

LES ONDES DU MONDE PRÉSENTENT

DU MALENTENDU DANS LA CHANSON

DEUXIÈME BIENNALE INTERNATIONALE D'ÉTUDES SUR LA CHANSON

1-2-3 AVRIL 2019

AIX MARSEILLE UNIVERSITÉ

MAISON DE LA RECHERCHE

BÂTIMENT MULTIMÉDIA

SALLE DE COLLOQUES 2

29 AVENUE SCHUMAN

AIX-EN-PROVENCE



4-5 AVRIL 2019

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

DÉPARTEMENT MUSIQUE & MUSICOLOGIE

3 RUE RACHAIS LYON

MÉTRO GARIBALDI



LES ONDES DU MONDE



Initiative d'excellence



Initiative d'excellence Aix-Marseille



Maison de la recherche



Centre Alain d'Etudes Romanes



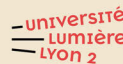
Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille



LE PETIT DUC



Département musique & musicologie



2^E BIENNALE INTERNATIONALE D'ÉTUDES SUR LA CHANSON

DU MALENTENDU DANS LA CHANSON

PROGRAMME LYONNAIS

LIEU : DÉPARTEMENT MUSIQUE & MUSICOLOGIE, 3 RUE RACHAIS, 69003 LYON. ENTRÉE LIBRE.

JEUDI 4 AVRIL 2019

9H30 : ACCUEIL

10H-12H • AMBIGUÏTÉS CRÉATIVES DES MARGINALITÉS GÉNÉRIQUES

10H-10H25

JEAN-RENÉ LARUE, MUSICOLOGIE, UNIVERSITÉ DE REIMS

« COLETTE MAGNY : ENTRE JAZZ ET ENGAGEMENT POLITIQUE, RÉCIT D'UN
MALENTENDU »

Résumé

Cinquante ans après Mai 68, à l'heure des rétrospectives et des interrogations sur l'héritage de ces événements, une figure majeure de la chanson engagée des années 1960 reste dans l'ombre : Colette Magny. Celle qui fut secrétaire bilingue durant dix-sept ans à l'OCDE avant d'entamer une carrière reconnue dans le monde de la chanson et du jazz, au point de participer à la Fête de l'Humanité, se retrouve finalement rayée des mémoires. Pourquoi celle que la presse a considérée comme le pendant féminin de Léo Ferré ne connaît-elle pas la même notoriété posthume ? « Dans la famille coup de poing, Ferré c'est le père, Ribeiro la fille, Lavilliers le fils. Et moi la mère ! » se plaisait-elle à dire. Force est de constater pourtant que parmi ces quatre chanteurs, les femmes ont été oubliées. Alors, malentendu ou mésentente du public ?

L'objectif de cette conférence sera de revenir sur cette chanteuse dont l'engagement politique occulta les talents vocaux, notamment via l'analyse du titre « Prends moi, me prends pas » où le travail sur la voix s'inscrit dans les travaux créatifs proposés dans le cadre de ce colloque : « tours de force prosodiques et littéraires qui sont des tours de force interprétatifs » ainsi que « Jeux de sens (homonymies qui créent des équivoques, double-sens, chute surprenante et compréhension rétrospective), jeux énonciatifs (instabilités discursives, discours rapportés, destinataire incertain). » Par une analyse détaillée mêlant analyse littéraire, spectrale et l'emploi d'une matrice de similarité, nous mettrons en évidence les talents compositionnels et vocaux d'une chanteuse dont le principal tort fut d'avoir « exposé¹ » les injustices de son temps.

¹ Interview à la télévision RTS le 24 mars 1992. Disponible à l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=w1GNJBy1k2M>

10H25-10H50

LÆTITIA PANSANEL-GARRIC, MUSICOLOGIE, ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES,
UNIVERSITÉ LYON 2

« LES CHANSONS DE CAMILLE DANS LE FILM D'ANIMATION FRANÇAIS *LE PETIT PRINCE* DE MARK OSBORNE : L'AMBIGUÏTÉ AU SERVICE DE LA NARRATION CINÉMATOGRAPHIQUE »

Résumé

Les chansons sont de véritables vedettes narratives dans un film d'animation. Attendues et incontournables, elles touchent tous les publics et s'immiscent dans notre mémoire collective. Cet outil narratif populaire, lorsqu'il est associé à la narration d'un film, décuple sa force émotive et son action narrative. La chanson, dans le cinéma, facilite l'identification du spectateur aux personnages et à leurs émotions.

Le Petit Prince, film d'animation de 2015, n'ambitionne pas de porter à l'écran fidèlement le conte poétique de Saint-Exupéry, mais raconte une histoire originale dans laquelle viennent s'insérer les éléments du récit qui a bercé toutes les jeunesses à travers le monde. Tout comme le conte d'Antoine de Saint-Exupéry nous invite à retrouver l'enfant qui est en nous, le film de Mark Osborne veut délivrer le même message. Camille, chanteuse contemporaine, fut appelée par Hans Zimmer, le compositeur de la musique pour travailler sur les chansons du film. Artiste originale et authentique, qui a déjà prêté sa voix pour une chanson de film d'animation (*Le festin* dans *Ratatouille*), Camille travaille pour *Le Petit Prince* avec un des plus célèbres compositeurs actuels de musique de film. Trois titres furent co-composés par la chanteuse française. Cette communication va s'employer à démontrer en quoi la participation de Camille apporte une deuxième lecture de l'œuvre cinématographique. Le malentendu subsiste autour de la voix de Camille et dans le processus compositionnel complexe. Car l'univers de Camille incarne à la perfection cette voix intemporelle de l'enfant qui est en nous. Au-delà d'une voix, elle apporte plus qu'un simple accompagnement vocal en chanson comme le voudrait la tradition des films d'animation. Quelle fut sa part d'imprégnation dans l'instrumentation et dans l'écriture des voix, véritable champ de créativité inattendue ?

