

Les chansons mal entendues d'Orelsan : quand l'image devient indispensable à la compréhension

Céline Pruvost

▶ **To cite this version:**

Céline Pruvost. Les chansons mal entendues d'Orelsan : quand l'image devient indispensable à la compréhension. Du malentendu dans la chanson, pp.469-486, 2021, 9791032003022. hal-03583561

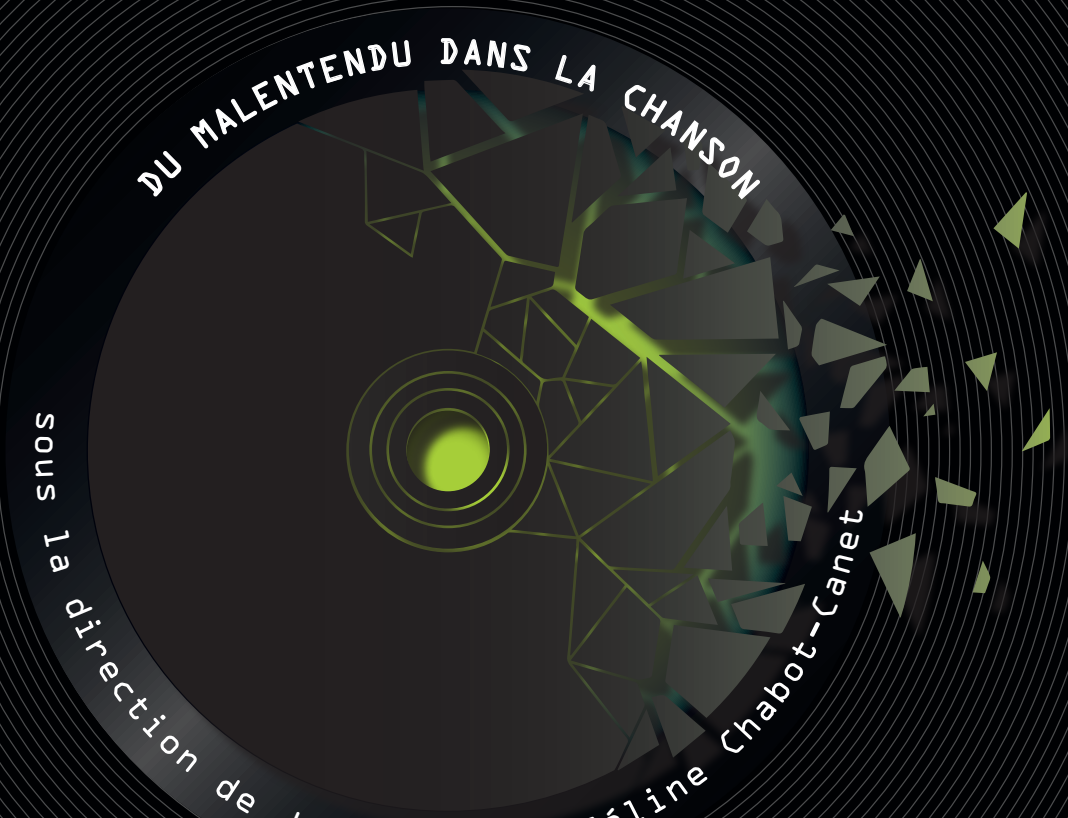
HAL Id: hal-03583561
https://u-picardie.hal.science/hal-03583561

Submitted on 29 Mar 2022

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.

