LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE, VOL. 10, N^{O} 1, p. 27-38.

Musicologie et musique vocale : esquisse d'une méthodologie d'analyse texte-musique adaptée au répertoire du chansonnier Félix Leclerc

Luc Bellemare
(Université Laval)

Sans l'ombre d'un doute, les œuvres qui contiennent du texte *et* de la musique constituent une partie significative de l'ensemble du répertoire musical[1]. Or, le fait que l'article « Analysis » de Ian Bent et Anthony Pople paru dans le *Grove Music Online* en 2008 ne fasse pas état du cas particulier des études texte-musique – également désignées en anglais sous l'appellation « Word and Music Studies » – apparaît pour le moins symptomatique d'un manque de considération pour la spécificité des œuvres vocales. C'est précisément en ce sens que l'article « Analysis » de Carolyn Abbate paru dans le *Grove Music Online (Opera)* utilise l'exemple de l'opéra pour affirmer ceci :

En recourant à des outils d'analyse propres à la musique instrumentale, les musicologues allèguent qu'il n'y a aucune différence fondamentale de fonctionnement entre l'art lyrique et les œuvres instrumentales non infléchies par des systèmes d'ordre visuel ou verbal. Ce courant renforce l'idée, en ce qui concerne l'opéra, que seule l'analyse de la musique suffit à expliquer la cohérence d'ensemble de l'œuvre[2].

Dans le même article, Abbate fait également état du manque de méthodologie qu'accuse l'analyse texte-musique de l'art lyrique : « Tant que l'opéra combine trois systèmes fondamentaux [(visuel, verbal, musical)], une méthodologie analytique capable de discuter ces systèmes en tant qu'existant dans une réalité expérimentale idéale, c'est-à-dire comme aspects d'une entité perçue singulièrement et en simultanéité, reste encore à développer[3]. » Un constat similaire revient dans les recherches récentes menées hors du monde anglophone. Par exemple, dans l'article

[1] Selon une classification développée par Steven Paul Scher, coéditeur des actes du premier colloque de l'International Association for Word and Music Studies, les œuvres dans lesquelles du texte et de la musique interviennent sont de trois types (Bernhart, Scher et Wolf 1999, 52). Tout d'abord, la catégorie « littérature *en* musique » regroupe les œuvres musicales instrumentales dont l'écriture s'inspire d'un texte littéraire. On pense ici principalement à la musique à programme. Ensuite, la catégorie « musique *en* littérature » regroupe les œuvres littéraires qui contiennent dans l'écriture des références à la musique, ou encore, les œuvres littéraires qui, par la récitation orale de textes écrits, font intervenir des aspects musicaux. On compte ici de nombreux romans et recueils de poésie. Enfin, la catégorie « littérature *et* musique » – ou « musique *et* littérature », selon le point de vue – regroupe toutes les œuvres qui combinent du texte et de la musique, ce qui englobe aussi bien les opéras, les lieder, les motets, les madrigaux, la chanson, etc. Le présent article s'intéressera uniquement à la troisième de ces catégories.

[2] « By invoking methodologies familiar in analysis of instrumental music, [musicologists plead] that operatic music fundamentally operates in ways identical with those of music uninflected by verbal or visual systems. This move strives to reinforce the notion that, in opera, music alone attains the status of a full text. ».

[3] « While opera combines three basic systems [(visual, verbal, musical)], an analytical methodology has yet to be developed that is capable of discussing these as they exist in an ideal experiential reality, as aspects of a single and simultaneously perceived entity. ».

« Musique, texte, poésie » du volume 2 de l'encyclopédie *Musiques*, publiée sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Rossana Dalmonte écrit :

Les recherches consacrées à un genre [vocal] spécifique (le madrigal, le lied, la chanson, le drame lyrique) adoptent habituellement une perspective historico-musicologique qui privilégie la description du répertoire à la comparaison systématique de la musique et du texte, même si ces deux composantes du genre donné apparaissent dans le titre. (Dalmonte 2004, 234-235)

Bien que ces remarques préliminaires s'appliquent a priori à l'ensemble de la musique vocale classique – au sens large de l'expression –, il semble que ce problème de méthodologie dans les études texte-musique touche également la musique populaire. À ce propos, Richard Middleton note dans l'ouvrage *Studying Popular Music* : « Malheureusement, la plupart des études de paroles de chansons ont pris la forme d'analyses de contenu qui tendent à simplifier à outrance la relation entre les mots et la "réalité", ainsi qu'à ignorer la spécificité structurelle des systèmes verbal et musical[4] » (Middleton 1990, 227-228).

En parcourant les bibliographies de ces quelques sources, on arrive à la conclusion que les travaux sur les rapports texte-musique se concentrent généralement sur *une œuvre spécifique* afin d'étudier l'imbrication du texte et de la mélodie chantée (accentuation, intonation), le figuralisme (dénotation, connotation), les liens entre le texte et le symbolisme au plan tonal (ou d'autres structures abstraites de composition), ou encore, dans le cas de la musique populaire, les corrélations entre le texte et les moyens technologiques mis en œuvre en studio. Je propose plutôt ici de démontrer l'intérêt d'une démarche d'analyse texte-musique en étudiant l'évolution parallèle du texte et de la musique *dans l'ensemble de l'œuvre* d'un auteur-compositeur. Je retiendrai pour ce faire le corpus du chansonnier québécois Félix Leclerc (1914-1988), un pionnier de la chanson poétique francophone accompagnée à la guitare acoustique devant grand public. Dans le cadre de cet article, mon intention principale sera d'expliquer en quoi la recherche d'une trajectoire commune aux textes et à l'accompagnement instrumental de guitare permet de repenser le style du chansonnier, de sa première chanson, en 1934, à sa retraite, en 1979. En effet, bien que la singularité et l'engagement politique de l'œuvre de Leclerc aient été maintes fois soulignés, nous verrons sous peu que, jusqu'à tout récemment (Bellemare 2007), le sujet a été fort peu étudié d'un point de vue musicologique.

Recherche préliminaire

De prime abord, force est de constater que la plus grande part des sources de documentation consacrées à Leclerc est soit biographique, soit centrée sur l'étude des textes écrits, incluant les chansons. En plus des biographies (Bertin 1986 ; Brouillard 1994 ; 2005) et des recueils de paroles (Leclerc 1996), on trouve sur Leclerc quelques mémoires de maîtrise (Leblanc 1998 ; Naud 2002), des articles, scientifiques ou non, un grand nombre de coupures de journaux et quelques sites

[4] « Unfortunately, most study of lyrics has taken the form of content analysis which tends to oversimplify the relationship between words and "reality" and to ignore the structural specificity of the verbal and musical systems. »