PAUSE ! (15 MIN)

11H05-11H30

SYLVAIN DOURNEL, LETTRES, STYLISTIQUE, UNIVERSITÉ DE LILLE

« CHANSON ET POÉSIE : CONTOURS D'UNE ALLIANCE CONTEMPORAINE »

Résumé

Après deux siècles d'or et même si l'atelier poétique n'a pas désempilé, la poésie cherche ses lecteurs et le dit poétique, plus que jamais, les modalités de son dire et de sa diffusion. D'autres genres, d'autres media ont déjà accueilli cette infusion, cette nomadisation, et il semble qu'aujourd'hui le présumé « genre mineur » de la chanson, devenu sur de nombreux points plus que majeur, s'érige en terre d'accueil d'une poésie désormais en exil. Et si aujourd'hui la chanson, renouant avec ses origines, était la réponse attendue à cette attente contemporaine ? Et si c'était là, sous son accessibilité faussement offerte face aux si souvent hypostasiés « poète » et « poésie », que s'était réfugiée une part fondamentale de cet absolu du discours littéraire ? Il s'agit ici d'examiner l'intime de cette parole – mobile, cinématique, éphémère parfois – des productions chansonnières de l'extrême contemporain pour tenter d'en éclairer la poéticité, du lyrisme le plus effusif au *poemos* le plus virulent, de l'épure d'un retrait intimiste aux intermittences d'un autre superbe stylistique. Juste retour, induit par la rencontre de deux genres frères, la production poétique contemporaine s'ouvre à l'immédiateté de l'expérience, au plaisir de la diction et de l'écoute, se modélise, s'oralise et se rythme à l'aune de patrons nouveaux, tout aussi essentiels.

11H30-11H55

ÉTIENNE KIPPELEN, MUSICOLOGIE, UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE
« POÉSIE, MUSIQUE, THÉÂTRE : YANOWSKI ET LE RENOUVEAU DE LA CHANSON DE CABARET »

Résumé

Artiste protéiforme, à la fois poète, chanteur, compositeur et comédien, Yann Girard (allias Yanowski) écrit et interprète ses chansons, au caractère narratif, poétique, érotique, humoristique, politique ou fantastique, renouant, par les influences musicales qu'elles convoquent, avec le style cabaret, en vogue en France de la fin du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle. Très discrètes sur le marché du disque, absentes des principales radios, les chansons de Yanowski révèlent par le truchement de la scène – l'artiste se produit dans plus de 150 concerts depuis les années 2000 – la qualité poétique de ses textes, chargés de métaphores et de références « classiques », littéraires et mythologiques notamment. Du point de vue musical également, les références foisonnent, reliant des univers et des genres divers : instrumentation uniquement acoustique, inspirée par le milieu « classique » (piano seul, piano-violon, trio piano-violon-contrebasse ou même orchestre symphonique), partenaires accompagnateurs issus de diverses obédiences (jazz pour le pianiste Fred Parker, classique pour le violoniste Hugues Borsarello et le pianiste Samuel Parent), emprunts multiples au répertoire savant (Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, etc.) mélangés à des éléments issus du jazz, du cabaret de la première moitié du XX^e siècle, du tango, fruits d'une collaboration avec Gustavo Beytelmann.

Le propos de cette communication consiste donc à montrer en quoi les œuvres de Yanowski brouillent les cartes du genre « chanson », tant par le contenu musical et poétique que par les canaux de production qu'il met en œuvre.

12H00-13H30 • REPAS BUFFET (POUR LES INTERVENANTS ET LES ORGANISATEURS)



13H30-14H30 • CONCERT DES ÉTUDIANTS DE LICENCE 2 DE MUSICOLOGIE. CRÉATIONS MUSICALES SUR LES THÉMATIQUES DE LA BIENNALE. *Salle polyvalente.*

Des groupes d'étudiants en L2 (dans le cadre de l'UE PPPM/entrepreneuriat) présentent leur version du « malentendu dans la chanson » à travers des arrangements et des créations très personnels.

14H40-15H30 • AMBIGUÏTÉS CRÉATIVES DES MARGINALITÉS GÉNÉRIQUES
(SUITE)

14H40-15H05

JEAN-PIERRE ZUBIATE, LETTRES, UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
« BLUES ET ROCK LITTÉRAIRES AU DÉFAUT DE LA CHANSON POÉTIQUE OU LES MALENTENDUS DE LA LYRIQUE ÉLECTRIQUE ».

Résumé

Si l'attribution du prix Nobel de littérature à Bob Dylan a semblé donner à la chanson ses lettres de noblesse, on peut douter que ce fût sans dommage pour l'audibilité du genre dans toute sa complexité. En tant que *littéraire*, précisément,

cette consécration a, par le fait même, passé sous silence le travail de sape que l'artiste a toute sa vie effectué par rapport à une écoute *linéaire, intellectuelle et abstraite* de la chanson, fût-elle protestataire. Le premier, il a en effet sali la diction, saturé le son, fait déborder la prosodie de la chanson à texte à l'américaine (celle des Woody Guthrie et Pete Seeger) du côté de la provocation harangueuse, du crachis sonore et du débordement du verset politico-mystique constellé d'images éclatées. Le premier, il a délibérément introduit l'émotion mythologique dans le logos de la chanson, non pour en atténuer l'intelligence, mais pour réinsuffler, par l'accentuation des données sémiotiques, de la *sensibilité* dans un *sens* trop facilement réduit au sémantisme.