DU MALENTENDU DANS LA CHANSON



sous la direction de Joël July et Céline Chabot-Canet

2e biennale
des Ondes du Monde

CHANTS SONS

Chants Sons

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

Dans la même collection :

Perle Abbrugiati, *Piero d'Ostra. Réécrire Brassens ?*, 406 p., 2021

Emmanuelle Carinos, Karim Hammou (dir.), *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, 276 p., 2020

Étienne Kippelen, *Chanson française et musique contemporaine*, 208 p., 2020

Jean Guichard, *La chanson en Italie, des origines aux lendemains de 1968*, 320 p., 2019

Perle Abbrugiati, Stéphane Chaudier, Stéphane Hirschi, Jean-Marie Jacono, Joël July, Céline Pruvost (dir.), *Cartographier la chanson contemporaine. Actes de la première Biennale internationale d'études sur la chanson*, 522 p., 2019

Perle Abbrugiati (dir.), *Chanson et parodie*, 260 p., 2018

Joël July, Pascal Pistone (dir.), *Ferré… vos papiers !*, 296 p., 2018

Stéphane Chaudier (dir.), *Chabadabada. Des femmes et des hommes dans la chanson française contemporaine (représentations et enjeux)*, 334 p., 2018

Perle Abbrugiati (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, 236 p., 2017

Joël July (dir.), *Chanson. Du collectif à l'intime*, 344 p., 2016

Chants Sons

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

Du malentendu dans la chanson

Actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson

1er-2-3 avril 2019
Aix Marseille Université – Maison de la recherche

4-5 avril 2019
Université Lumière Lyon 2 – Département Musique et musicologie

sous la direction de

Céline Chabot-Canet et Joël July

2021

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 LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS


Céline Pruvost
Les chansons mal entendues d'Orelsan
Quand l'image devient indispensable à la compréhension
Université de Picardie Jules Verne

Orelsan, de son vrai nom Aurélien Cotentin, né en 1982, est un rappeur français, également compositeur, acteur et réalisateur. Il a publié trois albums au succès croissant : *Perdu d'avance* (2009), *Le Chant des sirènes* (2011), *La fête est finie* (2017), et collabore régulièrement avec le rappeur Gringe au sein des Casseurs Flowters. Il utilise souvent des moyens visuels comme clé d'interprétation de ses chansons, pour aider à saisir la distance entre le canteur et l'auteur, et à comprendre quel est le statut des personnages qu'il incarne. Stéphane Chaudier a récemment analysé les textes des chansons d'Orelsan et montré la spécificité de cet « éthos dévalorisé du canteur », qui « parodi[e] le discours gnangnan » à grand renfort de personnages de loseurs et autres antihéros[1]. Le visuel de son premier album (figure 1) prend à rebours les clichés du rappeur étalant son succès : ici, c'est plutôt la poisse qui s'affiche, dans un contexte d'une banalité sordide, qui se manifeste à travers le choix des couleurs, les maisons ternes et le modèle de la voiture.

À partir de cet exemple contemporain, je propose une analyse du malentendu du côté de la réception, en montrant comment l'ironie peut être mal entendue, notamment à travers des problèmes de décryptage des



Figure 1 : Pochette de l'album Perdu d'avance *d'Orelsan.*

référents culturels. Nous verrons que l'image est absolument indispensable pour comprendre l'ironie de la chanson qui devient un genre de fait intermédial – pour les artistes, si ce n'est pour l'intégralité du public[2]. Cet exemple est particulièrement explosif, car des questions de méthodologies sont croisées avec un sujet sensible socialement, souvent tabou en chanson : les violences faites aux femmes.

1 Stéphane Chaudier, « Orelsan et la parodie du discours gnangnan », in Perle Abbrugiati (dir.), *Chanson et parodie*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 2018, p. 223-243.

2 Comme j'ai eu l'occasion de l'analyser précédemment dans « Chansons à voir : faut-il des images pour que vivent les chansons ? », in Perle Abbrugiati *et al.* (dirs.), *Cartographier la chanson contemporaine*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 2019, p. 431-446.

Il s'agit enfin d'un cas intéressant d'interactions entre le monde de la création et le monde juridique, convoqué ici pour servir d'interface avec le public, et pour démêler un malentendu – ce qui, nous le verrons, n'a pas été une mince affaire et a pris près de dix ans de procédure, sans toutefois que le jugement ne parvienne à avoir le dernier mot.

