



HAL
open science

Narcisse en échos : oser l'homosexualité dans la chanson

Bernard Jeannot

► To cite this version:

Bernard Jeannot. Narcisse en échos : oser l'homosexualité dans la chanson. Jean-Marie Jacono; Cécile Prévost-Thomas; Stéphane Hirschi. Chanson pour, chanson contre: Actes de la troisième Biennale internationale d'études sur la chanson, Presses Universitaires de Provence, pp.231-245, 2024, Chants Sons, 979-10-320-0526-2. hal-04807883

HAL Id: hal-04807883

<https://hal.science/hal-04807883v1>

Submitted on 27 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



Presses
Universitaires
de Provence

IMPORTANT

Dès la publication de l'ouvrage collectif
auquel vous avez contribué,
les PUP vous autorisent à publier
le tiré à part « éditeur »
qu'elles vous transmettent
uniquement sur une plateforme
de science ouverte publique (HAL)

Sur une plateforme privée
(Academia, ResearchGate etc.),
merci de ne faire figurer que le lien vers HAL

Les PUP vous conseillent
de choisir la licence CC-BY-SA
pour la protection de votre travail,
en conformité avec les recommandations
d'OpenEdition Books

Nous vous remercions



CHANSON POUR... CHANSON CONTRE

sous la direction de Jean-Marie Jacono, Cécile Prévost-Thomas et Stéphane Hirschi

3^e biennale
des Ondes du Monde

CHANTS SONS 

Chants Sons

collection dirigée par Perle Abbrugiati, Jean-Marie Jacono et Joël July

Chanson pour... Chanson contre
Actes de la troisième Biennale internationale
d'études sur la chanson

9-10 septembre 2021

Chansons et engagements aujourd'hui

Université Sorbonne Nouvelle – Maison de la recherche (9 septembre, matin)

Philharmonie de Paris – Salle des colloques

14-15-16 septembre 2021

Chansons et événements à travers le temps

Aix Marseille Université – Maison de la recherche

sous la direction de

Jean-Marie Jacono, Cécile Prévost-Thomas et Stéphane Hirschi

2024

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRES : AFPU DIFFUSION <https://www.afpu-diffusion.fr>

DISTRIBUTION LIBRAIRES : DILISCO Groupe Albin Michel



Bernard Jeannot

Narcisse en échos



**Oser l'homosexualité
dans la chanson**

Université d'Angers, CIRPaLL, Angers, France

Quand Hoshi lance les premiers vers de son titre phare *Amour censure* (Soleil Levant, 2019), l'accompagnement musical est très peu présent et la voix de l'artiste, claire et franche, envahit l'espace sonore : « *Au placard mes sentiments / Surtout ne rien dire et faire semblant* ».

L'énoncé « *ne rien dire* » est paradoxal, puisqu'il est vocalement tout à fait audible et donc éloquent. La chanteuse supplée la voix de la cantrice qui se tait et « *fai[t] semblant* ». Ce paradoxe n'est pas isolé mais renvoie à tout un pan de la tradition chansonnière qui ose déclarer en musique ce qui ne se dit pas. À cet égard, l'homosexualité et son sujet sont traités de manière oxymorique : c'est toujours à bon entendeur que la chanson les présente. La mise en voix, hyper-audible, rend le propos compréhensible tout en le présentant de biais. *Le Trou de mon quai* (Dranem, 1906) témoigne d'une approche textuelle et musicale ludique qui suggère l'homosexualité plus qu'elle ne l'explique. En outre, de nombreuses périphrases sont utilisées dans la chanson française pour évoquer à demi-mots des amours tout aussi secrètes : « *Oui, je sais / Il aime les garçons* » chante Fabienne Thibeault dans *Un garçon pas comme les autres* de *Starmania* en 1978. L'assourdissement de l'énoncé est tout autant signe de bienséance sérieuse que d'ironie complice avec l'auditeur.

Au tournant des années 1990, quand des sociologues comme Eribon, Fassin ou

Cusset analysent et promeuvent l'identité homosexuelle, la chanson se fait plus engagée en termes d'énoncés et d'énonciation, flirtant avec la saturation des arrangements, des orchestrations et des interprétations. Les morceaux de bravoure de Nicolas Bacchus en témoignent, et des titres comme *J'aime trop ton boule* (Fatal Bazooka, 2007) ou *Défoncé défonce-moi* (Saez, 2002) montrent que le registre *trash* équivaut dès lors à une sortie du placard. À côté d'un répertoire de chansons somme toute élégiaques dans lesquelles le vague à l'âme côtoie la joie d'aimer en silence, il existe donc un pan de chansons plus franches et libérées où l'identité homosexuelle se revendique de manière ultra-audible. Mais comment définir cette identité homosexuelle avérée par un *Je* qui se déclare ouvertement dans la chanson ? En effet, le sujet de l'énoncé en revanche semble révélé soit en échos soit avec distance. Cette distance se fonde parfois sur l'ironie, comme dans *Le Petit Rouquin du faubourg Saint-Martin* de Fortugué (1920). Ici, la stratégie d'interprétation maniérée du chanteur – si elle imite par convention l'*Ethos* d'un chanteur homosexuel – n'en demeure pas moins un moment ludique qui fonctionne sur un stéréotype et qui foncièrement sépare le chanteur du canteur. Dans certaines chansons plus élégiaques, le jeu de distanciation se fonde sur le point de vue compatissant et sur l'ambiguïté référentielle. Quand Daniel Lavoie

explique la genèse de *Ils s'aiment (Tension attention*, 1983), il signale avoir été touché par la vision de deux adolescents amoureux dans les décombres de Beyrouth. La réception de la chanson peut diverger en attestent le moteur *Wikipédia* ou encore le blog *Eventail musical en rose et noir*¹ qui associent l'amour de deux jeunes anonymes et non genrés en proie aux ressentiments d'un monde hostile. « *Malgré les regards* » pressants, le chanteur observe de loin et avec bienveillance les amours homosexuelles pour les approuver et les revendiquer. Quand en 1990 la chanteuse du groupe Mecano interprète en français *Une femme avec une femme*, elle incarne également une cantrice qui témoigne des amours secrètes lesbiens, rendant paradoxalement mais délicatement explicites les nombreux euphémismes. La posture de la chanteuse est dès lors problématique : partageant vocalement la condition féminine, elle se distingue des amours homosexuelles mais relaie dans un chant mélancolique les *pensums* de ceux qui n'approuveraient pas la situation tout en luttant à demi-mots contre les préjugés : « *Je ne veux pas les juger / [...] Si ça dérange, je n'ai qu'à m'en aller* ».

Parler d'homosexualité dans la chanson n'est évidemment pas un problème. Chanter l'homosexualité en revanche pose le problème

de la déréalisation du sujet et interroge la fonction de la chanson : y-a-t-il *coming out* en chanson ? Peut-il y avoir *coming out* et engagement identitaire si le rapport entre l'auteur, le chanteur, le canteur et le sujet homosexuel est distancié ? Comment finalement peut-on avérer l'identité homosexuelle en chanson en évitant ce que James Creech appelle le « closet writing² », c'est-à-dire une sorte d'indéniable écriture du placard ? La chanson est d'autant plus problématique qu'elle joue souvent sur ce brouillage référentiel qui existe entre le chanteur et le canteur³. *Rupture au miroir*

2 James Creech, *Closet Writing. Gay Reading*, Chicago, The University of Chicago press, 1993.

3 Certains titres sont interprétés par un chanteur hétérosexuel qui imite de manière posturale le canteur gay (Charles Aznavour, *Comme ils disent*). Le chanteur hétérosexuel peut également narrer ou observer la condition d'un sujet homosexuel (*Le petit voisin*, Jeanne Cherhal; *Mon coloc'*, Max Boublil). En ce cas, un système de non correspondance identitaire entre « les stigmates du genre » (le corps du chanteur) et « les signes du genre » (qui appartiennent au texte et qui renvoient au canteur) se fait sentir. L'on trouve également des chansons dans lesquelles le chanteur est publiquement homosexuel et relaie l'aveu d'un canteur gay, créant des chansons soit autobiographiques soit hétérographiques (Emmanuel Moire, *Ne s'aimer que la nuit*). Le chanteur semble ici à la recherche d'un ton qu'il choisit parmi les voix qui sont composantes de la sienne. Chacun de ces rapports témoigne d'une distance entre l'énonciateur et son sujet, tout en assumant vocalement et thématiquement ce sujet chansonnier. Le rapport engagé entre chanteur et

1 Blog de Mélomane en révolte, créé en 2017, mis à jour en 2022, disponible à l'adresse : <http://eventail-musical-en-rose-et-noir.fr> (consulté le 13 avril 2022).

de Gainsbourg est un titre qui installe ce rapport complexe où le miroir construit littéralement une imagerie signifiante et en échos de l'homosexualité. Il faut se figurer la cantrice découvrant « *Sur le miroir au rouge à lèvres* » un mot de rupture de sa jeune compagne : « *Pardonne-moi petite Jane / Je m'en vais, je veux refaire ma vie / La glace embuée de fièvre / Reflétait mon air malheureux* ». L'usage de l'appellatif « *Jane* » écrit sur un miroir, c'est-à-dire sur le reflet du visage de l'interprète, renvoie la cantrice au miroir de la chanteuse, tout en n'étant pas elle puisque la séparation que vit Birkin à ce moment-là est celle d'avec Gainsbourg⁴. Le prénom « *Jane* » est non seulement un mot littéral sur le miroir, mais également le personnage dans le miroir sur lequel est écrit le mot et qui puise sa référence dans le corps de la chanteuse. En somme, la chanson pose le principe inadéquat

d'une chanteuse-cantrice qui déclame des mots qui lui sont adressés, tout en les vivant au miroir de sa vie et en les réalisant.