Mutatis mutandis, on ne compte pas les formations ou les artistes français qui ont, à partir de la deuxième moitié des années soixante-dix, opté pour les musiques électrifiées, rock et blues-rock en première ligne, pour donner plus de *corps* à un projet poétique que la chanson Rive Gauche, alors brocardée par Gainsbourg, tendait à réduire à la belle facture du poème énergique. Alors, Ferré et Gainsbourg, puis Higelin, pour les plus anciens, les nouveaux venus Bashung, Charlélie Couture, Jean-Patrick Capdevielle et Hubert-Félix Thiéfaine, bientôt suivis par le punk-rock français de Starshooter, des Rita Mitsouko ont imposé un type de lyrisme (orphique s'il faut en croire la renaissance de « Marie-Dominique » de Mac Orlan et Victor Marceau sous les riffs de La Souris Déglinguée), qui orchestrait le débordement du discours poétique du côté d'un baroque créatif global, associant goût de l'ellipse, rétention du chant dans le micro (chez le Gainsbourg de « La liberté camarade ») ou au contraire projection brutale de la voix (chez les Garçons bouchers), hermétisme imaginaire (chez Thiéfaine), technique du cut-up et du collage, brumes isotopiques et jaillissement de vers ciselés (chez Bashung), asyndètes, émiettement du propos, démultiplication inverse des suggestions tropologiques et concrétions sonores de tous ordres.

La conséquence en fut un *malentendu* élargi, aussi bien *choisi* et propre à favoriser une communion esthétique aux allures de grand-messe initiatique, que banalement né de l'incompréhension d'un public peu enclin à appréhender et à admettre cette autre façon d'entendre la délivrance *de sens* dans la musique populaire. Il s'agit bien de bouleversement *lyrique*, si l'on en juge, d'une part par l'importance donnée au déploiement de l'orchestration guitaristique et par la relativisation conséquente de la ligne prosodique associée à la mélodie chantée, d'autre part par le souci (orphique en effet), de traquer un sens irrationnel, peut-être immatériel, sous les divers sens mis en mouvement. Plus de discours hiérarchisé aux propositions claires, limitation de la narrativité : ce qui se concevait bien ne saurait jamais que s'énoncer ; la suggestion symboliste même, livrée aux séductions de l'abstraction livresque et croyant dans la beauté absolue, ne pouvait être suivie ; elle fut donc déplacée du côté d'un ancrage tragique dans la sensorialité finie et dans la relativité du plaisir intense, dont le *dire* est sujet à caution. Entre surcroît de sens et déficience de l'accès *au Sens* : tout le défi de cette lyrique électrisée fut sans doute là, dans cette obligation de *malentendu* liée à une vague conscience de la pauvreté du langage articulé.

15H05-15H30

OLIVIER MIGLIORE, MUSICOLOGIE, UNIVERSITÉ MONTPELLIER 3

« AMBIGUÏTÉS NARRATIVES DANS PRISON DORÉE DE ZOUFRIS MARACAS : ENTRE CHANSON POLITIQUE ET DE DIVERTISSEMENT ».

Résumé

En 2012, Zoufris Maracas sort l'album *Prison dorée*² dans lequel il dévoile des chansons relativement festives et dansantes telles que « Koutémouémoué », « Un Gamin » ou encore « J'aime pas travailler ». La première écoute laisse l'auditeur dubitatif, le temps qu'il s'habitue à la prononciation nonchalante de son chanteur. Elle l'oblige à tendre l'oreille pour discerner le contenu des paroles, quand il ne se laisse pas entraîner par les mélodies instrumentales et vocales et les rythmes dansants d'une biguine, d'un choro brésilien, d'un zouk d'Afrique de l'Ouest ou d'un maloya. C'est lorsque le texte devient enfin intelligible que se révèle, dans un français enrichi d'autres langues (créole, portugais, etc.), un discours politique extrêmement critique, un chanteur dont l'engagement ne fait aucun doute. Sa mise en voix dévoile pourtant un personnage vocal³

² Zoufris Maracas, *Prison dorée*, Chapter Two (3263142), 2012.

³ Le personnage vocal désigne le rôle assumé ou joué par un chanteur et l'identité particulière de groupe auquel il souhaite signaler son rattachement par tous les aspects de sa phonation. Cette notion a été développée par Philip Tagg dans *Music's Meanings*, New York et

enjoué, guilleret, contrastant avec le contenu du texte, laissant poindre la moquerie et l'ironie, pouvant parfois s'apparenter à une forme de cynisme. C'est cette étonnante contradiction entre le jeu instrumental et vocal et le message porté par les paroles que nous nous proposons d'analyser. Nous utiliserons des logiciels d'analyse de la voix développés par l'Ircam, des concepts issus de l'analyse du discours et des outils de l'analyse musicale. Il s'agira de montrer comment, ici, par un processus de métissage musico-littéraire et de jeu avec les divers narrateurs de la chanson (littéraire et vocal), se révèle un champ de significations inattendues.

15H30-16H45 • POLYSÉMIE, JEUX DE MOTS ET SOUS-ENTENDUS

15H30-15H55

STÉPHANE HIRSCHI, LETTRES, CANTOLOGIE, UNIVERSITÉ DE VALENCIENNES
« J'ALLAIS RUE DES SOLITAIRES À AMSTERDAM : POUR UN OUVROIR DE POLYSÉMIE ENCHANTÉE ».