Je commencerai donc par rappeler la chronologie de cette réception houleuse, pour réfléchir ensuite sur la question de l'ironie mal vue, et démêler la part de tabou de certains sujets considérés comme inchantables.

Chronologie d'une réception houleuse

Rappelons ici les grandes lignes d'un feuilleton judiciaire long et complexe, qui a connu de multiples rebondissements et donné lieu à des interprétations divergentes de la part du monde juridique. Tout commence en 2007 avec la mise en ligne des titres *Saint-Valentin* et *Sale Pute*, avec leurs vidéos respectives. Orelsan est alors très peu connu, ses clips sont réalisés sans les moyens d'une maison de disque, ce qui explique un rendu amateur à plusieurs égards. C'est d'ailleurs un bon exemple de contraintes budgétaires intégrées dans la réalisation, qui débouchent sur une sorte d'esthétique du *cheap*[3]. Ces deux vidéos circulent beaucoup, déclenchent un *bad buzz* qui construit la notoriété d'Orelsan. En 2009, ces deux chansons ne figurent pas sur l'album *Perdu d'avance*, mais elles sont chantées sur scène au Bataclan en mai. C'est également en 2009 que des associations engagent des poursuites juridiques. Il est intéressant de remarquer que, déjà, ces associations n'entendent pas les chansons de la même façon et ne déposent donc pas les mêmes plaintes. Deux procès s'engagent ainsi en parallèle.

Les premières poursuites concernent la chanson *Sale Pute*, que l'association Ni putes ni soumises attaque en février 2009 pour « provocation au crime ». Orelsan est relaxé le 12 juin 2012 par le tribunal correctionnel de Paris qui a estimé que le rappeur s'exprimait « dans le cadre de sa liberté d'expression artistique ». Comme les juges, je passerai rapidement sur *Sale Pute*, moins controversée. Un personnage d'homme saoul découvre que sa partenaire l'a trompé : sous le coup de la colère et sous l'emprise de l'alcool (l'insistance sur l'alcoolisation du personnage est lourdement appuyée dans le clip, avec des accessoires et une performance d'acteur assez peu subtile), il déverse un flot d'injures à l'encontre de cette femme infidèle. D'autres associations reconnaissent clairement un personnage ivre dans *Sale Pute*, et ne s'associent donc pas

3 Il s'agissait de l'une des conclusions auxquelles j'étais arrivée dans mon article « Chansons à voir : faut-il des images pour que vivent les chansons ? » (art. cit.), qui constitue le point de départ de la réflexion que j'approfondis ici autour de la question du malentendu.

aux poursuites, mais attaquent en revanche plusieurs passages d'autres chansons.

Toujours en 2009, ce sont ainsi des extraits de textes de huit chansons d'Orelsan (mais essentiellement *Saint-Valentin*) qui sont pris pour cible par plusieurs associations de défense des droits des femmes : les Chiennes de garde, le Collectif féministe contre le viol, la Fédération nationale solidarité femmes, Femmes solidaires et le Mouvement français pour le planning familial. Cette plainte collective montre que, dans ce cas, le malaise et le malentendu sont plus profonds. En mai 2013, Orelsan est condamné en première instance par le tribunal correctionnel de Paris à 1 000 euros d'amende avec sursis pour « injure et provocation à la violence à l'égard d'un groupe de personnes en raison de leur sexe ». Lors de l'appel en mai 2014, la cour d'appel de Paris met fin aux poursuites et classe la plainte initiale, jugeant que l'action des associations féministes est prescrite. Mais en décembre 2015, la Cour de cassation annule cette décision : un nouveau procès commence alors. En février 2016, c'est finalement la cour d'appel de Versailles qui relaxe Orelsan. Cette relaxe s'appuie sur l'analyse des interviews et des vidéos de l'artiste pour tenter de définir juridiquement une sorte de droit au personnage[4]. L'arrêt rappelle d'abord que « le domaine de la création artistique, parce qu'il est le fruit de l'imaginaire du créateur, est soumis à un régime de liberté renforcé », pour affirmer ensuite qu'« Orelsan dépeint, sans doute à partir de ses propres tourments et errements, une jeunesse désenchantée, incomprise des adultes, en proie au mal-être, à l'angoisse d'un avenir incertain, aux frustrations, à la solitude sociale, sentimentale et sexuelle » et que les propos de ses personnages sont également « le reflet du malaise d'une génération sans repère, notamment dans les relations hommes femmes ». Cet arrêt statue donc en faveur de la liberté d'expression, qui inclut la possibilité de choisir de parler de sujets sensibles socialement, sur des modalités ironiques, voire provocatrices.