Le problème identitaire est puissant : là où de nombreux travaux ont été consacrés à travailler l'hétérosexualité normative en chanson, il s'agit de se demander comment la chanson construit une normativité de l'identité homosexuelle – un canon en quelque sorte – et surtout, comment ce canon se chante, s'interprète au miroir du chanteur. En posant la question de la normativité de l'identité homosexuelle déclarée dans la chanson, l'on interroge nécessairement la question du genre qui trouve son éclairage par l'interprétation. Grâce au chanteur, c'est toujours en échos, en images et de manière posturale⁵ que l'*Ego* du sujet ose s'affirmer. C'est donc « *Sans contrefaçon* » que ce modèle dominant dans la chanson homosexuelle passe par une esthétique du polymorphe, du « *caméléon* » ou du « *Chevalier d'Éon* » comme le chanterait Mylène Farmer : la polyphonie vocale et discursive, la multiplication des référents⁶ la matérialité et la littéralité des

canteur est polymorphe, voire hétérotopique. En somme, il faut analyser comment le chanteur réagit à un canon littéraire de l'homosexuel prévu dans le texte soit pour le conforter, soit pour le mettre en perspective, et quoi qu'il en soit pour le problématiser tout en l'avérant. Ce rapport touche souvent au cliché : d'abord en raison de l'imitation posturale de l'identité homosexuelle, qui peut aller jusqu'à étayer un stéréotype; ensuite, parce que la distance entre l'observateur et l'observé suscite une écriture en sourdine, faite de périphrases et de métaphores avérées à qui veut les entendre. Les clichés doivent alors être compris dans leur littéralité d'imagerie.

4 *Baby Alone in Babylone* est le premier album réalisé après la rupture avec Serge Gainsbourg en 1983.

5 C'est qu'évoque Pierre Verdrager en parlant de « régime postural de l'homosexualité », dans *L'homosexualité dans tous ses états*, Paris, Éditions les Empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 122.

6 Gary Ferguson explique que la représentation moderne de l'homosexualité n'est pas unifiée, et qu'au contraire il existe des forces figuratives contradictoires qui deviennent l'état.

figures de l'image qui sont chantées sont autant de procédés d'expression de cette identité plurielle qui doit être considérée comme telle. La chanson s'envisage alors comme un trope (musical, textuel, corporel) qui confère au sujet homosexuel un espace figuratif. L'interprétation fonctionne alors comme un « prêt à porter vocal⁷ » qui suscite des personnages littéraires et interroge le genre même de la chanson qui touche à l'autofiction. Où se dit le vrai si tout se cache tout le temps et si l'interprétation publique propre aux usages de la chanson dépasse l'intime allant peut-être jusqu'à le galvauder ? Et si finalement le « *faire semblant* » que déclame Hoshi n'était pas le propre de l'identité homosexuelle que la chanson défendrait littéralement en se construisant sur des rapports ludiques, sur les images et des reflets, et sur l'esthétique polymorphe ?

Une identité du sujet qui se perd ou comment se chercher, s'assumer, et se révéler en chansons

C'est davantage d'un point de vue poétique que d'un point de vue éthique que s'envisage

cet aveu identitaire en chanson. Dire l'intime et signifier la différence passent par un type de discours où le je se perd. Sur le plan textuel cinq procédés suscitent une sorte de disparition du sujet :

– La généralisation ou « *stylus omnibus*⁸ »

La chanson de variété est marquée par un certain nombre de traits stylistiques génériques : les infinitifs, les pronoms indéfinis ou encore les présents de vérité générale permettent à tout un chacun de se projeter dans un tube, mais indifférencient le sujet. Le refrain de *La Différence* (Lara Fabian, *Pure*, 1996) met en place une litanie de segments généralisants : « *Sans jamais parler / Sans jamais crier / Ils s'aiment en silence* ». Seul le pronom personnel *ils* tend vers une référence masculine, somme toute très généraliste et bientôt rattrapée par le pronom *elles* dans le second refrain. Le refrain échappe donc à toute particularisation. Stéphane Chaudier, à cet égard, a montré comment dans la chanson *Je suis* (Big Flo et Oli, *La cour des grands*, 2015) l'usage du pronom élidé *J'* est dilatoire et établit une sorte d'égalité illusoire entre les orientations sexuelles⁹. Indifférencié,

⁷ Claire Gilie Guibert, « La voix unisexe », in Stéphane Chaudier [dir.], *Chabadabada, des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2018, p. 39.

⁸ Expression empruntée à Antoine Albalat pour décrire un « style tout fait [...] à l'usage de tout le monde [...] dont les expressions neutres servent à chacun », in *L'Art d'écrire : enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 1899, rééd. 1992, p. 61.

⁹ Stéphane Chaudier, « Pour introduire la problématique du genre en chanson », *passim*, p. 7.

le chanteur se cherche et s'affirme de manière épiphannique dans la mesure de la chanson.

Dans ce titre, le verbe « être » thématise le *Je* en ouverture de strophe, et les attributs du sujet s'enchaînent en rejet du premier vers :

Je suis

Amoureux, et je vois pas qui ça regarde

À part moi et celui avec qui j'partage mon lit le soir

Je l'aime, on slalome entre les insultes et les blagues

Dire qu'il y a peu de temps je n'avais pas le droit de lui offrir une bague

Vers après vers, l'attribut du sujet « amoureux » est étoffé par un discours qui dynamise et proclame l'amour¹⁰ caractérisant progressivement le sujet. La distance grammaticale des indices phatiques de la masculinité entre le mot « amoureux » (v.2) et « celui » (v.3) opère une indétermination du rapport homosexuel masculin. De même, les pronoms personnels (*on, l', lui*) sont déictiques et ne s'envisagent que dans le cadre d'une énonciation qui évince toute référence masculine : ainsi, ils se généralisent. En outre, si les références de genre du sujet alternent d'une strophe à l'autre (une strophe donne la voix à un chanteur, une strophe à la cantrice), l'interprétation vocale masculine demeure identique, ce qui

indifférencie d'autant plus les rapports entre le masculin et le féminin. Cette indifférenciation référentielle du *je* grammatical et interprétatif est à la fois le signe de la possibilité d'un amour pansexuel tout en demeurant problématique car il pose le constat d'un flou discursif et d'une difficulté à se dire très explicitement homosexuel.

Les figures de l'image, associant un signifiant au sujet signifié. Chacune témoigne d'« un détour que fait le signe en s'écartant de son chemin le plus fonctionnel¹¹ ». Métaphores et comparaisons éloignent le signifié de son expression concrète au profit d'une image. Dans *Ta Reine* (Angèle, *Brol*, 2018), la cantrice incarnée par la chanteuse Angèle s'adresse à un *tu* que l'on comprend féminin par la métaphore de la « reine » au vers 2 : « *Mais tu voudrais qu'elle soit ta reine ce soir / Même si deux reines c'est pas trop accepté [...] / Toi, les rois tu t'en fous c'est pas c' qui t' plaît* ». L'amour homosexuel n'est pas donné immédiatement à comprendre. La première occurrence de la métaphore « *ta reine* » ne marque pas le genre du possesseur : c'est uniquement dans l'expression de la dualité (« *deux reines* ») et dans la métaphore filée « *les rois tu t'en fous* » (v. 4) que s'entend la préférence du sujet. La métaphore est inscrite dans un système d'inférences, tel

10 On notera la présence du « et » d'hyperbate, qui relance la proposition suivante plus qu'elle ne la coordonne, et la variation lexicale du syntagme « je l'aime », qui glose en quelque sorte l'adjectif « amoureux ».

11 Jean Fiset, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 204-205.

que Catherine Kerbrat-Orecchioni le définit¹² : l'énoncé signale un amour utopique, porté par le conditionnel, dans lequel le *tu* ne se réalise pas au moment de l'énonciation ; la métaphore est également à comprendre comme une image, au sens strict de ce que constitue le trope, dépeignant donc l'interlocutrice comme une figure auto-fantasmée. Le sujet homosexuel disparaît *stricto sensu*, puisqu'il n'est envisagé qu'à l'aune d'un imaginaire dont la métaphore est l'expression la plus littérale.

Les figures d'atténuation exploitent l'implicite et convoquent également l'opération d'inférence¹³.

Le rôle actantiel du sujet. La majorité des chansons ne fait pas usage du verbe d'état mais utilise de nombreux verbes transitifs où le sujet homosexuel occupe un rôle particulier : dans *Comme les autres* (Keen'v, *Là où le vent me mène*, 2015) le chanteur occupe la place d'agent (« *Les hommes que j'aime* ») ou de patient (« *Je*

suis attiré par les garçons »). Ce faisant, l'identité du chanteur s'apprehende dans ses actes et non plus dans une essence.

Des écarts sémiotiques entre le langage textuel et langage vocal. Dans *J'ai rencontré Marie* (Lynda Lemay, *Blessée*, 2010), l'aveu s'entend à la fois dans le sens amoureux (« *J'ai l'âme qui tourne comme une toupie / Depuis qu'j'ai rencontré Marie* ») et dans le sens spirituel (« *Je prie l'bon Dieu de concéder / Un peu d'courage à ma petite âme* »). L'ambiguïté d'un amour marital ou d'une dévotion mariale est résumée par la cantrice dans l'impossibilité d'évoquer clairement son propos : « *Les mots s'bousculent dans ma tête / J'trouve pas la formule qu'il faut [...] sur Marie, pas un seul son / Je reste muette comme un poisson* ». En travaillant la chanson comme objet total (texte, voix, musique, scène) l'on engage un jeu complexe – en échos – où l'identité se cherche, se reflète, s'épouse, se perd parfois, tant les défigements discursifs sont prégnants. Quand Eddy de Pretto déclame le texte de la coda de *Kid* (Cure, 2018), une collocation discursive apparaît entre un énoncé qui peint le chanteur avec force sensibilité et dévotion (« *Et moi, et moi, je joue avec les filles / Et moi, et moi, je ne prône pas mon chibre* ») et une interprétation vocale dont les signes du « phéno-chant¹⁴ » stylisent

12 Catherine Kerbrat-Orecchioni définit la notion d'inférence comme « toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral en combinant des informations de statut variables (internes ou externes) », in *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 1998, p. 24.

13 « *Oui, je sais / Il aime les garçons* » (*Un garçon pas comme les autres*, in *Starmania* l'opéra-rock de Michel Berger et Luc Plamondon, 1978) déclare la cantrice Marie-Jeanne : l'identité homosexuelle est ici évoquée dans un effet de sourdine généralisé, porté par un verbe transitif (et non un verbe d'état) et par un euphémisme.

14 Julia Kristeva définit le phéno-chant comme « tous les phénomènes, tous les traits qui relèvent de la structure de la langue chantée, des lois du genre, de la forme codée du mélisme, de l'idiolecte du compositeur,

une « *virilité abusive* ». Le *je* homosexuel est à rechercher dans cet écart langagier, et ne peut que se comprendre que dans le paradoxe discursif.

