

« Présentation »

Roger Chamberland

*Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 5-8.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501090ar>

DOI: 10.7202/501090ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

## PRÉSENTATION

La chanson fait partie de notre environnement ; elle nous atteint là où nous sommes par les médias mais peut aussi exiger que l'on aille vers elle lorsque, par exemple, nous choisissons un disque à entendre sur le lecteur, une station de radio ou de télévision ou que nous allons à un spectacle. Peu importe le mode de diffusion retenu, elle commande des situations d'écoute variables allant du recueillement à l'audition distraite. Le contexte de réception influence au premier chef la manière dont une chanson sera entendue et décodée. Ainsi un chansonnier vu et entendu dans un café ou un estaminet de ce genre n'est pas reçu de la même manière que s'il se produisait dans une grande salle où la scène surélevée le couperait d'un public assis dans des fauteuils en rangée plutôt que sur des chaises droites réunies autour d'une table. L'espace scénique, comme l'éclairage, l'amplification des instruments et de la voix et le décor sont autant de paramètres qui interagissent sur la manière dont une chanson sera effectivement décodée. De la même façon, l'écoute attentive quasi religieuse d'un album dans le confort de son salon permet une perception spécifique différente d'une audition publique.

Si la réception de la chanson est fonction du lieu où elle est entendue, elle est également fonction de l'état du discours social, tel que le définit Marc Angenot, dont elle est partie prenante. Elle module notre compréhension de la société, des valeurs qui y sont sous-jacentes, des idéologies, des lieux communs, des tabous et des fétiches. Enfin, à un autre niveau, elle est devenue le produit d'une industrie culturelle des plus puissantes dont on parvient encore difficilement à jauger tous les tenants et les aboutissants. D'aucuns préfèrent parler de musique populaire dès que pointe le parallèle entre la pratique d'un art libre et indépendant et les contingences d'un marché soumis aux impératifs de la rentabilité commerciale reléguant la chanson à ne connaître la popularité qu'en circuit restreint.

Il existe diverses manières d'étudier la chanson. Le musicologue s'intéresse plus particulièrement à la valeur musicale, à la façon dont la musique commande et articule l'interprétation d'un texte que ce soient des *lieder* ou un livret d'opéra, et il exclut souvent la chanson parce qu'elle n'offre pas toutes les garanties d'une composition complexe ou recherchée qui lui assure une place de choix dans le domaine du chant classique. Le sociologue, pour sa part, étudie la chanson dans son

interaction sociale, c'est-à-dire la manière dont elle participe à la mise en place d'un imaginaire qui surdétermine un groupe social ou une collectivité. Un autre courant de la sociologie s'active à démonter les mécanismes d'une industrie culturelle qui, depuis les années 1970, s'est dotée d'infrastructures suffisamment fortes pour régir les « cultures de goût » et baliser les pratiques, s'il l'on s'en tient au disque comme outil privilégié de diffusion. Le littéraire, quant à lui, fait abstraction de la musique et de l'interprétation, dans la majorité des cas : la chanson lui apparaît d'abord et avant tout comme un texte. De ce point de vue, la chanson se définit en fonction du caractère premier du texte sur la musique, cette dernière jouant le rôle d'accompagnement et surmultipliant le rythme des paroles, la « poéticité » servant à en marquer la légitimité littéraire.

Le dossier *Poétiques de la chanson* que nous présentons dans les pages qui suivent étudie cette dialectique entre chanson et musique populaire sans toutefois en faire abstraction. Certes, la majorité des articles ont pour objet d'étude ce que d'aucuns nommeraient « chanson » renvoyant à une pratique socio-historique propre aux années 1950 et 1960. Toutefois, on pourrait aussi bien parler de « musique populaire », compte tenu de la fonction sociale actuelle de la chanson, qui rend difficile, voire impossible, de maintenir cette appellation et d'en donner une définition satisfaisante. Il n'a pas non plus pour objectif de discuter du bien-fondé de ces diverses approches. Au contraire, les collaborateurs et les collaboratrices de ce numéro ont, chacun à leur façon, cherché à rendre compte de cette diversité, d'où le pluriel du titre. Néanmoins, plusieurs articles ont en commun de s'intéresser à la chanson, telle qu'elle est reçue, prenant en compte le texte, la musique et l'interprétation, évitant ainsi le piège de l'analyse strictement textuelle. Dans l'article inaugural, André Gaulin s'intéresse de près à l'interaction entre texte et musique en privilégiant la version chantée plutôt qu'en se tenant au seul examen du poème écrit ou de la partition musicale. À partir d'une analyse de la tropation de la chanson « Fernand » de Jacques Brel, Gaulin met en évidence la manière dont l'interprète jongle avec les figures du discours afin d'accentuer et de modifier la valeur sémantique que procurerait une lecture des paroles privées de l'accompagnement musical. Qui plus est, la musique actualise certains passages en s'accordant à leur caractère dramatique ou humoristique.