Mais ce dernier jugement n'a, en quelque sorte, pas le dernier mot. Le malentendu perdure et appelle d'autres types de réponses. Ainsi, un mois plus tard, en mars 2016, deux activistes féministes, Elvire Duvelle-Charles et Sarah Constantin, publient *CLIT*, un clip parodiant la chanson *Saint-Valentin*[5]. Les milieux féministes, après avoir sollicité la justice, explorent un autre type de réponse : par l'art, la parodie, et le moyen classique de l'inversion des genres. *CLIT* reprend en effet la même musique et la même

4 Cette relaxe a été abondamment commentée dans la presse, l'article « Pour ou contre la relaxe d'Orelsan ? » publié dans *Libération* le 28 février 2016 résume efficacement les points de vue antagonistes. En ligne : https://www.liberation.fr/debats/2016/02/28/pour-ou-contre-la-relaxe-d-orelsan_1436360 (consulté le 10 juillet 2020).

5 Ce clip fera d'ailleurs l'objet d'une censure temporaire sur YouTube, alors que la chanson d'Orelsan n'avait pas été censurée.

structure que *Saint-Valentin*, mais en inversant le genre des personnages. Ce ne sont plus deux hommes qui s'adressent à une femme, mais deux femmes qui s'adressent à un homme. La parodie est efficace, drôle et bien réalisée, à ceci près qu'elle fait disparaître les références au gangsta rap américain, qui était précisément ce que parodiait Orelsan. Seuls des rappeurs français sont cités, et toute la dimension visuelle cheap est gommée, alors que c'est un élément important de décodage de l'ironie, comme nous le montrerons. On passe ainsi d'une modeste chambre d'adolescents fauchés à un univers luxueux et pailleté : les autrices du clip ont manifestement été très attentives au texte, mais pas à l'image. On peut interpréter cette disparition du premier référent de la parodie comme le signe que cette dimension ironique n'a pas été perçue à sa pleine mesure, et qu'une lecture au premier degré a été faite d'une chanson qui se voulait parodique – ce qui constitue bien le cœur du malentendu qui nous intéresse ici.

Orelsan utilise lui aussi ses chansons comme un terrain de réponse, par exemple dans *Suicide social* (sur son deuxième album, *Le Chant des sirènes*, en 2011), où un canteur qui se suicide à la fin de la chanson énumère en vrac les causes de son désespoir, et notamment :

Adieu, ces associations bien-pensantes
Ces dictateurs de la bonne conscience
Bien contents qu'on leur fasse du tort
C'est à celui qui condamnera le plus fort

La référence à la polémique avec des « associations bien-pensantes » est clairement une intrusion d'éléments autobiographiques dans le texte, tout comme plus loin les deux vers « *Écouter des chanteurs faire la morale, ça me fait chier / Essaie d'écrire des bonnes paroles avant d' la prêcher* » donnent les clés du positionnement d'Orelsan en tant qu'auteur[6].