Résumé

De *La dernière séance* d'Eddy Mitchell à *Amsterdam* de Brel, se jouent des polysémies qui ouvrent un potentiel d'imaginaire objectif pour les récepteurs – intentionnel ou pas pour le chanteur : « J'allais rue des Solitaires », authentique rue de Belleville, fait en même temps entendre la chevauchée du *cow boy* auquel s'identifie le jeune chanteur avant ses séances de cinéma – *j'allais rude et solitaire*, entre John Wayne et James Stewart, tels que Lucky Luke les synthétisera avec une tendre ironie ; et si le port d'Amsterdam existe, il ressemble si peu à celui que chante Brel que Ferré se sentira obligé d'annoncer qu'il propose lui un vrai port avec sa chanson *Rotterdam*. C'est que l'enjeu qui a traversé Brel, sans doute à son insu, réside dans le phonème même d'Amsterdam : la terre qui sépare l'âme et les dames. De ce lieu d'écartèlement existentiel, Brel fait le moteur de son crescendo jusqu'aux inaccessibles étoiles. On ne peut que s'y moucher – faute d'embarquer vraiment pour des aventures en mer, alors qu'on est prisonnier d'une impasse où « ça sent la morue ».

On essaiera donc d'envisager des modalités de potentiel imaginaire dans les polysémies chansonnières – formules ouvrant l'oreille à doubles sens, voire mots que la musique fait entendre sans même avoir à les prononcer, comme la fameuse rime à « cochons » qui reste à jamais non dite dans *Les Bourgeois* – tout en conduisant ceux qui ne l'entendent pas, droit chez le commissaire pour s'en plaindre !

Entre les noms propres et les rimes dont jouait Gainsbourg, entre les interstices des mots murmurés par Barbara, de *Vienne* à revienne jusqu'au bassin de *Pierre*, s'amorcerait un ouvroir de polysémies enchantées, sur le modèle de l'OULIPO lancé par Perec et Queneau – auteur de l'inoubliable *Si tu t'imagines...*

15H55-16H20

CAMILLE VORGER, FLE, UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
« ENTRE LUDICITÉ ET LUCIDITÉ. RAP, SLAM ET PACTE "COLLUDIQUE" »

Résumé

« C'est pour ça que je l'ouvre. Ma gueule est un musée »
Gaël Faye, 2017.

Dans nos études portant sur le slam et le rap « lyrique », plus généralement sur les poésies scéniques contemporaines,

Huddersfield, The Mass Média Music Scholars Press (MMSP), 2013 ; par son élève Vincent Bouchard dans *Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, mémoire de maîtrise, université de Montréal, 2010 ; et par nous-même dans notre thèse de doctorat : *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique*, thèse de doctorat sous la direction d'Yvan Nommick, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2016.

nous avons défini un pacte « colludique » fondamental, basé sur l'établissement d'une connivence ludique autour des mots entre l'artiste et son public. Si ce pacte se manifeste verbalement au travers de divers jeux de mots, il peut en outre se traduire par des stratégies multimodales (posture, mimogestualité) visant à étayer cette connivence voire à éclairer certains phénomènes d'homophonie, paronymie, etc.

En effet, à l'instar des rappers, les slameurs font jeu de tous mots, comme en témoignent déjà, au seuil de cette communication, la citation de Gaël Faye, et au seuil de leurs textes, les titres qu'ils choisissent. Dès lors, comment parviennent-ils à enrôler leur public dans cette « danse avec les mots » ? Telle est la question qui sera au centre de notre communication.

Dans cette perspective, nous analyserons un double corpus : d'une part, il s'agira d'appréhender chez Grand Corps Malade une forme d'« humour lyrique » dont l'un des principaux ressorts est le détournement phraséologique ; d'autre part, des chansons de Gaël Faye illustreront la posture d'écoute originale dans laquelle se trouvent placés les auditeurs/spectateurs qui se prêtent au jeu du décryptage des équivoques reposant notamment sur une écriture homophonique et paronomastique.

Il en résulte, dans les deux cas, une forme de « palimpseste sonore » qu'il appartient au public – activement voire physiquement impliqué dans la réception – de décoder. Celui-ci se doit alors, en miroir à la ludicité mise en œuvre, de faire preuve d'une forme de lucidité, en s'ouvrant non à une forme de « double vue » (au sens où l'on parle de « lucidité d'une voyante ») mais plutôt, en l'occurrence, à une « double entente ».

PAUSE ! (15 MIN)

16H35-17H

AUDREY COUDEVILLE-VUE, CANTOLOGIE, UNIVERSITÉ DE VALENCIENNES « "HUM, PARDON, VOUS DITES ?" : QUAND L'ÉROS EST SA MUSE. »

Résumé

Yvette Guilbert (1865-1944) débuta sa carrière à la fin du XIX^e siècle en interprétant des chansons grivoises, comme la plupart des chanteuses de café-concert de son époque. L'une d'entre elles, *Les Vierges*, créée dès 1891, compta parmi ses plus grands succès. Victime de la censure, l'interprète dut trouver des stratagèmes pour donner à entendre certains termes qualifiés d'un peu « raides ». Elle toussa ce qu'elle ne pouvait prononcer, et donna ainsi à mieux percevoir le sous-texte érotique de la chanson. La Belle Époque du Café-concert raffola du grivois, qu'il fût cru ou tu, surtout s'il était pris en charge par une voix féminine.

Les femmes vont donc chanter le plaisir, puis *leur* plaisir et enfin finir bien sûr par l'écrire elles-mêmes.

Si « au fur et à mesure » de la libération du corps des femmes, et de leur parole, on s'est « décolleté, décacheté, déshabillé », il semblerait qu'aujourd'hui, dans la chanson française très récente, il soit moins question de revendiquer une forme débridée d'ultra sexualité, à la manière d'une Guesch Patti interpellant Étienne ou de Mylène Farmer « libertine et catin », que d'exprimer le désir charnel dans l'exaltation de la sensualité, de la volupté assumée voire revendiquée. Dès lors, il s'agira, grâce à l'étude de cas de plusieurs chansons du répertoire d'auteures-compositrices-interprètes actuelles, d'analyser la façon dont l'érotique féminine s'exprime en chanson.

