interprétées comme étant fausses ; demander au créateur s'il a intentionnellement écrit une fausse harmonie ; sélectionner un corpus représentatif (ayant une fausse harmonie) de chansons populaires ; se donner un indicateur de « parfois ». Par exemple : plus d'un quart des chansons du corpus.
Paroles écrites	Fautes d'orthographe intentionnelles	Standard	Procurer les paroles originales d'une chanson populaire ; identifier les fautes d'orthographe ;

			demander au créateur s'il a intentionnellement écrit la faute d'orthographe.
Influence ethnique et musicale	<p>Emprunt ragtime ; Emprunt blues ; Emprunt jazz ; Emprunt musique latin ; Influence Noir-Américaine : voix forte et rude, son organisé autour d'une dynamique expressive et rythmique ; Influence Ragtime ; Influence blues, country, jazz, Tin Pan Alley : progression blues de 12 mesures, progression souvent modale, progression courte et répétitive, avec un accent sur le rythme, rythme parfois syncopé, progression sur une série de ton pentatonique ou circulant, parfois accentué par des tons, accords ou notes (notes blues), ou techniques particulières (riff, appel et réponse, contre mélodie, <i>circle of fifths</i>, progression I-IV⁷, accord chromatique, modulation (spécialement pour le pont) ; Influence rythme <i>Rock</i> : <i>kick drum</i> sur les temps 1 et 3, avec un accent <i>backbeat</i> sur les temps 2 et 4, généralement sur une caisse claire, avec des patterns décoratifs sur les cymbales ; Influence de styles de guitare : effet Larsen (<i>feedback</i>), <i>wah-wah</i> et écho</p>	Standard/ originale	Certains indicateurs musicaux nous permettent de deviner l'influence ethnique et musicale. On peut aussi : demander au créateur ses influences musicales ; demander au créateur d'identifier les caractéristiques de la chanson qui correspondent à cette influence.
Orchestration	Sonorités (relatives à un genre, style d'époque, ancrage culturel, intention précise de l'auteur)	Hétérogène	Certains indicateurs musicaux nous permettent de deviner l'influence de la sonorité, mais on peut aussi : demander au créateur son interprétation relationnelle de la sonorité de telle chanson.
Styles vocaux	<i>Bel Canto</i>	Standard/ originale	Une voix <i>Bel Canto</i> peut se caractériser par l'utilisation des trilles, roulades, notes

			<p>piquées, longues cadences improvisées, voix de tête, etc. Par contre, <i>Bel Canto</i> renvoie à une école de pensée qui enseigne une façon spécifique d'utiliser le corps pour chanter. Un style <i>Bel Canto</i> dépasse largement ce qui est perceptible à l'écoute. Pour être prudent, il vaut mieux : demander au chanteur s'il pratique effectivement le style <i>Bel Canto</i> dans telle chanson.</p>
Styles vocaux	<i>Crooning</i>	Standard/ originale	<p>Le style de voix <i>crooning</i> peut être caractérisé par une voix chaude, voix de poitrine et voix naturelle. Par contre, ces caractéristiques ne sont pas exclusives au style de voix <i>crooning</i>. Afin d'être prudent, il vaut mieux : demander au chanteur s'il pratique effectivement le style <i>crooning</i> dans telle chanson.</p>
Musique populaire en général	Plaisante	Standard	<p>Sélectionner un échantillon représentatif de récepteurs de musique populaire ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; faire écouter aux récepteurs les chansons du corpus (une chanson à la fois) ; leur demander si, selon eux, les chansons sont plaisantes ou pas. C'est-à-dire que le récepteur trouve agréable la chanson.</p>
Musique populaire en général	Familière	Standard	<p>Sélectionner un échantillon représentatif de récepteurs de musique populaire ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; faire écouter aux récepteurs les chansons du corpus (une chanson à la fois) ; leur demander si, selon eux, les chansons sont familières ou pas (une chanson à la fois). C'est-à-dire que le</p>

			récepteur peut identifier des sons qu'il reconnaît, qu'il a l'habitude à entendre.
Musique populaire en général	Familier	Standard/ originale	Sélectionner un échantillon représentatif de récepteurs de musique populaire ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; faire écouter aux récepteurs les chansons du corpus (une chanson à la fois) ; leur demander si, selon eux, l'air et l'accompagnement sont familiers ou pas (une chanson à la fois). C'est-à-dire que le récepteur juge qu'il reconnaît facilement l'air et l'accompagnement.
Paroles	Accessibles	Standard	Sélectionner un échantillon représentatif de récepteurs de musique populaire ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; faire écouter aux récepteurs les chansons du corpus (une chanson à la fois) ; leur demander si, selon eux, la chanson est accessible ou pas. C'est-à-dire que le récepteur peut facilement comprendre la chanson.
Paroles	Évocatrices d'une émotion	Standard	Sélectionner un échantillon représentatif de récepteurs de musique populaire ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; faire écouter aux récepteurs les chansons du corpus (une chanson à la fois) ; leur demander si, selon eux, la chanson est évocatrice d'une émotion ou pas.
Harmonie	Familière	Standard/ originale	Sélectionner un échantillon représentatif de récepteurs de musique populaire ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; faire écouter aux récepteurs les chansons du corpus (une chanson à la fois) ; leur demander si, selon eux,

			l'harmonie est familière ou pas. C'est-à-dire que le récepteur peut identifier des sons qu'il reconnaît, qu'il a l'habitude à entendre.
Paroles romanesques	Raconte une histoire (conventionnelle/ familière)	Standard/ originale	Sélectionner un échantillon représentatif de récepteurs de musique populaire ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; faire écouter aux récepteurs les chansons du corpus (une chanson à la fois) ; leur demander si, selon eux, les paroles sont familières. C'est-à-dire que le récepteur reconnaît l'histoire, il l'a déjà entendue.
Mot/vocabulaire	Tournure <i>gimmick</i> , originaux, poncifs (à la mode), simples, mémorables, directs (pas trop connotés, univoques), ouverts (standard/original)	Standard/ originale	Lorsque Antoine Hennion traite de <i>gimmick</i> en relation avec la musique, il la définit comme étant une « petite sucrerie sans rapport avec la mélodie, “truc” qui décore la chanson et accentue sa spécificité : un rythme, un petit solo d'instrument, qui revient çà et là, probablement inaperçu en tant que tel, mais qui va marquer à l'audition » (Hennion, 1981, p. 33). En relation avec les paroles, nous interprétons <i>gimmick</i> comme mot ou série de mots qui marquent l'audition. Ainsi, pour déterminer quels mots dans un corpus de chansons sont originaux, poncifs, simples, mémorables, directs (pas trop connotés, univoques), ouverts ou <i>gimmick</i> , il vaut mieux : Sélectionner un échantillon représentatif de récepteurs de musique populaire ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; faire écouter aux récepteurs les chansons du corpus (une

			chanson à la fois) ; leur demander d'identifier les mots ou séries de mots qui marquent à l'audition (une chanson à la fois) ; leur demander de décrire ces mots ; comparer les descriptions des auditeurs avec celles de la liste prédéterminée.
--	--	--	--

Tableau A4			
Analyse sémantique : entrevue ou questionnaire avec les auditeurs			
Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèse	Mode de vérification
Mélodie	Sa signifiante	Hétérogène	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; leur faire écouter une mélodie ; leur demander ce qu'elle signifie pour eux.
Rythme	Sa signifiante	Hétérogène	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; leur faire écouter un rythme ; leur demander ce qu'il signifie pour eux.
Harmonie	Sa signifiante	Hétérogène	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; leur faire écouter l'harmonisation ; leur demander ce qu'elle signifie pour eux.
Traits prosodiques	Sa signifiante	Hétérogène	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; isoler les traits prosodiques (hauteur, durée, intensité, pauses (accents), groupes intonatifs et mélodie) de chaque mot ; leur demander ce qu'ils signifient pour eux.
Traits vocaliques	Sa signifiante	Hétérogène	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; isoler les caractères acoustiques et articulatoires des voyelles et des consonnes ; leur demander ce qu'ils signifient selon eux.
Musique (éléments sonores)	Sa signifiante	Hétérogène	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; leur faire écouter les éléments sonores d'une chanson ; leur demander ce qu'ils signifient selon eux.
Musique populaire en général	Décrivant un moment par des sons	Standard	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; leur faire écouter un corpus représentatif de chansons

			populaires (une à la fois) ; leur demander ce qu'elles signifient pour eux (une à la fois).
Instrument	Signifiés culturels divers (codes secondaires)	Standard/ originale	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; leur faire écouter des lignes instrumentales ; leur demander ce que chacun des instruments signifie pour eux.
Rythme	Signifiés culturels divers (codes secondaires)	Standard/ originale	Faire intervenir un échantillon représentatif de récepteurs ; leur faire écouter des lignes rythmiques ; leur demander ce qu'elles signifient pour eux.

Tableau A5			
Analyse des presses musicales			
Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Modes de vérification
Catégories de fonction dominante	Danse, divertissement, fond musical, avant-garde, emphase sur la scène musicale, emphase sur l'industrie musicale, traditionnelle	Standard/ originale	Sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; monter un dossier de presse sur chaque chanson ; déterminer la catégorie musicale ; vérifier si elle appartient à une catégorie de fonction dominante, secondaire, ancienne ou autre.
Catégories de fonction secondaire	Musique pour film, théâtre, télévision	Standard/ originale	Sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; monter un dossier de presse sur chaque chanson ; déterminer la catégorie musicale ; vérifier si elle appartient à une catégorie de fonction dominante, secondaire, ancienne ou autre.
Catégories de fonction ancienne	Musique pour foyer ou pour mère, ballade d'histoire descriptive ou sensationnelle, valse populaire, chanson <i>Coon</i> ,	Standard/ originale	Sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ;

	chanson de marche, chanson comique, chansons de grosse production, ballade populaire d'amour, ballade de haute classe, chanson sacrée, hymne, chant joyeux ou de Noël, chant civique, chant scandé		monter un dossier de presse sur chaque chanson ; déterminer la catégorie musicale ; vérifier si elle appartient à une catégorie de fonction dominante, secondaire, ancienne ou autre.
--	--	--	---

Tableau A6**Analyse syntaxique**

Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Modes de vérification
Syntaxe		Hétérogène	Codifier les phrases selon le syntagme nominal (SN), le syntagme verbal (SV) et le syntagme prépositionnel (SP).

Tableau A7**Analyse phonétique**

Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Modes de vérification
Phonétique		Hétérogène	Transcrire la phonétique des paroles de chanson.

Tableau A8**Analyse catégorielle ou thématique**

Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Modes de vérification
Paroles	Décrivant un moment par des images	Standard	Identifier tous les mots ou phrases qui n'appellent pas les choses comme elles sont, c'est-à-dire qui ne sont pas de l'ordre de la dénomination directe : comparaison, analogie, allusion, image, ironie ambiguë, métaphore.
Thème	Allusion au thème	Standard/ originale	Identifier tous les mots ou phrases qui n'appellent pas les choses comme elles sont, c'est-à-dire qui ne sont pas de l'ordre de la dénomination directe : comparaison, analogie, allusion, image, ironie ambiguë, métaphore.
Thème	Accentué par des "opérations coup de poing" imagées : des expressions, des mots-citations, des mots-clés, des formules à l'emporte-pièce	Standard/ originale	Isoler les expressions idiomatiques : formule-choc, formule toute-faite, mots autosuffisants, mot

			phrase.
Thème	Ancré dans la mythologie populaire	Standard/ originale	Isoler les thèmes de chanson qui renvoient à l'imaginaire populaire : patrimoine, croyance, culture, identité. justifier pourquoi nous croyons que ces thèmes sont ancrés dans la mythologie populaire.
Paroles romanesques	Caractérisées par quelques faits	Standard/ originale	Isoler les paroles de chanson qui renvoient à des faits.
Refrain	Texte ne dit rien	Standard/ originale	Nous donner un indicateur de « texte ne dit rien ». Par exemple : s'il est impossible de déterminer le sens des paroles du refrain.
Thème	Évoquant une opposition : riche/pauvre, puissant/faible, amoureux heureux/l'autre, soumission/révolte, désir/hostilité, nationalisme/ exotisme, rêves/déception amoureuse, ambitions de pouvoir, argent, réussite/vagabond, pitié pour les exclus, perdant, respect pour la loi/haine du gendarme	Standard/ originale	Identifier le thème de la chanson ; comparer le thème avec les thèmes prédéterminés.
Thème	Amour (plaisir ou chagrin d'amour, romantique et sexuel), évocation lointaine et mystérieuse	Standard/ originale	Identifier le thème de la chanson ; comparer le thème avec les thèmes prédéterminés.
Thème	Violence, homicide, folie, satanisme, paix, égalité, socialisation, changement social, travail, amour, sexe, amour rupture, religion, amitié, grandir, défis de la vie, plaisir, voiture, politique, révolution, manifestation, mouvement, nationalisme, patriotisme, référent local, multiculturalisme, urbanisme, guerre, antiguerre, globalisme, traumatisme, valeur africo-américaine, défis des noirs, ethnicité, drogue et alcool, femme autonomisation, femme glorifiée, femme exploitée, soumise, caractéristiques	Hétérogène	Identifier le thème de la chanson ; comparer le thème avec les thèmes prédéterminés.

	physiques de la femme, mère, homme courageux, homme possessif, besoin d'une femme, caractéristiques physiques de l'homme, homme blanc, homme hétérosexuel, masculinité, activité physique, trahison, vengeance, argent, pauvreté		
Thème	Exposée, montée, conclue	Standard/ originale	Vérifier si l'histoire des paroles de la chanson est exposée, montée et conclue.
Sens lexical ; Sens non lexical	Sens lexical : sens dénotatif ou commun ; Sens non lexical (expressif): résultant de procédés poétiques particuliers : les transformations du signifiant linguistique par le musical	Hétérogène	Faire une analyse lexicale proprement verbale et la mettre en relation avec le sens non lexical, le musical.
Paroles	Langage d'enfants (blagues d'enfants, expressions enfantines), concise, pas trop dense, banal	Standard	Si nous regroupons ces indicateurs sous une même définition, la chanson devra être composée d'un petit nombre d'éléments linguistiques. Nous proposons de : sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; déterminer une liste et le nombre de mots employés par des enfants ; comparer les paroles de chansons populaires avec cette liste.
Paroles	Coupé par le refrain	Standard/ originale	Vérifier si l'histoire du texte exprimé dans les couplets est coupée par le refrain ou s'il existe un enchaînement.

Tableau A9**Analyse d'énonciation**

Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Mode de vérification
Énonciation	Structures discursives et narratives (simple) : monologue et/ou dialogue, traite de rapports entre deux ou trois personnages, exprimés à la première personne, histoire au « je » ou	Standard/ originale	Identifier les marques (ou embrayeurs) de la présence du locuteur, de l'interlocuteur dans le discours ; identifier s'il s'agit d'un monologue et/ou dialogue,

	au « il », comporte un registre linguistique (marques de culture ou de groupe, tels l'argot ou le verlan, par exemple)		de rapports entre deux ou trois personnages, exprimés à la première personne, Histoire au « je » ou au « il » ; identifier les marques de culture ou de groupe, tels l'argot ou le verlan.
Énonciation	<p>Situation d'énonciation (interlocuteurs, espace, temps) (2 situations : le chanteur et l'auditeur et celle des personnages dans l'histoire) ;</p> <p>La finalité communicative (énoncer décrire, raconter, argumenter) ;</p> <p>Les marques (ou embrayeurs) de la présence du locuteur, de l'interlocuteur dans le discours (pronoms personnels, les prénoms – qui parle, à qui) ;</p> <p>Les marques de lieu et de temps (où et quand il parle).</p>	Hétérogène	<p>Identifier la situation d'énonciation (interlocuteurs, espace, temps) entre le chanteur et l'auditeur ;</p> <p>identifier la situation d'énonciation (interlocuteurs, espace, temps) entre les personnages dans l'histoire</p> <p>identifier la finalité communicative (énoncer, décrire, raconter, argumenter) ;</p> <p>identifier les marques de la présence du locuteur, du destinataire (pronoms personnels, les prénoms – qui parle, à qui) ;</p> <p>identifier les marques de lieu et de temps (où et quand il parle).</p>

Annexe B – L'échantillon de chansons à succès selon le pays et l'année

Tableau B1			
Les chansons à succès selon le pays, l'année, le titre et l'interprète			
Pays	Année	Titre	Interprète
Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage
Canada	1995	Bohémienne	Marjo
Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert
Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion
Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin
Canada	1996	Destin	Céline Dion
Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman
Canada	1996	S'il fallait	Marjo
Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin
Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno
Canada	1997	La critique	Kevin Parent
Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion
Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault
Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo
Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois
Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier
Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori
Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay
Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger
Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette
Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou
Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay
Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe
Canada	1999	Mots de femmes	Laurence Jalbert
Canada	1999	On ne change pas	Céline Dion
Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier
Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Larochelière
Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe
Canada	2000	Plaisir	Les Respectables
Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps
Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone
Canada	2001	Gitan	Garou
Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay
Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin
Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane
Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou
Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine
Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert
Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane
Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier
Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup

Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier
Canada	2003	Libre	Les Respectables
Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone
Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane
Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins
Canada	2004	Reviens-moi	Anny Carrier & Dany Bédard
Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin
Canada	2004	Une autre vie	Isabelle Boulay
Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard
Canada	2005	Dieu	Boom Desjardins
Canada	2005	Embarque ma belle	Kain
Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe
Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants
Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve
France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo
France	1995	XXL	Mylène Farmer
France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik
France	1995	La voie du Mellow	Mellowman
France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier
France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise
France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco
France	1996	Voyage en Italie	Lilicub
France	1996	Personne	Pascal Obispo
France	1996	California	Mylène Farmer
France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM
France	1997	Je serai là	Teri Moise
France	1997	Lucie	Pascal Obispo
France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas
France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny
France	1998	Chanter	Florent Pagny
France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday
France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien
France	1998	La tribu de Dana	Manau
France	1998	Ton invitation	Louise Attaque
France	1999	Mon ange	Nathalie Cardone
France	1999	Tomber la chemise	Zebda
France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray
France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday
France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday
France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny
France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas
France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara
France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi
France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel

France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie
France	2001	La musique	Star Academy
France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir
France	2001	Près de moi	Lorie
France	2001	Rue de la paix	Zazie
France	2002	Comme un boomerang	Etienne Daho et Dani
France	2002	Tomber	Gérald De Palmas
France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine
France	2002	Marie	Johnny Hallyday
France	2002	Millésime	Pascal Obispo
France	2003	Dernière danse	Kyo
France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman
France	2003	Sur un air latino	Lorie
France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny
France	2003	Respire	Mickey 3D
France	2004	Face à la mer	Calogero
France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou
France	2004	Je saigne encore	Kyo
France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St Pier
France	2004	Tu seras	Emma Daumas
France	2005	Tout le bonheur du monde	Sinsemilia
France	2005	Ma philosophie	Amel Bent
France	2005	Écris l'histoire	Grégory Lemarchal
France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday
France	2005	Caravane	Raphael

Annexe C – Les caractéristiques macrostructurales selon le type d'analyse

Tableau C1			
Analyse musicale			
Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Mode de vérification
Longueur de la chanson		Hétérogène	Déterminer le nombre de battements par mesure ; compter les mesures.
Durée de la chanson	3 minutes	Standard	Chronométrer la chanson.
Longueur des sections		Hétérogène	Déterminer le nombre de battements par mesure ; compter les mesures de chaque section.
Forme macrostructurale	Refrain, pont, transition	Standard	Cerner les grandes sections ; identifier le refrain, le pont et les sections transitoires.
Forme macrostructurale	Est composée de : introduction, couplet, refrain, pont, riff, conclusion	Standard/originale	Cerner les grandes sections ; identifier l'introduction, les couplets, les refrains, les ponts, les riffs, la conclusion.
Forme macrostructurale	Peut être composée de : introduction, couplets, refrains, ponts, conclusion	Hétérogène	Cerner les grandes sections ; identifier l'introduction, les couplets, les refrains, les ponts, la conclusion.
Ordre des sections	La majorité des chansons suivent une forme strophique, soit AABA, ABAC, ABA, ABA/CD, ABA/CA, ABA/CDC	Standard/originale	Cerner les grandes sections ; déterminer l'ordre des sections.
Couplet/refrain	En alternance, retour régulier au refrain	Standard/originale	Cerner les grandes sections ; identifier les couplets et les refrains ; vérifier s'il y a alternance entre le couplet et le refrain ; vérifier s'il existe un retour régulier au refrain.
Longueur de l'introduction	Quelques mesures	Standard/originale	Cerner les grandes sections ; identifier l'introduction ; nous donner un indicateur de « quelques mesures ». Par exemple : le refrain et le couplet, selon les dualistes, sont d'une durée de 8 ou 16 mesures. Dans ce cas, « quelque » pourrait signifier 2, 4 ou 6 mesures.
Longueur du couplet	8 ou 16 mesures	Standard/originale	Cerner les grandes sections ; identifier le couplet ; Afin d'observer si l'indicateur est « composé de 8 ou 16 mesures », nous proposons de : déterminer le nombre de

			battements par mesure ; compter les mesures.
Longueur du refrain	32 mesures	Standard	Cerner les grandes sections ; identifier le refrain ; déterminer le nombre de battements par mesure ; compter chaque mesure.
Longueur du refrain	8 ou 16 mesures	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; identifier le refrain ; déterminer le nombre de battements par mesure ; compter les mesures.
Son de la conclusion	Dernier refrain, laissant mourir le son sur une « boucle » qui se répète	Standard/ originale	Cerner les grandes sections ; identifier la conclusion ; vérifier si la conclusion se conclut en laissant mourir le son sur une « boucle » qui se répète ; sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; nous donner un indicateur de « souvent ». Par exemple : plus des trois quarts des conclusions des chansons du corpus.
Tonalité	Majeure ou mineure	Standard	Identifier les accords ; identifier la tonalité ; identifier le mode.
Tonalité	Tonale rarement modale	Standard/ originale (standard)	Identifier les accords ; identifier la tonalité ; identifier le mode.
Tonalité	Majeure, mineure, modale	Hétérogène	Identifier les accords ; identifier la tonalité ; identifier le mode.
Tempo		Hétérogène	Décrire la vitesse.
Mètre			Décomposer les cellules rythmiques en mètre, c'est-à-dire déterminer le nombre de battements par mesure et compter chaque mesure.
Simplicité de musique populaire en général	Simple, banale, précise, pas trop dense, conventionnelle, enfantine (douceuse) et répétitive	Standard	Nous donner des indicateurs de « simple, banale, précise, pas trop dense, conventionnelle, enfantine (douceuse) et répétitive ». Par exemple : si l'on regroupe ces indicateurs sous une même définition, les caractéristiques devront être conformes. Nous proposons de : sélectionner un corpus représentatif de chansons populaires ; comparer les caractéristiques des chansons du corpus afin de

			vérifier s'il existe homogénéisation entre elles.
Couleur du son	Glamour (riche et rond)	Standard	Nous donner des indicateurs de « riche et rond ». Par exemple : le son riche et rond est associé aux opérations de studio par les standardistes. Les dualistes définissent les opérations de studio comme son amplifié, synthétisé, superposé, équilibré, mélangé, modifié et tempéré. Nous proposons de : identifier les opérations de studio (amplifié, synthétisé, superposé, équilibré, mélangé, modifié et tempéré).
Orchestration	Effet technologique (amplifié, synthétisé, superposé, équilibré, mélangé, modifié, tempéré)	Standard/ originale	D'écrire chacune des techniques d'orchestration.
Orchestration	Aspects électroniques et mécaniques : panoramiquer le son, filtrage, compression, introduction ou retrait progressif du son, distorsion, effet de retardement, mixage, assourdissement du son, effet de pizzicato	Hétérogène	D'écrire chacune des techniques d'orchestration.
Instruments/voix	Type (leur nom, leur famille, s'il est conventionnel ou pas) : guitare, piano, percussion (électrique, d'accompagnement), piano, percussion (batterie, congas, etc.), basse, accordéon, harmonica, instruments divers (orgue de barbarie, vielle, épinette, psaltérion, syrinx, boîte à rythmes, la voix, logiciel, etc. ; Rôle (chœur, accompagnement, section rythmique) ; Nombre de voix ou d'instruments ;	Hétérogène	Identifier les instruments et les voix ; regrouper selon leur type et leur rôle ;
Groupement d'instruments actuels	Guitare, batterie, premier chanteur, chœur. Parfois aussi, clavier, cuivres et	Standard/ originale	Identifier les instruments et les voix et ; les comparer avec le groupement actuel.

	synthétiseurs		
Section rythmique	Basse, batterie, percussion, clavier, guitare d'accompagnement	Standard/originale	Identifier les instruments de la section rythmique ; les comparer avec la section rythmique.
Section orchestrale	Cuivres, cordes	Standard/originale	Identifier les instruments de la section orchestrale et ; les comparer avec le groupement prédéterminé.
Instrument au premier plan	Soliste	Standard/originale	Repérer l'instrument au premier plan, c'est-à-dire le ou la soliste.
Instrument en arrière-plan	Chœur	Standard/originale	Repérer l'instrument en arrière-plan, c'est-à-dire le chœur.

Tableau C2**Analyse catégorielle ou thématique**

Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Modes de vérification
Thème	Évoquant une opposition : riche/pauvre, puissant/faible, amoureux heureux/l'autre, soumission/révolte, désir/hostilité, nationalisme/exotisme, rêves/déception amoureuse, ambitions de pouvoir, argent, réussite/vagabond, pitié pour les exclus, perdant, respect pour la loi/haine du gendarme	Standard/originale	Identifier le thème de la chanson ; comparer le thème avec les thèmes prédéterminés.
Thème	Amour (plaisir ou chagrin d'amour, romantique et sexuel), évocation lointaine et mystérieuse	Standard/originale	Identifier le thème de la chanson ; comparer le thème avec les thèmes prédéterminés.
Thème	Violence, homicide, folie, satanisme, paix, égalité, socialisation, changement social, travail, amour, sexe, amour rupture, religion, amitié, grandir, défis de la vie, plaisir, voiture, politique, révolution, manifestation, mouvement, nationalisme, patriotisme, référent local, multiculturalisme, urbanisme, guerre, antiguerre, globalisme, traumatisme, valeur africo-américaine, défis des noirs, ethnicité, drogue et alcool, femme autonomisation, femme glorifiée, femme exploitée, soumise, caractéristiques physiques de la femme, mère, homme courageux,	Hétérogène	Identifier le thème de la chanson ; comparer le thème avec les thèmes prédéterminés.

	homme possessif, besoin d'une femme, caractéristiques physiques de l'homme, homme blanc, homme hétérosexuel, masculinité, activité physique, trahison, vengeance, argent, pauvreté		
Thème	Exposée, montée, conclue	Standard/ originale	Vérifier si l'histoire des paroles de la chanson est exposée, montée et conclue.

Tableau C3			
Analyse d'énonciation			
Caractéristiques	Indicateurs	Hypothèses	Mode de vérification
Énonciation	Structures discursives et narratives (simple) : monologue et/ou dialogue, traite de rapports entre deux ou trois personnages, exprimés à la première personne, histoire au « je » ou au « il », comporte un registre linguistique (marques de culture ou de groupe, tels l'argot ou le verlan, par exemple)	Standard/ originale	Identifier les marques (ou embrayeurs) de la présence du locuteur, de l'interlocuteur dans le discours ; identifier s'il s'agit d'un monologue et/ou dialogue, de rapports entre deux ou trois personnages, exprimés à la première personne, Histoire au « je » ou au « il » ; identifier les marques de culture ou de groupe, tels l'argot ou le verlan.
Énonciation	Situation d'énonciation (les personnages dans l'histoire) ; La finalité communicative (énoncer décrire, raconter, argumenter) ; Les marques (ou embrayeurs) de la présence du locuteur, de l'interlocuteur dans le discours (pronoms personnels, les prénoms – qui parle, à qui) ; Les marques de lieu et de temps (où et quand il parle).	Hétérogène	Identifier la situation d'énonciation (interlocuteurs, espace, temps) entre les personnages dans l'histoire ; identifier la finalité communicative (énoncer, décrire, raconter, argumenter) ; identifier les marques de la présence locuteur, du destinataire (pronoms personnels, les prénoms – qui parle, à qui) ; identifier les marques de lieu et de temps (où et quand il parle).

Annexe D – La forme codifiée en lettre générique

Tableau D1					
Forme codifiée en lettre générique selon le pays, l'année, le titre et l'interprète					
Code	Pays	Année	Titre	Interprète	Forme lettre
5-20	Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage	ABABCtraBBcon
1-3	Canada	1995	Bohémienne	Marjo	ABCBCACsolB
2-1	Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert	IntABABCBBcon
3-2	Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion	IntABsolABABcon
4-4	Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin	IntABCtraABCtraDBC
13-11	Canada	1996	Destin	Céline Dion	IntABABABsolBBB
14-12	Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman	ABCDABCDDD
15-13	Canada	1996	S'il fallait	Marjo	IntAAsolA
104-70	Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin	IntABtraABtraCBBcon
105-92	Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno	IntABtraABtraBcon
16-22	Canada	1997	La critique	Kevin Parent	AAAAAsolAAAsolA
17-14	Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion	ABCABCCCCC
18-15	Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault	ABCBCABCCA
19-16	Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo	IntABABsolABBB
20-17	Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois	IntABtraABcon
23-23	Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier	ABCABCCcon
24-24	Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori	IntAtraAtraAtraA
26-26	Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay	IntAABtraABCsolBB
27-27	Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger	ABtraBCABtraBCCA
28-28	Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette	ABCDtraBACDDcon
25-25	Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou	IntABABABCAcon
34-34	Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay	IntABABCBBBcon
35-35	Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe	IntAABtraABCsolB
36-36	Canada	1999	Mots de femmes	Laurence Jalbert	IntABCBCDBCC
37-	Canada	1999	On ne change	Céline Dion	IntABABABAsolBcon

37			pas		
50-50	Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier	AtraAABCtraACDAD
51-51	Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Larochelière	IntABtraABCtraDACcon
52-52	Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe	IntABCABCDsolC
109-105	Canada	2000	Plaisir	Les Respectables	IntAABAABBCABBcon
53-53	Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps	AABABsolB
55-55	Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone	ABBsolBASol
58-58	Canada	2001	Gitan	Garou	IntAABtraBBBBBcon
59-59	Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay	IntAABCABCBcon
56-56	Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin	IntAABtraABCBBcon
57-57	Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane	ABBCDEABsolEDEDABA
67-95	Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou	IntABABABBcon
65-65	Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine	IntABABCBcon
66-66	Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert	ABCABCDABCDABCDA
68-96	Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane	AABAABABC
69-97	Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier	IntAABtraAABBBBC
70-98	Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup	IntABCAsolBC
71-47	Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier	IntABABBB
73-100	Canada	2003	Libre	Les Respectables	ABCBDCCACCCCC
72-99	Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone	IntAABtraABABABB
74-67	Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane	IntAAsolBA
90-82	Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins	IntABABsolBtraA
91-86	Canada	2004	Reviens-moi	Anny Villeneuve & Dany Bédard	IntABtraABCBcon
93-84	Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin	ABABABsolBA
84-76	Canada	2004	Une autre vie	Isabelle Boulay	IntABABBtraABBcon
92-83	Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard	IntABtraABtraBBBcon

94-85	Canada	2005	Dieu	Boom Desjardins	IntABCtraABCtraCAcon
95-86	Canada	2005	Embarque ma belle	Kain	IntABtraABCBcon
96-87	Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe	AAABsolAA
97-88	Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants	IntABCABCtrasolBCAAcon
98-89	Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve	IntABCtraABCDtraBCC
8-21	France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo	IntAABABsolBBBcon
9-7	France	1995	XXL	Mylène Farmer	ABCABCACCcon
106-102	France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik	IntIntABABAB
107-103	France	1995	La voie du Mellow	Mellowman	IntABtraBBsolABB
6-5	France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier	ABABABsolABB
11-9	France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise	IntABCABCDBCCC
110-106	France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco	IntABCABCABBBcon
12-10	France	1996	Voyage en Italie	Lilicub	IntAABACABcon
7-6	France	1996	Personne	Pascal Obispo	IntABABsolBBB
10-8	France	1996	California	Mylène Farmer	IntABABCBBBBcon
21-18	France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM	IntABsolABsol
43-43	France	1997	Je serai là	Teri Moise	IntABABCABBB
44-44	France	1997	Lucie	Pascal Obispo	IntABtraABtraABBB
45-45	France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas	IntABABCsolBA
22-19	France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny	ABCABCsol
30-30	France	1998	Chanter	Florent Pagny	IntAtraAAcon
29-29	France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday	IntAABCABCC
31-31	France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien	IntABCtraABCtraBCCcon
32-32	France	1998	La tribu de Dana	Manau	IntABABAB
33-33	France	1998	Ton invitation	Louise Attaque	IntABtraBAtraCAB
39-39	France	1999	Mon ange	Nathalie Cardone	IntABCBACBCB
40-40	France	1999	Tomber la chemise	Zebda	IntABCABCABCsolDCCcon
38-38	France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray	IntABABBtraABBB

41-41	France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday	IntABtraABCsolBB
42-42	France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday	IntABABBsolBBcon
54-54	France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny	ABCCBCCCAcon
48-48	France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas	IntABtraABCBBB
47-47	France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara	IntABABBB
49-49	France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi	IntABABACBB
46-46	France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel	IntABABBintABBBBBB
60-60	France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie	IntAABCABCD
61-61	France	2001	La musique	Star Academy	IntABCABCCC
62-62	France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir	IntAABABBB
63-63	France	2001	Près de moi	Lorie	IntABCABCCDCC
64-64	France	2001	Rue de la paix	Zazie	IntAABABABcon
75-68	France	2002	Comme un boomerang	Etienne Daho et Dani	IntAAAAAAAAAsolA
77-70	France	2002	Tomber	Gérald De Palmas	IntABtraABtraCBBcon
76-69	France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine	IntAABsolAcon
81-73	France	2002	Marie	Johnny Hallyday	IntABtraCABtraCsolCAcon
82-74	France	2002	Millésime	Pascal Obispo	IntABABCcon
78-101	France	2003	Dernière danse	Kyo	ABtraABCABAcon
79-71	France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman	ABABABABAABAABABA
108-104	France	2003	Sur un air latino	Lorie	IntABCtraABCCDCCcon
80-72	France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny	IntABtraABtrasolBtraABcon
83-75	France	2003	Respire	Mickey 3D	IntABtraABBtraAtraBBcon
99-90	France	2004	Face à la mer	Calogero	IntABABCtraABcon
101-92	France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou	IntABtraABtraBcon
100-91	France	2004	Je saigne encore	Kyo	IntABCtraABCDcon
102-93	France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St	IntABtraABCBBtracon