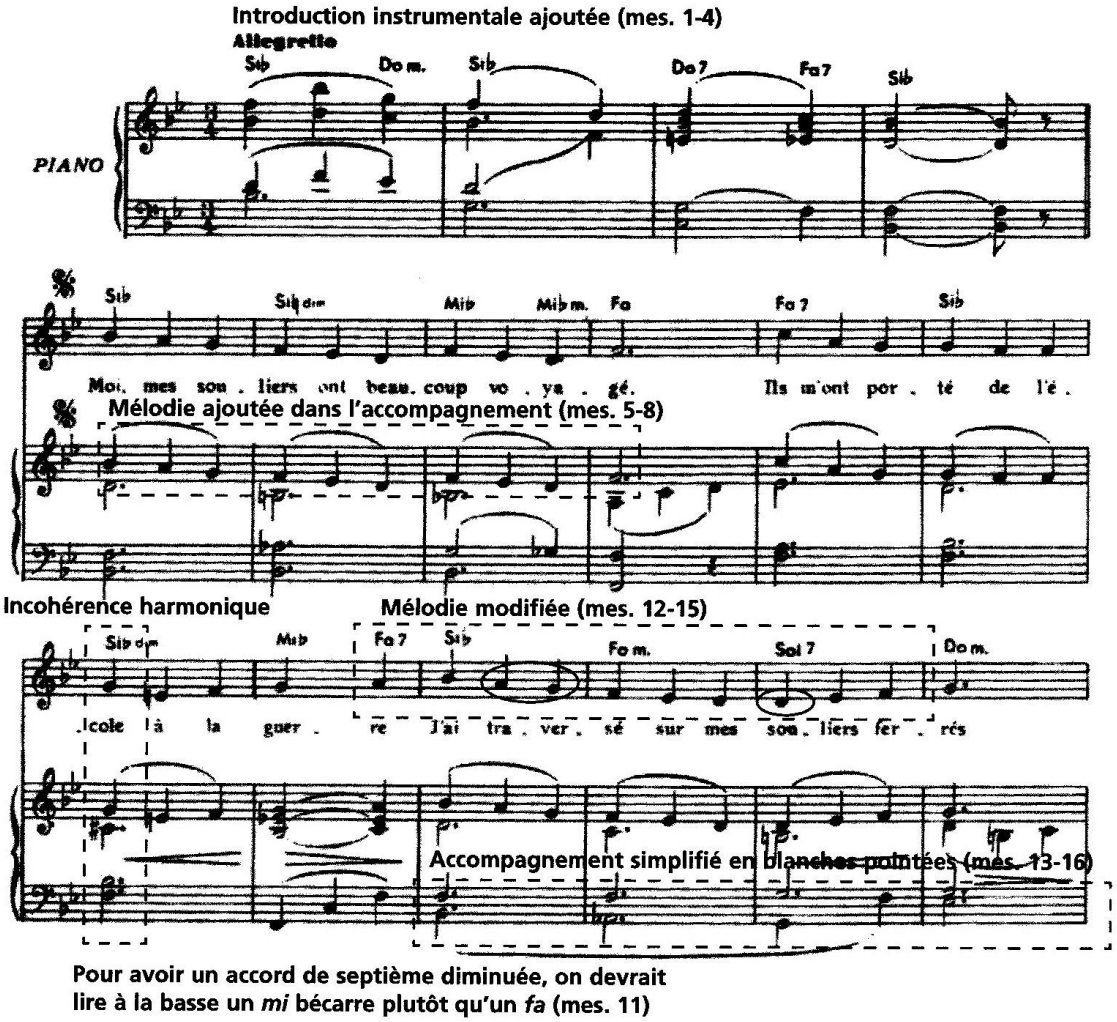
Internet. Au plan plus strictement musical, on recense essentiellement des disques (Leclerc 1989), des documents audiovisuels qui permettent d'observer le chansonnier en prestation (Jutra 1958 ; Gagné 1994) et des partitions (Leclerc 1950)[5]. À cela s'ajoute un article de Marie-José Chauvin (1970) qui discute de la dimension musicale des chansons. Au cœur d'une longue analyse des thèmes littéraires exploités dans les paroles de Leclerc, l'auteure se contente de nommer des influences comme le jazz et le blues. Elle mentionne également au passage la spécificité du jeu de guitare du chansonnier, mais sans jamais approfondir la question. Plus gravement, elle affirme : « À comparer les dates des chansons, apparaît un fait troublant : fidèle à lui-même depuis ses vingt ans, Leclerc n'évolue pas » (Chauvin 1970, 205). Nous aurons l'occasion de revenir sur cette affirmation plus loin.

Hormis une documentation scientifique somme toute limitée sur le plan musicologique en ce qui concerne les chansons de Leclerc, on doit encore travailler avec des partitions imprimées d'assez piètre qualité. Dans la majorité des cas, ces partitions sont des arrangements pour voix et piano ou, dans le cas d'Internet, des transcriptions de paroles entrecoupées d'accords en lettres majuscules, selon le système alphabétique de notation largement répandu dans le monde anglophone. Afin de bien faire voir des éléments musicaux perceptibles sur disque ou sur document audiovisuel, mais omis sur la partition, je prendrai ici l'exemple de la chanson « Moi, mes souliers ». Un enregistrement sonore de la pièce est accessible sur l'intégrale en six disques compacts (Leclerc 1989, CD 1, 1) et un extrait annoté de la partition (Leclerc 1950) est reproduit ci-dessous (Exemple musical 1).

On voit d'abord que la partition contient une introduction instrumentale de quatre mesures qui n'existe pas dans la version enregistrée (mes. 1-4). Par ailleurs, la simple transcription de la mélodie chantée par Leclerc n'est que relativement fidèle à ce que l'on entend sur l'enregistrement sonore (mes. 12-15). Plus spécifiquement, l'arrangement de piano ajoute – ou supprime – des éléments qui altèrent l'esprit de l'accompagnement de guitare du chansonnier. À titre d'exemple, on note que l'arrangeur ou l'éditeur inclut la mélodie dans l'accompagnement de piano alors que, chez Leclerc, elle ne fait jamais partie de l'accompagnement de guitare (mes. 5-8) ; que les accords indiqués au-dessus des portées ne correspondent pas toujours à ce qui est noté ni à ce que l'on entend sur disque (mes. 11) ; et que des figures pianistiques simples en blanches pointées remplacent l'accompagnement particulier de « basse-accord » alterné que Leclerc exploite sur disque (mes. 13-16)[6]. Plus encore, aucune indication ne laisse deviner l'accordage spécial de la guitare – dans ce cas-ci, d'un ton sous le standard – ni les doigtés particuliers du chansonnier. Comme c'est souvent le cas en musique populaire, cette partition a sûrement été éditée rapidement, non dans le but de fournir une transcription exacte de l'enregistrement – phénomène qui n'existe à peu près pas en musique populaire –, mais plutôt dans le but de commercialiser une version arrangée, accessible pour un public amateur.

[5] Le lecteur désireux d'obtenir davantage de références consultera à profit la bibliographie de Bellemare (2007).

[6] Comme son nom l'indique, l'accompagnement de « basse-accord » alterné désigne l'alternance d'attaques de cordes basses et d'accords sur les cordes aiguës à la guitare. Pour davantage de détails sur les variantes et des exemples musicaux de ces attaques chez Leclerc, voir Bellemare 2007, 186-188.

Exemple musical 1 : Félix Leclerc, « Moi, mes souliers », *Les Chansons de Félix Leclerc, le Canadien*, introduction instrumentale et début du premier couplet, mes. 1-16. © Éditions Raoul Breton. Reproduction mécanique avec permission.