J'interrogerai en premier lieu ce qui relèverait de stratégies de détournement, d'évitements, qui, à coups de métaphores, de suggestions malicieuses, finissent *a contrario* par pointer le caractère érotique (voire érotico-comique) ou licencieux d'une chanson plus encore qu'elles ne le voilent. Le malentendu ainsi souligné ouvrirait un potentiel imaginaire bien plus vaste pour l'auditeur (*cf. Les Nuits d'une demoiselle 2.0* ou *Cheval de Feu* de Jeanne Cherhal). J'envisagerai également de montrer comment l'usage du clip vidéo peut nourrir l'esthétique suggestive de la chanson érotique (*cf. Fontaine de lait*, Camille) et lui conférer un complément ou un autre niveau d'interprétation.

Je questionnerai pour finir le choix interprétatif de certaines chansons, qui, parce qu'elles sont adaptées ou reprises par des interprètes féminines, sont entendues autrement et voient leur portée érotique, leur charge sensuelle réactualisée voire augmentée. La réappropriation de la chanson par ces voix de femmes lui permettant de fait de gagner en audace (*cf. Je te sens venir*, Juliette Armanet), en lascivité (*cf. Dans ma benz*, Brigitte), etc. Il ne s'agirait plus de suggérer l'Éros, mais de le

faire ressurgir, s'épanouir. Et de laisser advenir aussi un sens nouveau, voire oublié, à un standard qui, là où on n'entendait plus qu'une belle chanson d'amour, déploie toute sa vérité (cf. *Que Je t'aime*, Camille).

17H00-17H50 • ÉQUIVOQUES SÉMANTIQUES ET HISTORIQUES

17H-17H25

RICARDO NOGUEIRA DE CASTRO MONTEIRO, SÉMIOLOGUE, UNIVERSITÉ FEDERAL DO CARIRI, BRÉSIL

« LA CHANSON DANS LE CONTEXTE DES DRAMES RELIGIEUX DE TRADITION POPULAIRE AU BRÉSIL : L'ORALITÉ ENTENDUE ET/OU MALENTENDUE ».

Résumé

La tradition orale utilise la mémoire pour perpétuer son riche patrimoine culturel en le transmettant de maître à disciple, d'une génération à la suivante. Néanmoins, malgré l'extraordinaire habileté mnémotique développée et exercée pendant ce processus, il est loin d'être exempt d'erreurs occasionnelles. Ces malentendus sont quelquefois une importante source d'inspiration et de création : quelques bribes de mémoire sont déguisées par de nouveaux vers, qui fréquemment substituent aux mots archaïques des termes courants, aux situations du passé celles plus actuelles, aux mélodies ou rythmes démodés une musique quelques fois plus vigoureuse. La conception des drames religieux de tradition populaire au Brésil et de son répertoire musical comme tradition statique et intouchée par le temps, cristallisée dans une forme parfaite et définitive, ne résiste simplement pas à la comparaison entre les sources écrites ou enregistrées en audio ou audiovisuel et les pratiques encore vivantes de ces traditions. Quelquefois, des versions très similaires suggèrent vraisemblablement l'hypothèse d'une origine commune, et on s'interroge sur le laps de temps nécessaire pour produire ces différences entre les variations. Le présent article recherche le sens caché de ces malentendus : des mots ou mélodies oubliés à l'urgence d'exprimer les questions du présent, des versions divergentes aux enjeux généalogiques qu'elles peuvent nous aider à éclairer.

17H25-17H50

PÉNÉLOPE PATRIX, LETTRES, MUSIQUE, UNIVERSITÉ DE LISBONNE

« LES ARCHIVES DE LA CHANSON : MALENTENDUS CONTEMPORAINS ET SILENCES DE L'HISTOIRE. L'EXEMPLE DES CORPUS DE FADOS ET DE TANGOS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^E SIÈCLE »

Résumé

Cette proposition porte sur un corpus de tangos et de fados de la seconde moitié du XIX^e siècle et leurs potentielles mésinterprétations contemporaines.

Le caractère intermédiaire de la chanson, dont l'esthétique particulière réside dans l'association entre texte, musique et performance, induit parfois des contresens de la part des exégètes, dont les approches spécialisées ont tendance à séparer des éléments qui fonctionnent et font sens ensemble dans la pratique (paroles, musique, interprétation vocale et scénique). Mais le problème est d'autant plus aigu quand l'analyse porte sur des corpus de chansons anciennes, auxquelles on accède principalement par le biais d'un ensemble de *textes*. L'accès à la chanson est alors inévitablement partiel et fragmentaire, ce qui peut engendrer bien des « malentendus », et non des moindres.

Cette intervention évoquera certaines de ces difficultés à partir d'un corpus de tangos et de fados datant de la seconde moitié du XIX^e siècle, correspondant au moment d'émergence de ces deux genres au Portugal et en Argentine. L'on se demandera comment dépasser ces limitations, comment faire « sonner » les archives de la chanson, grâce aux apports récents de méthodologies et de disciplines variées, de l'histoire « aurale » aux *sound studies*.

VENDREDI 5 AVRIL

9H : ACCUEIL

9H30-11H • LA REPRISE : OUVERTURE AUX POSSIBLES OU VECTEUR DE MALENTENDUS ?

9H30-9H55

**JULIE MANSION VAQUIÉ, MUSICOLOGIE, UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS
« GARE AU GORILLE ! ENJEUX CRÉATIFS DE LA REPRISE. BRASSENS DANS LE RAP FRANÇAIS »****Résumé**

Au cœur de la réflexion sur les notions de création et de récréation, la reprise possède un statut particulier. En effet, celle-ci s'inscrit souvent dans une démarche de recherche d'affiliation, d'héritage, d'authenticité, etc. Par ailleurs, elle fait aussi surgir des problématiques esthétiques, culturelles, linguistiques et sémantiques qui vont ici attirer notre attention sur un cas particulier.