				Pier	
103-94	France	2004	Tu seras	Emma Daumas	IntABtraABCCBB
89-81	France	2005	Tout le bonheur du monde	Sinsemilia	IntABABAsolBAcon
87-79	France	2005	Ma philosophie	Amel Bent	IntABCABCCtraCcon
86-78	France	2005	Écris l'histoire	Grégory Lemarchal	IntABCABCCcon
88-80	France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday	IntABCtraABCDCCcon
85-77	France	2005	Caravane	Raphael	IntAAAABBABBBcon

Annexe E – Forme codifiée en lettre spécifique

Tableau E1					
Forme codifiée en lettre spécifique selon le pays, l'année, le titre et l'interprète					
Code	Pays	Année	Titre	Interprète	Forme lettre
5-5	Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage	ICICRTCCU
1-1	Canada	1995	Bohémienne	Marjo	ICRCRIRSC
2-2	Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert	ICRCRPRRU
3-3	Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion	ICRSCRCRU
4-4	Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin	ICERTCERTPER
13-13	Canada	1996	Destin	Céline Dion	ICRCRCRSRRR
14-14	Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman	ICERICERRR
15-15	Canada	1996	S'il fallait	Marjo	ICCCSC
104-76	Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin	ICRTCRTTRRU
105-99	Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno	ICRTCRTTRU
16-16	Canada	1997	La critique	Kevin Parent	CCCCSCCCSC
17-17	Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion	ICRICRRRRRR
18-18	Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault	ICRCRICRRI
19-19	Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo	ICRCRSCRRR
20-20	Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois	ICRTCRTRU
23-23	Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier	ICRICRRC
24-24	Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori	ICTCTCTC
26-26	Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay	ICCRTCRPRR
27-27	Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger	ICTCRICRTCRRU
28-28	Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette	ICERTCIERRU
25-25	Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou	ICRCRCRPCU
34-34	Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay	ICRCRPRRRU
35-35	Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe	ICCRTCRPSR
36-36	Canada	1999	Mots de femmes	Laurence Jalbert	ICERERPERR
37-37	Canada	1999	On ne change	Céline Dion	ICRCRCRCSRU

37			pas		
50-50	Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier	CTCCVRTCRCPCP
51-51	Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Laroche	ICETCERTPCRUCR
52-52	Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe	ICERCERPSR
109-105	Canada	2000	Plaisir	Les Respectables	ICCRCCRRPCRRC
53-53	Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps	CCRCSR
55-55	Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone	RCCCCRC
58-58	Canada	2001	Gitan	Garou	ICCRTCRRRRRU
59-59	Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay	ICCRPCRPRU
56-56	Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin	ICCRTCRPRRU
57-57	Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane	ICCVPRICSRPRPICI
67-67	Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou	ICRCRCRRU
65-65	Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine	ICRCRPRU
66-66	Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert	ICRICRPICRPICRPI
68-68	Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane	CCRCCRCRPR
69-69	Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier	ICCRTCCRRRRP
70-70	Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup	ICERCSE
71-47	Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier	ICRCRRR
73-72	Canada	2003	Libre	Les Respectables	ICRCPRRTRRRRR
72-71	Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone	ICCRTCRRCRCRR
74-73	Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane	ICCSPC
90-89	Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins	ICRCRSRTC
91-90	Canada	2004	Reviens-moi	Anny Villeneuve & Dany Bédard	ICRTCRPRU
93-92	Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin	CRCRCRPRC
84-83	Canada	2004	Une autre vie	Isabelle Boulay	ICRCRRTCRRU
92-91	Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard	ICRTCRTCRRRU

94-93	Canada	2005	Dieu	Boom Desjardins	ICERTCERTRCU
95-90	Canada	2005	Embarque ma belle	Kain	ICRTCRPRU
96-94	Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe	CCCPSCC
97-95	Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants	IPCRPCRTSCRPPU
98-96	Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve	ICRFTCRFPTRFF
8-8	France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo	ICCRCSRRRU
9-9	France	1995	XXL	Mylène Farmer	ICRICRIRRU
106-102	France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik	IICRCRCR
107-103	France	1995	La voie du Mellow	Mellowman	ICRTCRRSCRR
6-6	France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier	CRCRCRSCRR
11-11	France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise	ICERCERPERRR
110-106	France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco	ICRFCRFRRRU
12-12	France	1996	Voyage en Italie	Lilicub	ICCRCRPCRU
7-7	France	1996	Personne	Pascal Obispo	ICRCSRRR
10-10	France	1996	California	Mylène Farmer	ICRCRPRRRRU
21-21	France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM	ICRSCRS
43-43	France	1997	Je serai là	Teri Moise	ICRCRPCRRR
44-44	France	1997	Lucie	Pascal Obispo	ICRTCRTCRRR
45-45	France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas	ICRCRPRC
22-22	France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny	ICRICRCSS
30-30	France	1998	Chanter	Florent Pagny	ICTCCU
29-29	France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday	ICCRFCRFF
31-31	France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien	ICERTCERTTERRU
32-32	France	1998	La tribu de Dana	Manau	ICRCRCR
33-33	France	1998	Ton invitation	Louise Attaque	IRTCRTPRC
39-39	France	1999	Mon ange	Nathalie Cardone	ICRFRCRFRFR
40-40	France	1999	Tomber la chemise	Zebda	ICERCERCERSPRRU
38-38	France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray	ICRCRRTCRRR

41-41	France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday	ICRTCRRRRR
42-42	France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday	ICRCRRCRRU
54-54	France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny	ICRRCRRRIU
48-48	France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas	ICRTCRRRR
47-47	France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara	ICRCRRR
49-49	France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi	ICRCRCPRR
46-46	France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel	ICRCRRTCRRRRR
60-60	France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie	ICCERCERP
61-61	France	2001	La musique	Star Academy	ICERCERRR
62-62	France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir	ICCPPPP
63-63	France	2001	Près de moi	Lorie	ICERCERRPRR
64-64	France	2001	Rue de la paix	Zazie	ICRCRCRU
75-74	France	2002	Comme un boomerang	Etienne Daho et Dani	ICCCCCCCCSC
77-76	France	2002	Tomber	Gérard De Palmas	ICRTCRTPRRU
76-75	France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine	ICCPSCU
81-80	France	2002	Marie	Johnny Hallyday	IRCTPRCTPSRU
82-81	France	2002	Millésime	Pascal Obispo	ICRCRPU
78-77	France	2003	Dernière danse	Kyo	CRTCRCRU
79-78	France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman	CRCRCRCRCCRCRCRC
108-104	France	2003	Sur un air latino	Lorie	ICERTCERRPRRU
80-79	France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny	ICRTCRTSRTC RU
83-82	France	2003	Respire	Mickey 3D	ICRTCRRCTRRU
99-97	France	2004	Face à la mer	Calogero	ICRCRPTCRU
101-99	France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou	ICRTCRTRU
100-98	France	2004	Je saigne encore	Kyo	ICERTCERPU
102-100	France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St Pier	ICRTCRRRTU
103-	France	2004	Tu seras	Emma Daumas	ICRTCRRPRR

101					
89-88	France	2005	Tout le bonheur du monde	Sinsemilia	IRCRCRSCRU
87-86	France	2005	Ma philosophie	Amel Bent	ICERCERRTRU
86-85	France	2005	Écris l'histoire	Grégory Lemarchal	ICERCERRU
88-87	France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday	ICERTCERPRRU
85-84	France	2005	Caravane	Raphael	ICCCRRRCRRRU

Annexe F – La forme sans solo

Tableau F1					
Forme sans solos selon le pays, l'année, le titre et l'interprète					
Code	Pays	Année	Titre	Interprète	Forme lettre
5-5	Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage	ICICRTCCU
1-1	Canada	1995	Bohé-mienne	Marjo	ICRCRIRCC
2-2	Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert	ICRCRPRRU
3-3	Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion	ICRCCRUCRU
4-4	Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin	ICERTCERTPER
13-13	Canada	1996	Destin	Céline Dion	ICRCRCRCRRR
14-14	Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman	ICERICERRR
15-15	Canada	1996	S'il fallait	Marjo	ICCCC
104- 99	Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin	ICRTCRTRRU
105- 102	Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno	IICRCRCR
16-16	Canada	1997	La critique	Kevin Parent	CCCCCCCCCCC
17-17	Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion	ICRICRRRRRR
18-18	Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault	ICRCRICRRI
19-19	Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo	ICRCRCRRR
20-20	Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois	ICRTCRU
23-23	Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier	ICRICRRC
24-24	Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori	ICTCTCTC
26-26	Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay	ICRTRCPRR
27-27	Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger	ICTCRICRTCRU
28-28	Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette	ICERTCIERRU
25-25	Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou	ICRCRCRPCU
34-34	Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay	ICRCRPRRRU
35-35	Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe	ICRTRCPCR
36-36	Canada	1999	Mots de femmes	Laurence Jalbert	ICERERPERR

37-37	Canada	1999	On ne change pas	Céline Dion	ICRCRCRCCRU
50-50	Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier	CTCCVRTCRCPCP
51-51	Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Laroche	ICETCERTPCRUCRU
52-52	Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe	ICERCERPRR
109-105	Canada	2000	Plaisir	Les Respectables	ICCRCCRRPCRRC
53-53	Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps	CCRCRRR
55-55	Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone	RCCCCRC
58-58	Canada	2001	Gitan	Garou	ICCRTCRRRRRU
59-59	Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay	ICCRPCRPRU
56-56	Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin	ICCRTCRRRU
57-57	Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane	ICCVPRICCRPRPICI
67-67	Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou	ICRCRCRRU
65-65	Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine	ICRCRPRU
66-66	Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert	ICRICRPICRPICRPI
68-68	Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane	CCRCCRCRPR
69-69	Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier	ICCRTCRRRRP
70-70	Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup	ICERCCER
71-47	Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier	ICRCRRR
73-72	Canada	2003	Libre	Les Respectables	ICRCPRRTRRRRR
72-71	Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone	ICCRTCRCRCRR
74-73	Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane	ICCCPC
90-89	Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins	ICRCRCRTC
91-90	Canada	2004	Reviens-moi	Anny Villeneuve & Dany Bédar	ICRTCRCRPRU
93-92	Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin	CRCRCRPRC
84-83	Canada	2004	Une autre vie	Isabelle Boulay	ICRCRRTCRRU

92-91	Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard	ICRTCRTRRRU
94-93	Canada	2005	Dieu	Boom Desjardins	ICERTCERTRCU
95-90	Canada	2005	Embarque ma belle	Kain	ICRTCRPRU
96-94	Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe	CCCPCCC
97-95	Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants	IPCRPCRTCCRPPU
98-96	Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve	ICRFTCRFPTRFF
8-8	France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo	ICRCRCRRRU
9-9	France	1995	XXL	Mylène Farmer	ICRICRIRRU
106-	France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik	
107-103	France	1995	La voie du Mellow	Mellowman	ICRTCRCCRR
6-6	France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier	CRCRCRCCRR
11-11	France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise	ICERCERPERRR
110-106	France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco	ICRFCRFCRRRU
12-12	France	1996	Voyage en Italie	Lilicub	ICRCRPCRUCR
7-7	France	1996	Personne	Pascal Obispo	ICRCRCRRR
10-10	France	1996	California	Mylène Farmer	ICRCRPRRRRU
21-21	France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM	ICRCCRC
43-43	France	1997	Je serai là	Teri Moise	ICRCRPCRRR
44-44	France	1997	Lucie	Pascal Obispo	ICRTCRTRRRR
45-45	France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas	ICRCRPRC
22-22	France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny	ICRICRCCC
30-30	France	1998	Chanter	Florent Pagny	ICTCCU
29-29	France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday	ICCRFCRFF
31-31	France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien	ICERTCERTTERRU
32-32	France	1998	La tribu de Dana	Manau	ICRCRCR
33-33	France	1998	Ton invitation	Louise Attaque	IRCTCRTPRC
39-39	France	1999	Mon ange	Nathalie Cardone	ICRFRCRFRFR

40-40	France	1999	Tomber la chemise	Zebda	ICERCERCERCPRRU
38-38	France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray	ICRCRRTCRRR
41-41	France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday	ICRTCRPRRRR
42-42	France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday	ICRCRRCRRU
54-54	France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny	ICRRCRRRIU
48-48	France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas	ICRTCRPRRR
47-47	France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara	ICRCRRR
49-49	France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi	ICRCRCPRR
46-46	France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel	ICRCRRTCRRRRRR
60-60	France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie	ICCERCERP
61-61	France	2001	La musique	Star Academy	ICERCERRR
62-62	France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir	ICCPPPP
63-63	France	2001	Près de moi	Lorie	ICERCERRPRR
64-64	France	2001	Rue de la paix	Zazie	ICRCRCRU
75-74	France	2002	Comme un boomerang	Etienne Daho et Dani	ICCCCCCCCC
77-76	France	2002	Tomber	Gérald De Palmas	ICRTCRTPRRU
76-75	France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine	ICCPCCU
81-80	France	2002	Marie	Johnny Hallyday	IRCTPRCTPCPRU
82-81	France	2002	Millésime	Pascal Obispo	ICRCRPU
78-77	France	2003	Dernière danse	Kyo	CRTCRPCRUCR
79-78	France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman	CRCRCRCRCRCRCRC
108-104	France	2003	Sur un air latino	Lorie	ICERTCERRPRRU
80-79	France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny	ICRTCRTRTCRUCR
83-82	France	2003	Respire	Mickey 3D	ICRTCRRTCTRRU
99-97	France	2004	Face à la mer	Calogero	ICRCRPTCRU
101-99	France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou	ICRTCRTRU
100-	France	2004	Je saigne	Kyo	ICERTCERPU

98			encore		
102-100	France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St Pier	ICRTPRRRTU
103-101	France	2004	Tu seras	Emma Daumas	ICRTPRRR
89-88	France	2005	Tout le bonheur du monde	Sinsemilia	IRCRCRCCRU
87-86	France	2005	Ma philosophie	Amel Bent	ICERCERRTRU
86-85	France	2005	Écris l'histoire	Grégory Lemarchal	ICERCERRU
88-87	France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday	ICERTCERPRRU
85-84	France	2005	Caravane	Raphael	ICCCRRRURRU

Annexe G – Sans pré-refrain, post-refrain et post couplet

Tableau G1					
Sans pré-refrain, post-refrain et post couplet selon le pays, l'année, le titre et l'interprète					
Code	Pays	Année	Titre	Interprète	Forme lettre
5-5	Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage	ICICRTCCU
1-1	Canada	1995	Bohé-mienne	Marjo	ICRCRIRCC
2-2	Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert	ICRCRPRRU
3-3	Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion	ICRCCRCRU
4-4	Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin	ICRTCRTPR
13-13	Canada	1996	Destin	Céline Dion	ICRCRCRCRRR
14-14	Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman	ICRICRRR
15-15	Canada	1996	S'il fallait	Marjo	ICCCC
104- 75	Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin	ICRTCRTRRU
105- 98	Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno	ICRTCRTRU
16-16	Canada	1997	La critique	Kevin Parent	CCCCCCCCCCC
17-17	Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion	ICRICRRRRRR
18-18	Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault	ICRCRICRRI
19-19	Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo	ICRCRCRRR
20-20	Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois	ICRTCRU
23-23	Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier	ICRICRRC
24-24	Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori	ICTCTCTC
26-26	Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay	ICCRTCRPRR
27-27	Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger	ICTCRICRTCRRU
28-28	Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette	ICRTCIRRU
25-25	Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou	ICRCRCRPCU
34-34	Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay	ICRCRPRRRU
35-35	Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe	ICCRTCRPCR
36-36	Canada	1999	Mots de	Laurence	ICRRPRR

			femmes	Jalbert	
37-37	Canada	1999	On ne change pas	Céline Dion	ICRCRCRCCRU
50-50	Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier	CTCCRTCPCP
51-51	Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Laroche	ICTCRTPCRUCRU
52-52	Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe	ICRCRPRR
109-104	Canada	2000	Plaisir	Les Respectables	ICCRCCRRPCRRC
53-53	Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps	CCRCRRR
55-55	Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone	RCCCCRC
58-58	Canada	2001	Gitan	Garou	ICCRTCRRRRRRU
59-59	Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay	ICCRPCRPRU
56-56	Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin	ICCRTCRPRRU
57-57	Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane	ICCPRICCRPRPICI
67-66	Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou	ICRCRCRRU
65-64	Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine	ICRCRPRU
66-65	Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert	ICRICRPICRPICRPI
68-67	Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane	CCRCCRCRPR
69-68	Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier	ICCRTCCRRRRP
70-69	Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup	ICRCCR
71-47	Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier	ICRCRRR
73-71	Canada	2003	Libre	Les Respectables	ICRCPRRTRRRRR
72-70	Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone	ICCRTCRRCRRCR
74-72	Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane	ICCCPC
90-88	Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins	ICRCRCRTC
91-89	Canada	2004	Reviens-moi	Anny Villeneuve & Dany Bédar	ICRTCRPRU
93-91	Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin	CRCRCRPRC
84-82	Canada	2004	Une autre vie	Isabelle	ICRCRRTCRRU