Chanter en exploitant le « *closet writing* » devient l'expression de la quintessence de la vie homosexuelle. En cela, la chanson devient sincère. « *Je ne dis pas* » semble lancer le chanteur, et « *quand je ne dis pas, vous savez pertinemment ce que je dis* ». La posture de l'interprète donne ainsi corps et sens à l'illocutoire, en faisant de la chanson un acte perlocutoire. Quand bien même l'aveu est à demi-mots, la posture interprétative offre une certaine consistance à l'identité du sujet qui se révèle ainsi au miroir de ce qu'il est. Car le chanteur a bel et bien un rôle de révélateur, et l'hétérotopie qu'il constitue est une manière de dire un état postural du chanteur. L'acte d'interprétation touche dès lors à l'autofiction.

Interpréter et mettre en mouvement les signes textuels : le papage discursif engagé

Si par l'entremise des mots le texte laisse entrevoir l'identité homosexuelle, comment l'acte de chanter de l'interprète parvient-il à

fédérer ces signes disparates et réinvestir la place élocutoire du sujet? Ce que je nommerai volontiers un *papage discursif* en référence à la chanson *Gay marions-nous* d'Anne Sylvestre (*Bye Melanco*, 2017), est ainsi une manière de mettre en mouvements les signes du texte de manière à les faire sonner – rythmiquement, vocalement, corporellement – avec force polémique sans avoir l'air d'y toucher. Les signes de l'identité cachée sont ainsi révélés par la posture interprétative. Le texte de *Gay marions-nous* débute par une interpellation phatique qui est à la fois une accroche verbale lancée mais aussi une thématization de l'acte même de parole :

« *Dites, avez-vous remarqué / Dit ma voisine de palier / Qu'entre nous deux tout concorde ?* ». L'impératif « *Dites* » est lancé à un double interlocuteur (à la fois l'auditeur mais aussi la cantrice, à qui s'adresse la « voisine de palier »). La répétition du verbe « *dire* » au second vers ancre le propos dans le système des paroles rapportées, là où l'on s'était attendu à une interpellation en direct de la cantrice par la voix de l'interprète. Le « *dire* » est donc thématized, mais il s'engage dans un flou rhétorique puisque le vers 1 participant du discours de la « voisine » est mis en corps par l'interprète qui rend direct ce qui était indirect. L'acte discursif est ici déjà ludique, imitatif et trompeur. Au fil de la chanson, l'homosexualité féminine est traitée comme un texte à clefs. Les homophonies offrent

du style de l'interprétation : bref tout ce qui dans l'exécution est au service de la communication, de la représentation, de l'expression », in *Semeiotike, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 280.

une double lecture coquine et concrétisent ce qui apparaît d'emblée métaphorique : « *Entre nous deux tout concorde / J'ai le violon vous les cordes* » s'entend également comme « *tout concorde / j'ai le vit ô long* ». Quand l'interprète déclare « *Nos deux chats s'entendent bien / C'est un signe certain* » il nous plaît de croire qu'effectivement le texte offre des « signes certains » avec lesquels l'on s'amuse et qui donnent quelque chose de polémique à la chanson tant elle semble ludique au moment de son interprétation. La scie « *Ça va pas plaire au pape* », rythmant les refrains, résume ainsi une opposition tangible entre cette parole qui s'assume et qui s'amuse en mettant en valeur le son du discours à clefs de la chanson, et les paroles dogmatiques d'un « *Pape* », dont on n'a aucune trace d'ailleurs. La figure du « *Pape* » – métonymie d'une certaine *Doxa* – n'est plus convoquée seulement pour son discours sur le mariage homosexuel, mais plutôt pour devenir le vecteur d'une rime en [ap] (« *rattrapent ; agapes ; tape ; échappe* ») qui, à juste titre, frappe. La sonorité [pap] est signifiante : en ancien français, le verbe « *paper*¹⁵ » renvoyait à l'idée

de manducation sonore avec un claquement de la bouche comme au fait d'être Pape. C'est comme si par analogie la parlure papale relevait d'une articulation encombrée. Anne Sylvestre, faisant sonner la rime, pape littéralement, s'emparant du texte en bouche comme d'une matière à mastiquer. Elle sacralise son acte interprétatif en le référant au discours papal, mais se détache d'une parlure inaudible (celle du Pape) pour construire une énonciation claquante et éloquente (celle de la chanteuse). Ce « *pagage* » cynique de l'interprète est frappant et participe de ce que Martine Groccia nomme « *Le Moi chair*¹⁶ ». Il engage le *Je* de la cantrice dans une ritournelle chantée où l'acte énonciatif – dans sa modalité comme dans son propos véhiculé – est mis en valeur. Le processus interprétatif est ainsi un mode locutoire postural qui exprime et engage les signes discrets mis en place par l'instance textuelle, les faisant sonner de manière signifiante jusqu'à agir de manière polémique.

Le corps engagé au-delà du texte

Le *pagage discursif* contribue aux choix interprétatifs et devient par là même un

15 Le Dictionnaire de Frédéric Godefroy définit d'abord l'emploi verbal « mâcher, avaler, engloutir, manger sans appétit, manger lentement et sans goût [...] paper est usité dans l'Orne pour signifier faire claquer ses lèvres en mangeant. » ; le second emploi présente une modification orthographique - « papper » - et évoque le fait d'être Pape. Voir Frédéric Godefroy, « Paper », in *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous*

ses dialectes du IX^e au XV^e siècle, Paris, F. Vieweg, Émile Bouillon, 10 tomes, 1881-1902, volume 5, p. 728.

16 Martine Groccia, « L'intime comme effet de la *praxis* énonciative » dans Joël July [dir.], *Chanson, du collectif à l'intime*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2016, p. 194.

acte engagé qui dépasse la circonférence de l'énoncé textuel. L'interprétation de *Sans contrefaçon* de Mylène Farmer par Les Fatals Picards (7^e Ciel, 2013) offre un sens nouveau au texte par l'hyper-audibilité punk, à la fois dans la technique vocale et dans le style musical. L'identité « *garçon* » du sujet s'y affirme par la voix du chanteur qui le normalise en chanteur, là où l'interprétation de M. Farmer suscitait une problématique de genre dès qu'elle se déclarait « *garçon* ». Reprenant les propos de Paul Zumthor, l'on dirait que « Le locuteur, revendique en parlant, une place : une énergie soutient sa voix, comme une poussée vers un accomplissement désiré ; un sujet, dans les mots, exige d'être reconnu grâce à cette énergie même¹⁷ ». L'engagement interprétatif est une manière de rendre prégnant et présent un *je* assumant devant tous sa masculinité et lui aussi sortant du « *placard, les yeux cernés de noir*¹⁸ ».

Cette hyper-audibilité interprétative se fonde en échos aux silences du chanteur. Dans *Jérôme*

(Les Ogres de Barback, *Avril et vous*, 2006), l'interprétation joue sur ce système de force musicale pour avérer positivement l'identité homosexuelle par ses propres failles et mettre en regard le rapport chanteur/chanteur. Dans ce titre, le chanteur s'adresse à son compagnon Jérôme en proposant de ne pas « *répondre illico* » aux quolibets. La problématique homoparentale (l'absence d'enfants et la douleur, la privation, les silences face à la *Doxa*) se résume à un enfermement contre lequel le chanteur lutte. Les silences sont tellement évoqués qu'ils déclenchent paradoxalement une surenchère interprétative : *crescendo* vocal de l'interprète d'abord, suivie d'une montée en puissance de l'orchestration ; chœur de voix d'enfants en introduction rendant présents les enfants qui manquent ; sacralisation musicale prototypique par l'intervention des orgues ; clip qui démultiplie les figures enfantines... Le manque et l'absence deviennent ultra audibles/visibles au moment même d'un silence avoué par le chanteur : « *Moi qui ne trouve rien à dire / [...] Comment trouvent-ils tant [...] à se permettre / Des mots pour ceux qui n'auront pas de même, Jérôme* ». En somme, la faille devient la source d'une possibilité chansonnière qui la remplit et la renverse. Dans cette chanson, la ghettoïsation de « *ceux qui n'auront pas de mêmes* » par « *les mots* » insultants et moqueurs se fait par un chanteur qui « *n'a rien à dire* » et qui laisse par conséquent toute la place au chanteur de jouer sur l'air d'une comptine.

17 Paul Zumthor, « Pour une poétique de la voix », dans *Poétique*, n° 40, novembre 1979.

18 De la même manière, Renaud répétant « *Petit pédé* » dans la chanson homonyme (*Boucan d'Enfer*, 2002) rend claire et dynamise l'insulte, assumant en tant que chanteur ce qui ne se chante pas pour mieux légitimer l'identité de ce jeune garçon à qui le chanteur s'adresse. « *Petit pédé* » n'est dès lors plus une insulte mais le début d'une mécanique rythmique et sonore portée par un chanteur qui caractérise une identité que le sujet lui-même ne prononce pas.

L'épiphore « Jérôme » est plus qu'un simple jeu rimique : l'adresse phatique suscite d'abord une rime en [Om] avec « mômes » - qui laisse entendre le morphème « homme » - associant l'enfant à l'homme aimé ; l'enfance étant sacralisée, la rime met littéralement en image sonore l'étymologie *hieronymus* (« nom sacré ») du prénom « Jérôme ». L'insulte et les stéréotypes écartés par le chanteur deviennent dès lors de simples prêt-à-penser vite déphasés et dépassés par le chanteur qui surenchérit vocalement ce que le chanteur ne dit plus et ne vit plus. Le sujet homosexuel loin d'être un stéréotype devient une identité claire et audible. Chanter, c'est pallier les silences de celui qui n'ose se dire. Dans de nombreuses chansons la thématique du silence est mise en valeur comme un poncif : l'interprète devient ainsi le relais discursif et sonore du chanteur mutique. C'est ce qui se passe dans le titre d'Archimède *Dis-le nous* (Arcadie, 2014) :

*Dis-le nous
Te flippe pas
On va pas jouer toute notre vie
Au chat et à la souris*

Renvoyant à la fois au chanteur et au chanteur, le pronom s'impose comme le récepteur d'un discours du non-dit. Chanter « *Dis-le nous* », c'est entendre par la puissance interprétative du pronom *nous* l'atonie du pronom *le*. Grâce à son interprète, l'acte chanté possède cette fonction herméneutique de montrer au miroir

le sujet homosexuel - sans en être - et ainsi, de donner à percevoir le sujet homosexuel en échos de lui-même.