Toujours sur le terrain de la création, le titre *Basique* (qui en 2017 est le premier à être diffusé et à annoncer le nouvel album *La fête est finie*) constitue une nouvelle réponse d'Orelsan, en polémique avec son public – ou du moins en polémique avec le grand public, celui qui ne comprend pas son ironie :

OK, j' vais demander à Skread[7] *de faire une instru simple*
Parce que je vais dire des trucs simples
Parce que vous êtes trop cons
OK, simple, basique, basique

Basique, simple, simple, basique
Basique, simple, simple, basique
Vous n'avez pas les bases, vous n'avez pas les bases
Vous n'avez pas les bases, vous n'avez pas les bases

6 Qui rappelle celui de Jacques Brel : « Les messages, je les laisse au facteur ! », cité par Claude Lemesle, *L'art d'écrire une chanson*, Paris, Eyrolles, 2009, p. 130.

7 Le producteur musical, compositeur, musicien et *beatmaker* qui réalise la base instrumentale des chansons d'Orelsan. Cette référence aux conditions réelles d'écriture montre qu'il n'est pas question ici d'intrusion d'éléments autobiographiques dans l'univers d'un personnage mais bien d'une chanson qui se pose dès le départ comme autobiographique.




Figures 2a et 2b : Extraits du clip de Basique *d'Orelsan.*

Orelsan utilise systématiquement des moyens visuels comme clé d'interprétation de ses chansons, quels qu'en soient les sujets. Le vertigineux plan-séquence du clip de *Basique*, filmé au drone, débute par des premières images faussement basiques, pour finir sur un envol de la caméra qui souligne l'antiphrase du texte et invite métaphoriquement à prendre de la hauteur (figures 2a et 2b).

Dans le même album, certains passages de la chanson autobiographique et introspective *San* peuvent en revanche s'entendre comme un regret, si l'on interprète les « *choses louches* » comme de l'humour douteux :

J'ai fait des erreurs
J'ai fait des choses louches
J'ai fait des rappeurs
J'ai fait des fausses couches

Ce nouvel album obtient un succès public et critique considérable, avec notamment trois Victoires de la musique en 2018, ce qui relance la polémique, pourtant tranchée depuis deux ans par la justice, mais un déplacement s'opère sur le terrain de la pétition. Sur change.org, une certaine Céline Steinlaender s'adresse à Françoise Nyssen, alors ministre de la Culture, en affirmant que « ce n'est pas parce que certaines choses remontent à dix ans que nous devons tout oublier » et en ne demandant rien de moins que l'« ANNULATION des prix du rappeur ORELSAN aux Victoires de la musique »[8]. La pétition s'appuie sur un verbatim quasi intégral du premier couplet et du refrain du texte de *Saint-Valentin*, sans lien vers la vidéo : uniquement du texte, sans aucun élément de contexte. Ce biais méthodologique est l'une des explications les plus plausibles à

8 https://www.change.org/p/annulation-des-prix-du-rappeur-orelsan-aux-victoires-de-la-musique (consulté le 10 juillet 2020).

la persistance du malentendu, qui débouche ici sur un véritable appel à la censure :

> Mais quel exemple est-ce pour les jeunes ??
> Nous appelons tous les mouvements défendant les droits des femmes, et toutes les associations des droits de l'homme, à s'insurger contre le résultat de cette soirée, et demandons l'annulation pure et simple des prix reçus par cet individu qui devrait être tout simplement censuré.
> Comment, dans une période comme celle que nous vivons, est-il seulement possible d'accepter ça ?
> Madame le Ministre de la Culture, vous ne pouvez pas ne pas réagir !
> Merci à tous de signer et partager cette pétition.
> Non à la déchéance !
> Non au mépris !
> Quel triste monde… Comment croire encore que les mentalités peuvent évoluer ?