				Boulay	
92-90	Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard	ICRTCRCRRRU
94-92	Canada	2005	Dieu	Boom Desjardins	ICRTCRCRCU
95-89	Canada	2005	Embarque ma belle	Kain	ICRTCRCPRU
96-93	Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe	CCCPCCC
97-94	Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants	IPCRPCRTCCRPPU
98-95	Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve	ICRTCRCPTR
8-8	France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo	ICRCRCRRRU
9-9	France	1995	XXL	Mylène Farmer	ICRICRIRRU
106-101	France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik	IICRCRCR
107-102	France	1995	La voie du Mellow	Mellowman	ICRTCRCRCCRR
6-6	France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier	CRCRCRCRCCRR
11-11	France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise	ICERCERPERRR
110-105	France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco	ICRCRCRRRU
12-12	France	1996	Voyage en Italie	Lilicub	ICRCRCRPCRU
7-7	France	1996	Personne	Pascal Obispo	ICRCRCRRR
10-10	France	1996	California	Mylène Farmer	ICRCRCRRRRRU
21-21	France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM	ICRCCRC
43-43	France	1997	Je serai là	Teri Moise	ICRCRCPCRRR
44-44	France	1997	Lucie	Pascal Obispo	ICRTCRCRRR
45-45	France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas	ICRCRCPC
22-22	France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny	ICRICRCCC
30-30	France	1998	Chanter	Florent Pagny	ICTCCU
29-29	France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday	ICRCRCR
31-31	France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien	ICRTCRCRTTRRU
32-32	France	1998	La tribu de Dana	Manau	ICRCRCR
33-33	France	1998	Ton invitation	Louise Attaque	IRCTCRTPRC
39-39	France	1999	Mon ange	Nathalie	ICRRCRRR

				Cardone	
40-40	France	1999	Tomber la chemise	Zebda	ICRCRCRCPRRU
38-38	France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray	ICRCRRTCRRR
41-41	France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday	ICRTCRPRRRR
42-42	France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday	ICRCRRCRRU
54-54	France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny	ICRRCRRIIU
48-48	France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas	ICRTCRPRRR
47-47	France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara	ICRCRRR
49-49	France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi	ICRCRCPRR
46-46	France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel	ICRCRRTCRRRRRR
60-60	France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie	ICCERCERP
61-47	France	2001	La musique	Star Academy	ICRCRRR
62-61	France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir	ICCPCCPP
63-62	France	2001	Près de moi	Lorie	ICRCRRPRR
64-63	France	2001	Rue de la paix	Zazie	ICRCRCRU
75-73	France	2002	Comme un boomerang	Etienne Daho et Dani	ICCCCCCCCC
77-75	France	2002	Tomber	Gérald De Palmas	ICRTCRTPRRU
76-74	France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine	ICCPCCU
81-79	France	2002	Marie	Johnny Hallyday	IRCTPRCTPCPRU
82-80	France	2002	Millésime	Pascal Obispo	ICRCRPU
78-76	France	2003	Dernière danse	Kyo	CRTCRPCRU
79-77	France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman	CRCRCRCRCCRCRCRC
108-103	France	2003	Sur un air latino	Lorie	ICRTCRRPRRU
80-78	France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny	ICRTCRTCRTRU
83-81	France	2003	Respire	Mickey 3D	ICRTCRRTCTRRU
99-96	France	2004	Face à la mer	Calogero	ICRCRPTCRU
101-98	France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou	ICRTCRTRU

100-97	France	2004	Je saigne encore	Kyo	ICRTRCPU
102-99	France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St Pier	ICRTRPRRTU
103-100	France	2004	Tu seras	Emma Daumas	ICRTRPPRR
89-87	France	2005	Tout le bonheur du monde	Sinsemilia	IRCRCRCCRU
87-85	France	2005	Ma philosophie	Amel Bent	ICRCRRTRU
86-84	France	2005	Écris l'histoire	Grégory Lemarchal	ICRCRRU
88-86	France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday	ICRTRPRRU
85-83	France	2005	Caravane	Raphael	ICCCRRCRRRU

Annexe H – Sans transition

Tableau H1					
Sans transition selon le pays, l'année, le titre et l'interprète					
Code	Pays	Année	Titre	Interprète	Forme lettre
5-5	Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage	ICICRCCU
1-1	Canada	1995	Bohémienne	Marjo	ICRCRIRCC
2-2	Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert	ICRCRPRRU
3-3	Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion	ICRCCRCRU
4-4	Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin	ICRCRPR
13-13	Canada	1996	Destin	Céline Dion	ICRCRCRCRRR
14-14	Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman	ICRICRRR
15-15	Canada	1996	S'il fallait	Marjo	ICCCC
104-2	Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin	ICRCRRRU
105-79	Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno	ICRCRRU
16-16	Canada	1997	La critique	Kevin Parent	CCCCCCCCCCC
17-17	Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion	ICRICRRRRRR
18-18	Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault	ICRCRICRRI
19-19	Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo	ICRCRCCRRR
20-20	Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois	ICRCRU
23-23	Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier	ICRICRRC
24-24	Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori	ICCCC
26-25	Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay	ICRCRPRR
27-26	Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger	ICCRICRCRRU
28-27	Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette	ICRCIRRU
25-15	Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou	ICRCRCRPCU
34-33	Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay	ICRCRPRRRU
35-34	Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe	ICRCRPCR
36-35	Canada	1999	Mots de femmes	Laurence Jalbert	ICRRPRR
37-36	Canada	1999	On ne change pas	Céline Dion	ICRCRCRCRU

50-48	Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier	CCRCRPCP
51-49	Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Larochelière	ICCRPCRU
52-50	Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe	ICRCRPRR
109-92	Canada	2000	Plaisir	Les Respectables	ICCRCCRRPCRRC
53-51	Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps	CCRCRRR
55-53	Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone	RCCCCRC
58-56	Canada	2001	Gitan	Garou	ICCRCRRRRRU
59-57	Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay	ICCRPCRPRU
56-54	Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin	ICCRCRPRRU
57-55	Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane	ICCPICCRPRPICI
67-64	Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou	ICRCRCRRU
65-62	Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine	ICRCRPRU
66-63	Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert	ICRICRPICRPICRPI
68-65	Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane	CCRCCRCRPR
69-66	Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier	ICCRCCRRRRP
70-67	Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup	ICRCCR
71-45	Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier	ICRCRRR
73-69	Canada	2003	Libre	Les Respectables	ICRCPRRRRRR
72-68	Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone	ICCRCRCRCRR
74-70	Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane	ICCCPC
90-81	Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins	ICRCRCRC
91-62	Canada	2004	Reviens-moi	Anny Villeneuve & Dany Bédard	ICRCRPRU
93-83	Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin	CRCRCRPRC
84-41	Canada	2004	Une autre vie	Isabelle Boulay	ICRCRRCRRU
92-82	Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard	ICRCRCRRRU
94-	Canada	2005	Dieu	Boom	ICRCRRCU

84				Desjardins	
95-62	Canada	2005	Embarque ma belle	Kain	ICRCRPRU
96-85	Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe	CCCPCCC
97-86	Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants	IPCRPCRCCRPPU
98-4	Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve	ICRCRPR
8-8	France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo	ICRCRCRRRU
9-9	France	1995	XXL	Mylène Farmer	ICRICRIRRU
106-89	France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik	IICRCRCR
107-90	France	1995	La voie du Mellow	Mellowman	ICRCRRCCRR
6-6	France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier	CRCRCRCCRR
11-11	France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise	ICERCERPERRR
110-82	France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco	ICRCRCRRRU
12-12	France	1996	Voyage en Italie	Lilicub	ICRCRPCRUCR
7-7	France	1996	Personne	Pascal Obispo	ICRCRCRRR
10-10	France	1996	California	Mylène Farmer	ICRCRPRRRRU
21-21	France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM	ICRCCRC
43-42	France	1997	Je serai là	Teri Moise	ICRCRPCRRR
44-7	France	1997	Lucie	Pascal Obispo	ICRCRCRRR
45-43	France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas	ICRCRPRC
22-22	France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny	ICRICRCCC
30-29	France	1998	Chanter	Florent Pagny	ICCCU
29-28	France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday	ICRCRCR
31-30	France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien	ICRCRRRU
32-31	France	1998	La tribu de Dana	Manau	ICRCRCR
33-32	France	1998	Ton invitation	Louise Attaque	IRCCRPRC
39-38	France	1999	Mon ange	Nathalie Cardone	ICRRRCRRR
40-39	France	1999	Tomber la chemise	Zebda	ICRCRCRCPRRU
38-37	France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray	ICRCRRRCRRR
41-40	France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday	ICRCRPRRRR

42-41	France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday	ICRCRRCRRU
54-52	France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny	ICRRCRRRIU
48-46	France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas	ICRCRPRRR
47-45	France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara	ICRCRRR
49-47	France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi	ICRCRCPRR
46-44	France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel	ICRCRRCRRRRR
60-58	France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie	ICCERCERP
61-45	France	2001	La musique	Star Academy	ICRCRRR
62-59	France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir	ICCPPPP
63-60	France	2001	Près de moi	Lorie	ICRCRRPRR
64-61	France	2001	Rue de la paix	Zazie	ICRCRCRU
75-71	France	2002	Comme un boomerang	Etienne Daho et Dani	ICCCCCCCCC
77-2	France	2002	Tomber	Gérald De Palmas	ICRCRPRRU
76-72	France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine	ICCPCCU
81-76	France	2002	Marie	Johnny Hallyday	IRCPRCPCPRU
82-77	France	2002	Millésime	Pascal Obispo	ICRCRPU
78-73	France	2003	Dernière danse	Kyo	CRCRPCRUCR
79-74	France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman	CRCRCRCRCCRCCRCR
108-91	France	2003	Sur un air latino	Lorie	ICRCRRPRRU
80-75	France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny	ICRCRCRCRU
83-41	France	2003	Respire	Mickey 3D	ICRCRRCRRU
99-87	France	2004	Face à la mer	Calogero	ICRCRPCRUCR
101-79	France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou	ICRCRRU
100-77	France	2004	Je saigne encore	Kyo	ICRCRPU
102-2	France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St Pier	ICRCRPRRU
103-88	France	2004	Tu seras	Emma Daumas	ICRCRPPRR
89-	France	2005	Tout le bonheur	Sinsemilia	IRCRCRCCRU

80			du monde		
87-30	France	2005	Ma philosophie	Amel Bent	ICRCRRRU
86-79	France	2005	Écris l'histoire	Grégory Lemarchal	ICRCRRU
88-2	France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday	ICRCRPRRU
85-78	France	2005	Caravane	Raphael	ICCCRRRCRRRU

Annexe I – Sans introduction, thème intro et conclusion

Tableau II					
Sans introduction, thème intro et conclusion, selon le pays, l'année, le titre et l'interprète					
Code	Pays	Année	Titre	Interprète	Forme lettre
5-5	Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage	CCRCC
1-1	Canada	1995	Bohémienne	Marjo	CRCRRCC
2-2	Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert	CRCRPRR
3-3	Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion	CRCCRCR
4-4	Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin	CRCRPR
13-13	Canada	1996	Destin	Céline Dion	CRCRCRCRRR
14-9	Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman	CRCRRR
15-14	Canada	1996	S'il fallait	Marjo	CCCC
104-2	Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin	CRCRRR
105-26	Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno	CRCRR
16-15	Canada	1997	La critique	Kevin Parent	CCCCCCCCCCC
17-16	Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion	CRCRRRRRR
18-17	Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault	CRCRCRR
19-18	Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo	CRCRCCRRR
20-19	Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois	CRCR
23-22	Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier	CRCRRC
24-14	Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori	CCCC
26-24	Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay	CCRCRPRR
27-25	Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger	CCRCRCRR
28-26	Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette	CRCRR
25-23	Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou	CRCRCRPC
34-11	Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay	CRCRPRRR
35-12	Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe	CCRCRPCR
36-31	Canada	1999	Mots de femmes	Laurence Jalbert	CRRPRR
37-	Canada	1999	On ne change	Céline Dion	CRCRCRCCR

32			pas		
50-41	Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier	CCRCRPCP
51-42	Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Larochelière	CCRPCR
52-2	Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe	CRCRPRR
109-75	Canada	2000	Plaisir	Les Respectables	CCRCCRRPCRRC
53-43	Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps	CCRCRRR
55-44	Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone	RCCCCRC
58-46	Canada	2001	Gitan	Garou	CCRCRRRRR
59-47	Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay	CCRPCRPR
56-24	Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin	CCRCRPRR
57-45	Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane	CCPRCCRPRPC
67-53	Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou	CRCRCRR
65-4	Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine	CRCRPR
66-52	Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert	CRCRPCRPCRP
68-54	Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane	CCRCCRCRPR
69-55	Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier	CCRCCRRRRP
70-56	Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup	CRCCR
71-9	Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier	CRCRRR
73-58	Canada	2003	Libre	Les Respectables	CRCPRRRRRRR
72-57	Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone	CCRCRCRCRR
74-59	Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane	CCCPC
90-69	Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins	CRCRCRC
91-4	Canada	2004	Reviens-moi	Anny Villeneuve & Dany Bédard	CRCRPR
93-70	Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin	CRCRCRPRC
84-36	Canada	2004	Une autre vie	Isabelle Boulay	CRCRRRCRR
92-7	Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard	CRCRCRRR
94-22	Canada	2005	Dieu	Boom Desjardins	CRCRRC
95-4	Canada	2005	Embarque ma	Kain	CRCRPR

			belle		
96-71	Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe	CCCPCCC
97-72	Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants	PCRPCRCCRPP
98-4	Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve	CRCRPR
8-8	France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo	CCRCRCRRR
9-9	France	1995	XXL	Mylène Farmer	CRCRRR
106-29	France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik	CRCRCR
107-74	France	1995	La voie du Mellow	Mellowman	CRCRRCCRR
6-6	France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier	CRCRCRCCRR
11-11	France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise	CERCERPERRR
110-7	France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco	CRCRCRRR
12-12	France	1996	Voyage en Italie	Lilicub	CCRCRPCR
7-7	France	1996	Personne	Pascal Obispo	CRCRCRRR
10-10	France	1996	California	Mylène Farmer	CRCRPRRRR
21-20	France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM	CRCCRC
43-37	France	1997	Je serai là	Teri Moise	CRCRPCRRRR
44-7	France	1997	Lucie	Pascal Obispo	CRCRCRRR
45-38	France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas	CRCRPRC
22-21	France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny	CRCRCCC
30-28	France	1998	Chanter	Florent Pagny	CCC
29-27	France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday	CCRCR
31-9	France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien	CRCRRR
32-29	France	1998	La tribu de Dana	Manau	CRCRCR
33-30	France	1998	Ton invitation	Louise Attaque	RCCRPRC
39-34	France	1999	Mon ange	Nathalie Cardone	ICRRCRRR
40-35	France	1999	Tomber la chemise	Zebda	ICRCRCRCPRR
38-33	France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray	CRCRRCRRR
41-10	France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday	CRCRPRRRR
42-36	France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday	CRCRRCRR

54-34	France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny	CRRCRRR
48-11	France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas	CRCRPRRR
47-9	France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara	CRCRRR
49-40	France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi	CRCRCPRR
46-39	France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel	CRCRRCRRRRRR
60-48	France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie	CCERCERP
61-9	France	2001	La musique	Star Academy	CRCRRR
62-49	France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir	CCPCPPP
63-50	France	2001	Près de moi	Lorie	CRCRRPRR
64-51	France	2001	Rue de la paix	Zazie	CCRCRCR
75-60	France	2002	Comme un boomerang	Etienne Daho et Dani	CCCCCCCCC
77-2	France	2002	Tomber	Gérald De Palmas	CRCRPRR
76-61	France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine	CCPCC
81-65	France	2002	Marie	Johnny Hallyday	RCPRCPCPR
82-66	France	2002	Millésime	Pascal Obispo	CRCRP
78-62	France	2003	Dernière danse	Kyo	CRCRPCR
79-63	France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman	CRCRCRCRCCRCCRCRC
108-49	France	2003	Sur un air latino	Lorie	CRCRRPRR
80-64	France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny	CRCRCRCR
83-36	France	2003	Respire	Mickey 3D	CRCRRCRR
99-62	France	2004	Face à la mer	Calogero	CRCRPCR
101-26	France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou	CRCRR
100-66	France	2004	Je saigne encore	Kyo	CRCRP
102-2	France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St Pier	CRCRPRR
103-73	France	2004	Tu seras	Emma Daumas	CRCRPPRR
89-68	France	2005	Tout le bonheur du monde	Sinsemilia	IRCRCRCCRU
87-9	France	2005	Ma philosophie	Amel Bent	CRCRRR
86-	France	2005	Écris l'histoire	Grégory	CRCRR

26				Lemarchal	
88-2	France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday	CRCRPRR
85-67	France	2005	Caravane	Raphael	CCCCRRCRRR