Pour Jacques Fontanille¹⁹ si énoncer c'est rendre présent quelque chose à l'aide du langage, percevoir c'est rendre présent quelque chose à l'aide du corps. L'engagement de l'émetteur ne va pas sans la convocation de la figure du récepteur. Si l'on sait que l'écriture de la chanson met en place une intersubjectivité sociale qui passe par des éléments du texte (les phatèmes, la périphrase et la métaphore qui en tant que figures convoquent des représentations convenues pour l'auditeur), elle se fonde également sur la rythmique et les arrangements musicaux, c'est-à-dire sur la manière d'interpréter le texte. Nombreux sont les titres d'ambianceurs²⁰ qui font danser le collectif sur la thématique homosexuelle et qui ce faisant créent une forme d'empathie intersubjective. Le phénomène d'empathie peut prendre deux formes : une empathie narrative qui fonctionne dans un rapport de projection / identification du public dans le sujet abordé au cœur de la chanson²¹ ; une empathie

19 Jacques Fontanille, *Soma et séma, figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

20 Olivier Cathus, *L'Âme sueur, le funk et les musiques populaires du xx^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, p. 78.

21 Dans le clip de la chanson *Adam et Yves* (La Zizanie, 2001) Zazie joue sur des gestes signifiants : un cœur formé par ses mains en déclamant son « amitié

somatique qui suscite un ajustement physique à l'autre²². L'engagement dépasse le texte et touchant l'auditeur-spectateur, crée une collectivité où chacun se retrouve au miroir du sujet abordé qui pourtant tait son identité. Le chant est ici une modalité signifiante communicable qui supplée aux mots difficiles à dire ou qui les mets en mouvements. On ne dit plus explicitement, mais on chante haut et fort et si l'on chante, l'on donne d'autant plus de visibilité et de force organique au corps identitaire qui se tait mais que l'interprète exprime. Quand Max Boublil interprète *Mon Coloc'* (2011), l'identité homosexuelle du « *coloc'* » se comprend uniquement dans les effets perçus par le chanteur²³. Le *Je* du chanteur témoigne d'un ensemble des signes qui, malgré ses doutes, fonctionnent par

inférences. Le refrain « *Je crois que mon coloc veut me serrer* » est alors tellement répété que la modalité épistémique (« *je crois que* ») s'annule. Pour nous auditeurs et spectateurs du clip, la voix chantée et le cadrage sur l'interprète impassible confirment les doutes du chanteur. Notre rôle d'auditeurs-récepteurs est dès lors de donner du crédit aux ressentis du chanteur-récepteur des avances du « *coloc'* ». Ce n'est pas tant au niveau du discours textuel que se lit l'identité homosexuelle mais à un niveau supérieur, dans le discours interprétatif entre le chanteur et l'auditeur qui en tant que récepteurs amusés confortent la lecture des signes du chanteur.

Une dramatisation chantée

Ce n'est vraisemblablement plus dans le texte qu'il faut chercher l'idée d'un engagement identitaire, mais dans la posture interprétative qui doit être comprise dans toute sa littéralité. La chanson reconnue comme objet matériel et vocal, l'interprétation se dramatise. Les effets pathémiques de la voix témoignant des états émotionnels du sujet sont signifiants tout comme les choix musicaux qui viennent dramatiser le texte et en ouvrir le sens. Dans *Glory hole (Négatif, 2013)* les susurrements de Biolay sur des accords mineurs sont des éléments de « phéno-chant » décrits par Julia Kristeva. Dans le cadre de la chanson, ils offrent l'image d'une interprétation

particulière » est adressé au spectateur. L'alternance de plans de coupe mettant en scène des figurants qui dansent sur la musique contribue à embrayer un mouvement et à nous faire participer au miroir.

22 Dans *La différence (Pure, 1996)* Lara Fabian met en relief un détail interprétatif signifiant dans le refrain. Au moment d'interpréter « *Si vous saviez comme [les deux hommes / les deux femmes] se foutent de nos injures* », l'artiste mime un crachat méprisant sur le verbe « *foutre* » dont la polysémie (verbe et substantif) n'est d'ailleurs pas anodine. L'interprète semble véhiculer le mépris des uns sur l'homosexualité en le transformant en un mépris de l'homosexuel envers ses détracteurs.

23 « *Je rentre chez moi le dîner est prêt / Je vois sur la table des bougies allumées / Je ne suis pas sûr de ce qu'il faut penser* ».

vampiresque, comme le dénote le texte du chanteur :

*J'aime ta peau, ton cou
Et ton eau de parfum, beaucoup
[...]
Et l'étau de ta bouche en coeur
J'aime surtout d'abord
Ton hoquet et tes haut-le-coeur
Glory Hole
Tel un vampire
Tu réveillerais un mort
Et ta morsure vaut
Tous les corps à corps*

La comparaison au « *vampire* » décrit le partenaire du chanteur qui subit des attaques buccales. Or, c'est bien l'interprète qui mime dans son acte locutoire le vampire, dépassant donc le *Je* du chanteur pour mettre en voix le partenaire que l'on n'entend pas. Le jeu interprétatif fait exister celui dont on perçoit les signes dans le texte mais qui ne s'exprime pas. Mieux, il éprouve et manifeste avec force sensualité les sensations de celui dont on sait la présence dans le texte (grâce au pronom *tu*) mais qu'on ne discerne autrement que dans le ressenti exprimé. Le motif vampiresque devient dès lors une « métaphore vive²⁴ » : avérée comme pure imagerie, fantasme et fantaisie, elle renvoie aussi littéralement à l'idée de succion, c'est à dire précisément à la

pratique sexuelle en usage dans un *glory hole*. L'artiste et ses choix interprétatifs jouent sur l'ambiguïté du signifié, mais rendent signifiante l'identité homosexuelle par la dramatisation de la métaphore textuelle.

Ce personnage scénique créé, puisqu'il en est un de toute pièce, renvoie aussi à l'éthique homosexuelle : il y a posture, jeux de regards, effets et manières, allant même jusqu'à la construction d'un personnage avéré sans ambages. Le jeu scénique devient autofictif et derrière la part parfois burlesque parfois provocante, toujours imitée et jouée, se lit la vérité d'une condition qui se libère enfin. Si d'un point de vue social le maniérisme stéréotype la figure de l'homosexuel et la dénigre, dans la chanson cependant la fabrique d'une imagerie que l'interprétation rend signifiante dénote un état identitaire. L'homosexuel dans la chanson relève ici de l'autofiction : quand Najoua Belyzel déclare que « *Jérémie n'a pas de problème / Sa vie est un poème*²⁵, elle renvoie le jeune Jérémie à une figure poétique qu'elle même en tant que cantrice construit par son récit. En chanson, la figure de l'homosexuel doit donc être comprise dans la littérature d'une figure. Il ne s'agit pas de dire que l'homosexualité décrite relève systématiquement d'un cliché mais plutôt de montrer comment en jouant sur le postural, les chansons touchent ainsi au littéral : l'identité

²⁴ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1975, p. 311.

²⁵ Najoua Belyzel, *Jérémie, Au féminin*, 2009.

homosexuelle relève de la définition d'un corps figural reconnu comme tel dans les mouvances et la polyphonie interprétatives. Perçu dans les reflets, dans les échos, mais aussi dans la différence avec le chanteur, le canteur et l'auditeur, le sujet homosexuel est dramatisé dans son genre même.

Conclusion : **pour une figure homonymique**

Dans sa chanson *Mon homonyme* (*Les meilleurs amis*, 2011), Aldebert ose à son tour l'homosexualité en chanson. Oser l'homosexualité, c'est agir dans le temps de la chanson en connaissance de cause de l'émotion de l'autre et en ayant la responsabilité de la communiquer (« *J'avance malgré tout ton cœur entre mes mains* »); c'est jouer avec le mot, et ce faisant, renvoyer le discours à son caractère ludique voire cynique (« *Je ne pense qu'à nous et donne ma langue aux chiens* »); c'est donner à voir le même que moi dans les échos que j'élabore, et faire de la littéralité de la chanson un acte engagé (« *Voilà, sans façon, sans discours et sans hymne / Quel que soit mon amour, mon homonyme* »). « *Je te vois, tu me vois, donc je chante, je te chante et tu me fais chanter* » : c'est tout un processus homonymique qui s'élabore entre le canteur, le chanteur et le personnage joué. Je dis l'autre, l'autre devient moi, j'en assume littéralement la posture. C'est moi et ce n'est pas moi; c'est l'écho de moi sans être

moi, et j'assume cet écho comme un reflet, une image, une icône au sens littéral du terme. En somme, c'est une expérience du Narcisse chanté en échos que nous avons essayé d'étudier. Le chant interroge la part lyrique du beau sentiment et l'oriente vers un délire identitaire. Plus que lyrique, La chanson est dramatique, engagée précisément parce qu'en rendant tangible l'homosexuel, l'on assiste comme l'écrit Novarina à une « montée du drame de la vie dans la langue²⁶ ».

²⁶ Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007, p. 40.