Pour Louis-Jean Calvet, il existe des rapports étroits associant texte, rythme et mélodie que l'étude de quelques chansons de Georges Brassens fait bien ressortir. La régularité de la forme poétique des textes originaux est brisée par la structure

## PRÉSENTATION

mélodique qui est perceptible peu importe l'interprète. Ainsi, lorsque Juliette Gréco chante « la Chanson de l'Auvergnat » ou Isabelle Aubret « Au bois de mon cœur », il est possible de distinguer la même structure abstraite respectueuse de la chanson écrite. C'est encore une chanson de Georges Brassens, « le Vin », qui sert d'exemple à l'analyse de Michel Collot. Ce dernier se penche sur « le conflit des frontières entre phrase musicale et phrase verbale » afin de montrer que les variations de hauteur, d'intensité et de durée sont modifiées de façon telle dans cette chanson qu'ultimement une syllabe tronquée d'un mot peut renvoyer à un autre mot, par exemple. L'auteur signale que l'art de Brassens tient précisément à ce découpage aléatoire qui transforme le langage en « purs agrégats sonores ». Ce travail du phrasé musical induit à un plaisir jouissif qui est de l'ordre du fonctionnement inconscient du langage comme l'a montré Lacan.

On peut également considérer que la chanson, dont la durée dépasse rarement quatre minutes, possède le pouvoir de raconter une histoire en quelques strophes. Certes, elle ne dit pas tout : elle esquisse à grands traits des événements, décrit succinctement des personnages, traduit des états d'âme tout en créant une tension dramatique dans la conjonction des paroles, de la musique et de l'interprétation. Dans l'article que j'ai consacré à la chanson « Tu m'aimes-tu » de Richard Desjardins, j'ai cherché à démontrer comment un auditeur parvient à combler les blancs du texte en s'aidant de la trame musicale qui fait partie intégrante de la narration. L'auditeur modèle, pour emprunter la formule du lecteur modèle suggérée par Umberto Eco, doit progresser dans le dévoilement du sens par hypothèses, tantôt infirmées tantôt confirmées au fur et à mesure que la chanson livre de nouvelles clés de lecture, voire que les autres pièces de l'album lui fournissent de nouveaux indices ou le confortent dans la saisie générale déjà entreprise.

Le rapprochement entre Édith Piaf et Diane Dufresne peut étonner, toutefois Jacques Julien, traitant des « Entrailles de la voix », fait précisément valoir les différences existant entre chacune d'elles, mais aussi les similitudes que Luc Plamondon a bien synthétisées dans cette chanson interprétée par Marie Carmen : « Piaf chanterait du rock », comme Dufresne, pourrait-on ajouter. Julien traite tour à tour de leur répertoire, du contenu de leurs chansons et surtout, de leur voix qui démultiplie les effets du texte lors de l'interprétation. Au-delà de leur registre vocal, Piaf et son filet de voix, Dufresne et sa palette expressive, l'auteur marque bien le passage d'une pratique retenue, connotée socialement, à une pratique moderne comme signe d'une émancipation de la voix féminine.

Bruno Roy s'est intéressé aux mutations de l'espace chanté au Québec dans la mouvance de la réalité socio-linguistique. L'auteur étudie les transformations du rythme et l'usage de la langue « française » dans la chanson québécoise en balisant son parcours de trois grands moments importants : le mouvement des « Boîtes à chanson », l'*Osstidcho* et Robert Charlebois et le mouvement de la chanson au féminin. Il définit les caractéristiques de chacun de ces temps forts en mettant l'accent sur la relation entre poésie et chanson, la culture du joul et le lien entre le corps et l'oralité. En privilégiant une approche socio-historique, Roy détermine les conditions d'émergence et d'existence de la chanson québécoise francophone en terre d'Amérique.

Avec Line Grenier et Val Morrison, nous abordons directement la sociologie de la musique populaire. Les deux auteures se sont penchées sur la réception du groupe Kashtin, deux Innus qui chantent dans leur langue maternelle, que l'on a tôt fait d'associer à la chanson québécoise. Grenier et Morrison délimitent « le Terrain socio-musical populaire au Québec » et questionnent la problématique des frontières sous-jacentes à la consécration du groupe par la critique et par les diverses instances institutionnelles de la musique populaire québécoise. C'est à partir de la distinction entre communauté musicale et scène musicale, celles-ci s'inscrivant à l'intérieur ou le long des frontières d'un groupe, que les deux auteures peuvent articuler l'espace socio-musical québécois et démontrer comment s'opèrent les transformations du champ à l'intérieur d'une culture. Dès lors, on peut comprendre, historiquement et socialement, comment un groupe autochtone comme Kashtin soit parvenu à faire partie de cet espace que l'on pouvait penser « tricoté serré ».

Le parcours que nous proposons dans ce dossier est croisé de plusieurs chemins de traverse tant au plan des approches que des corpus étudiés. De Brassens jusqu'à Kashtin en passant par Brel, Desjardins, Dufresne, Piaf et Charlebois pour n'en nommer que quelques-uns, le terrain couvert a permis de démultiplier les enjeux analytiques de la chanson et d'en montrer la fécondité.

*Roger Chamberland*  
Université Laval