Annexe J – Groupement d'accords

Tableau J1					
Groupement d'accords, selon le pays, l'année, le titre et l'interprète					
Code	Pays	Année	Titre	Interprète	Groupement d'accords
5-5	Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage	C-D-em-F-G-A
1-1	Canada	1995	Bohémienne	Marjo	c#m-D-Db-E-f#m-A-bm
2-2	Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert	C-cm-Eb-F-fm-gm-Ab-Bb
3-3	Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion	C-D-em-G-am
4-4	Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin	D-E-f#m-A
13-3	Canada	1996	Destin	Céline Dion	C-D-em-G-am
14-13	Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman	C-cm-Eb-F-fm-G-gm-Ab-Bb
15-14	Canada	1996	S'il fallait	Marjo	c#m-E-f#m-A-B
104-3	Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin	C-D-em-G-am
105-96	Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno	C-cm-Db-Eb-fm-gm-Ab-Bb
16-14	Canada	1997	La critique	Kevin Parent	c#m-E-f#m-A-B
17-15	Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion	C-cm-D-em-F-G-am-Ab-Bb
18-16	Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault	C-dm-F-gm-A-Bb
19-17	Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo	D-em-G-A
20-18	Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois	D-G-am-bm
23-21	Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier	C-cm-dm-em-Eb-F-A-Bb
24-22	Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori	C-c#m-D-dm-em-Eb-F-fm-F#-gm-g#m-A-Ab-bbm
26-24	Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay	C-dm-em-F-G-am
27-25	Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger	E-F#-G-bm
28-10	Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette	D-E-em-f#m-G-A-bm
25-23	Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou	C-Db-Eb-F-F#-Ab-Bb-bbm
34-30	Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay	C-D-E-em-f#m-G-A-am-bm
35-31	Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe	C-Db-f#m-bm
36-32	Canada	1999	Mots de femmes	Laurence Jalbert	C-D-em-G-bm
37-33	Canada	1999	On ne change pas	Céline Dion	C-dm-Db-Eb-F-fm-Ab-Bb
50-45	Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier	c#m-D-E-f#m-A-bm
51-46	Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Larochelière	C-D-E-F-G-A-bm
52-45	Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe	c#m-D-E-f#m-A-bm
109-	Canada	2000	Plaisir	Les Respectables	C-E-em-F#-A-am-B-

100					bm
53-47	Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps	D-E-G-A-bm
55-49	Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone	C-D-dm-F-gm-am
58-52	Canada	2001	Gitan	Garou	D-em-F#-f#m-A-bm
59-53	Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay	D-E-f#m-A-bm
56-50	Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin	D-E-F#-f#m-g#m-A-B
57-51	Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane	C-D-em-f#m-am-B-bm
67-60	Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou	c#m-D-Db-d#m-E-F#-f#m-g#m-A-Ab-B-bm-bbm
65-59	Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine	C-D-em-F-G-A-am-bm
66-34	Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert	C-dm-F-G
68-61	Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane	C-cm-D-Db-dm-E-Eb-F-fm-G-gm-am-Ab-bm-Bb-bbm
69-62	Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier	Db-d#m-F#-g#m-B-bbm
70-63	Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup	C-dm-E-em-F-am
71-64	Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier	C-cm-c#m-D-Db-d#m-E-em-Eb-fm-F#-f#m-G-gm-A-am-Ab-B-bm-Bb-bbm
73-65	Canada	2003	Libre	Les Respectables	C-D-E-em-f#m-G-gm-A-bm-Bb
72-3	Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone	C-D-em-G-am
74-66	Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane	C-D-Db-em-G-am-B
90-82	Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins	C-D-G-am
91-83	Canada	2004	Reviens-moi	Anny Villeneuve & Dany Bédard	C-F-fm-G-A-am
93-85	Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin	D-G-A-B-bm
84-76	Canada	2004	Une autre vie	Isabelle Boulay	c#m-E-F#-g#m-A-Ab-B
92-84	Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard	E-F#-A-am
94-86	Canada	2005	Dieu	Boom Desjardins	c#m-D-E-em-f#m-A-B-bm
95-87	Canada	2005	Embarque ma belle	Kain	Cm-D-dm-Eb-F-gm-Bb
96-88	Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe	Db-d#m-E-F#-B
97-89	Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants	em-F-G-am
98-90	Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve	c#m-Db-E-F#-f#m-A-B
8-8	France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo	C-cm-dm-Eb-gm-Ab-Bb
9-9	France	1995	XXL	Mylène Farmer	c#m-E-f#m-A-bm

106-97	France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik	cm-fm-f#m-B-bbm
107-98	France	1995	La voie du Mellow	Mellowman	Db-fm-bbm
6-6	France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier	Eb-fm-gm-Ab-Bb
11-11	France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise	Db-d#m-E-F-F#-Ab-B-bbm
110-101	France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco	d#m-fm-F#-bbm
12-12	France	1996	Voyage en Italie	Lilicub	C-dm-E-Eb-F-G
7-7	France	1996	Personne	Pascal Obispo	C-D-dm-em-F-G-A-bm-Bb
10-10	France	1996	California	Mylène Farmer	D-E-em-f#m-G-A-bm
21-19	France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM	em-F#-bm
43-38	France	1997	Je serai là	Teri Moise	c#m-D-E-F-f#m-A-B
44-39	France	1997	Lucie	Pascal Obispo	C-cm-D-Eb-F-gm
45-40	France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas	c#m-dm-f#m-gm-A-Ab-B-Bb
22-20	France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny	c#m-D-E-F-f#m-bm
30-27	France	1998	Chanter	Florent Pagny	dm-Eb-F-gm
29-26	France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday	D-Db-E-f#m-A-bm
31-4	France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien	D-E-f#m-A
32-28	France	1998	La tribu de Dana	Manau	cm-gm-Ab-Bb
33-29	France	1998	Ton invitation	Louise Attaque	F#-G-A-bm-Bb
39-34	France	1999	Mon ange	Nathalie Cardone	C-dm-F-G
40-35	France	1999	Tomber la chemise	Zebda	cm-F-Bb
38-26	France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray	D-Db-E-f#m-A-bm
41-36	France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday	C-em-F-G-am
42-37	France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday	c#m-E-Eb-F#-g#m-Ab-B
54-48	France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny	dm-em-F-G-am
48-43	France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas	c#m-E-A-Ab-B
47-42	France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara	C-cm-D-dm-Eb-F-F#-G-gm
49-44	France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi	c#m-d#m-E-F#-f#m-g#m-B
46-41	France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel	C-em-fm-F#-G-am-B-bbm
60-54	France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie	C-D-em-G-A-am-bm
61-55	France	2001	La musique	Star Academy	C-D-dm-E-G-A-am
62-56	France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir	D-em
63-57	France	2001	Près de moi	Lorie	C-dm-F-gm-bbm
64-58	France	2001	Rue de la paix	Zazie	d#m-F#-g#m-B-Bb
75-67	France	2002	Comme un	Etienne Daho et	Db-E-Eb-g#m-B

			boomerang	Dani	
77-69	France	2002	Tomber	Gérald De Palmas	C-em-F-G-am-Bb
76-68	France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine	C-c#m-dm-E-f#m-G-A-am-bm
81-73	France	2002	Marie	Johnny Hallyday	C-E-em-F-G-am
82-74	France	2002	Millésime	Pascal Obispo	cm-Eb-fm-gm-Ab-Bb
78-70	France	2003	Dernière danse	Kyo	C-dm-F-Bb
79-71	France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman	Db-Eb-F-fm-gm-Ab-Bb
108-99	France	2003	Sur un air latino	Lorie	C-D-dm-em-F-G-A-B-Bb
80-72	France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny	D-E-f#m-bm
83-75	France	2003	Respire	Mickey 3D	D-dm-E-F-G-am
99-91	France	2004	Face à la mer	Calogero	cm-fm-G-gm-Ab-Bb
101-93	France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou	C-cm-D-E-em-Eb-F-G-gm-am-B-Bb
100-92	France	2004	Je saigne encore	Kyo	D-F#-f#m-G-A-B-bm
102-94	France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St Pier	cm-Eb-fm-Ab-Bb
103-95	France	2004	Tu seras	Emma Daumas	C-dm-F-G-am
89-81	France	2005	Tout le bonheur du monde	Sinsemilia	dm-F-G-am-Bb
87-79	France	2005	Ma philosophie	Amel Bent	C-em-am-B
86-78	France	2005	Écris l'histoire	Grégory Lemarchal	C-D-em-A-am-B
88-80	France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday	D-Db-E-f#m-A
85-77	France	2005	Caravane	Raphael	C-D-em-G

Annexe K – Groupement d'instruments

Tableau K1					
Groupement d'instruments selon le pays, l'année, le titre et l'interprète					
Code	Pays	Année	Titre	Interprète	Groupement d'instruments
5-2	Canada	1995	Rive-sud	Beau Dommage	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Percussion Clavier Basse électrique Accordéon
1-1	Canada	1995	Bohémienne	Marjo	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare classique Batterie Percussion Clavier Piano Basse électrique Harmonica
2-6	Canada	1995	Et la regarder	Laurence Jalbert	Voix Chœur Guitare acoustique Percussion Piano
3-5	Canada	1995	Je sais pas	Céline Dion	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Percussion programmé Clavier Basse électrique Saxophone
4-4	Canada	1995	Rester debout	Richard Séguin	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Clavier Piano Basse électrique Accordéon
13-26	Canada	1996	Destin	Céline Dion	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Percussion Clavier

					Piano Basse électrique
14-8	Canada	1996	Le temps de m'y faire	Nanette Workman	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Percussion programmé Clavier Basse programmé
15-25	Canada	1996	S'il fallait	Marjo	Voix Guitare acoustique Guitares classiques Clavier
104- 14	Canada	1996	Les blues d'la rue	Richard Séguin	Voix Chœur Guitares acoustiques Guitare électrique Guitare slide Batterie Clavier Basse électrique Accordéon
105- 15	Canada	1996	Laisse-moi rev'nir sur terre	Ginette Reno	Voix Chœur Guitare acoustique Batterie Batterie programmée Percussion Clavier Piano Basse programmée Cordes
16-47	Canada	1997	La critique	Kevin Parent	Voix Guitare acoustique Percussion Basse électrique Violoncelle
17-49	Canada	1997	Les derniers seront les premiers	Céline Dion	Voix Chœur Guitare acoustique Batterie Percussion Percussion programmé Clavier Piano Basse électrique Hautbois Échantillon
18-7	Canada	1997	Quand on s'en va pour oublier	Luce Dufault	Voix Chœur Guitare électrique Batterie Clavier Piano

					Basse électrique
19-94	Canada	1997	Si c'est ça la vie	Marjo	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Guitare slide Batterie Clavier Piano Basse électrique
20-55	Canada	1997	Si Dieu existe	Claude Dubois	Voix Guitare acoustique Percussion Clavier Basse électrique
23-43	Canada	1998	Aime	Bruno Pelletier	Voix Chœur Guitare classique Batterie Batterie programmé Percussion Clavier Basse électrique Sitar
24-44	Canada	1998	Belle	Garou, Daniel Lavoie, Patrick Fiori	Voix Guitares acoustiques Guitare électrique Batterie Percussion Clavier Basse électrique Cordes Mandoline
26-59	Canada	1998	La lune	Isabelle Boulay	Voix Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Percussion Clavier Basse électrique Violon
27-46	Canada	1998	Le parapluie	Daniel Bélanger	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Guitare lap-steel Batterie Clavier Basse électrique Vibraphone
28-36	Canada	1998	Reviens-moi	Sylvain Cossette	Voix Guitares acoustiques Guitares électriques Batterie Clavier

					Basse électrique
25-64	Canada	1999	Dieu que le monde est injuste	Garou	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Guitare classique Percussion Clavier Basse électrique Cordes
34-69	Canada	1999	Le saule	Isabelle Boulay	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Percussion Clavier Piano Accordéon
35-58	Canada	1999	Mon ange	Éric Lapointe	Voix Chœur Clavier Piano
36-70	Canada	1999	Mots de femmes	Laurence Jalbert	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Guitare slide Batterie Basse électrique Accordéon Jaw harp
37-61	Canada	1999	On ne change pas	Céline Dion	Voix Batterie programmé Batterie Percussion programmé Clavier Basse programmé Cordes Production en circuit
50-26	Canada	2000	A chacun son histoire	Natasha St Pier	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Percussion Clavier Piano Basse électrique
51-8	Canada	2000	J'irai ou j'irai pas	Luc De Laroche	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Percussion programmé Clavier Basse électrique
52-92	Canada	2000	Motel 117	Éric Lapointe	Voix

					Chœur Guitares électriques Batterie Piano Basse électrique
109-18	Canada	2000	Plaisir	Les Respectables	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Percussion Basse électrique
53-36	Canada	2000	Quand ?	Martin Deschamps	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Clavier Basse électrique
55-36	Canada	2001	Au cégep	Nicola Ciccone	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Clavier Basse électrique
58-30	Canada	2001	Gitan	Garou	Voix Chœur Guitare classique Batterie Percussion programmé Clavier Basse programmé Échantillon
59-51	Canada	2001	Jamais assez loin	Isabelle Boulay	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Clavier Piano Basse électrique Cordes
56-9	Canada	2001	M'entends-tu?	Richard Séguin	Voix Chœur Guitare acoustiques Guitares électriques Batterie Basse électrique Cordes
57-3	Canada	2001	Qu'est-ce que tu penses?	La Chicane	Voix Chœur Guitares acoustiques Batterie Percussion Basse électrique Accordéon

67-85	Canada	2002	Sous le vent	Céline Dion et Garou	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Guitare classique Batterie Clavier Basse électrique
65-39	Canada	2002	Dis-lui	Roch Voisine	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Clavier Piano Basse électrique
66-31	Canada	2002	Jeter un sort	Laurence Jalbert	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Guitare slide Batterie Clavier Basse électrique
68-39	Canada	2002	Tu m'manques	La Chicane	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Clavier Piano Basse électrique
69-63	Canada	2002	Tu trouveras	Natasha St-Pier	Voix Chœur Guitare électrique Batterie programmé Percussion Percussion programmé Clavier Piano Basse électrique Cordes
70-90	Canada	2003	Balade à Toronto	Jean Leloup	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Percussion Basse électrique
71-83	Canada	2003	Changer	Jean-François Breau, Marie-Ève Janvier	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Batterie programmé

					Percussion Percussion programmé Clavier Basse électrique Cordes Vibraphone Harpe
73-7	Canada	2003	Libre	Les Respectables	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Clavier Piano Basse électrique
72-86	Canada	2003	J't'aime tout court	Nicolas Ciccone	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Percussion Clavier Basse électrique
74-95	Canada	2003	Viens donc m'voir	La Chicane	Voix Guitare électrique Guitare lap-steel Batterie Clavier Piano Basse électrique
90-78	Canada	2004	J'reviens chez nous	Boom Desjardins	Voix Chœur Guitare acoustiques Guitare électrique Batterie Basse électrique Saxophone
91-13	Canada	2004	Reviens-moi	Anny Villeneuve & Dany Bédard	Voix Piano Violons
93-50	Canada	2004	Toé c'est moé	Marie Chantal Toupin	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Clavier Piano Basse électrique
84-28	Canada	2004	Une autre vie	Isabelle Boulay	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Percussion Piano Basse électrique
92-38	Canada	2004	Y'a du monde	Dany Bédard	Voix

					Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Percussion Clavier Basse électrique
94-48	Canada	2005	Dieu	Boom Desjardins	Voix Chœur Guitare acoustique Batterie Clavier Basse électrique Échantillon Violoncelle
95-37	Canada	2005	Embarque ma belle	Kain	Voix Chœur Guitare acoustiques Guitares électriques Batterie Clavier Basse électrique
96-31	Canada	2005	La bartendresse	Eric Lapointe	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Guitare slide Batterie Clavier Basse électrique
97-88	Canada	2005	Les étoiles filantes	Les cowboys fringants	Voix Guitare acoustiques Batterie Percussion Clavier Contrebasse Accordéon Mandoline Vibraphone Flûte
98-90	Canada	2005	Tomber à l'eau	Annie Villeneuve	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Percussion Basse électrique
8-20	France	1995	Tomber pour elle	Pascale Obispo	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Percussion Basse électrique

					Sitar Échantillon
9-21	France	1995	XXL	Mylène Farmer	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Percussion Clavier Basse électrique
106-54	France	1995	Simple et Funky	Alliance Ethnik	Voix Chœur Guitare électrique Batterie Batterie Programmé Percussion Clavier Basse électrique Cordes Production DJ Production en circuit
107-16	France	1995	La voie du Mellow	Mellowman	Voix Chœur Guitare électrique Batterie Batteur programmée Percussion Clavier Basse programmée Échantillon
6-7	France	1995	Passer ma route	Maxime Le Forestier	Voix Chœur Guitare électrique Batterie Clavier Piano Basse électrique
11-24	France	1996	Les poèmes de Michelle	Teri Moise	Voix Chœur Guitare acoustique Batterie programmé Clavier Basse électrique Cordes
110-19	France	1996	Viens voir le docteur	Doc Gynéco	Voix Chœur Guitare électrique Batterie programmée Percussion programmé Clavier Basse programmée Cordes
12-23	France	1996	Voyage en Italie	Lilicub	Voix Guitare électrique Guitare classique