On remarquera que le texte de la pétition fait souvent référence à la morale, à travers les questions de l'exemplarité envers les jeunes et du respect dû aux femmes. L'appel aux associations est clairement anachronique, puisqu'elles se sont déjà mobilisées en temps voulu et que la justice a déjà rendu ses conclusions. Tout l'historique juridique est ignoré, et l'appel à la censure envers l'individu, totalement confondu avec ses œuvres et avec ses personnages, montre que la panique morale prend le pas sur toute analyse véritable des objets, considérés comme nécessairement autobiographiques et non ironiques. L'appel au politique, qui conclut le texte, arrive aussi après la bataille, car lors des procès, très médiatisés, de nombreuses personnalités politiques s'étaient exprimées. Valérie Létard (en tant que secrétaire d'État à la solidarité), Christine Albanel (en tant que ministre de la Culture), Marie-George Buffet, Ségolène Royal, Najat Vallaud-Belkacem, Christiane Taubira avaient ainsi pris position contre Orelsan, quand Frédéric Mitterrand (en tant que ministre de la Culture) l'avait défendu. Ces nombreuses interférences du politique, particulièrement genrées, sont allées de la pression pour faire déprogrammer Orelsan de certains festivals (comme les Francofolies de La Rochelle) aux commentaires outrés basés sur des extraits du texte – exactement comme dans la pétition. Après la relaxe d'Orelsan, le 19 février 2016, le Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes s'était même fendu d'un communiqué très critique envers les conclusions de la cour d'appel de Versailles :

> L'affaire Orelsan illustre une fois de plus que les propos, injures et discriminations sexistes bénéficient d'une tolérance sociale considérable. […] Le Haut Conseil à l'égalité souhaite que soit étudiée la possibilité d'une meilleure qualification du sexisme dans notre Code pénal.

On pourrait donc s'amuser de cette pétition naïve et peu informée de tout ce qui la précède, et dès lors la considérer comme anecdotique, mais elle a recueilli plus de 85 000 signatures avant d'être fermée. En réaction, une autre

pétition sur la même plateforme a ironiquement demandé l'annulation de l'annulation des prix du rappeur Orelsan aux Victoires de la musique[9], mais elle n'a recueilli que 2 572 signatures, ce qui montre qu'elle a beaucoup moins circulé. Le malentendu a ainsi persisté au-delà des débats publics et politiques, au-delà même des réponses judiciaires : on constate qu'il peut renaître onze ans après la mise en ligne des œuvres, comme si tout l'historique polémique et juridique n'avait pas existé.

Cela pose la question de la circulation sur Internet d'œuvres hors contexte, sans notes de bas de page : n'importe qui peut y accéder et s'en offusquer, y compris des personnes qui ne faisaient pas partie du public cible, et qui n'ont pas nécessairement les clés pour comprendre l'ironie – ou ne jugent pas utile de prendre le temps de les chercher. Le « lecteur modèle » d'Umberto Eco[10] peut tout à fait devenir un « public modèle », le public de référence auquel l'artiste pense et s'adresse, celui qui a les clés pour décoder ses allusions, son ironie ou son humour. La circulation en ligne met en crise ce système de destinataire, ce qui a pu avoir des conséquences dramatiques. On peut penser à la circulation des dessins de *Charlie Hebdo* : tant qu'il fallait acheter le journal, les caricatures étaient vues par un lectorat éclairé, ou du moins disposant de la compétence encyclopédique[11] nécessaire pour ne pas s'en offusquer. Mais les mêmes dessins circulant hors contexte sur Internet ont pu être vus par des personnes qui n'en étaient aucunement destinataires et qui ne disposaient pas des clés de lecture pour les décoder adéquatement.

Comment expliquer alors le malentendu particulièrement durable qui s'est installé dans la réception des premières chansons d'Orelsan ? Il se trouve à l'intersection de trois difficultés. Pour apprécier cette ironie, il faut en effet disposer des référents culturels nécessaires pour repérer qu'il s'agit d'une parodie (une parodie de gangsta rap, en l'occurrence) ; accepter l'idée que le sujet des violences faites aux femmes n'est pas un tabou dans la chanson ou dans le rap ; être habitués à *regarder* des chansons (et pas seulement à les *écouter*, et encore moins à se contenter de *lire* leur texte). Sur ce dernier point, des effets de génération sont certainement à l'œuvre. J'ai pu constater sur les réseaux sociaux que beaucoup d'amateurs éclairés, passionnés de chanson française, partageaient régulièrement des propos anti-Orelsan, ce qui tendrait à montrer qu'une culture *exclusive* du texte peut pousser à l'incompréhension de formes où l'image n'est pas qu'un prétexte ou un habillage, mais contribue au tout organique de la chanson.