À cause de toutes ces lacunes, il paraît plus approprié pour l'analyse texte-musique d'adopter une approche davantage fondée sur l'« écoute » active d'enregistrements sonores et de documents audiovisuels que sur la « lecture » de partitions. Le cumul de ces sources et de la documentation biographique permet de noter un grand nombre de détails concernant la dimension musicale de l'œuvre de Leclerc – surtout ses influences et quelques indices sur la particularité du jeu de guitare. Par ailleurs, vu les difficultés méthodologiques évoquées en introduction, il semble d'abord préférable d'étudier séparément des aspects ciblés du texte et de la musique. Afin de donner au travail une dimension réaliste, il est prudent de limiter l'analyse des textes au thème englobant du *Pays*, une manifestation de nationalisme si centrale dans l'œuvre du chansonnier. De même, il semble raisonnable de limiter l'analyse de la dimension musicale des chansons à la guitare, soit un instrument emblématique des chansonniers « engagés » comme Leclerc. Ajoutons enfin que dans le but de mesurer une quelconque évolution du style des chansons, il est également impérieux

de dresser au préalable une liste chronologique complète des 160 chansons (Bellemare 2007, 167-173).

Le thème du Pays dans les textes de chansons de Leclerc

Avant d'entrer dans l'analyse de la trajectoire suivie par les textes, il faut d'abord définir comment s'articule le *Pays* en tant que manifestation du nationalisme au Québec. Pour ce faire, les éléments identifiés dans le *Bilan du nationalisme au Québec* du politicologue Louis Balthazar s'avèrent d'un grand secours. En introduction à son essai, l'auteur définit les nations du monde selon des critères de taille, de territoire, de culture, d'histoire, de langue, d'organisation politique, de religion et de structure économique (Balthazar 1986,19-23). Quatre de ces dimensions du nationalisme, prégnantes dans le contexte québécois, serviront de fondement à la présente étude des chansons de Leclerc : la langue, la religion, les traditions – englobant le rapport au folklore et à l'histoire –, et le territoire, incluant les nombreuses ressources naturelles du *Pays*.

Suite à une première lecture des textes de chansons, il apparaît nécessaire de nuancer le découpage répandu du style du chansonnier en deux périodes[7]. En effet, la lecture chronologique de l'ensemble des paroles laisse plutôt croire que le chansonnier développe progressivement des sentiments nationalistes très « canadiens-français », et ce, bien avant l'époque de la crise d'Octobre et de la célèbre chanson « L'Alouette en colère ». Afin de vérifier si ces idées véhiculées par Leclerc correspondent à des réalités de la période précédant la Révolution tranquille, j'ai puisé dans quelques ouvrages sur l'évolution sociohistorique du Québec[8]. Dans un premier temps, ces lectures expliquent les origines et la nature d'un nationalisme conservateur canadien-français, assez dominant entre l'Acte d'Union de 1840 et la fin du règne de Maurice Duplessis, en 1959. À ce sujet, Denis Monière écrit :

Le repli sur soi, la rigidité dans les relations sociales, la domination cléricale sont des phénomènes consécutifs à la répression du mouvement des Patriotes. [L'Acte d'Union de] 1840 marque, pour un temps, la fin des espoirs d'émancipation nationale, la fin du radicalisme politique et le début de la suprématie cléricale effective, du nationalisme conservateur, de l'idéologie de survivance, de la collaboration, de la modération, du refoulement et de l'impuissance collective. (Monière 1977, 169)

Dans un deuxième temps, les ouvrages sociohistoriques consultés permettent de retracer les positions de quelques-uns des principaux penseurs canadiens-français sur les dimensions fondatrices du nationalisme que sont la langue, la religion, les traditions – incluant folklore et histoire – et le territoire – fort de ses ressources naturelles. On peut songer ici aux idées de penseurs tels qu'Arthur Buies, Jules-Paul Tardivel, Edmond De Nevers, Henri Bourassa, Lionel Groulx, Édouard Montpetit et Maurice Duplessis, pour ne nommer que ceux-là. Une fois les citations recueillies, il

[7] Selon l'interprétation de plusieurs sources, Leclerc est un poète de la nature attaché aux valeurs traditionnelles du Québec depuis ses débuts. À partir de la crise d'Octobre 1970, et jusqu'à la fin de sa vie, il devient un indépendantiste québécois convaincu. Pour les références à quelques exemples de travaux qui défendent ce découpage en deux périodes, voir Bellemare (2007, 17).

[8] Entre autres, Monière (1977), Dumont (1996), Bouchard (2004) et Lamonde (2004).

reste à voir dans quelle mesure le discours des penseurs canadiens-français recoupe les idées manifestées dans les textes de Leclerc, surtout avant Octobre 1970. Après synthèse, plusieurs extraits de chansons peuvent raisonnablement être chargés d'un double sens poétique et patriotique, mais non indépendantiste : « Attends-moi Ti-Gars » (1956), « Les Rogations » (1961)[9], « Do Ré Mi » (1966), « Richesses » (1969), « Le Père » (1969), etc.

Je m'arrêterai ici à l'exemple de la chanson « Les Rogations », dont le texte complet est retranscrit à l'Annexe 1. Dans cette pièce, Leclerc récupère la mélodie des Litanies des Saints de la procession des Rogations dans la liturgie catholique afin de faire la critique de l'exploitation des ressources naturelles du *Pays* au profit de l'étranger[10]. Afin de mieux saisir le traitement que le chansonnier fait de cette tradition catholique, on peut comparer ci-dessous un extrait des « Litanies majeures et mineures », tiré du *Paroissien Romain* de 1958 (Exemple musical 2), et une transcription de la mélodie et des paroles correspondantes dans la version enregistrée en 1978 (Exemple musical 3).

Exemple musical 2 : « Litanies majeures et mineures », *Paroissien Romain*, n^{o} 800, introduction aux Litanies des Saints, p. 838[11].

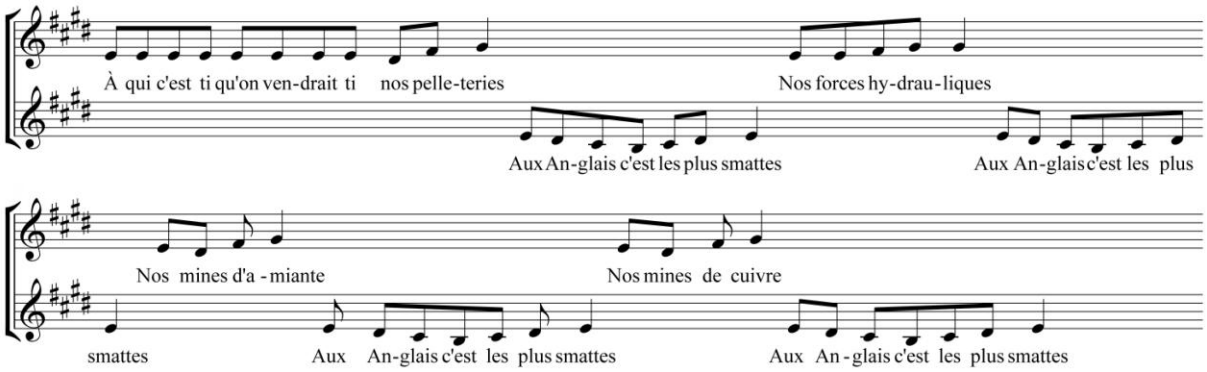
Pecca – tó – res, te rogá – mus, áudi nos
Ut nóbis párcas, te rogámus, áudi nos
Ut nóbis indúlgeas, te rogámus, áudi nos
Ut ad véram paeniténtiam nos perdúcere dignéris, te rogámus, áudi nos
Ut Ecclésiam túam sánctam' régere et conserváre dignéris, te rogámus, áudi nos

[9] Bien que cette chanson ait seulement été lancée sur l'album *Mon fils* (1978) – dans la période la plus engagée politiquement de la carrière de Leclerc –, des sources démontrent qu'elle avait été composée dès le début des années 1960. Par exemple, dans *La Presse* du 30 décembre 1978, Leclerc se confie : « Sans râcler [sic] le fond des tiroirs, j'ai d'abord ressorti une chanson que j'avais écrite au début des années 60 et que je n'avais encore jamais chantée. Ça s'appelle "Les [R]ogations" » (Beaulieu 1978, C2). On retrouve également une version de 1961 de cette chanson qui provient des archives de Radio-Canada dans Leclerc, Bouchard et Giroux (2000, CD 8, 4).