En s'appuyant sur l'analyse de la reprise de la chanson *Le Gorille* de Brassens par Joey Starr d'une part (*Gare au Jagarr*, 2006), et L'1 consolable d'autre part (*Le Gorille*, 2015), nous aborderons plusieurs aspects liés à cet acte de reprise. Parmi ceux-ci, il apparaît deux éléments importants liés à la resémantisation de la chanson mais aussi dans une certaine proportion, dans ces deux exemples à une véritable traduction, mettant à jour la variation, le détournement et la réappropriation de la chanson originale par des artistes issus du genre rap.

En adoptant une démarche musicologique, cette proposition de communication souhaite éclaircir les rapports de la reprise à l'original tant d'un point de vue musical (sample, mélodie, accompagnement...) que d'un point de vue textuel, permettant à l'auditeur tout en reconnaissant la chanson de Brassens de la découvrir sous une (ou plusieurs) autre perspective.

9H55-10H20

**SANDRIA P. BOULIANE, MUSICOLOGIE, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
« QUAND LA CHANSON DE L'AUTRE DEVIENT LA NÔTRE : JEUX D'APPROPRIATION, DE TRADUCTION ET DE BILINGUISME »****Résumé**

Durant l'entre-deux-guerres, les chansons de la Tin Pan Alley règnent sur la production américaine de musique en feuilles ainsi que sur la musique diffusée sur scène, sur disque et à la radio. Pour se rendre jusqu'au public canadien-français, ces chansons traversent non sans difficulté des frontières territoriale, linguistique et culturelle. De fait, plusieurs pièces à succès sont rééditées, réenregistrées et réinterprétées à Montréal, en les adaptant à la langue française et au contexte québécois. Pourtant, si ces chansons issues du croisement avec la culture états-unienne sont sujettes à de nombreux préjugés, elles sont aussi parfois adoptées, appropriées et imitées au point d'être prises pour une chanson issue du folklore canadien-français.

En déviant ce qui devrait être une forme d'acculturation et d'assimilation de la culture minoritaire il est possible qu'un processus d'appropriation puisse arriver à déjouer les auditeurs d'hier et d'aujourd'hui. En effet, interprètes, maisons de

disques et éditeurs mettent en œuvre différents mécanismes de transformation et de création qui brouillent volontairement les origines d'une chanson. Je propose d'examiner une sélection de chansons afin de montrer qu'un corpus typiquement associé à la culture anglophone états-unienne peut constituer un jalon déterminant de l'histoire de la chanson populaire canadienne-française, puis québécoise.

10H20-10H45

**ROBIN CAUCHE, ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES,
UNIVERSITÉ LYON 2**

**« L'ADAPTATION COMME STRATÉGIE HERMÉNEUTIQUE : ALEXIS HK CHANTE BRASSENS
(AU PRÉSENT) »**

Résumé

Pour conclure « Georges et moi », le tour de chant qu'il consacre à l'œuvre de Georges Brassens (2017), Alexis HK rend hommage à Brassens en précisant que c'est lui « qui a écrit 98,9% des chansons qui figurent dans ce spectacle ». 98,9% : sous couvert d'un bon mot, la remarque n'est pas anodine. Qu'en est-il justement de la part restante ? De ces fragments de chansons dont Alexis HK assume ici explicitement l'ajout ? En somme, quelle est la nature, mais aussi le rôle, de ces discrètes réécritures ?

À contre-courant d'une idée largement répandue, qui affirmerait que les chansons de Brassens sont intemporelles, nous montrerons que les adaptations proposées répondent à différentes logiques d'interprétation. Il s'agit d'abord d'élucider certains passages dont la langue a déjà vieilli : chronolectes et références culturelles invitent à une mise en contexte. Toutefois l'adaptation semble parfois aussi un geste d'interprétation qui dépasse la simple élucidation, au profit d'une inflexion herméneutique.

Dans cette communication, nous envisagerons donc les gestes d'adaptation comme des stratégies herméneutiques dont l'objectif est autant de faire entendre les textes de Brassens comme des classiques de la chanson que de les faire résonner au présent.

PAUSE ! (15 MIN)

11H00-11H50 • LA PERFORMANCE VOCALE : TENSION ENTRE AUTHENTICITÉ ET AMBIGUÏTÉ

11H-11H25

**PIERRE SAUVANET, ESTHÉTIQUE, UNIVERSITÉ BORDEAUX-MONTAIGNE
« DU BÉGAÏEMENT DANS LA CHANSON ».**

Résumé

Pas de malentendu dans le titre : il ne s'agit pas de jouer gratuitement sur le paradoxe en substituant un mot à un autre, mais de prendre un cas particulier de « mésentente » apparente dans le domaine cantologique, à la fois relativement peu traité et pourtant suffisamment significatif. Que ce soit pour leur auteur ou pour leur contenu, certaines chansons peuvent en effet apparaître comme une forme joyeusement paradoxale de bégaiement maîtrisé.

Avant d'être un malentendu parfois comique avec les autres (qu'est-ce que tu dis ? on entend mal, on n'y comprend rien...), le bégaiement est d'abord un malentendu tragique avec soi-même (ma langue fourche, mes pensées débordent, je ne m'entends pas comme je devrais). Mais on sait que les bègues ne bégaièrent plus lorsqu'ils chantaient : tout se passe alors comme si la situation elle-même, ici le contexte de la chanson, avait le pouvoir de transformer la pathologie. Un nombre non négligeable de chanteurs de tous horizons correspond ainsi à des bègues reconvertis, qui ont précisément dépassé leur

handicap à travers le chant (Darry Cowl, Carlos, Arno, H.-F. Thiéfaïne, Ed Sheeran...).