					Batterie Percussion Clavier Piano Basse électrique Boîte à musique
7-9	France	1996	Personne	Pascal Obispo	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Basse électrique Cordes
10-22	France	1996	California	Mylène Farmer	Voix Chœur Guitare électrique Batterie programmé Percussion Clavier Piano Basses électrique Basse programmé Échantillon
21-32	France	1997	L'empire Du Côté Obscur	IAM	Voix Chœur Batterie programmé Clavier Basse programmé Échantillon Production DJ Production en circuit
43-9	France	1997	Je serai là	Teri Moise	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare classique Batterie Basse électrique Cordes
44-33	France	1997	Lucie	Pascal Obispo	Voix Piano
45-34	France	1997	Quand j'ai peur de tout	Patricia Kaas	Voix Chœur Guitare classique Batterie Programmé Percussion programmé Clavier Basse programmé
22-42	France	1997	Savoir aimer	Florent Pagny	Voix Guitares électriques Batterie Percussion Clavier Basse électrique Cordes

30-60	France	1998	Chanter	Florent Pagny	Voix Chœur Guitare électrique Batterie Batterie programmé Clavier Basse électrique Cordes Production en circuit
29-40	France	1998	Ce que je sais	Johnny Hallyday	Voix Piano Cordes
31-66	France	1998	La fiesta	Patrick Sebastien	Voix Chœur Batterie programmé Percussion programmé Clavier Basse programmé Saxophone Trompette Production en circuit
32-67	France	1998	La tribu de Dana	Manau	Voix Chœur Guitare acoustique Batterie programmé Clavier Basse programmé Cordes Bombarde
33-60	France	1998	Ton invitation	Louise Attaque	Voix Chœur Guitare acoustique Batterie Basse électrique Violon
39-45	France	1999	Mon ange	Nathalie Cardone	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Batterie programmée Percussion Clavier Basse programmée Vibraphone
40-80	France	1999	Tomber la chemise	Zebda	Voix Chœur Guitares électriques Batterie programmé Percussion programmé Clavier Piano Basse programmé Cuivres

38-75	France	1999	Tous les maux d'amour	Norma Ray	Voix Chœur Guitare électrique Batterie programmé Percussion programmé Clavier Basse programmé Production DJ
41-62	France	1999	Tu ne m'as pas laissé le temps	David Hallyday	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Percussion Percussion programmé Clavier Basse électrique Cordes
42-82	France	1999	Vivre pour le meilleur	Johnny Hallyday	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Batterie programmé Piano Cordes Harpe
54-68	France	2000	Et un jour une femme	Florent Pagny	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Batterie Batterie programmé Percussion Percussion programmé Clavier Piano Basse électrique Cordes Échantillon
48-39	France	2000	J'en rêve encore	Gerald De Palmas	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Clavier Piano Basse électrique
47-79	France	2000	Il y a trop de gens qui t'aiment	Hélène Segara	Voix Batterie programmé Percussion programmé Clavier Violon Basse électrique Harpe
49-93	France	2000	L'envie d'aimer	Daniel Levi	Voix Chœur

					Guitare électrique Batterie Batterie programmé Clavier Piano Basse programmée
46-87	France	2000	Au café des délices	Patrick Bruel	Voix Chœur Guitare classique Percussion Percussion programmé Clavier Accordéon Violon Oud Cornemuse
60-35	France	2001	A ma place	Axel Bauer/Zazie	Voix Guitares acoustiques Guitares électriques Batterie Basse électrique
61-91	France	2001	La musique	Star Academy	Voix Chœur Guitare électrique Clavier Batterie programmé Percussion programmé Basse électrique
62-56	France	2001	Le vent nous portera	Noir Désir	Voix Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Batterie programmé Percussion Percussion programmé Clavier Basse électrique Vibraphone Clarinette
63-29	France	2001	Près de moi	Lorie	Voix Chœur Guitare acoustique Batterie Batterie programmé Percussion programmé Clavier Basse programmé Échantillon
64-84	France	2001	Rue de la paix	Zazie	Voix Chœur Guitare électrique Batterie Percussion Percussion programmé

					Clavier Basse électrique
75-56	France	2002	Comme un boomerang	Etienne Daho et Dani	Voix Guitares électriques Batterie Clavier Basse électrique
77-37	France	2002	Tomber	Gérald De Palmas	Voix Chœur Guitare acoustiques Guitares électriques Batterie Clavier Basse électrique
76-81	France	2002	J'ai demandé à la lune	Indochine	Voix Chœur Guitares électriques Batterie programmé Clavier Basse programmé
81-41	France	2002	Marie	Johnny Hallyday	Voix Guitares classiques Clavier Batterie Basse électrique Cordes Mandoline
82-40	France	2002	Millésime	Pascal Obispo	Voix Piano Cordes
78-74	France	2003	Dernière danse	Kyo	Voix Chœur Guitare électrique Batterie Batterie programmé Percussion programmé Clavier Basse électrique Production en circuit
79-72	France	2003	Et l'on n'y peut rien	Jean-Jacques Goldman	Voix Guitare acoustique Batterie Batterie programmée Percussion Percussion programmé Clavier Basse programmée Cornemuse Flute
108-17	France	2003	Sur un air latino	Lorie	Voix Choeur Guitares électriques Guitare classique Percussion

					Programmed Drums Clavier Basse programmée Trompette Flute Échantillon
80-89	France	2003	Ma liberté de penser	Florent Pagny	Voix Chœur Guitare acoustique Batterie Clavier Basse électrique Accordéon Harpe Tuba Banjo Jaw harp
83-53	France	2003	Respire	Mickey 3D	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie programmé Percussion programmé Clavier Basse électrique Échantillon
99-77	France	2004	Face à la mer	Calogero	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Clavier Basse électrique Mandoline
101-71	France	2004	La rivière de notre enfance	Michel Sardou	Voix Guitare électrique Guitares classiques Batterie Batterie programmé Percussion programmé Clavier Basse programmé Mandoline Harmonium
100-27	France	2004	Je saigne encore	Kyo	Voix Chœur Guitares électriques Guitare électrique programmé Batterie Percussion programmé Basse électrique
102-52	France	2004	Mourir demain	Pascal Obispo et Natasha St Pier	Voix Chœur Guitares électriques

					Batterie Clavier Basse électrique Échantillon
103-57	France	2004	Tu seras	Emma Daumas	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Basse électrique
89-12	France	2005	Tout le bonheur du monde	Sinsemilia	Voix Chœur Guitare acoustique Guitares électriques Batterie Percussion Clavier Basse électrique Cuivres
87-10	France	2005	Ma philosophie	Amel Bent	Voix Chœur Batterie programmé Percussion programmé Clavier Basse programmé Échantillon Harpe
86-65	France	2005	Écris l'histoire	Grégory Lemarchal	Voix Chœur Guitares électriques Batterie Batterie programmé Clavier Basse électrique
88-11	France	2005	Ma religion dans son regard	Johnny Hallyday	Voix Guitare acoustique Guitare électrique Guitare lap-steel Batterie Percussion Clavier Piano Basse électrique Violoncelle
85-76	France	2005	Caravane	Raphael	Voix Chœur Guitare acoustique Guitare classique Guitares électriques Batterie Percussion Clavier Piano Basse électrique Banjo

Annexe L – Comparaison entre pays et entre années pour les caractéristiques musicales et langagières

Tableau L1

Mètre 1 par pays			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	1,887 ^a	2	0,389

- a. 4 cellules (66,7%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de 1,00.

Mètre 2 par pays			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	1,233 ^a	2	0,540

- a. 2 cellules (33,3%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de ,50.

Mètres 1 et 2 par pays				
	Mètre	Canada	France	Total
Mètre 1	4/4	50	53	103
	6/8	4	1	5
	12/8	1	1	2
	Total	55	55	110
Mètre 2	aucun	45	46	91
	12/8	0	1	1
	2/4	10	8	18
	Total	55	55	110

Tableau L2

Mètre 1 par année			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	15,272 ^a	20	0,761

- a. 22 cellules (66,7%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de ,18.

Mètre 2 par année			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification

			asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	19,381 ^a	20	0,497

a. 22 cellules (66,7%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de ,09.

Mètres 1 et 2 par année													
Mètre		95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	=
Mètre 1	4/4	9	10	9	9	9	9	10	10	9	10	9	103
	6/8	0	0	1	1	0	1	0	0	1	0	1	5
	12/8	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2
	=	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	110
Mètre 2	Ø	10	8	9	7	7	7	9	7	8	9	10	91
	12/8	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
	2/4	0	2	1	3	3	3	1	2	2	1	0	18
	=	10	10	10	10	10	10	10	10	9	10	10	110

Tableau L3

Longueur intro par pays									
Test d'échantillons indépendants									
	Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes					Intervalle de confiance 95% de la différence	
	F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart- type	Inf.	Sup.
Hypothèse de variances égales	,208	,649	,462	99	,645	,3481	,7526	-1,1453	1,8414
Hypothèse de variances inégaux	,464	98,711	,644	,3481	,7509	- 1,1419	1,8380	,464	98,711

Longueur intro par pays				
Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Canada	48	6,990	3,6851	0,5319
France	53	6,642	3,8585	0,5300

Tableau L4

Longueur intro par année
ANOVA

	Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Inter-groupes	230,918	10	23,092	1,754	0,081
Intra-groupes	1184,567	90	13,162		
Total	1415,485	100			

Longueur intro par année								
Année	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Min	Max
					Borne inférieure	Borne supérieure		
1995	10	10,800	5,8841	1,8607	6,591	15,009	2,0	18,0
1996	10	5,750	2,1763	0,6882	4,193	7,307	4,0	9,0
1997	9	7,000	3,5355	1,1785	4,282	9,718	2,0	12,0
1998	10	5,400	2,5033	0,7916	3,609	7,191	2,0	8,0
1999	10	5,400	2,6331	0,8327	3,516	7,284	2,0	10,0
2000	8	7,500	2,5071	0,8864	5,404	9,596	4,0	10,0
2001	9	6,778	3,3830	1,1277	4,177	9,378	2,0	12,0
2002	9	6,222	4,0552	1,3517	3,105	9,339	4,0	16,0
2003	8	6,125	3,4821	1,2311	3,214	9,036	2,0	13,0
2004	9	6,222	3,9299	1,3100	3,201	9,243	4,0	16,0
2005	9	7,667	4,1231	1,3744	4,497	10,836	4,0	16,0
Total	101	6,807	3,7623	0,3744	6,064	7,550	2,0	18,0

Tableau L5

Nombre de refrain par pays										
Test d'échantillons indépendants										
	Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes						Intervalle de confiance 95% de la différence	
	F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart-type	Inf.	Sup.	
Hypothèse de variances égales	,213	,645	- 1,645	99	,103	- ,437	,266	-,965	,090	
Hypothèse de variances inégales			- 1,646	98,877	,103	- ,437	,266	-,964	,090	

Nombre refrains par pays				
Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Canada	50	3,70	1,298	0,184

France	51	4,14	1,371	0,192
--------	----	------	-------	-------

Tableau L6

Nombre de refrain par année					
ANOVA					
	Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Inter-groupes	19,814	10	1,981	1,104	,368
Intra-groupes	161,553	90	1,795		
Total	181,366	100			

Nombre refrains par année								
Année	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Min	Max
					Borne inférieure	Borne supérieure		
1995	10	3,50	1,179	0,373	2,66	4,34	1	5
1996	9	4,56	1,130	0,377	3,69	5,42	3	6
1997	9	3,89	1,764	0,588	2,53	5,24	2	7
1998	8	3,25	0,707	0,250	2,66	3,84	2	4
1999	10	4,40	0,966	0,306	3,71	5,09	3	6
2000	10	4,30	2,058	0,651	2,83	5,77	2	9
2001	9	3,56	1,333	0,444	2,53	4,58	2	6
2002	8	3,88	0,991	0,350	3,05	4,70	2	5
2003	9	4,56	1,944	0,648	3,06	6,05	2	8
2004	10	3,60	0,966	0,306	2,91	4,29	2	5
2005	9	3,56	0,726	0,242	3,00	4,11	3	5
Total	101	3,92	1,347	0,134	3,65	4,19	1	9

Tableau L7

Longueur de refrain 1, 2, 3, 4 par pays										
Test d'échantillons indépendants										
		Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes					Intervalle de confiance 95% de la différence	
		F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart-type	Inf.	Sup.
Ref 1	Hypothèse de variances égales	5,610	,020	,360	99	,720	,2559	,7113	- 1,1555	1,6673
	Hypothèse			,359	90,97	,721	,2559	,7133	-	1,6728

	de variances inégaies				3				1,1610	
Ref. 2	Hypothèse de variances égales	6,128	,015	,649	98	,518	,4792	,7380	-,9854	1,9438
	Hypothèse de variances inégaies			,646	89,84 2	,520	,4792	,7420	-,9949	1,9532
Ref. 3	Hypothèse de variances égales	3,427	,068	,539	87	,591	,4518	,8384	- 1,2147	2,1182
	Hypothèse de variances inégaies			,538	83,04 8	,592	,4518	,8403	- 1,2195	2,1230
Ref. 4	Hypothèse de variances égales	,740	,393	- 1,334	57	,188	-,962	,721	-2,407	,482
	Hypothèse de variances inégaies			- 1,385	56,73 5	,172	-,962	,695	-2,354	,430

Longueur refrains 1, 2, 3 et 4 par pays					
Refrain	Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Refrain 1	Canada	50	9,550	4,0460	0,5722
	France	51	9,294	3,0417	0,4259
Refrain 2	Canada	49	9,969	4,1563	0,5938
	France	51	9,490	3,1772	0,4449
Refrain 3	Canada	44	9,830	4,3294	0,6527
	France	45	9,378	3,5502	0,5292
Refrain 4	Canada	25	7,92	2,344	0,469
	France	34	8,88	2,993	0,513

Tableau L8

Longueur du refrain 1, 2, 3, 4 par année						
ANOVA						
Ref.		Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Ref 1	Inter-groupes	153,569	10	15,357	1,242	,276
	Intra-groupes	1112,797	90	12,364		
	Total	1266,366	100			
Ref 2	Inter-groupes	229,282	10	22,928	1,838	,065

	Intra-groupes	1110,406	89	12,476		
	Total	1339,688	99			
Ref 3	Inter-groupes	165,910	10	16,591	1,079	,388
	Intra-groupes	1199,180	78	15,374		
	Total	1365,090	88			
Ref 4	Inter-groupes	110,739	10	11,074	1,611	,132
	Intra-groupes	329,973	48	6,874		
	Total	440,712	58			

Longueur refrains 1, 2, 3 et 4 par année									
Ref.	Année	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Min	Max
						Borne inférieure	Borne supérieure		
Ref. 1	1995	10	10,300	3,8887	1,2297	7,518	13,082	4,0	16,0
	1996	9	10,944	3,8604	1,2868	7,977	13,912	7,0	18,0
	1997	9	9,111	3,0185	1,0062	6,791	11,431	6,0	16,0
	1998	8	9,375	3,5832	1,2669	6,379	12,371	4,0	15,0
	1999	10	7,700	1,9465	0,6155	6,308	9,092	4,0	10,0
	2000	10	9,400	2,0656	0,6532	7,922	10,878	8,0	14,0
	2001	9	11,667	4,1231	1,3744	8,497	14,836	8,0	16,0
	2002	8	8,750	3,7321	1,3195	5,630	11,870	4,0	17,0
	2003	9	7,889	2,6194	0,8731	5,875	9,902	4,0	14,0
	2004	10	8,200	4,5412	1,4360	4,951	11,449	3,0	16,0
	2005	9	10,444	4,3044	1,4348	7,136	13,753	5,0	16,0
	Total	101	9,421	3,5586	0,3541	8,718	10,123	3,0	18,0
Ref. 2	1995	9	11,667	5,2440	1,7480	7,636	15,698	4,0	20,0
	1996	9	11,944	3,4319	1,1440	9,306	14,582	8,0	18,0
	1997	9	9,444	3,0459	1,0153	7,103	11,786	6,0	16,0
	1998	8	9,375	3,5832	1,2669	6,379	12,371	4,0	15,0
	1999	10	7,300	2,1108	0,6675	5,790	8,810	4,0	11,0
	2000	10	9,800	2,9364	0,9286	7,699	11,901	8,0	16,0
	2001	9	11,667	4,1231	1,3744	8,497	14,836	8,0	16,0
	2002	8	8,125	1,8851	0,6665	6,549	9,701	4,0	10,0
	2003	9	7,889	2,6194	0,8731	5,875	9,902	4,0	14,0
	2004	10	9,400	4,0879	1,2927	6,476	12,324	3,0	16,0
	2005	9	10,444	4,3044	1,4348	7,136	13,753	5,0	16,0
	Total	100	9,725	3,6786	0,3679	8,995	10,455	3,0	20,0
Ref. 3	1995	9	11,889	5,1099	1,7033	7,961	15,817	4,0	20,0
	1996	9	11,500	4,2720	1,4240	8,216	14,784	8,0	18,0
	1997	6	9,000	4,6904	1,9149	4,078	13,922	4,0	18,0
	1998	7	9,429	3,5523	1,3427	6,143	12,714	6,0	15,0
	1999	10	7,400	2,0656	0,6532	5,922	8,878	4,0	11,0
	2000	8	9,125	2,1002	0,7425	7,369	10,881	8,0	13,0
	2001	7	9,857	4,4881	1,6963	5,706	14,008	4,0	16,0
	2002	7	9,000	3,4157	1,2910	5,841	12,159	5,0	16,0
	2003	8	8,500	2,9277	1,0351	6,052	10,948	4,0	14,0
	2004	9	8,778	4,0552	1,3517	5,661	11,895	2,0	16,0
2005	9	10,889	5,0854	1,6951	6,980	14,798	5,0	20,0	