[10] Selon le *Missel quotidien des fidèles*, publié sous la direction du Révérend Père Joseph Feder : « Les Rogations restent comme une supplication pour obtenir la bénédiction de Dieu sur les cultures et sur toutes nos entreprises, sur notre vie matérielle et spirituelle » (Feder 1958, 589). On distingue les Rogations majeures, célébrées le 25 avril, des Rogations mineures, célébrées les lundi, mardi et mercredi avant l'Ascension. Selon la pratique, les Litanies chantées pendant la procession des Rogations consistent en une prière liturgique où toutes les invocations d'un soliste sont suivies d'une formule brève, récitée ou chantée par des assistants. L'édition du *Missel quotidien des fidèles* retenue ici date d'avant le Concile Vatican II, ouvert par le pape Jean XXIII à l'automne de 1962. Après ce Concile, mes recherches me laissent croire que la pratique de la procession des Rogations a été quelque peu délaissée.

[11] « Nous qui sommes pécheurs, nous vous en prions, écoutez-nous / Épargnez-nous, nous vous en prions, écoutez-nous / Soyez indulgent pour nous, nous vous en prions, écoutez-nous / Daignez nous amener à la vraie pénitence, nous vous en prions, écoutez-nous / Daignez conduire et conserver votre sainte Église, nous vous en prions, écoutez-nous ». La traduction du latin au français provient de la « Procession des Rogations » du *Missel quotidien des fidèles* (Feder 1958, 592).

Exemple musical 3 : « Les Rogations », *Mon fils*, transcription de la mélodie à la fin du deuxième couplet, lignes 24-31.



La chanson « Les Rogations » est assez révélatrice de la trajectoire des quatre éléments retenus du nationalisme chez Leclerc. Sur le plan de la langue, le rapport délicat au joual – la chanson demeure « cachée » pendant plus de 15 ans – et l'expression « Racheter le pays » (ligne 88) traduisent un attachement nationaliste sans nécessairement porter une volonté indépendantiste. Sur le plan de la religion, la récupération de la liturgie des Catholiques pour la critique sociale et l'utilisation de l'expression « On est nés pour un p'tit pain » (ligne 61) dans la formule brève répétée par les assistants sont deux des indices qui marquent une distanciation vis-à-vis du clergé québécois. Sur le plan des traditions, le traitement des Rogations comme une mélodie de timbre et l'allusion aux « pelleteries » (ligne 24) contribuent à inscrire des éléments folkloriques du passé dans l'histoire réellement vécue par les Canadiens-français. Sur le plan du territoire, la critique d'une dépossession des ressources naturelles du *Pays* est explicite dans les paroles. Soulignons d'ailleurs que cette idée de protection des ressources naturelles du *Pays* se retrouve déjà chez des penseurs canadiens-français comme Édouard Montpetit, Esdras Minville et Errol Bouchette. Au sujet de ce dernier, par exemple, le sociologue Fernand Dumont écrit :

Au début du XX^{e} siècle, Errol Bouchette prédira que les ressources naturelles du Québec seront exploitées à grande échelle, mais sous domination étrangère. Avec la même clairvoyance, il plaidera pour que l'intervention des pouvoirs publics, au lieu de se limiter à ouvrir les portes au capitalisme américain, oriente le développement de concert avec les entrepreneurs du pays. Il ne sera pas entendu. (Dumont 1996, 259)

Au final, l'analyse chronologique des paroles de chansons met en lumière que la traditionnelle division du corpus de Leclerc en deux périodes – avant et après la crise d'Octobre 1970 – mérite d'être nuancée par l'ajout d'une troisième période, transitoire entre les premières. Le Tableau 1 offre un panorama des informations compilées.

Tableau 1 : Trajectoire de quatre dimensions du nationalisme dans les paroles de chansons de Leclerc

Périodes de créativité ---------- *Dimensions du nationalisme*	*1934 – v. 1954*	*v. 1955 – v. 1969*	*v. 1970 – 1979*
Langue	Le *Pays* rural des chansons est poétique et indéfini	Double sens poétique et patriotique du *Pays* face à la menace d'assimilation	L'idée d'indépendance du *Pays* prend carrément le pas sur le sens poétique
Religion	Valeurs catholiques et respect à l'égard de l'institution cléricale	Valeurs catholiques, mais distanciation vis-à-vis de l'institution cléricale	Quelques critiques incisives sur l'institution cléricale
Traditions (folklore et histoire)	Évocation de traditions canadiennes-françaises (métiers, folklore, etc.)	Traditions inscrites dans l'histoire vécue du *Pays*	Les traditions servent l'engagement politique indépendantiste
Territoire (ressources naturelles)	Description des ressources naturelles du *Pays*	Prise de conscience de la possession des ressources naturelles du *Pays*	Revendication des ressources du territoire prises par l'étranger

Les influences musicales et les spécificités du jeu de guitare dans les chansons de Leclerc

À partir des conclusions de l'étude du nationalisme dans les textes de chansons de Leclerc, il faut encore chercher s'il existe une équivalence musicale, ou, du moins, « guitaristique ». En effet, tel qu'indiqué en introduction, il apparaît nécessaire de limiter l'analyse de la dimension musicale des chansons à la guitare et, plus particulièrement, aux liens entre les influences et les spécificités du jeu instrumental du chansonnier.