Index des principaux interprètes, auteur(e)s et artistes cités

0-9

Posse 307, 458

A

Adorno, Theodor W 193, 471
Almamegretta 307, 459, 460
Amokrane, Mustapha 8, 226, 285, 515
Andrade, Oswald de 438, 441, 447
André 196, 257, 321, 324, 339, 341, 486
Angèle 123, 226, 237, 278, 388
Aragon, Louis 186, 209, 308, 501, 502
Arkana, Keny 137, 140
Arnaud, Michèle 226, 276
Artaud, Antonin 161, 162
Attanassov, Antanas 417
Austin, John 14, 135, 138, 139, 148
Aznavour, Charles 234, 424, 429, 430, 432
Azzola, Marcel 43

B

Bachelet, Pierre 41, 123
Badinter, Elisabeth 251, 252
Baez, Joan 82, 182
Baker, Joséphine 225, 418
Barbara 2, 126, 225, 226, 276, 279,
281-283, 342, 424, 515, 516
Beatles (The) 414, 417, 446
Beaupain, Alex 127, 130
Beauvoir, Simone de 166, 186, 209, 275
Bent, Amel 135, 136

Béranger, François 186, 188, 289
Berio, Luciano 159, 161
Bernard, Michèle 8, 226, 285, 287, 388,
391, 393-395
Berry, Richard 105, 106, 109
Bérurier Noir 136, 139-143
Bierman, Wolff 7, 15, 177, 179-186, 188-190
Bihl, Agnès 120, 279, 283, 284
Biolay, Benjamin 137, 141, 243
Björk 263, 306, 365, 367-378, 520
Böll, Heinrich 182, 186
Boucher, Daniel 388, 390, 394, 395
Boulez, Pierre 154, 156, 157, 158, 159
Brassens, Gorges 2, 34, 82, 156, 159, 186, 188,
290, 305, 313, 314, 316-319, 321, 322-324, 341, 430,
515, 516
Brecht, Bertolt 108, 180, 181, 183, 189, 193,
194, 196
Brel, Jacques 13, 41, 43, 95, 123, 339, 341, 342,
414, 500, 502, 505, 519
Brigada Flores Magón 52, 55, 56, 57
Bruel, Patrick 427, 432
Buarque, Chico 13, 25, 27, 28, 437, 445
Burger, Rodolphe 23, 267

C

Cage, John 157, 161, 445
Calvário, António 80, 81
Cavell, Stanley 14, 135, 139, 143, 147, 148, 518
Chai 226, 266-272
Cherhal, Jeanne 8, 226, 234, 283, 285, 287,
290-292, 294, 295, 296, 299, 388, 393, 394, 516, 517
Cília 82
Clarika8, 226, 283, 285, 287, 289, 290, 292, 293, 294,
295, 297, 299, 300, 388, 392, 393, 394, 395, 517
Cochi e Renato 339, 344

Colombier, Michel..... 14, 105, 106
Coluche423, 424, 431
Criolo308, 475, 478, 479, 481, 494

D

D'Ostra Piero 2, 313, 319, 321-324, 515
Dalla, Lucio 7, 15, 191, 194-203
Daniele, Pino..... 307, 451-456, 522
Darcy..... 138, 142, 143
De André, Fabrizio.....329, 332, 349
De Gregori, Francesco 200
Demy, Jacques.....14, 103, 105-114
Desnos, Robert404, 405
Diam's..... 135, 137, 141, 143, 144, 145
Dimitrov, Emil 412, 414
Dominique A388, 392, 393
Dranem..... 233, 400-402, 407
Du Camp, Maxime..... 404
Duneton, Claude..... 33, 34, 111
Duprat, Rogério 445, 447
Dutronc, Thomas497, 501, 502, 505
Dylan, Bob..... 2, 82, 184, 185, 306, 416, 440

E

Eddy de Pretto 225, 238, 247,
249-252, 254-258, 282
Eisler, Hanns.....180
El Haber, Khaled..... 92, 94-96, 101
El Rahbani, Zyad..... 99, 101
El Zeenni, Omar92-94, 97
Eribon, Didier233, 254, 255

F

Farmer, Mylène..... 235, 241
Faye, Gaël 497, 503-505

Ferrat, Jean..... 82, 128, 156, 431
Ferré, Léo2, 21, 156, 290, 341, 395,
426, 431, 497, 501, 502, 505, 516

Feyrouz.....92, 98-100
Fils du béton..... 13, 52, 57-59
Fo, Dario..... 194, 339, 342, 344, 346
Fontaine, Brigitte168, 277, 278, 283
Foucault, Michel 254, 256, 385, 453
François, Claude282, 283, 430
Fromm, Erich 144-146

G

Gaber, Giorgio.....339, 341, 342, 344, 346
Gainsbourg, Serge..... 23, 24, 235, 430, 431, 501
Ghali 466, 467
Gil, Gilberto 307, 440, 442, 446, 447, 448
Gilberto, João.....307, 439, 442, 444, 445
GNR 84, 85
Goldman, Jean-Jacques39, 423, 426, 431, 432, 498
Gramsci, Antonio 68, 72, 73, 193, 194, 463,
465, 471, 472
Gréco, Juliette 193, 275

H

Hallak, Oussama99
Hallyday, Johnny..... 430, 432
Heróis do Mar87, 88
Higelin, Jacques..... 126, 160, 388, 389, 392-395
Hjeldmslev, Louis 478, 485
Hoshi 233, 236
Hugo, Victor63

I

Ivanova, Mimi..... 412, 417

J

Jamait, Yves 120, 121
Jannacci, Enzo 305, 337, 339, 340-344, 346-348
Joanna 279-281, 370
Jordana, Camélia 52, 135, 136

K

Karadimchev, Boris 416
Kateb, Yacine 52, 53
Katerine, Philippe 15, 137, 144-146
Kelly, Gene 113

L

Laforêt, Marie 226, 275, 276
La Tordue 52-55, 57
Lavilliers, Bernard 121, 126, 170-172, 176, 290, 431
Leclerc, Félix 390, 394, 499, 500, 505
Leprest, Allain 328, 331, 335, 393
Les Enfoirés 421, 423, 424, 426, 429, 431
Les Fatals Picards 15, 170, 176, 241
Les Gouquettes en trio (mais à quatre) 13, 35,
40, 41, 44
Les sœurs Goadec 22
Les Têtes Raides 52, 328
Libert 400, 405, 406
Llach, Luis 22, 186
Louvier, Nicole 225, 277
Luce, Renan 126, 130
Luciani, Clara 226, 278, 388

M

Madonna 264, 370, 371
Magny, Colette 7, 15, 23, 82, 151, 153, 154,
156-162, 289
Manceron, Gilles 49, 50, 60

Masson, Diego 153, 158
Matev, Pavel 306, 414-418
Médine 13, 47, 51, 52, 56, 59
Melissmell 137, 141
Mercier, Patrice 35, 43
Merle, Aurélien 35, 40, 45
Moffat, Ariane 527
Moha La Squale 13, 52, 57-60
Mokaiesh, Cyril 388, 392-395
Monnier, Clémence 35, 36, 43
Montand, Yves 186, 188
Moraes, Vinicius de 439, 440, 445
Mouss et Hakim 226, 285, 291, 515

N

Napoli Centrale 454
Neruda, Pablo 209, 217, 491
Neto, Torquato 437, 442, 446, 447
Nougaro, Claude 285, 515

P

Pappalardo, Andrea 67
Pasolini, Pier Paolo 73, 194, 196, 203, 473
Percubaba 358, 359
Philips, Barre 153, 157, 276, 313, 316
Piaf, Edith 162, 225
Polo et Fredogre 138, 141
Pomme 123, 279, 388, 392
Pravi, Barbara 279, 281-283
Preszow, Noé 122, 126, 130, 188, 391-395
Prévert, Jacques 106, 347
Puig, Michel 153, 158, 159
Pussy Riot 371, 378

Q

Quintilien.....484, 486

R

Raimon 22, 186
 Rebotier, Jacques..... 154, 161
 Renaud..... 7, 120, 125-157, 188, 225,
 241, 247, 290, 293, 296, 388, 391, 393-395, 424,
 430, 433, 520
 Ribeiro, Catherine 85, 126, 154, 289, 290
 Rimbaud, Arthur 129, 188
 Ritsos, Yánnis 210, 211, 216
 Rodrigo, Joaquin 99, 100
 Rosa, Hartmut183, 386, 395
 Roussel, Gaëtan128
 Roversi, Roberto 15, 191, 194-203
 Rua, Vítor 85, 86
 Rutebeuf425, 426, 427

S

Saez, Damien ..122, 130, 131, 137, 138, 140-143, 233
 Sanda, Dominique105, 106, 109
 Sardou, Michel 24, 430
 Sartre, Jean-Paul119, 120, 125, 166, 186,
 193, 194, 209, 388, 402
 Sauvage, Aloïse123, 279, 354, 356, 361
 Senese, James451
 Servat, Gilles 22, 23
 Sfera Ebbasta 307, 463, 466-470, 472, 473
 Signoret, Simone..... 106, 186
 Simon, Claude 167, 386, 387, 466, 469, 521
 Souchon, Alain.....14, 15, 128, 129, 131, 170, 172,
 173, 290, 308, 430, 433, 497-500, 505
 Stivell, Alan..... 22, 23
 Stockhausen, Karlheinz158, 159, 445

Stromae 497, 498, 502, 503, 504
 Suprême NTM.....136
 Suzane123, 226, 279
 Sylvestre, Anne225, 226, 239, 240, 277, 283,
 290, 300, 388, 389, 393-395

T

Theodorakis, Mikis7, 15, 205, 207-221
 Toko, Tanaka.....271
 Tryo..... 137, 305, 349, 351, 353-364
 Tusques, François153, 156, 157

U

UHF.....84-86

V

Vander, Valentin 35, 43
 Vassiliu, Pierre 25, 393
 Veloso, Caetano ... 13, 27, 28, 307, 442, 443, 445-448
 Vian, Boris.....24, 122, 277
 Vigneault, Gilles386, 388, 390, 393, 500
 Villon, François.....186, 188

W

Webern, Anton von157, 159
 Weill, Kurt..... 108, 399, 404, 405
 Wise, Robert.....112

X

Xenakis, Yannis 154, 158

Y

Yoanna.....279

Les auteur(e)s

Perle Abbrugiati

Professeure de littérature italienne à Aix-Marseille Université, Perle Abbrugiati mène des recherches sur le XIX^e et le XX^e siècle concernant la réécriture, le lien mélancolie-ironie, la chanson. Elle coordonne le réseau de recherche sur la chanson *Les ondes du monde* et co-dirige aux Presses Universitaires de Provence la collection « Chants Sons » – 12 volumes dont les Actes des 2 premières Biennales internationales d'étude sur la chanson. Elle y a publié les ouvrages *Réécriture et Chanson dans l'aire romane* (2017), *Chanson et parodie* (2018) et *Piero d'Ostra. Réécrire Brassens ?* (2021). Elle est auteure ou coordinatrice d'une trentaine de volumes, éditrice et auteur-compositrice-interprète de chansons.

Mustapha Amokrane (Mouss du duo Mouss et Hakim)

Chanteur et compositeur des groupes Zebda, Motivés et Mouss et Hakim, membre fondateur de l'association Tactikollectif dans les quartiers nord de Toulouse, qui organise notamment le festival Origines Contrôlées depuis une dizaine d'années. Directeur artistique de FGO-Barbara à Paris depuis janvier 2019. En 2005 paraît l'album *Mouss et Hakim ou le contraire*, en 2007 *Origines contrôlées (Chansons de l'immigration algérienne)*, en 2010 *Vingt d'honneur (Live)* et en octobre 2021, Mouss et Hakim font paraître l'album *Darons de la Garonne*, sur des textes inédits de Claude Nougaro.