9 https://www.change.org/p/tout-le-monde-annulation-de-l-annulation-des-prix-du-rappeur-orelsan-aux-victoires-de-la-musique (consulté le 10 juillet 2020).

10 Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

11 *Ibid*.

Chanson pas vue, ironie mal entendue

Réduite à son texte, *Saint-Valentin* a effectivement de quoi faire frémir. Mais si l'on *regarde* cette chanson, et si l'on a déjà vu dans sa vie un clip de rap américain, l'ironie est beaucoup plus claire. Commençons donc par expliciter le référent parodié, le gangsta rap américain, dont le clip de la chanson *Still*, paru en 1999, de Dr. Dre et Snoop Dogg est l'un des nombreux exemples possibles.

La parole est donnée à un duo d'hommes dont la virilité s'incarne dans de grosses chaînes en or, de grosses et coûteuses voitures, et de nombreuses femmes. Alignées en petite tenue devant ou sur les voitures, ces femmes-objets n'ont pas la parole, et sont encore davantage réifiées par un cadrage sexiste, qui se focalise sur leurs fesses et leurs seins, en excluant du cadre les extrémités de leurs corps – dont leur tête (alors que le visage des hommes est systématiquement visible). La mise en scène personnifie lourdement les voitures, qui se dressent à la vue des femmes dénudées, et incarnent ainsi la puissance virile des deux rappeurs (figure 3a, 3b et 3c).

Comme nous le verrons bientôt, c'est ce référentiel, international et très célèbre pour certaines générations, que parodie *Saint-Valentin*. Mais les déboires d'Orelsan ont bien montré que pour éviter tout malentendu il était nécessaire d'expliciter beaucoup plus clairement la référence. À cet égard, en 2015, dans leur chanson *Gangsta*, les rappeurs toulousains Bigflo & Oli ont développé des trésors de pédagogie. Dès le titre, le texte nomme la source parodiée. La tournure négative du refrain, « *J' suis pas un gangsta* », va permettre de décrire ce qui est implicitement attendu d'un rappeur, tout en proposant un modèle alternatif – avec à la fois de l'autodérision et un regard critique envers des clichés qui commencent à s'user :

J'ai rien d'un gangsta, j'ai pas d' shit, j'ai pas d' coke ni d'héro
J'ai pas d' crew, j' traîne pas, faut qu' j' bosse mon interro
En soirée, mes potes se la jouent bière et vodka
Hé, Bigflo, sers-moi un grand verre de Coca
Si tu m' files un flingue, j' saurais même pas m'en servir
J' fais quoi d'une Ferrari ? J'ai toujours pas mon permis
J'ai déjà pleuré devant un film, Oli mélancolie
Moi, j' suis allé en prison, mais qu'au Monopoly
J'avoue, je bave devant leurs clips, leur bling-bling et leurs photos
Tout est vrai chez moi, sauf ma montre et mon polo
Pas l' temps pour le sport, moi, c'est le rap d'abord
Et, dans mon clip, tu verras qu'un labrador […]
J' suis pas un gangsta
Pas la peine de mentir, j' suis comme toi
J' suis pas un gangsta
J'ai pas l' fric, j'ai pas l' style, j'ai pas les bras
Mais les gangstas kiffent ça

Le début du texte rappelle qu'un rappeur devrait boire, se droguer, appartenir à un