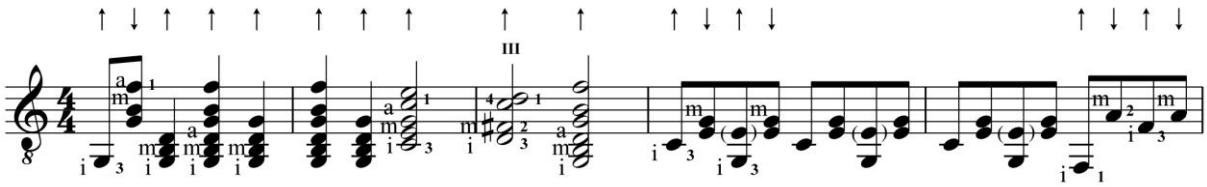
La première partie de cette analyse musicale s'intéresse uniquement aux influences. Pour justifier l'importance déterminante des premiers contacts de Leclerc avec la musique et la technique de guitare, je me réfère aux travaux de Lucy Green, sur le processus d'apprentissage des musiciens populaires : « Remarquez que l'écoute est significative dans la mesure où les jeunes musiciens sont attirés par une pièce musicale, par l'exécution d'un instrumentiste spécifique, par les qualités sonores d'un instrument ou par une combinaison de tous ces éléments[12] » (Green 2001, 26). Grâce à des notes de lecture tirées des sources biographiques consacrées à Leclerc, il est possible de réaliser un classement en six grandes catégories : la

[12] "Notice that listening is significant […], in so far as the young musicians [are] attracted to a piece of music, to the performance practice of a particular instrumentalist, to the sound qualities of [an] instrument or a mixture of all these."

musique classique – au sens large – ; le folklore du Québec ; la chanson populaire de France du début XX[e] siècle ; la musique tzigane et le folklore russe ; le blues, le jazz et le répertoire d'origine afro-américaine ; et finalement, le country-western nord-américain. Afin d'élargir concrètement la connaissance de ces six catégories, la référence à des ouvrages sur l'histoire de chacun des styles musicaux (guitare classique, musique québécoise, chanson française, musique tzigane, blues, jazz, country-western) paraît inévitable[13]. Ces lectures m'amènent à dresser de façon préliminaire des listes de pièces et d'artistes représentatifs[14].

La deuxième partie de l'analyse m'amène à classer les principales techniques de jeu de guitare du chansonnier. L'écoute répétée de disques et de documents audiovisuels permet d'identifier 13 techniques particulières ainsi que leurs variantes (Bellemare 2007, 79-101). Sans négliger l'association aux musiques d'Europe, dont la grande chanson francophone – notamment celle de Georges Brassens et de Jacques Brel –, il est relativement étonnant de voir ressortir aussi nettement des influences de musiques populaires des États-Unis dans l'accompagnement de guitare du chansonnier. On trouvera ci-dessous un exemple de l'influence musicale du jazz *swing* et du blues dans la chanson « Le Train du Nord » (Exemple musical 4), ainsi qu'un exemple de l'influence du country-western dans la chanson « Attends-moi Ti-Gars » (Exemple musical 5).

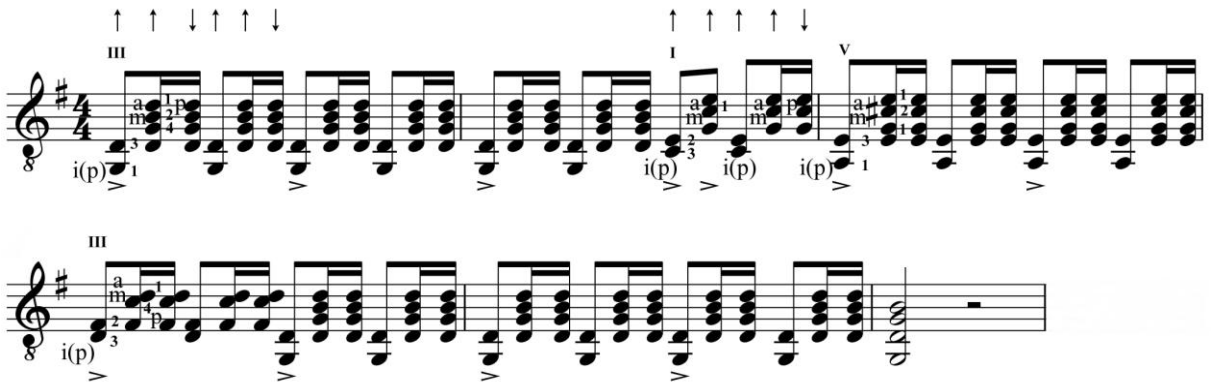
Exemple musical 4 : Félix Leclerc, « Le Train du Nord » (partie de guitare), fin du deuxième couplet et début du premier refrain (extrait)[15].



[13] Entre autres, Wade (1980), Blanc (1991), Malone (2002), Moore (dir.) (2002), Gridley (2003), Plessis (2003) et Thérien (2003).

[14] Je ne donne pas ici de référence précise à ces listes dans Bellemare (2007), car il s'agit uniquement de matériel de travail qui n'apparaît nulle part dans la recherche finale.

[15] Il s'agit ici d'accords en croches *swing* (♫ = ♫), à env. 120 ppm. Le style est typique des structures musicales d'accompagnement du jazz *swing* des Big Bands de Duke Ellington, Benny Goodman et Count Basie, ou encore, du blues urbain des Louis Jordan, Wynonie Harris, etc. On note d'ailleurs l'usage commun de l'onomatopée du train (« Tchou-Tchou ») dans « Le Train du Nord » de Leclerc et dans « Choo Choo Ch Boogie » de Louis Jordan, deux chansons datées de 1946. Dans la version contenue sur l'intégrale (Leclerc 1989, CD 1,11), le chansonnier joue ce qui est noté à l'Exemple musical 4, mais les cordes de sa guitare sont accordées un ton entier sous le standard.

Exemple musical 5 : Félix Leclerc, « Attends-moi Ti-Gars » (partie de guitare), premier refrain (extrait)[16].

La synthèse de l'ensemble des données consiste à trouver une façon de faire le pont entre les six catégories d'influences et les particularités du jeu de guitare. Pour cela, le concept d'« étymophonie », développé par Philip Tagg et Bob Clarida, s'avère un ancrage théorique extrêmement pertinent : « Si le mot étymologie se rapporte à la "vraie origine d'un mot", le néologisme *étymophonie* aura la même signification, mais appliquée aux sons non verbaux[17] » (Tagg et Clarida 2003, 806). Dans le cas de Leclerc, ce concept suggère la recherche des influences derrière chaque technique de guitare spécifique. Il suffit donc de comparer chaque technique isolée à des extraits sonores tirés du répertoire des artistes représentatifs de chaque influence musicale – d'où la nécessité de listes d'artistes rédigées à partir d'histoires des différents styles (voir note 14). Le Tableau 2 schématise les principales observations effectuées.

[16] Dans ce cas-ci, nous avons des accords sur rythme rapide de croche, deux doubles, à env. 130 ppm, typique des structures musicales d'accompagnement du *bluegrass* de Bill Monroe and His Bluegrass Playboys, ou encore, du *western swing* de Bob Wills, Milton Brown, etc. Le doigté « i(p) » signifie que Leclerc joint l'index et le pouce de la main droite pour imiter le plectre. Encore ici, la version de l'intégrale (Leclerc 1989, CD 1, 18) nous laisse entendre des cordes de guitare accordées un ton entier sous le standard.

[17] « If etymology […] means the "true origin of a word", the neologism *etymophony* […] means the same applied to non verbal sounds. »

Tableau 2 : Principales techniques d'accompagnement à la guitare employées par Leclerc, en fonction des influences musicales et selon la provenance.