Florence Bancaud

Professeure en littérature et histoire des idées germaniques (XIX^e-XXI^e siècles) à Aix-Marseille Université depuis 2006, Florence Bancaud est spécialiste de littérature autrichienne et notamment de l'œuvre de Franz Kafka, sur lequel elle a publié plusieurs ouvrages (*Le Journal de F. Kafka*, CNRS Editions, 2001 / *Franz Kafka ou l'art de l'esquisse*, Belin, 2006). Deux autres ouvrages consacrés à son autre centre d'intérêt majeur, l'esthétique de la laideur, sont parus ou à paraître aux PUP : *Des arts qui ne sont plus beaux ou la puissance cachée du laid* (2021) ; *La fabrique de la laideur* (2021).

Michèle Bernard

D'abord comédienne pendant plusieurs années à Lyon, Michèle Bernard choisit les routes de la chanson dès 1975 comme interprète, puis comme auteure et compositrice. Le Printemps de Bourges 1978 la propulse dans le métier, qu'elle a depuis, embrassé avec passion sous toutes ses formes, forte de son compagnonnage avec Anne Sylvestre. Alternant la création de récitals et de spectacles de « théâtre musical » avec orchestre ou chœur (*Des Nuits Noires de Monde*, *Diva's Blues*, *L'Oiseau Noir du Champ Fauve/Cantate pour Louise Michel*), elle a enregistré à ce jour une quinzaine d'albums dont six ont été primés par l'Académie Charles Cros et trois sont dédiés aux enfants. Elle a également composé des musiques pour le cinéma, la télévision, le théâtre et la danse. Depuis 1992, elle anime dans son village de Saint-Julien-Molin-Molette

l'association *Musiques à l'Usine* qui organise des festivals et formations dédiés à la chanson (*Les Oiseaux Rares*) et où a été inauguré en septembre 2023 la Salle Michèle Bernard. Une intégrale de ses enregistrements (2020), son nouvel album (*Miettes*, 2023) et un ouvrage (*Quand vous me rendrez visite*, 2023) écrit avec Cécile Prévost-Thomas et Laurent Carmé consacré à son parcours artistique et à son œuvre ont été publiés chez EPM.

Stefania Bernardini

Actuellement doctorante à Aix-Marseille Université (CAER), Stefania Bernardini prépare une thèse de doctorat en études romanes sous la direction de Perle Abbrugiati, intitulée *Mythe et chanson*, portant sur l'évolution des mythes anciens et contemporains, des premières attestations jusqu'à leur apparition dans la chanson des XX^e et XXI^e siècle. Elle est par ailleurs membre de la revue internationale d'études interculturelles *Medea*, a participé à de nombreux colloques et est l'auteur de plusieurs articles sur la chanson, publiés et en cours de publication.

Sébastien Bost

Agrégé de lettres modernes, docteur ès lettres & arts, Sébastien Bost est chargé de cours à l'université de Tours. En 2017, il a coorganisé à Tours le colloque « Barbara en scène(s) » dont les actes sont parus aux PUP en mai 2022. Il est l'auteur de *Barbara, la morsure et la caresse*, aux éditions La Simarre / Belles Lettres (2023), et de plusieurs articles sur la chanson française et le dialogue des arts dans le spectacle.

Louis-Jean Calvet

Professeur honoraire de l'université d'Aix-Marseille, Louis-Jean Calvet est sociolinguiste. Il a consacré une partie de son activité à la chanson française. Il a publié des monographies sur Georges Brassens, Léo Ferré, Georges Moustaki et pratique une approche sémiologique de la chanson. Il a dirigé deux dossiers de la revue *Vibrations. Musiques, médias, société*, revue scientifique française dédiée à l'analyse des musiques populaires. Il est également l'auteur d'une biographie sur Roland Barthes et de deux romans.

Stéphane Chaudier

Professeur de littérature des XX^e et XXI^e siècles à l'université de Lille, Stéphane Chaudier est stylisticien, spécialiste de Proust et des expressions contemporaines : fiction, récit, essai, chanson. À cet art, il a consacré de nombreux articles (dont le dernier s'intitule « Le grêle et le vivace aujourd'hui : l'effet rime en chanson », *Europe* n° 1091, Poésie et chanson, mars 2020) et un ouvrage collectif : *Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française. Représentations et enjeux*, Aix-Marseille, Presses universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 2018.

Jeanne Cherhal

Autrice-compositrice-interprète et pianiste, Jeanne Cherhal est « Découverte du Printemps de Bourges » en 2001. L'année suivante son album public, *Jeanne Cherhal* paraît chez Tôt ou Tard et elle partage la scène parisienne de l'Européen avec Vincent Delerm pendant un mois. Sortent ensuite ses albums *Douze fois*

par an (2004), *L'Eau* (2006), *Charade* (2010), *Histoire de J.* (2014), *L'an 40* (2019). En 2005, elle obtient une Victoire de la Musique et en 2014, le grand prix du disque de l'Académie Charles Cros. Au cours de ces vingt dernières années, Jeanne Cherhal s'est régulièrement mobilisée et exprimée en chansons pour différentes causes et sur plusieurs sujets d'actualité. Depuis 2005, elle multiplie également les expériences sur les planches et devant la caméra. En octobre 2020, elle publie *À cinq ans, je suis devenue terre à terre* (Points, coll. « Le Goût des Mots »), un premier ouvrage dédié aux mots qu'elle aime. En 2022, Jeanne Cherhal fait une tournée pour ses 20 ans de carrière avec Vincent Delerm.

Chiharu Chûjô

Docteure en études du Japon, Chiharu Chûjô est maîtresse de conférences à l'université Lyon III et *pecially appointed lecturer* à la Tokyo University of Foreign Studies (Japon). Elle a soutenu en 2018 sa thèse sur les musiciennes japonaises engagées des années 1970 à aujourd'hui. Ses recherches actuelles se focalisent sur la condition du travail des femmes dans la scène de la musique populaire japonaise.

Clarika

Autrice et interprète, Clarika enregistre son premier album, *J'attendrai pas cent ans*, en 1993 chez Boucherie Productions, le label indépendant de François Hadji-Lazaro. S'en suivront 7 albums : *Ça s'peut pas* (Sony, 1997) ; *La Fille, tu sais* (Universal, 2001) ; *Joker* (Universal, 2005, Grand prix du disque de l'Académie Charles Cros) ; *Moi en mieux* (Universal, 2009) ; *La Tournure des choses* (At(h)ome, 2013) ; *De quoi faire battre mon cœur*

(At(h)home, 2016) et *À la lisière* (At(h)ome, 2019). En avril 2024 paraîtra son 9^e album studio qui célébrera ses 30 ans de carrière. Parmi une centaine de titres toujours écrits avec une plume finement aiguisée, on lui doit « Beau comme garçon », « Avec Luc », « Les garçons dans les vestiaires », « Bien mérité », « Lâche-moi » ou encore « Même pas peur ». Artiste pour qui la scène, les décors, les lumières et les musiciens qui l'accompagnent est le lieu d'expression par excellence, Clarika a toujours aimé s'inspirer d'une grande variété de styles musicaux pour habiller ses paroles ou celles des autres afin de faire entendre sa voix sur le fil de l'existence entre verve, esprit et délicatesse.

Audrey Coudevylle

Maîtresse de conférences à l'UPHF, Audrey Coudevylle est l'auteure d'articles traitant des interprètes de la chanson réaliste ou de son univers. Elle élargit actuellement ses recherches aux chanteuses contemporaines françaises pouvant se prévaloir d'une esthétique réaliste. Elle s'est aussi intéressée à la question migratoire dans la chanson ; à la symbolique du tatouage dans les années 1930 ou à la chanson dans l'œuvre de Francis Carco. En 2019, elle co-organise le premier colloque international sur l'œuvre de Charles Trenet et a co-dirigé la publication de ses actes aux PUP (collection chants-sons).

Nils Couturier

Postdoctorant à l'université de Bâle (Suisse), au sein d'un projet de recherche intitulé « Le Rire des vers », Nils Couturier travaille sur les liens entre métrique et humour dans la chanson. Il a soutenu en 2020,

à l'université de Genève, une thèse intitulée : « "La Marseillaise des inconscients" : pensée de la communauté dans la poésie de Jules Laforgue ».

Yves Énard

Maître d'enseignement et de recherche à l'université de Lausanne (Suisse), Yves Énard développe une linguistique d'après Wittgenstein dans le domaine du français langue étrangère (FLE). Il applique la philosophie du langage ordinaire développée par Stanley Cavell aux chansons qui deviennent ainsi un laboratoire où l'on fait et refait l'expérience de leurs paroles et de leur musique. Cette écoute attentive, qui laisse le soin aux chansons de nous apprendre ce qu'elles ont à nous dire et de dire ce que nous entendons d'elles, éduque l'expression de celles et ceux qui cherchent à en partager la compréhension. Cet exercice de mise en commun étend le vocabulaire dans un registre où l'usage des mots est en même temps intime et fragile. Prêter l'oreille aux chansons qui accompagnent une vie s'avère être une formation continue de sa propre voix pour en trouver le bon ton.

Héloïse Faucherre-Buresi

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, agrégée d'italien, Héloïse Faucherre-Buresi est doctorante en études italiennes à l'université Lyon 3 et en cotutelle à l'*Università degli Studi di Padova* sous la direction de Céline Frigau Manning et de Carlotta Sorba. Elle travaille sur les relations entre musique et *Risorgimento* au XIX^e siècle, et plus particulièrement sur les représentations socio-politiques à l'œuvre dans la musique populaire du Midi italien.

Roberto Francavilla

Après avoir développé des projets de recherche pour l'Instituto Camões et la Fundação Calouste Gulbenkian à Lisbonne et avoir longtemps enseigné à l'université de Sienna, Roberto Francavilla est professeur de littérature portugaise et brésilienne à l'université de Gênes (Italie), où il enseigne dans le cadre du doctorat en littératures et cultures classiques et modernes. Il collabore également avec plusieurs universités portugaises et brésiliennes et a enseigné en tant que professeur invité à l'UNESP (Brésil) et à l'université de Macao. Il est traducteur et organise des ateliers sur la théorie et la pratique de la traduction littéraire. Il a collaboré en tant que critique littéraire aux pages culturelles de plusieurs journaux. Il dirige la série d'études américaines *Igarapé*.