	Total	89	9,601	3,9386	0,4175	8,771	10,431	2,0	20,0
Ref. 4	1995	5	11,60	4,615	2,064	5,87	17,33	7	17
	1996	7	8,57	1,512	0,571	7,17	9,97	8	12
	1997	5	6,80	1,789	0,800	4,58	9,02	4	8
	1998	3	8,33	0,577	0,333	6,90	9,77	8	9
	1999	8	8,13	1,885	0,666	6,55	9,70	5	12
	2000	6	8,50	0,837	0,342	7,62	9,38	8	10
	2001	4	6,75	1,893	0,946	3,74	9,76	4	8
	2002	6	8,33	1,366	0,558	6,90	9,77	7	10
	2003	6	7,67	1,966	0,803	5,60	9,73	4	10
	2004	5	10,80	5,933	2,653	3,43	18,17	2	16
	2005	4	7,50	1,732	0,866	4,74	10,26	5	9
	Total	59	8,47	2,757	0,359	7,76	9,19	2	17

Tableau L9

Nombre de couplet par pays									
Test d'échantillons indépendants									
	Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes					Intervalle de confiance 95% de la différence	
	F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart-type	Inf.	Sup.
Hypothèse de variances égales	,102	,750	,835	108	,405	,218	,261	-,300	,736
Hypothèse de variances inégales			,835	105,749	,405	,218	,261	-,300	,736

Nombre couplets par pays				
Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Canada	55	3,09	1,266	0,171
France	55	2,87	1,466	0,198

Tableau L10

Nombre de couplet par année					
ANOVA					
	Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Inter-groupes	14,564	10	1,456	,761	,665
Intra-groupes	189,400	99	1,913		
Total	203,964	109			

Nombre couplets par année								
Année	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Min	Max
					Borne inférieure	Borne supérieure		
1995	10	2,80	0,632	0,200	2,35	3,25	2	4
1996	10	2,50	0,707	0,224	1,99	3,01	2	4
1997	10	3,30	2,058	0,651	1,83	4,77	2	9
1998	10	2,90	0,738	0,233	2,37	3,43	2	4
1999	10	2,60	0,966	0,306	1,91	3,29	1	4
2000	10	3,00	1,155	0,365	2,17	3,83	2	5
2001	10	3,00	0,667	0,211	2,52	3,48	2	4
2002	10	3,70	2,111	0,667	2,19	5,21	2	9
2003	10	3,50	2,506	0,792	1,71	5,29	2	10
2004	10	2,60	0,699	0,221	2,10	3,10	2	4
2005	10	2,90	1,197	0,379	2,04	3,76	2	5
Total	110	2,98	1,368	0,130	2,72	3,24	1	10

Tableau L11

Longueur de couplet 1, 2, 3 par pays										
Test d'échantillons indépendants										
		Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes					Intervalle de confiance 95% de la différence	
		F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart-type	Inf.	Sup.
Cou. 1	Hypothèse de variances égales	2,026	,158	,136	108	,892	,127	,935	- 1,727	1,981
	Hypothèse de variances inégales			,136	105,661	,892	,127	,935	- 1,727	1,982
Cou. 2	Hypothèse de variances égales	1,396	,240	,477	107	,634	,466	,976	- 1,470	2,401
	Hypothèse de variances inégales			,476	105,575	,635	,466	,977	- 1,472	2,403
Cou. 3	Hypothèse de	,133	,717	- ,887	64	,378	- 1,006	1,134	- 3,270	1,259

	variances égales									
	Hypothèse de variances inégales			- ,897	63,773	,373	- 1,006	1,121	- 3,244	1,233

Longueur couplets 1, 2 et 3 par pays					
Couplet	Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Couplet 1	Canada	55	12,67	5,257	0,709
	France	55	12,55	4,525	0,610
Couplet 2	Canada	54	12,61	5,343	0,727
	France	55	12,15	4,844	0,653
Couplet 3	Canada	36	10,86	4,835	0,806
	France	30	11,87	4,265	0,779

Tableau L12a

Longueur du couplet 1, 2, 3 par année						
ANOVA						
		Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Cou. 1	Inter-groupes	537,491	10	53,749	2,582	,008
	Intra-groupes	2060,700	99	20,815		
	Total	2598,191	109			
Cou. 2	Inter-groupes	698,856	10	69,886	3,282	,001
	Intra-groupes	2086,722	98	21,293		
	Total	2785,578	108			
Cou. 3	Inter-groupes	426,615	10	42,661	2,508	,015
	Intra-groupes	935,704	55	17,013		
	Total	1362,318	65			

Longueur couplets 1, 2 et 3 par année									
Cou .	Anné e	N	Moyenn e	Écart -type	Erreur standar d	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Mi n	Ma x
						Borne inférieur e	Borne supérieur e		
Cou . 1	1995	10	13,90	3,604	1,140	11,32	16,48	7	16
	1996	10	15,60	3,718	1,176	12,94	18,26	8	21
	1997	10	15,70	7,832	2,477	10,10	21,30	8	28
	1998	10	13,70	4,547	1,438	10,45	16,95	8	21
	1999	10	10,40	3,204	1,013	8,11	12,69	8	16
	2000	10	11,70	5,012	1,585	8,11	15,29	3	17
	2001	10	14,20	5,534	1,750	10,24	18,16	8	24
	2002	10	9,70	4,057	1,283	6,80	12,60	4	17

	2003	10	8,70	1,337	0,423	7,74	9,66	8	12
	2004	10	13,00	4,346	1,374	9,89	16,11	8	18
	2005	10	12,10	4,122	1,303	9,15	15,05	8	18
	Total	11 0	12,61	4,882	0,466	11,69	13,53	3	28
Cou . 2	1995	10	13,60	3,373	1,067	11,19	16,01	8	16
	1996	10	15,60	3,596	1,137	13,03	18,17	8	21
	1997	10	16,20	8,600	2,719	10,05	22,35	8	32
	1998	10	13,20	5,245	1,659	9,45	16,95	6	21
	1999	9	10,44	3,395	1,132	7,83	13,05	8	16
	2000	10	9,10	3,604	1,140	6,52	11,68	4	18
	2001	10	14,30	5,417	1,713	10,42	18,18	8	24
	2002	10	9,70	4,057	1,283	6,80	12,60	4	17
	2003	10	8,30	2,003	0,633	6,87	9,73	4	12
	2004	10	13,40	4,006	1,267	10,53	16,27	8	18
	2005	10	12,10	4,122	1,303	9,15	15,05	8	18
	Total	10 9	12,38	5,079	0,486	11,41	13,34	4	32
Cou . 3	1995	7	13,43	4,995	1,888	8,81	18,05	8	22
	1996	4	14,50	1,915	0,957	11,45	17,55	12	16
	1997	7	11,00	3,367	1,272	7,89	14,11	8	18
	1998	7	14,00	5,568	2,104	8,85	19,15	7	21
	1999	5	9,60	3,578	1,600	5,16	14,04	8	16
	2000	6	8,00	2,280	0,931	5,61	10,39	4	11
	2001	8	14,88	5,592	1,977	10,20	19,55	8	24
	2002	7	8,57	3,599	1,360	5,24	11,90	4	16
	2003	5	8,60	0,894	0,400	7,49	9,71	8	10
	2004	5	8,80	4,382	1,960	3,36	14,24	4	16
	2005	5	11,60	4,099	1,833	6,51	16,69	8	16
Total	66	11,32	4,578	0,564	10,19	12,44	4	24	

Tableau L12b

Longueur couplet 1, 2, et 3 par année							
Test Post Hoc LSD - Comparaisons multiples – différence seulement							
Vari. dép.	(I) Année	(J) Année	Dif. de moy. (I-J)	Erreur stan- dard	Sig.	Intervalle de confiance à 95%	
						Borne inf.	Borne sup.
Cou. 1	1995	2002	4,200*	2,040	,042	,15	8,25
		2003	5,200*	2,040	,012	1,15	9,25
	1996	1999	5,200*	2,040	,012	1,15	9,25
		2002	5,900*	2,040	,005	1,85	9,95
		2003	6,900*	2,040	,001	2,85	10,95
	1997	1999	5,300*	2,040	,011	1,25	9,35
		2002	6,000*	2,040	,004	1,95	10,05
		2003	7,000*	2,040	,001	2,95	11,05
	1998	2003	5,000*	2,040	,016	,95	9,05
	1999	1996	-5,200*	2,040	,012	-9,25	-1,15
	1997	-5,300*	2,040	,011	-9,35	-1,25	

	2001	2002	4,500*	2,040	,030	,45	8,55
		2003	5,500*	2,040	,008	1,45	9,55
	2002	1995	-4,200*	2,040	,042	-8,25	-,15
		1996	-5,900*	2,040	,005	-9,95	-1,85
		1997	-6,000*	2,040	,004	-10,05	-1,95
		2001	-4,500*	2,040	,030	-8,55	-,45
	2003	1995	-5,200*	2,040	,012	-9,25	-1,15
		1996	-6,900*	2,040	,001	-10,95	-2,85
		1997	-7,000*	2,040	,001	-11,05	-2,95
		1998	-5,000*	2,040	,016	-9,05	-,95
		2001	-5,500*	2,040	,008	-9,55	-1,45
		2004	-4,300*	2,040	,038	-8,35	-,25
	2004	2003	4,300*	2,040	,038	,25	8,35
Cou. 2	1995	2000	4,500*	2,064	,032	,40	8,60
		2003	5,300*	2,064	,012	1,20	9,40
	1996	1999	5,156*	2,120	,017	,95	9,36
		2000	6,500*	2,064	,002	2,40	10,60
		2002	5,900*	2,064	,005	1,80	10,00
		2003	7,300*	2,064	,001	3,20	11,40
	1997	1999	5,756*	2,120	,008	1,55	9,96
		2000	7,100*	2,064	,001	3,00	11,20
		2002	6,500*	2,064	,002	2,40	10,60
		2003	7,900*	2,064	,000	3,80	12,00
		2005	4,100*	2,064	,050	,00	8,20
	1998	2000	4,100*	2,064	,050	,00	8,20
		2003	4,900*	2,064	,020	,80	9,00
	1999	1996	-5,156*	2,120	,017	-9,36	-,95
		1997	-5,756*	2,120	,008	-9,96	-1,55
	2000	1995	-4,500*	2,064	,032	-8,60	-,40
		1996	-6,500*	2,064	,002	-10,60	-2,40
		1997	-7,100*	2,064	,001	-11,20	-3,00
		1998	-4,100*	2,064	,050	-8,20	,00
		2001	-5,200*	2,064	,013	-9,30	-1,10
		2004	-4,300*	2,064	,040	-8,40	-,20
	2001	2000	5,200*	2,064	,013	1,10	9,30
		2002	4,600*	2,064	,028	,50	8,70
		2003	6,000*	2,064	,005	1,90	10,10
	2002	1996	-5,900*	2,064	,005	-10,00	-1,80
		1997	-6,500*	2,064	,002	-10,60	-2,40
		2001	-4,600*	2,064	,028	-8,70	-,50
	2003	1995	-5,300*	2,064	,012	-9,40	-1,20
	1996	-7,300*	2,064	,001	-11,40	-3,20	

		1997	-7,900*	2,064	,000	-12,00	-3,80	
		1998	-4,900*	2,064	,020	-9,00	-,80	
		2001	-6,000*	2,064	,005	-10,10	-1,90	
		2004	-5,100*	2,064	,015	-9,20	-1,00	
	2004	2000	4,300*	2,064	,040	,20	8,40	
		2003	5,100*	2,064	,015	1,00	9,20	
	2005	1997	-4,100*	2,064	,050	-8,20	,00	
Cou. 3		1995	5,429*	2,295	,022	,83	10,03	
			2002	4,857*	2,205	,032	,44	9,28
		1996	6,500*	2,662	,018	1,16	11,84	
			2002	5,929*	2,585	,026	,75	11,11
			2003	5,900*	2,767	,037	,36	11,44
			2004	5,700*	2,767	,044	,16	11,24
		1998	2000	6,000*	2,295	,012	1,40	10,60
			2002	5,429*	2,205	,017	1,01	9,85
			2003	5,400*	2,415	,029	,56	10,24
			2004	5,200*	2,415	,036	,36	10,04
		1999	2001	-5,275*	2,351	,029	-9,99	-,56
		2000	1995	-5,429*	2,295	,022	-10,03	-,83
			1996	-6,500*	2,662	,018	-11,84	-1,16
			1998	-6,000*	2,295	,012	-10,60	-1,40
			2001	-6,875*	2,228	,003	-11,34	-2,41
		2001	1999	5,275*	2,351	,029	,56	9,99
			2000	6,875*	2,228	,003	2,41	11,34
			2002	6,304*	2,135	,005	2,03	10,58
			2003	6,275*	2,351	,010	1,56	10,99
			2004	6,075*	2,351	,012	1,36	10,79
		2002	1995	-4,857*	2,205	,032	-9,28	-,44
			1996	-5,929*	2,585	,026	-11,11	-,75
			1998	-5,429*	2,205	,017	-9,85	-1,01
			2001	-6,304*	2,135	,005	-10,58	-2,03
		2003	1996	-5,900*	2,767	,037	-11,44	-,36
			1998	-5,400*	2,415	,029	-10,24	-,56
			2001	-6,275*	2,351	,010	-10,99	-1,56
		2004	1996	-5,700*	2,767	,044	-11,24	-,16
			1998	-5,200*	2,415	,036	-10,04	-,36
			2001	-6,075*	2,351	,012	-10,79	-1,36

* La différence moyenne est significative au niveau 0.05.

Tableau L13

Nombre de transition par pays	
Tests du Khi-deux	

Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	,540 ^a	2	,764

a. 2 cellules (33,3%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de 1,40.

Nombre transitions par pays			
Transition	Canada	France	Total
1	14	12	26
2	9	7	16
3	1	2	3
Total	24	21	45

Tableau L14

Nombre de transition par année			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	17,849 ^a	20	,597

a. 32 cellules (97,0%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de ,13.

Nombre transitions par année												
Transition	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	Total
1	2	0	1	3	3	2	2	1	3	6	3	26
2	1	2	1	2	0	2	0	2	1	3	2	16
3	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	3
Total	3	2	2	7	3	4	2	3	5	9	5	45

Tableau L15

Longueur transition 1 par pays									
Test d'échantillons indépendants									
	Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes					Intervalle de confiance 95% de la différence	
	F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart-type	Inf.	Sup.
Hypothèse de variances égales	1,339	,254	1,201	43	,236	,685	,570	-,465	1,834

Hypothèse de variances inégaies			1,216	42,892	,231	,685	,563	-,451	1,820
---------------------------------------	--	--	-------	--------	------	------	------	-------	-------

Longueur transition 1 par pays				
Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Canada	24	4,54	2,064	0,421
France	21	3,86	1,711	0,373

Tableau L16

Longueur de transition 1 par année					
ANOVA					
	Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Inter-groupes	43,494	10	4,349	1,250	,296
Intra-groupes	118,284	34	3,479		
Total	161,778	44			

Longueur transition 1 par année								
Année	N	Moyenne	Écart- type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Min	Max
					Borne inférieure	Borne supérieure		
1995	3	5,33	2,309	1,333	-0,40	11,07	4	8
1996	2	6,50	3,536	2,500	-25,27	38,27	4	9
1997	2	6,00	2,828	2,000	-19,41	31,41	4	8
1998	7	4,29	1,799	0,680	2,62	5,95	2	8
1999	3	3,33	1,155	0,667	0,46	6,20	2	4
2000	4	5,00	2,000	1,000	1,82	8,18	4	8
2001	2	4,00	0,000	0,000	4,00	4,00	4	4
2002	3	3,00	1,732	1,000	-1,30	7,30	1	4
2003	5	3,20	1,095	0,490	1,84	4,56	2	4
2004	9	3,44	0,882	0,294	2,77	4,12	2	4
2005	5	5,00	3,000	1,342	1,28	8,72	2	8
Total	45	4,22	1,917	0,286	3,65	4,80	1	9

Tableau L17

Longueur du solo 1 par pays			
Test d'échantillons indépendants			
	Test de Levene sur l'égalité des variances	Test-t pour égalité des moyennes	
			Intervalle de confiance 95% de la différence

	F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart- type	Inf.	Sup.
Hypothèse de variances égales	1,487	,232	,363	30	,719	,5675	1,5646	-2,6279	3,7628
Hypothèse de variances inégales			,386	28,337	,703	,5675	1,4713	-2,4448	3,5797

Longueur solo 1 par pays				
Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Canada	18	10,139	5,1729	1,2193
France	14	9,571	3,0813	0,8235

Tableau L18

Longueur solo 1 par année					
ANOVA					
	Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Inter-groupes	179,492	10	17,949	,939	,519
Intra-groupes	401,375	21	19,113		
Total	580,867	31			

Longueur solo 1 par année								
Année	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Min	Max
					Borne inférieure	Borne supérieure		
1995	5	10,000	5,6569	2,5298	2,976	17,024	4,0	16,0
1996	2	17,250	11,6673	8,2500	-87,576	122,076	9,0	25,5
1997	5	11,400	4,2190	1,8868	6,161	16,639	8,0	16,0
1998	1	8,000	8,0	8,0
1999	5	7,800	2,4900	1,1136	4,708	10,892	4,0	11,0
2000	2	9,500	0,7071	0,5000	3,147	15,853	9,0	10,0
2001	2	12,000	5,6569	4,0000	-38,825	62,825	8,0	16,0
2002	2	10,000	2,8284	2,0000	-15,412	35,412	8,0	12,0
2003	4	8,250	0,5000	0,2500	7,454	9,046	8,0	9,0
2004	1	8,000	8,0	8,0
2005	3	8,000	0,0000	0,0000	8,000	8,000	8,0	8,0
Total	32	9,891	4,3287	,7652	8,330	11,451	4,0	25,5