Provenance ---------- *Influences musicales*	*Europe*	*France-Québec*	*États-Unis*
Musique classique	- Arpèges ascendants lents - Arpèges vifs - Accompagnement à trois temps sur pulsation stable - Patron d'accord de septième diminuée		
Tzigane et folklore russe	- Arpèges ascendants lents - Alternance basse-accord plaqué - Battement vif du pouce sur les cordes		
Chanson populaire de France		- Accompagnement à trois temps sur pulsation instable - Accompagnement à trois temps sur pulsation stable	
Folklore du Québec		- Alternance basse-accord plaqué	
Jazz, blues et musique populaire afro-américaine			- Accords en croches *swing* à environ 100 ppm - Accords en croches *swing* à environ 120 ppm - Patron de *do* 7 - Patron de *la* 7 - Patron d'accord de septième diminuée - Patron d'accord majeur avec sixte ajoutée
Country-western nord-américain			- Accompagnement à trois temps sur pulsation stable - Accords sur rythme rapide de croche, deux doubles, à environ 130 ppm

Les relations entre le texte et l'accompagnement instrumental : une trajectoire commune ?

Suite au travail sur le nationalisme des paroles et sur les influences musicales derrière chaque technique de guitare, il reste encore à vérifier s'il est possible de dégager une trajectoire commune aux textes *et* à la musique. Pour ce faire, et conformément à la conception esthétique de la chanson de Leclerc, le texte doit pouvoir primer sur la musique. Je cite à cet effet les propos du chansonnier : « Ma définition d'une chanson, c'est d'abord des paroles, des paroles, une petite histoire qui se tienne, une lyrique, une poésie, un drame, et puis véhiculée par un air » (Leclerc, Bouchard et Giroux, CD 9, 5)[18]. Dans cet ordre d'idées, il convient de chercher en quoi les trois périodes observées lors de l'analyse des paroles (Tableau 1) peuvent avoir un équivalent dans le jeu de guitare (Tableau 2) – et non l'inverse. Ce qui suit constitue une façon de « mesurer » l'espace relatif occupé par chaque technique de guitare – et par chaque influence musicale – aux différents moments de la carrière de Leclerc. Afin d'y arriver, la liste chronologique des quelque 160 titres s'avère un outil fort précieux.

Comme point de départ, il faut d'abord noter quelles techniques de guitare se retrouvent dans chaque chanson. Par la suite, on « découpe » littéralement la carrière de Leclerc en neuf tranches de cinq ans : 1934-1939 ; 1940-1944 ; 1945-1949 ; 1950-1954, etc. jusqu'à 1979, année de sa retraite comme chansonnier. Pour chacune des tranches ainsi formées, on cherche à voir dans combien de chansons chacune des techniques particulières de guitare apparaît. Chaque fois, les résultats se présentent sous forme de fraction : le nombre d'apparitions d'une technique sur le nombre total de chansons composées par période de cinq ans. Pour les besoins de cet article, le Tableau 3 donne uniquement un aperçu symbolique de l'ensemble des résultats obtenus. Étonnamment, la synthèse des données fait ressortir que les tranches de cinq ans se regroupent en suivant de très près les trois périodes de créativité observées dans les paroles : 1934-1954 ; 1955-1969 ; 1970-1979 (Bellemare 2007 : 151-161). Autrement dit, la place relative occupée par chaque technique de guitare vient appuyer les conclusions de l'analyse thématique des textes.

[18] Selon Dalmonte (2004, 240-246), il existe traditionnellement trois façon principales de concevoir les relations entre le texte et la musique au sein d'une même œuvre : soit le texte domine sur la musique (c'est le cas ici), soit la musique domine sur le texte, soit texte et musique sont traités sur un pied d'égalité. Il importe de ne pas confondre ces conceptions esthétiques avec les dimensions poïétique (composition) et esthésique (réception) qui sont fréquemment utilisées dans l'analyse de la musique instrumentale (voir Nattiez 1975). En effet, cela reviendrait à affirmer – à tort – qu'il n'y a aucune distinction entre musique instrumentale et musique vocale. On verra plus précisément sous peu en quoi l'assujettissement de la musique au texte jette un éclairage neuf sur la relation qui se joue entre les idées nationalistes des paroles et la particularité de la composition du jeu de guitare chez Leclerc.

Tableau 3 : Trajectoire commune des textes et des influences musicales dans les chansons de Leclerc

Périodes de créativité ---------- *Dimensions des chansons*	*1934 – v. 1954*	*v. 1955 – v. 1969*	*v. 1970 – 1979*
Leclerc et le nationalisme des textes	Le poète idéalise le *Pays* rural	L'homme chantant s'éveille au *Pays* nation	Le chansonnier revendique le *Pays* indépendant
Présence des influences musicales	Classique / tzigane, russe (env. 60 %) Chanson de France / folklore du Québec (env. 20 %) Jazz, blues / country-western (env. 20 %)	Classique / tzigane, russe (env. 30 %) Chanson de France / folklore du Québec (env. 65 %) Jazz, blues / country-western (env. 5 %)	Classique / tzigane, russe (env. 55 %) Chanson de France / folklore du Québec (env. 35 %) Jazz, blues / country-western (env. 10 %)

Retenons dans la première période que la langue poétique symboliste, la description de la nature « canadienne » et le *Pays* rural indéfini de Leclerc sont surtout appuyés par des techniques de guitare d'influence tzigane-russe. L'enracinement aux traditions musicales canadiennes-françaises est certes bien perceptible, mais pour soutenir des textes porteurs de valeurs plutôt conservatrices – agriculture, piété, folklore –, de sorte qu'il surprend beaucoup moins que l'exploitation musicale précoce d'influences jazz-blues et country-western. Dans la deuxième période, dite de transition, les doubles sens poétique et patriotique (« Les Rogations »), la légère distanciation vis-à-vis du clergé (« Attends-moi Ti-Gars »), le rattachement subtil du folklore à l'exploitation vécue par les Canadiens-français (« La Drave ») et la prise de conscience de la possession des richesses naturelles (« Tu te lèveras tôt ») trouvent un écho dans la nouvelle dominance de techniques d'influence folklorique et chansonnière française. Les influences états-uniennes de jazz et blues disparaissent presque complètement dans les années 1960, mais il ne faut guère s'en étonner durant l'âge d'or des boîtes à chansons. Dans la troisième et dernière période, le patriotisme qui était déjà bien en germe dans les années 1960 (« Le Père », « Richesses ») s'affirme encore davantage. Le ton revendicateur des textes est souvent appuyé musicalement par la technique de basse-accord plaqué, d'influence tzigane et folklorique (« L'Alouette en colère »). L'allégorie du « riche roi malheureux » et du « pauvre tzigane libre » que l'on retrouve souvent chez Leclerc est d'ailleurs investie d'une nouvelle signification, à savoir la comparaison du riche étranger exploiteur au pauvre Québécois en quête d'indépendance et de liberté.