Gerhild Fuchs

Maîtresse de conférences en études italiennes et philologie romane à l'université d'Innsbruck (Autriche), Gerhild Fuchs est spécialiste de littérature, film et chanson de l'Italie du XX^e siècle et de l'époque contemporaine. Elle dirige le centre de documentation et de recherche sur la « musique à texte » de l'université d'Innsbruck (« Abteilung für Textmusik in der Romania ») et co-édite la revue électronique *ATeM (Archives Texte et Musique)*.

Martine Groccia

Maîtresse de conférences au Département des sciences du langage de l'université Lyon 2, et qualifiée en musicologie, Martine Groccia est sémioticienne spécialisée dans la sémiotique du sonore et du musical. Ses recherches portent

principalement sur la chanson française contemporaine, la sémiotique de la musique et des phénomènes sonores en général. Elles visent notamment à mettre en évidence les spécificités des sémioses qui engagent des langages syncrétiques, et qui relèvent principalement de la modalité sensorielle sonore et du sensible.

Marc Gruas

Maître de conférences de portugais à l'université Toulouse Jean-Jaurès depuis 2008, Marc Gruas est membre du CEIIBA – EA 7412. En 2002, il a soutenu une thèse de doctorat intitulée *La Petite fabrique de journalisme d'Eça de Queiroz : procédés d'écritures des chroniques parisiennes de la Gazeta de Notícias de Rio de Janeiro*. Ses recherches portent sur la littérature et la civilisation portugaises. Il est auteur d'un article intitulé « Les Airs de l'intertexte » publié dans la revue *Musicologies nouvelles – Agrégation 2020, Opus 9*, « Intertextualité & intermusicalité ».

Stéphane Hirschi

Professeur de littérature française à l'université polytechnique Hauts-de-France (Valenciennes) depuis 1999, où il a été doyen de faculté, Stéphane Hirschi a publié ou coordonné 15 livres, dont *Jacques Brel, Chant contre silence* ; *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* ; *Paris en chansons* et *La chanson française depuis 1980* ; plus de 120 articles parus en France et à l'étranger, dans des revues telles que *NRF*, *Europe*, etc. Concepteur de la « cantologie » – étude de la chanson considérée dans sa globalité (textes, musique et interprétation) –, il dirige la collection « Cantologie », aux Belles Lettres/PUV. Il

a fondé en 1996 le festival *Le Quesnoy en chanteurs* (24 éditions).

Jean-Marie Jacono

Jean-Marie Jacono est maître de conférences émérite en musicologie à l'université d'Aix-Marseille (Laboratoire LESA). Ses travaux, dans les champs de la sociologie de la musique et de la sémiotique, ont été consacrés à la musique russe (Moussorgski, en particulier), mais aussi aux musiques populaires modernes (chanson et rap). Premier musicologue à avoir étudié le rap en France, Jean-Marie Jacono a rédigé de nombreux articles sur le rap marseillais. Il est cofondateur, avec Perle Abbrugiati et Joël July du réseau international Les ondes du monde et de la collection Chants-Sons aux PUP.

Bernard Jeannot

Professeur certifié, docteur en langue et littérature françaises et en arts du spectacle, Bernard Jeannot enseigne actuellement à l'université catholique de l'Ouest à Angers la grammaire et la stylistique, l'histoire et la poétique du genre théâtral. Il vient de soutenir une thèse intitulée *Forme, usages et enjeux des clichés dans les comédies musicales françaises*. Il est également metteur en scène et directeur artistique de la Compagnie des 3Z'Arts, spécialisée dans la pratique de la chanson vivante, après avoir dirigé pendant 18 ans la Troupe Albérica dans les Pays de Loire.

Sarra Khaled

Docteure ès lettres, ancienne élève de l'ENS de Tunis et agrégée de lettres modernes, Sarra Khaled

est enseignante à l'université de Sfax (Tunisie). Elle a soutenu, en 2019, une thèse dans laquelle elle analyse l'œuvre intégrale et la figure de l'auteur-compositeur-interprète français Charles Aznavour à travers le prisme de la notion esthétique de « classique ». Affiliée aux laboratoires de recherche ATTC (UMA) et DeScripto (UPHF), Sarra Khaled a organisé trois colloques internationaux et a co-dirigé la publication de trois ouvrages scientifiques. Auteure de plusieurs articles, notamment sur Charles Aznavour, elle oriente ses recherches postdoctorales autour des questions de la légitimité et de la patrimonialisation en littérature.

Étienne Kippelen

Titulaire de masters en culture musicale et composition aux CNSMD de Paris et de Lyon, Étienne Kippelen est maître de conférences à l'université d'Aix-Marseille ; il enseigne également la culture musicale et la composition au Conservatoire d'Aix-en-Provence. Auteur de plusieurs ouvrages sur la mélodie, l'humour musical et les interférences entre chanson et musique contemporaine, il dirige la revue *Euterpe*, consacrée à l'étude de la musique française de 1870 à nos jours. Ses recherches se situent au croisement des approches esthétiques, analytiques et anthropologiques de la création musicale savante et populaire des cinquante dernières années. Son doctorat, sous la direction de François Decarsin, a obtenu le Prix de thèse 2013 de l'université d'Aix-Marseille.

Renaud Lagabrielle

Renaud Lagabrielle est *Senior Lecturer* en études françaises au Département d'études romanes de

l'université de Vienne en Autriche. Après une thèse sur les homosexualités dans la littérature jeunesse française et un projet d'habilitation sur le film en chanté français, il travaille aujourd'hui sur les questions de genres et de sexualités dans les films et les chansons de langue française.

Benjamin Lassauzet

Docteur en musicologie et professeur agrégé à l'université Clermont-Auvergne, Benjamin Lassauzet est membre du CHEC (Centre d'Histoire « Espaces et Cultures ») et du CREEA (Centre de recherche et d'expérimentation sur l'acte artistique). Il a notamment travaillé sur l'humour musical (*L'Humour de Claude Debussy*, « Coup de cœur » du Prix France Musique Claude Samuel 2020), l'identité islandaise dans la musique de Björk (« *La pop music* islandaise moderne de Björk », Prix Jean-Jacques Nattiez 2020).

Julie Mansion-Vaqué

Docteure en musicologie, spécialiste des *Popular Music*, Julie Mansion-Vaqué est maître de conférences à l'Université Côte d'Azur où elle est co-directrice du Départements des arts. Elle s'intéresse particulièrement à la re-création scénique (performance, interprétation, création...) ainsi qu'aux rapports du son à l'image (sound design, musique à l'image...). Membre du laboratoire CTTEL, de Studio Instrumental ainsi que de l'IASPM branche francophone d'Europe, elle est également titulaire d'un DEM de composition électroacoustique (prix SACEM).

Alessandro Marignani

Alessandro Marignani, agrégé d'italien et docteur en littérature comparée, a été lecteur et ATER à Aix-Marseille Université, à l'université Paul Valéry-Montpellier 3, et est actuellement ATER à l'université de Lorraine à Nancy. Il a travaillé notamment sur le XIX^e et sur le XX^e siècle.

Birgit Mertz-Baumgartner

Birgit Mertz-Baumgartner est professeure de littératures franco- et hispanophones à l'université d'Innsbruck (Autriche). Ses recherches portent, entre autres, sur les littératures maghrébines, la littérature dite 'de migration' et des questions de mémoire historique en littérature. Elle a co-organisé avec Gerhild Fuchs trois colloques portant sur la chanson : *Popular Music et migration ; Marseille et Naples* (2018) ; *Entangled Histories and Voices* (2021) et co-dirige – également avec Gerhild Fuchs – la revue électronique *ATEM*.

Velina Minkoff

Doctorante à l'INALCO/CREE (thèse sur *La Poésie de l'Estrada socialiste bulgare dans les années 1960-1980* sous la direction de Marie Vrinat), Velina Minkoff est diplômée de l'UCLA (États-Unis) en littérature, Écriture créative – fiction, de l'Université van Amsterdam (Études européennes), de l'École de traduction littéraire du CNL à Paris. Novelliste, romancière (*Le Grand Leader doit venir nous voir*, Actes Sud, 2018, *Les Shorts rouges*, Hémisphères, 2020), traductrice littéraire (bulgare, anglais, français) et auto-traductrice, membre de l'Association des traducteurs littéraires de France et de la Société des gens de Lettres.

Noha Nemer

Professeure à l'université Libanaise de Beyrouth (Liban), elle enseigne la littérature contemporaine et la médiation culturelle. Elle a soutenu sa thèse de doctorat sur l'œuvre d'Yves Simon en 2011 à l'université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis. Elle a publié de nombreux articles sur la chanson française et la médiation.

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro

Professeur depuis 2016 à l'université fédérale du Cariri (UFCA) au Ceará (Brésil). Il enseigne la composition, la direction d'orchestre et la sémiotique. Membre de l'IASA (International Association for Semiotic Studies) et de l'Academy of Cultural Heritages dirigée par Eero Tarasti (université de Helsinki), ses travaux portent entre autres sur la chanson et la musique populaire brésilienne. Invité par de nombreuses universités et centres de recherches européens, il est l'auteur de nombreux articles en anglais, français et bien sûr en portugais.

Cécile Prévost-Thomas

Maîtresse de conférences HDR en sociologie de la musique et musicologie au département de médiation culturelle de l'Université Sorbonne Nouvelle, chercheuse au Cerlis, Cécile Prévost-Thomas consacre depuis plus de trente ans ses recherches à la compréhension des mondes de la chanson francophone, domaine auquel elle a dédié une cinquantaine de publications en s'intéressant autant aux pratiques de création, de production, de diffusion et de réception, qu'aux discours et représentations sociales qu'ils génèrent principa-

lement en France et au Québec. Une synthèse de ses travaux sur cette question sera prochainement publiée à La Découverte. Depuis 2010, elle s'intéresse également à l'institutionnalisation et aux enjeux de la médiation de la musique.

Céline Pruvost

Maîtresse de conférences en études italiennes à l'université de Picardie Jules-Verne, agrégée d'italien et ancienne élève de l'ENS de Lyon, Céline Pruvost a soutenu en 2013 une thèse sur la chanson d'auteur italienne des années 1960 et 1970. Ses travaux portent sur la chanson italienne et la chanson française, avec un intérêt particulier pour les questions de traduction, d'interculturalité et d'intermédialité. Elle est par ailleurs autrice-compositrice-interprète et traductrice de chansons.

Giuliano Scala

Professeur agrégé d'italien et doctorant à Aix-Marseille Université. Sa thèse, sous la direction de Perle Abbrugiati, porte sur l'œuvre de Pino Daniele comme syncrétisme musical.