Tableau L19 - Longueur pont 1 par pays

Longueur du solo 1 par pays
Test d'échantillons indépendants

	Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes					Intervalle de confiance 95% de la différence	
	F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart-type	Inf.	Sup.
Hypothèse de variances égales	,703	,406	,268	50	,790	,276	1,029	-1,792	2,343
Hypothèse de variances inégales			,269	49,992	,789	,276	1,026	-1,785	2,336

Longueur pont 1 par pays				
Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Canada	27	9,56	3,866	0,744
France	25	9,28	3,530	0,706

Tableau L20

Longueur du pont 1 par année					
ANOVA					
	Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Inter-groupes	166,778	10	16,678	1,310	,257
Intra-groupes	521,914	41	12,730		
Total	688,692	51			

Longueur pont 1 par année								
Année	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Min	Max
					Borne inférieure	Borne supérieure		
1995	2	16,50	0,707	0,500	10,15	22,85	16	17
1996	5	8,80	1,924	0,860	6,41	11,19	7	12
1997	2	9,00	1,414	1,000	-3,71	21,71	8	10
1998	2	8,00	2,828	2,000	-17,41	33,41	6	10
1999	6	8,17	4,401	1,797	3,55	12,78	4	16
2000	6	8,50	1,225	0,500	7,21	9,79	8	11
2001	6	11,83	4,997	2,040	6,59	17,08	8	20
2002	7	9,57	4,721	1,784	5,21	13,94	5	19
2003	5	9,60	2,966	1,327	5,92	13,28	6	14
2004	6	8,33	4,082	1,667	4,05	12,62	4	16

2005	5	8,60	1,949	0,872	6,18	11,02	7	12
Total	52	9,42	3,675	0,510	8,40	10,45	4	20

Tableau L21

Longueur conclusion par pays									
Test d'échantillons indépendants									
	Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes					Intervalle de confiance 95% de la différence	
	F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart-type	Inf.	Sup.
Hypothèse de variances égales	,055	,816	-,244	50	,808	-,387	1,584	-3,568	2,794
Hypothèse de variances inégales			-,244	48,729	,808	-,387	1,584	-3,571	2,798

Longueur conclusion par pays				
Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Canada	24	10,29	5,706	1,165
France	28	10,68	5,683	1,074

Tableau L22

Longueur conclusion par année					
ANOVA					
	Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Inter-groupes	194,361	10	19,436	,558	,838
Intra-groupes	1428,639	41	34,845		
Total	1623,000	51			

Longueur conclusion par année								
Année	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne		Min	Max
					Borne inférieure	Borne supérieure		
1995	5	9,80	8,258	3,693	-,45	20,05	4	24
1996	5	11,20	7,791	3,484	1,53	20,87	4	21
1997	1	12,00	12	12
1998	4	10,00	4,243	2,121	3,25	16,75	6	15

1999	5	8,60	6,731	3,010	0,24	16,96	3	20
2000	3	11,00	3,606	2,082	2,04	19,96	7	14
2001	4	11,25	4,992	2,496	3,31	19,19	7	18
2002	6	10,50	3,782	1,544	6,53	14,47	4	14
2003	4	9,50	4,796	2,398	1,87	17,13	3	14
2004	7	14,57	6,630	2,506	8,44	20,70	5	22
2005	8	8,13	4,970	1,757	3,97	12,28	4	16
Total	52	10,50	5,641	0,782	8,93	12,07	3	24

Tableau L23

Nombre d'accord par pays									
Test d'échantillons indépendants									
	Test de Levene sur l'égalité des variances		Test-t pour égalité des moyennes					Intervalle de confiance 95% de la différence	
	F	Sig	t	ddl	Sig (bi.)	Dif. X	Dif. écart-type	Inf.	Sup.
Hypothèse de variances égales	2,744	,101	2,228	108	,028	1,091	,490	,120	2,062
Hypothèse de variances inégales			2,228	88,092	,028	1,091	,490	,118	2,064

Nombre d'accords par pays				
Pays	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard moyenne
Canada	55	6,89	3,119	0,421
France	55	5,80	1,860	0,251

Tableau L24

Nombre d'accord par année					
ANOVA					
	Somme des carrés	ddl	Moyenne des carrés	F	Signification
Inter-groupes	72,273	10	7,227	1,064	,397
Intra-groupes	672,600	99	6,794		
Total	744,873	109			

Nombre d'accords par année							
Année	N	Moyenne	Écart-type	Erreur standard	Intervalle de confiance à 95% pour la moyenne	Min	Max

					Borne inférieure	Borne supérieure		
1995	10	5,60	1,647	0,521	4,42	6,78	3	8
1996	10	6,60	1,838	0,581	5,29	7,91	4	9
1997	10	5,80	1,874	0,593	4,46	7,14	3	9
1998	10	6,20	3,084	0,975	3,99	8,41	4	14
1999	10	5,90	2,025	0,640	4,45	7,35	3	9
2000	10	6,60	1,430	0,452	5,58	7,62	5	9
2001	10	5,70	1,567	0,496	4,58	6,82	2	7
2002	10	7,90	3,814	1,206	5,17	10,63	4	16
2003	10	7,90	4,999	1,581	4,32	11,48	4	21
2004	10	6,10	2,331	0,737	4,43	7,77	4	12
2005	10	5,50	1,434	0,453	4,47	6,53	4	8
Total	110	6,35	2,614	0,249	5,85	6,84	2	21

Tableau L25

Mode musical par pays			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	22,455 ^a	7	,002

a. 10 cellules (62,5%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de 1,00.

Mode musical par pays			
Mode musical	Canada	France	Total
Majeur	30	12	42
Mineur	12	22	34
Lydian	4	0	4
Mixolydian	1	1	2
Natural Minor Aeolian	7	13	20
Dorian	0	2	2
Phrygian	1	1	2
Harmonic Minor	0	4	4
Total	55	55	110

Tableau L26

Mode musical par année			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	67,947 ^a	70	,547

a. 88 cellules (100,0%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de ,18.

Mode musical par année												
Mode musical	95	96	97	98	99	2000	2001	2002	2003	2004	2005	=
Majeur	4	4	4	2	4	4	4	3	4	6	3	42
Mineur	3	1	2	5	4	4	4	3	4	2	2	34
Lydian	0	0	0	1	2	0	0	0	0	1	0	4
Mixolydian	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Natural Minor Aeolian	2	3	1	0	0	2	2	3	2	1	4	20
Dorian	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2
Phrygian	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2
Harmonic Minor	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	1	4
Total	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	110

Tableau L27 a, b, c, d, e

Tableau L27a - Peine d'amour			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Correction pour la continuité	1,509	1	,219

Tableau L27b – Amour désiré			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Correction pour la continuité	0,073	1	,787

Tableau L27c – Histoire de vie			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Correction pour la continuité	3,584	1	,058

Tableau L27d – Amour			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Correction pour la continuité	0,737	1	,391

Tableau L27e – Contrariété			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Correction pour la continuité	,094	1	,760

Tableau 28 L a, b, c, d, e

Tableau L28a - Peine d'amour			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	10,895 ^a	10	,366

a. 11 cellules (50,0%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de 3,18.

Tableau L28b – Amour désiré			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	3,803 ^a	10	,956

a. 11 cellules (50,0%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de 1,45.

Tableau L28c – Histoire de vie			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	5,412 ^a	10	,862

a. 11 cellules (50,0%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de 1,45.

Tableau L28d – Amour			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	7,366 ^a	10	,690

a. 11 cellules (50,0%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de 1,27.

Tableau L28e – Contrariété			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	7,109 ^a	10	,715

a. 11 cellules (50,0%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de 1,09.

Tableau 29L

Type de discours par pays			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Correction pour la continuité	,135	1	,714

Type de discours par pays			
Discours	Canada	France	Total
Monologue	52	50	102
Dialogue	3	5	8
Total	55	55	110

Tableau 30L

Type de discours par année			
Tests du Khi-deux			
Test	Valeur	ddl	Signification asymptotique (bilatérale)
Khi-deux de Pearson	15,098 ^a	10	,129

a. 11 cellules (50,0%) ont un effectif théorique inférieur à 5. L'effectif théorique minimum est de ,73.

Type de discours pas année												
Discours	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	=
Monologue	10	9	10	10	10	10	9	8	9	7	10	102
Dialogue	0	1	0	0	0	0	1	2	1	3	0	8
Total	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	110

Tableau 31L

Nombre de personne par pays			
Nombre de personne	Canada	France	Total

Annexe M – Longueurs et fréquences en mesures

Tableau M1	
Longueurs et fréquences des chansons en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
48	1
51	1
55	1
58	1
60	2
63	1
64	1
65	2
66	1
67	1
68	3
71	1
72	2
75	2
76	1
77	4
78	3
79	2
80	4
82	3
84	6
85	1
86	1
87	1
88	4
89	3
90	1
92	1
93	2
94	1
95	3
96	4
97	1
98	1
100	1
102	1
103	2

104	3
105	2
111	2
112	3
113	2
115	1
116	1
120	2
125	1
126	1
128	1
130	1
132	2
133	1
134	2
135	1
136	2
139	2
140	2
142	1
145	1
146	1
147	1
155	1
191	1
202	1
Total	110

Tableau M2	
Durées en seconde et fréquences des chansons	
Durées en seconde	Fréquences
159	1
170	1
172	1
174	2
181	1
185	1
202	1
203	2
204	3
206	1
208	1

209	1
210	1
211	2
212	1
213	2
214	1
216	1
218	3
219	1
220	1
223	1
224	3
225	2
226	3
227	2
228	1
229	1
230	2
231	2
232	1
233	1
234	1
235	1
237	1
238	2
239	1
240	2
241	1
242	3
245	2
248	3
249	1
250	1
251	1
254	1
255	1
256	1
258	1
260	3
261	2
262	2
263	1

265	3
266	2
267	1
270	1
271	1
272	1
273	2
275	1
278	1
281	1
285	2
286	1
287	1
290	1
293	1
299	1
300	1
305	1
314	1
319	1
322	1
328	1
332	1
344	1
383	1
Total	110

Tableau M3	
Longueurs et fréquences des introductions en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
2,0	7
4,0	38
4,5	1
5,0	4
6,0	5
8,0	23
9,0	6
10,0	4
12,0	4
13,0	1
14,0	1
16,0	6

18,0	1
Total	101

Tableau M4	
Longueurs et fréquences du thème introduction 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	6
5	1
6	1
8	3
10	1
12	1
18	1
Total	14

Longueurs et fréquences du thème introduction 2 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	1
6	1
8	1
16	1
30	1
Total	5

Longueurs et fréquences du thème introduction 3 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	1
12	1
Total	2

Longueurs et fréquences du thème introduction 4 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
24	1
Total	1

Tableau M5	
Longueurs et fréquences du refrain 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
3,0	1
4,0	7
5,0	2
6,0	1
7,0	7

8,0	44
9,0	7
9,5	1
10,0	8
12,0	2
13,0	1
14,0	4
15,0	1
16,0	13
17,0	1
18,0	1
Total	101

Longueurs et fréquences du refrain 2 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
3,0	1
4,0	5
5,0	3
6,0	1
7,0	5
8,0	44
9,0	7
10,0	5
11,0	4
12,0	2
13,0	1
13,5	1
14,0	3
15,0	2
16,0	14
18,0	1
20,0	1
Total	100

Longueurs et fréquences du refrain 3 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
2,0	1
4,0	6
5,0	2
6,0	1
7,0	5
8,0	44

9,0	3
10,0	2
11,0	2
12,0	2
13,0	2
13,5	1
14,0	4
15,0	1
16,0	8
18,0	3
20,0	2
Total	89

Longueurs et fréquences du refrain 4 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
2	1
4	3
5	2
6	1
7	4
8	33
9	3
10	5
12	3
16	3
17	1
Total	59

Longueurs et fréquences du refrain 5 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
3	1
4	3
5	1
6	1
7	1
8	16
9	3
10	4
12	1
Total	31

Longueurs et fréquences du refrain 6 en mesures	
--	--

Longueurs en mesure	Fréquences
4	2
6	1
8	5
Total	8

Longueurs et fréquences du refrain 7 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	1
7	1
8	2
Total	4

Longueurs et fréquences du refrain 8 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
6	1
8	1
Total	2

Longueurs et fréquences du refrain 9 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
9	1

Tableau M6	
Longueurs et fréquences du pré-refrain 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	7
6	2
8	8
12	1
13	1
Total	19

Longueurs et fréquences du pré-refrain 2 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	7
6	2
8	8
13	1
16	1
Total	19

Longueurs et fréquences du pré-refrain 3 en mesures	
--	--

Longueurs en mesure	Fréquences
4	2
8	1
9	1
Total	4

Tableau M7	
Longueurs et fréquences du post-refrain 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	2
6	1
11	1
Total	4

Longueurs et fréquences du post-refrain 2 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	2
6	1
11	1
Total	4

Longueurs et fréquences du post-refrain 3 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	1
6	1
12	1
Total	3

Longueurs et fréquences du post-refrain 4 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
10	1

Tableau M8	
Longueurs et fréquences du couplet 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
3	1
4	1
7	1
8	37
9	6
10	5
12	7
13	2

14	2
16	33
17	3
18	4
20	2
21	2
22	1
24	1
28	2
Total	110

Longueurs et fréquences du couplet 2 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	3
6	1
8	39
9	5
10	5
11	1
12	7
13	2
14	2
16	29
17	3
18	4
20	2
21	2
22	1
24	1
28	1
32	1
Total	109

Longueurs et fréquences du couplet 3 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	3
7	1
8	25
9	5
10	5
11	2
12	4

14	1
16	13
18	3
20	1
21	1
22	1
24	1
Total	66

Longueurs et fréquences du couplet 4 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
3	1
4	2
5	1
6	1
8	7
9	2
10	1
14	1
15	1
16	3
21	1
Total	21

Longueurs et fréquences du couplet 5 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	2
8	4
10	2
12	1
Total	9

Longueurs et fréquences du couplet 6 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
8	2
9	1
Total	3

Longueurs et fréquences du couplet 7 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
8	2
9	1

Total	3
-------	---

Longueurs et fréquences du couplet 8 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
8	2
9	1
Total	3

Longueurs et fréquences du couplet 9 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
8	2
12	1
Total	3

Longueurs et fréquences du couplet 10 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
8	1

Tableau M9	
Longueurs et fréquences de la transition 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
1	1
2	8
3	1
4	27
5	1
8	6
9	1
Total	45

Longueurs et fréquences de la transition 2 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
1	1
2	3
3	1
4	10
5	1
6	2
17	1
Total	19

Longueurs et fréquences de la transition 3 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences

2	1
4	2
Total	3

Tableau M10	
Longueurs et fréquences du solo 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4,0	2
6,0	1
8,0	16
9,0	4
10,0	1
11,0	1
12,0	1
16,0	5
25,5	1
Total	32

Longueurs et fréquences du solo 2 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
8	1
11	1
15	1
20	1
Total	4

Tableau M11	
Longueurs et fréquences du pont 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	3
5	1
6	4
7	2
8	21
9	4
10	5
11	1
12	3
14	1
16	4
17	1
19	1

20	1
Total	52

Longueurs et fréquences du pont 2 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
4	1
6	1
8	2
9	1
10	1
16	2
Total	8

Longueurs et fréquences du pont 3 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
6	1
8	2
10	1
16	1
22	1
Total	6

Longueurs et fréquences du pont 4 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
8	2

Tableau M11	
Longueurs et fréquences du pont 1 en mesures	
Longueurs en mesure	Fréquences
3	2
4	5
5	4
6	7
7	4
8	2
9	3
10	2
12	6
14	5
15	1
16	2
18	4

19	1
20	1
21	1
22	1
24	1
Total	52

Tableau M13	
Tonalité 1 et fréquence	
Tonalité	Fréquences
C	7
c	3
c#	3
D	9
d	4
d#	2
E	5
e	10
Eb	4
F	3
f	3
F#	1
f#	11
G	7
g	4
g#	2
A	5
a	10
Ab	2
B	1
b	8
Total	110

Tonalité 2 et fréquence	
Tonalité	Fréquences
aucun	80
C	3
c	1
D	1
d	2
Db	1
d#	1

E	2
e	1
F	1
f	2
g	2
g#	1
A	3
a	2
Ab	2
B	2
b	1
Bb	2
Total	110

Tonalité 3 et fréquence	
Tonalité	Fréquences
aucun	104
C	1
e	1
f	1
g	1
a	1
bb	1
Total	110

Tonalité 4 et fréquence	
Tonalité	Fréquences
aucun	108
Eb	1
g#	1
Total	110

Tonalité 5 et fréquence	
Tonalité	Fréquences
aucun	109
F#	1
Total	110

Annexe N – Présence des douze caractéristiques standard, de tendances standard et médianes dans le corpus

Tableau N								
Présence des douze caractéristiques standard, de tendances standard et médianes dans le corpus								
Somme des caractéristiques	5	6	7	8	9	10	11	12
Occurrence dans le corpus	3	9	10	25	24	21	12	6