Sauf exception non contrôlée sur scène, qui reste justement une exception, il n'y a pourtant pas de « vrai » bégaiement *dans* la chanson, mais une utilisation du malentendu à des fins poétiques et musicales. Un nombre non négligeable de chansons met ainsi en scène le bégaiement, sous des formes stylistiques volontaires, qui permettent notamment des effets sémantiques et poétiques aussi bien que purement rythmiques, ou bien entendu comiques. Dans le temps imparti, et dans la lignée des premiers travaux « entre jazz et chanson », une seule référence discographique sera analysée : *Le funk du bègue* d'Élisabeth Caumont (1987).

11H25-11H50

CÉLINE CHABOT-CANET, MUSICOLOGIE, UNIVERSITÉ LYON 2

« VOIX ET INTERPRÉTATION VOCALE DANS L'ETHOS DU CHANTEUR : SOURCES D'AUTHENTICITÉ OU FERMENTS D'AMBIGUÏTÉ ? »

Résumé

« Lorsque [les directeurs artistiques] recherchent de nouveaux artistes [...], l'élément premier qu'ils cherchent à reconnaître, à isoler le plus possible, c'est une voix. Cette voix est dès le départ un élément à double sens, physiologique et psychologique. Elle servira de support à la relation qu'il faut établir entre le personnage du chanteur et ses chansons⁴ », analysait Antoine Hennion. La voix du chanteur : élément originel, composante initiale non choisie, avec laquelle il faut compter. C'est par elle que se construira son ethos et elle en sera un tremplin essentiel. Cette voix, émanation d'un corps physique unique, nous paraît souvent révéler la part d'authenticité inaltérable du chanteur, nous dévoiler, parfois avec indiscrétion, quelque chose de l'intime, de l'être véritable. Elle est cette corporéité nue qui résiste à tous les masques, costumes, personnages, et que même les effets sonores ne peuvent travestir totalement. Révélateur de l'être physique tant que psychologique, la voix est aussi, bien souvent, élucidation de l'œuvre, leveuse de malentendus. Mais la voix ne saurait-elle mentir ? L'éthos qu'elle porte n'est pas toujours aussi univoque et sa stylisation sait entretenir l'équivoque et peut s'avérer instrument d'ambiguïté. Finalement, l'ambiguïté ne se révélerait-elle pas paradoxalement la forme ultime du dévoilement et la véritable garante de l'authenticité dans un genre plus complexe qu'il n'y paraît ?

12H-14H • REPAS BUFFET (POUR LES INTERVENANTS ET LES ORGANISATEURS)

14H00-15H40 • DES ETHOS AMBIGUS OU BROUILLÉS

14H-14H25

MARTINE GROCCIA, SÉMIOTIQUE, UNIVERSITÉ LYON 2

« CHARLOTTE GAINSBORG, CHANTEUSE ? *REST*: L'ALBUM DE L'ÉTHOS NÉGOCIÉ ».

Résumé

Dans une interview accordée à Claire Chazal à l'occasion de la sortie de son dernier album, *Rest*, Charlotte Gainsbourg présente son projet musical comme un travail guidé par l'envie « d'aller à l'opposé de ce que [sa] voix peut représenter », et trouver ainsi l'espace d'expression d'un moi introverti. Pour autant, la mise en ligne sur la plateforme YouTube du single éponyme deux mois auparavant, aura déjà fait naître de nombreux commentaires d'internautes, franchement acerbes, comme celui-ci, exemplaire par l'ironie qu'il manifeste : « Merveilleux : une musique sur quatre notes chantées par une chanteuse sans voix et dont on ne comprend pas les paroles. C'est l'équivalent du couteau sans manche dont on a perdu la lame ».

⁴ Antoine Hennion, *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*. Paris : A. M. Métailié, coll. « L'art et la manière », 1981, p. 45.

Bien que la chanson *Rest* ne soit pas celle de l'album qui illustre le mieux le projet révélé par l'artiste, les réactions de certains internautes pointent une faille du projet artistique, celle d'un écart entre les intentions créatrices et l'effet produit par l'œuvre, écart dont on fera l'hypothèse qu'il se loge principalement dans une construction problématique de l'ethos de la chanteuse.

En partant de cette réflexion initiale, nous proposerons dans cette communication une analyse ciblée de l'album *Rest*. Nous discuterons ainsi les différents processus signifiants à l'œuvre, qui semblent manifester une négociation permanente au sein de la trinité créatrice⁵ : personne civile / chanteur / canteur, et dont on peut se demander si ce n'est pas le lieu où se dessinent les enjeux d'une entente – ou d'une mésentente –, entre l'artiste et le public.

14H25–14H50

CÉLINE PRUVOST, ÉTUDES ROMANES, UNIVERSITÉ D'AMIENS

« LES TEXTES MAL ENTENDUS D'ORELSAN : QUAND L'IMAGE DEVIENT INDISPENSABLE À LA COMPRÉHENSION ».

Résumé

Orelsan utilise souvent des moyens visuels comme clé d'interprétation de ses chansons, qui aident à saisir la distance entre le canteur et l'auteur, et à comprendre quel est le statut du personnage – souvent anti-héros.

Le format YouTube pousse à *regarder* les chansons, et de plus en plus de chansons deviennent indissociables de leurs images – à tel point qu'on peut parfois se demander qui accompagne qui, de la chanson ou de la vidéo. Le scandale récurrent autour du début de carrière d'Orelsan peut être considéré comme un cas d'école : si l'on omet de prendre en compte l'image comme une partie intégrante du tout chanson, on risque de ne pas la comprendre, de passer à côté des effets d'ironie et de parodie.