Kalliopi Stigka

Kalliopi Stigka, née à Athènes (Grèce), a étudié le piano au Conservatoire d'Athènes, la musicologie à l'université Ionienne (Master 2, 1997), à l'université Paris IV-Sorbonne (D.E.A., 1998) et à l'université Lumière Lyon II (Doctorat ès Lettres et Arts, 2006) ainsi que les Sciences politiques et l'Histoire à l'université « Panteion » (licence, 2021). Ses recherches concernent, entre autres, les liens entre « musique et poésie » et « musique et politique ».

Jacopo Tomatis

Maître de conférences à l'université de Turin (Italie), où il assure les cours de *Popular Music*, il est spécialiste de chanson italienne. Sa première monographie – *Storia culturale della canzone italiana* – a été publiée début 2019. Ses intérêts portent notamment sur la chanson des *cantautori*, sur le *folk revival*, sur la méthodologie de la recherche historique et musicologique sur, la *Popular music* et sur le rapport entre musique et médias. Il est aussi critique musical et musicien. Depuis 2008, il est rédacteur du mensuel *Il Giornale della musica*.

Table des matières

Introduction : Chanson pour... Chanson contre Stéphane Hirschi – Université polytechnique Hauts-de-France (LARSH-DeScripto), Jean-Marie Jacono – Aix Marseille Université, LESA, Cécile Prévost-Thomas – Université Sorbonne Nouvelle (CERLIS)	5
I. DU PASSÉ, NE FAISONS PAS TABLE RASE !	
Présentation Jean-Marie Jacono – Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France	13
ESPACE – TEMPS	
<i>Partido Alto</i> . Petite typologie de la chanson « engagée » suivie d'un exemple brésilien Louis-Jean Calvet – Aix Marseille Université, Aix-en-Provence, France	19
Les goguettes de pandémie. Chanter les difficultés du présent sur l'air rassurant du passé Céline Pruvost – Université de Picardie Jules-Verne, Amiens, France	31
« Devoir de mémoire grandissant. Jezzaire » (Médine). La chanson française face au 17 octobre 1961 Birgit Mertz-Baumgartner – Université d'Innsbruck, Autriche	47
Conscription, impôt et monnaie. L'actualité historique cœur du chant contestataire dans l'Italie unifiée Héloïse Faucherre-Buresi – Université Jean Moulin Lyon 3, IHRIM, France	61
Portugal 1970-1980. Les voix du renouveau politique Marc Gruas – Université Toulouse Jean Jaurès, CEIIBA, France	75
« À ville du mélange, guerre du mélange » Beyrouth (بيروت) le déterminisme, le rêve, l'universel, l'apocalypse Noha Nemer – Université libanaise, Beyrouth, Liban	89
Quand Jacques Demy fait chanter métallos et CRS. L'esthétique musicale controversée d'une révolte ouvrière sous les fenêtres d' <i>Une Chambre en ville</i> Sébastien Bost – Université de Tours, France	103
La gauche déconforte en chanson Stéphane Chaudier – Université de Lille, France	117
Quand la chanson française emmerde le Front national. La performativité de la chanson engagée Yves Érard – Université de Lausanne, Suisse	103

FIGURES

Colette Magny. De la contestation politique à l'avant-garde musicale Étienne Kippelen – Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France	151
Chanter Che Guevara. L'homme, le mythe, le symbole, l'icône Stefania Bernardini – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	163
Wolf Biermann ou la contestation faite chanson Florence Bancaud – Aix Marseille Université, ECHANGES, Aix-en-Provence, France	177
Une chanson engagée pour le hit-parade : Lucio Dalla et Roberto Roversi (1973-1975) Alessandro Marignani – Université de Lorraine, LIS, Nancy, France	191
« Art signifie Liberté ! » Les engagements de Mikis Theodorakis (1925-2021) Kalliopi Stigka – École musicale d'Athènes, Grèce	205

II. ET MAINTENANT... !

Présentation Cécile Prévost-Thomas – CERLIS, université Sorbonne Nouvelle, France	225
--	-----

AFFIRMATIONS

Narcisse en échos. Oser l'homosexualité dans la chanson Bernard Jeannot – Université d'Angers, CIRPaLL, Angers, France	231
Interventions <i>queer</i> en milieu sensible : Eddy de Pretto Renaud Lagabrielle – Université de Vienne, Autriche	247
Subversives, mais toujours à moitié. La figure de l'engagement féministe dans la J-pop Chiharu Chûjô – Tokyo University of Foreign Studies, Japon & université Lyon III, France	261
Voix courroucées, voix assurées. Quid de la chanson revendicative portée par des voix de femmes aujourd'hui ? Audrey Coudevylle – Université polytechnique des Hauts-de-France, LARSH, Valenciennes, France	273

TABLE RONDE

Table ronde. Chansons et engagements aujourd'hui : la création Cécile Prévost-Thomas, modératrice – Université Sorbonne Nouvelle, CERLIS, Paris, France	287
--	-----

III. CHEMINS DE TRAVERSE

Présentation	305
Stéphane Hirschi – Université polytechnique Hauts-de-France, LARSH-DeScripto, Valenciennes, France	
FIGURES	
Mourir pour des idées, ici et ailleurs	311
Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	
Loïc Lantoine, chanteur pas engagé	325
Martine Groccia – Université Lyon 2, France	
La poétique du « désespoir joyeux » dans l’engagement social d’Enzo Jannacci	337
Gerhild Fuchs – Université d’Innsbruck, Institut für Romanistik, Autriche	
« Crie-le bien fort, use tes cordes vocales » Tryo, groupe engagé ?	349
Julie Mansion-Vaquié – Université Côte d’azur, EUR CREATES, CTEL, Nice, France	
Les <i>protest songs</i> de Björk	365
Benjamin Lassauzet – Université Clermont-Auvergne, CHEC/CREAA, Clermont-Ferrand, France	
HORIZONS	
Chanter est déjà, en soi, un engagement	383
Cécile Prévost-Thomas – Université Sorbonne Nouvelle, CERLIS, Paris, France	
Les scies. Pouvoir de sape	397
Nils Couturier – Université de Bâle, Suisse	
Formes de dissémination dans la chanson socialiste bulgare ou la charge poétique de l’ <i>Estrada</i>	409
Velina Minkoff – INALCO, CREE, Paris, France	
Quand l’engagement se fait spectacle Les enjeux patrimoniaux des chansons du collectif Les Enfoirés	421
Sarrah Khaled – Université de Sfax, Université de La Manouba, ATTC (UMA), Tunisie & LARSH-DeScripto (UPHF), Valenciennes, France	
Tropicalisme brésilien. Entre innovation et résistance culturelle	435
Roberto Francavilla – Université de Gênes, Italie	
<i>Napule’s Power</i> . La langue d’un collectif	449
Giuliano Scala – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France & Université Federico II, Naples, Italie	

De Gramsci à Sfera Ebbasta. La <i>trap</i> italienne des années 2010 et les « classes subalternes » Jacopo Tomatis – Université de Turin, Italie	463
Une analyse de la chanson. <i>Boca de lobo</i> de Criolo. La tragédie politique d'une oppression souriante et de ses souri(re)s cachés Ricardo Nogueira de Castro Monteiro – Université fédérale de Cariri, Brésil	475
La chanson biaisée ou la subversion douce Stéphane Hirschi – Université Polytechnique Hauts-de-France, Laboratoire LARSH-DeScripto, Valenciennes, France	495
Index des principaux interprètes, auteur(e)s et artistes cités	507
Les auteur(e)s	515

CHANSON POUR... CHANSON CONTRE

CHANTS SONS

La collection « Chants Sons » propose des analyses pluridisciplinaires du produit de la culture populaire qu'est la chanson en mettant en résonance deux modes d'expression, la langue et la musique.

Qu'est-ce qu'une chanson engagée? Ce n'est pas seulement une chanson qui prend position « contre » face à des événements, des conflits et des problèmes sociaux ou politiques. Si ce genre de chanson reste toujours d'actualité, les questions soulevées par le féminisme, les rapports de genre, l'homosexualité ont fait émerger des chansons « pour » bien avant la fin du XX^e siècle. En outre, dans ce domaine artistique, l'engagement peut se manifester de manière subtile grâce à la musique et aux interprètes, y compris dans les productions commerciales. Les trente-deux communications rassemblées ici explorent les dimensions variées de la chanson engagée du XIX^e au XXI^e siècle. Issues de la troisième biennale internationale d'études sur la chanson organisée en septembre 2021 à Paris (Sorbonne Nouvelle et Philharmonie de Paris) et à Aix-en-Provence (université d'Aix-Marseille), elles présentent et analysent cette production artistique dans le contexte de dix pays différents (Allemagne, Brésil, Bulgarie, France, Grèce, Islande, Italie, Japon, Liban et Portugal). Les interventions de quatre artistes : Michèle Bernard, Clarika, Jeanne Cherhal, et Mustapha Amokrane (du groupe Zebda), réunis pour l'occasion autour d'une table-ronde, éclairent également ici la notion d'engagement au pluriel.

Couverture : J.-B. Cholbi

Jean-Marie Jacono est maître de conférences en musicologie (LESA, AMU). Ses travaux, en sociologie de la musique et en sémiotique, ont été consacrés à la musique russe (Moussorgski), à la chanson et au rap. Il est cofondateur, avec Perle Abbrugiati et Joël July du réseau Les ondes du monde.

Cécile Prévost-Thomas est maîtresse de conférences HDR en sociologie de la musique (Cerlis, Sorbonne Nouvelle). Depuis le début des années 1990, elle a publié de nombreux articles et ouvrages sur la chanson francophone. Elle développe également ses recherches sur la médiation de la musique.

Stéphane Hirschi est professeur de littérature française à l'UPHF (LARSH-De Scripto – Valenciennes). Il a publié ou coordonné 17 livres et écrit de nombreux articles sur la chanson francophone. Il a conçu la « cantologie » – étude de la chanson considérée dans sa globalité (textes, musique et interprétation).

amU Aix
Marseille
Université

Éditions

PUP
Presses
Universitaires
de Provence



LES ONDES
DU MONDE



LESEA



LARSH
LABORATOIRE DE RECHERCHE
SOCIÉTÉS & HUMANITÉS



cerlis
CENTRE DE RECHERCHE
SUR LES LIENS SOCIAUX



9 791032 100526 2

33 €