Conclusion

L'introduction au présent article insistait sur les difficultés méthodologiques inhérentes à l'analyse des musiques vocales classiques et populaires. Dans les quelques exemples de travaux cités, la tendance était le plus fréquemment à l'étude des relations entre la voix chantée et les paroles *d'une seule œuvre*, sans nécessairement tenir compte du caractère propre à la musique vocale. Avec la présente analyse *du corpus entier* des chansons de Félix Leclerc, j'ai plutôt cherché à mener parallèlement des analyses adaptées aux particularités des paroles et de l'accompagnement de guitare. C'est précisément cette démarche qui m'a permis d'identifier une période stylistique de transition vers le nationalisme indépendantiste des années 1970, soutenue musicalement par l'évolution du jeu de guitare. Ces résultats de recherche remettent du même souffle en question les conclusions de l'étude musicale de Chauvin, qui, rappelons-le, suggérait une absence d'évolution chez Leclerc (Chauvin 1970, 205). Bien que les approches contribuant à l'étude du contenu des textes et des accompagnements de guitare demeurent fort différenciées, l'analyse des paroles et de la musique présente au final plusieurs points de convergence à mettre en évidence :

1. Choix d'un angle d'approche : Suite au dépouillement initial des sources (biographies, articles, mémoires, coupures de journaux, disques, partitions, documents audiovisuels, etc.), les lacunes relevées ont conduit à une sélection d'informations bien ciblées. Dans les paroles des chansons, le recentrement sur les manifestations du thème du *Pays* est apparu comme une stratégie probante pour aborder le nationalisme canadien-français du chansonnier, négligé par les biographes, mais présent dans les chansons avant même la crise d'Octobre 1970. Du côté musical, les problèmes observés dans les partitions imprimées légitimaient l'intérêt porté aux spécificités du jeu de guitare, révélées par les disques et les documents audiovisuels.

2. Justification théorique : Autant pour la musique que pour les textes, les positions adoptées ont dû être justifiées par le recours à des références pertinentes. Pour les paroles des chansons, les éléments du nationalisme canadien-français et québécois étaient définis en s'appuyant sur un essai du politicologue Louis Balthazar (1986). Au plan musical, l'importance des premières influences sur le développement de la technique de jeu prenait source dans les travaux de Green (2001), sur le processus d'apprentissage des musiciens populaires, ainsi que dans ceux de Tagg et Clarida (2003), sur l'analyse des musiques populaires de grande consommation.

3. Recherche étendue : Au cœur de l'analyse, des sources complémentaires permettaient d'approfondir tout autant la compréhension du contenu textuel que celle de la musique des chansons de Leclerc. En ce qui concerne les paroles, le recours à des ouvrages sociohistoriques sur le nationalisme au Québec était un moyen de recueillir des citations qui reflètent les positions de nombreux intellectuels nationalistes d'avant la Révolution tranquille. Du côté musical, la rédaction de listes d'artistes à partir d'ouvrages sur l'histoire de chacun des styles musicaux ayant influencé le jeu de guitare de Leclerc constituait une étape préalable aux interprétations.

4. Classification : Pour les textes des chansons, la comparaison des éléments nationalistes dans les paroles de Leclerc aux idées des penseurs nationalistes canadiens-français donnait lieu à une catégorisation en trois périodes. Pour la musique, la comparaison des techniques de guitare et des enregistrements d'artistes représentatifs de chaque influence permettait un classement en six groupes.

5. Synthèse et croisement des données : Dans les paroles des chansons, l'étude a permis d'identifier une période de nationalisme canadien-français transitive vers l'engagement politique indépendantiste québécois que l'on connaît après Octobre 1970 (Bellemare 2007). Du côté musical, nous avons vu que la trajectoire des éléments constitutifs de l'accompagnement de guitare suivait de très près le découpage effectué dans les textes.

Évidemment, la méthode d'analyse proposée ici n'est pas sans certaines limites. Dans l'analyse des textes, l'articulation de la recherche autour de quelques dimensions du nationalisme – la langue, la religion, les traditions et le territoire – comporte forcément une part d'arbitraire. De même, le fait de fonder les résultats sur des synthèses sociohistoriques plutôt que sur des sources premières est discutable, bien qu'il indique une voie non négligeable. Ajoutons que, dans un monde idéal, la chronologie des chansons aurait pu être réalisée à partir de l'ensemble des manuscrits originaux du chansonnier. Au plan musical, le choix de limiter l'analyse au seul jeu de guitare tend certainement à favoriser l'observation d'influences des styles états-uniens (jazz, blues, country-western). Il est par ailleurs impossible de tenir compte ici de toutes les variantes de chaque technique de guitare, ou encore, de la place relative de chacune dans les chansons, place qui peut aller d'une durée de quelques secondes à plusieurs minutes.

Malgré tout, le travail sur des œuvres complètes a l'immense avantage, sur une longue période temporelle, de permettre une meilleure caractérisation des morceaux isolés par rapport à l'ensemble du corpus dont ils sont issus. Tous conviendront aussi que l'étude combinée des paroles et de l'accompagnement instrumental est une avenue qui s'impose à la spécificité de la musique vocale. S'il est clair que la méthodologie d'analyse « texte-accompagnement instrumental » ébauchée dans cet article se bonifierait en étant appliquée à d'autres répertoires qu'à celui de Félix Leclerc, les résultats actuels me semblent déjà porteurs de plusieurs éléments pour baliser la spécificité de l'analyse des œuvres vocales. En effet, avec les cinq étapes synthétisées ci-haut, la méthodologie proposée ici m'apparaît suffisamment souple pour que des aménagements permettent éventuellement l'étude stylistique de la discographie d'autres artistes populaires, ou encore, d'un corpus de madrigaux ou de lieder romantiques. Pour l'heure, retenons que des pistes de recherches sont ouvertes afin de mieux couvrir des particularités de la musique vocale que l'analyse de la musique instrumentale et les études d'œuvres isolées mettent encore trop rarement en lumière.

Annexe 1 : « Les Rogations »[19]

1961

Il fait froid en Gaspésie
Fermons l'détroit de Belle-Isle
On gèle tout rond à Rimouski
Fermons l'détroit de Belle-Isle
À Saint-Jean-Port-Joli ils importent tout de la Colombie, même le radis
Fermons l'détroit de Belle-Isle
Nos fleurs viennent d'Italie
Fermons l'détroit de Belle-Isle
Les gens de Saint-Léon trouvent l'hiver bien long
Fermons l'détroit de Belle-Isle
Et ceux de Saint-Siméon le trouvent encore plus long
Fermons l'détroit de Belle-Isle
Ça manque de chlorophylle à Saint-Pamphile
Fermons l'détroit de Belle-Isle
On pêche sur la glace à l'année longue à Saint-Ignace
Fermons le détroit de Belle-Isle

On n'a pas d'argent
Vendons des morceaux d'province
Vendons l'fer aux Américains
C'est déjà fait y a pas de problème
Vendons-leur notre saumon
C'est déjà fait y a pas de problème
À qui c'est ti qu'on vendrait ti nos pelleteries
Aux Anglais, c'est les plus smattes
Nos forces hydrauliques
Aux Anglais, c'est les plus smattes
Nos mines d'amiante
Aux Anglais, c'est les plus smattes
Nos mines de cuivre
Aux Anglais, c'est les plus smattes

Ils nous restent les cailloux, les gros puis les petits
Oui mais on a une belle vue
Les païens font nos habits avec la laine de nos moutons
Oui mais on a une belle vue
Les Écossais notre gin avec notre blé
Oui mais on a une belle vue
Les Américains nous vendent notre huile
Oui mais on a une belle vue
Notre morue
Oui mais on a une belle vue
Nous reste la barbotte dans l'eau polluée
Oui mais on a une belle vue

[19] Le texte de la chanson est tiré de Leclerc 1996, 190-192.