Accepter que la chanson contemporaine demande à être regardée permet d'accepter que l'image puisse éclairer le sens du texte, ce que semble parfois refuser une partie du public. Malgré les procès qui ont déjà eu lieu suite à des lectures exclusivement textuelles de ces œuvres intermédiaires, malgré les passionnantes conclusions de la cour d'appel de Versailles en février 2016 sur le « droit au personnage », certains redécouvrent ces chansons sur YouTube, sans notes de bas de page, sans appareil critique, sans contextualisation, et le malentendu renaît.

14H50–15H15

JOËL JULY, STYLISTIQUE, UNIVERSITÉ D'AIX MARSEILLE

« LES CHANSONS MENTIES ».

Résumé

Ce que nous avons appelé « chansons menties⁶ » se distingue des cas fréquents avant 1960 où un parolier homme utilise une voix féminine, censée mieux faire partager sa sentimentalité, pour interpréter son texte. Ce ne sont pas des reprises (à rebours du Légionnaire de Piaf repris par Gainsbourg) pour lesquelles l'auditeur est en connivence. Elles se développent dans des productions contemporaines où les interprètes créent une chanson sexuée qui ne correspond pas à leur genre (masculin/féminin), télescopant alors l'ethos de l'interprète et celui du je textuel : chez Bénabar, Stromae, Cali, Grégoire, pour les hommes ; et pour les femmes, Carla Bruni, Hoshi, Zazie, L (Raphaële Lannadère). Dans des titres récents, le texte se présente sans le subterfuge littéraire d'un énonciateur second, d'un discours rapporté.

⁵ Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », PUV, 2008, p. 45-47.

⁶ Joël July, « Que reste-t-il de nos ethes ? », dans : Philippe Jousset (éd.), *L'Homme dans le style et réciproquement*, coll. « Textuelles », PUP, p. 173-192.

Il s'agira alors d'une « négociation » schizophrénique (que nous attribuons davantage au récepteur qu'à l'énonciateur) pour acclimater le discours sexué (marqué par de nombreux procédés verbaux) aux patentes réalités sensorielles de l'interprétation. Ce que ces cas semblent démontrer, c'est que l'*ethos* discursif très inscrit, si l'on peut toujours croire, après tout, qu'il nous dit quelque chose de l'auteur lui-même, le corps et la voix sur scène le démentent. La posture est ambiguïlée peut-être pour mieux dégager l'*ethos* discursif, paradoxalement lui donner plus de voix⁷, en le désolidarisant du corps citant, une voix qui ne peut et ne doit et ne veut pas se charger des conduites de l'écrivain : garder toute l'étendue virtuelle de la fiction et dégager l'existence d'un supra énonciateur au-dessus du chanteur et du canteur.

15H15-15H40

**SARRA KHALED, LETTRES, UNIVERSITÉ DE CARTHAGE, UNIVERSITÉ DE MANOUBA-TUNIS (TUNISIE), UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE DES HAUTS DE FRANCE
« LES AMBIGUÏTÉS DE CHARLES AZNAVOUR ».**

Résumé

Aznavour est un exemple paradigmatique du malentendu dans l'histoire de la chanson. Véritable artiste du paradoxe, il a autant connu les souffrances de l'opprobre que les honneurs d'une ascension vertigineuse et glorieuse à laquelle il ne semblait pas destiné. En effet, si la place de Charles Aznavour dans le paysage de la chanson française n'est plus à prouver, celle-ci a été, au départ, très controversée. Car la figure de Charles Aznavour, en tant qu'artiste-chanteur, était peu conventionnelle. Critiqué pour son physique malingre, sa voix enrouée (qui ont contribué à créer son personnage de souffreteux), ses origines modestes et sa volonté affichée de réussir et de s'enrichir, Aznavour ne semblait pas répondre aux canons de l'artiste de l'époque, encore moins à la figure de l'ACI, telle que véhiculée par certains de ses contemporains⁸. Ensuite, sa sympathie pour les jeunes idoles de la vague yéyé, l'appartenance d'une partie de son répertoire à l'esthétique de la chanson de variétés ainsi que sa casquette d'acteur et d'auteur de musique de films ont rendu sa place et son statut d'ACI encore plus caducs dans l'espace de la chanson française. Mais l'ambiguïté d'Aznavour réside surtout dans l'ambiguïté de l'image qu'il a donnée de lui-même, celles des identités qu'il a revendiquées et dans son éthos ambivalent : artiste bohème ou artiste industriel et égocentrique ? Fils d'immigrés arméniens ou artiste « qui fait France⁹ » ? Artiste sans baccalauréat ou poète des temps modernes ? A partir de l'analyse des expressions chantées de cet ethos ambivalent, il s'agira de démontrer, dans notre exposé, qu'Aznavour a nourri son œuvre d'une dissonance entre le « je » du canteur et l'éthos du chanteur pour *déconstruire* des images jusque-là stéréotypées, dissonance que véhiculeront, par ailleurs, certaines reprises de ses standards.

PAUSE ! (15 MIN)



**16H-18H • CONCERT DES ÉTUDIANTS DE LICENCE 3 DE
MUSICOLOGIE. CHANSONS INSPIRÉES DES THÈMES DE CES DEUX
JOURNÉES... Salle polyvalente.**

Étudiant.es du cours de L3 « culture vocale » de Laurent Grégoire.

⁷ Et bon nombre de ces chansons sont en relation avec la perception identitaire des genres. Voir : Stéphane Chaudier, *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, PUP, coll. « Chants Sons », 2018.

⁸ Adeline Cordier, « Le corps inadapté de l'auteur-compositeur-interprète », dans : Barbara Lebrun (éd.), *Chanson et performance*, L'Harmattan, 2013, p. 47-57.

⁹ Pascal Ory, *Dictionnaire des étrangers qui ont fait France*, Robert Laffont, 2013.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