Un vieil alambic dont on n'a pas le droit de se servir
Oui mais on a une belle vue

Nos jouets japonais
Oui mais on a une belle vue
Nos tapis d'Turquie
Oui mais on a une belle vue
Nos vaches Hershey
Oui mais on a une belle vue
Nos pommes de Floride
Oui mais on a une belle vue
Nos fromages de Suisse
Oui mais on a une belle vue
Nos savons détergents des *USA*
Oui mais on a une belle vue
Nos *Miami Beach* dans les Laurentides
Oui mais on a une belle vue
Tous nos instruments aratoires nos outils nos vêtements nos moteurs nos menteurs
On est né pour un petit pain

J'ai vendu ma chaise
Reste debout fais comme nous autres
Je suis ben découragé
Enligne-toi fais comme nous autres
J'ai tout vendu
C'est ta faute ta très grande faute
Y a ti moyen de moyenner ?
Moyen moyen moyon moyeu
Qui viendra à not' secours ?
Les ours, les chiens, les étudiants
Qui viendra nous sauver ?
Fie-toi à toi à toi tout seul
Tu me traites de fou
Si t'étais plus fin itou
M'aimes-tu un peu ?
À condition que tu restes tranquille

Donc je m'en vas
Où c'est qu'tu vas ?
Racheter ma terre
Rachète ta terre
Racheter mon fer
Rachète ton fer
Racheter mes chutes
Rachète tes chutes
Racheter ma vie
Rachète ta vie
Racheter le pays
Salut bonsoir Jean-Baptiste

RÉFÉRENCES

ABBATE, Carolyn (2008). « Analysis », Laura MACY (dir.), *Grove Music Online (Opera)*. http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=461254809&hitnum=2&section=opera.008410, consulté le 12 janvier 2008.

BALTHAZAR, Louis (1986). *Bilan du nationalisme au Québec. Politique et société*, Montréal, L'Hexagone.

BEAULIEU, Pierre (1978). « Avant d'aller écouter sa musique intérieure… », *La Presse*, jour samedi 30 décembre, p. C2.

BELLEMARE, Luc (2007). « Le Style dans les chansons enregistrées de Félix Leclerc : une analyse des relations texte-guitare », mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.

BENT, Ian, et Anthony POPLE (2008). « Analysis », Laura MACY (dir.), *Grove Music Online.* http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=461254809&hitnum=1&section=music.41862, consulté le 12 janvier 2008.

BERNHART, Walter, Steven Paul SCHER, et Werner WOLF (dir.) (1999). *Word and Music Studies : Defining the Field*, *Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies, Graz, Austria, 1997,* Amsterdam/Atlanta/Géorgie, Éditions Rodopi.

BERTIN, Jacques (1986). *Félix Leclerc : le roi heureux*, Paris, Éditions Arléa.

BLANC, Hélène (1991). *Les Auteurs du printemps russe : Okoudjava, Galitch, Vissotsky*, Montricher, Les Éditions Noir sur Blanc.

BOUCHARD, Gérard (2004). *La Pensée impuissante : échecs et mythes nationaux canadiens-français, 1850-1960*, Montréal, Boréal.

BROUILLARD, Marcel (1994). *Félix Leclerc : l'homme derrière la légende*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ».

_____ (2005). *Félix Leclerc : l'histoire d'une vie*, Montréal, Éditions des Intouchables.

CHAUVIN, Marie-José (1970). « Qui est Félix Leclerc ? », *Cent chansons*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française ». Texte des chansons précédé d'une interview par M. Jean Dufour et suivi d'une étude par Mme Marie-José Chauvin.

DALMONTE, Rossana (2004). « Musique, texte, poésie », Jean-Jacques NATTIEZ et al. (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^{e} siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. II, « Les savoirs musicaux », p. 233-255.

DUMONT, Fernand (1996). *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal.

FEDER, Révérend Père Joseph (dir.) (1958). *Missel quotidien des fidèles : vespéral, rituel, recueil de prières*, Tours, Mame. Traduction nouvelle et commentaires par des prêtres diocésains et des Pères de la Compagnie de Jésus, introduction par A.-G. Martimort et A. Honoré.

GAGNÉ, Jacques (réal.) (1994). *Pieds nus dans l'aube : autour d'un texte de Félix Leclerc*, montage de Jacques Gagné (image) et Martin Pinsonneault (sonore), Productions Jean-Louis Frund inc., 1 vidéocassette VHS.

GREEN, Lucy (2001). *How Popular Musicians Learn : A Way Ahead For Music Education*, Burlington, Ashgate, coll. « Ashgate popular and folk music series ».

GRIDLEY, Mark C. (2003). *Jazz Styles : History and Analysis*, 8th edition, Upper Saddle River (NJ), Prentice Hall.

JUTRA, Claude (réal.) (1958). *Félix Leclerc, troubadour*, Office national du film, 1 disque vidéo numérique.

LAMONDE, Yvan (2004). *Histoire sociale des idées au Québec (1896-1929)*, vol. 2. Montréal, Fides.

LEBLANC, Geneviève (1998). « Félix Leclerc en tant que figure rassembleuse d'une communauté mémorielle : incursion au cœur de l'identitaire québécois », mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.

LECLERC, Félix (1950). *Les Chansons de Félix Leclerc, le Canadien*, Paris, Raoul Breton.

_____ (1978). *Mon fils*, Félix Leclerc, voix et guitare. Olivi Music, 870082, 1 disque compact.

_____ (1989). *Le P'tit bonheur*, Félix Leclerc, voix et guitare. Philips, 838 459-2, 6 disques compacts.

_____ (1996). *Tout Félix en chansons*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ». Établissement du texte par Roger Chamberland, introduction d'André Gaulin, chronologie, discographie et bibliographie par Aurélien Boivin.

LECLERC, Félix, Jacques BOUCHARD et Monique GIROUX (2000). *Heureux qui comme Félix : une histoire de Félix Leclerc*, animation Monique Giroux. GSI Musique, GSIC-10-981, 10 disques compacts.

MALONE, Bill C. (2003). *Country Music, U.S.A.*, Austin, Presses de l'Université du Texas. Deuxième édition révisée.

MIDDLETON, Richard (1990). *Studying Popular Music*, Philadelphie, Open University Press.

MONIÈRE, Denis (1977). *Le Développement des idéologies au Québec des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec/Amérique.

MOORE, Allan (dir.) (2002). *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, Cambridge, Cambridge University Press.

NAUD, Pierre (2002). « Félix Leclerc et le mouvement indépendantiste québécois : un mariage basé sur les valeurs communes. Analyse de la relation art-politique à l'aide du modèle de Neil Smelser sur les caractéristiques structurelles de la société », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, Ottawa.

NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'éditions.

Paroissien romain, contenant la messe et l'office pour les dimanches et les fêtes : chant grégorien extrait de l'édition vaticane et transcription musicale des bénédictins de Solesmes, n^{o} 800 (1958), Paris, Desclée et Cie.

PESSIS, Jacques (2003). *Chronique de la chanson française*, Malesherbes, Chronique Dargaud.

TAGG, Philip, et Bob CLARIDA (2003). *Ten Little Title Tunes : Toward a Musicology of the Mass Media*, New York/Montréal, Mass Media Music Scholars' Press.

THÉRIEN, Robert (2003). *L'Histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde 1878-1950*, Québec, Presses de l'Université Laval.

WADE, Graham (1980). *Traditions of the Classical Guitar*, London, John Calder.