Figures 3a, 3b et 3c : Extraits du clip de Still *de Dr. Dre et Snoop Dogg.*

gang (« *crew* »), être armé, avoir une voiture coûteuse, séjourner régulièrement en prison, soigner son apparence physique et réaliser des « *clips* » (le mot est répété deux fois au sein du même quatrain) où l'on en « *voit* » beaucoup (en tout cas plus « *qu'un labrador* »). Les deux jeunes toulousains caricaturent et rejettent ce modèle, en revendiquant une posture de sincérité (« *pas la peine de mentir* ») à laquelle leur public va pouvoir s'identifier (« *j' suis comme toi* »), et qui pourrait même plaire aux « *gangstas* » eux-mêmes. La critique se mélange à l'autocritique, et débouche sur une posture de réconciliation somme toute assez consensuelle. On pourrait juger ces procédés textuels suffisants pour clarifier le propos, mais sur YouTube, Bigflo & Oli vont jusqu'à faire précéder le clip de leur chanson d'une saynète qui explicite encore davantage la référence qui sera parodiée dans la chanson. L'un des deux rappeurs tente de se fondre dans le moule, avec une grosse chaîne en or, au volant d'une Lamborghini sur laquelle est appuyée une jeune femme légèrement vêtue. Son frère l'interrompt, lui retire sa chaîne, le fait sortir de la voiture (louée) et révèle que la jeune

femme, « *c'est notre cousine* », puis seulement la chanson commence, pour démontrer qu'un autre rap est possible (figure 4).

Cette saynète semble avoir été spécifiquement conçue pour le format YouTube, comme une façon de fournir une clé de lecture et de décodage universelle, dans l'espoir de rendre l'ironie accessible à tout public, comme si la chanson seule n'était pas suffisante pour atteindre cet objectif. On peut y voir la marque d'un certain enjeu, voire d'une crispation, à laquelle les déboires judiciaires d'Orelsan ne sont peut-être pas étrangers.

Dans *Saint-Valentin*, Orelsan multiplie également les références au gangsta rap, en utilisant l'antiphrase comme principal procédé de distanciation, ce qui suppose une connaissance de la source parodiée. Il incarne un personnage qui tente laborieusement de se comporter comme un rappeur américain, et n'obtient qu'un résultat pathétique. Le texte, violent et misogyne, ne constitue que l'un des éléments de cette parodie « made in France », qui compte aussi de nombreux aspects visuels. Dans le clip à petit budget de cette chanson, on retrouve ainsi un mini-générique de présentation avec les pseudonymes des rappeurs, mâles (comme il se doit), vêtus de survêtements et de grosses chaînes en or (manifestement fausses). Apparaissent également quelques femmes-objets (peu nombreuses toutefois, budget oblige), légèrement vêtues (dans des tenues d'écolière que l'on peut interpréter comme une éventuelle allusion à Britney Spears), consentantes jusqu'à l'apathie et non dotées de parole, au comportement totalement décorrélé de la violence du texte, comme si elles n'étaient pas non plus dotées d'ouïe. La voiture reste un important symbole de virilité, donc elle est évidemment présente dans le clip, mais avec les moyens du bord, sous forme d'un modèle modeste et banal, bien loin des grosses cylindrées rutilantes des clips de rap américain. Dans les clips de gangsta rap, on trouve fréquemment des personnages secondaires de beaux hommes noirs bodybuildés, souvent torse nu : ici, c'est Cupidon qui sera bodybuildé et portera fièrement ses ailes « made in China » avec des élastiques bien visibles sur son torse dévêtu. Ainsi, les décors et les costumes offrent peut-être la clé de lecture la plus évidente de cette antiphrase. Comment prendre au sérieux ce chanteur en caleçon rose dans une chambre d'adolescente tapissée de posters, qui assimile la virilité à la vulgarité et à la violence ? (figures 5a, 5b et 5c).

En nette rupture avec les codes du rap, le texte du refrain est affiché façon karaoké (figure 5d), en lettres roses, avec une mise en page mièvre qui contraste avec la vulgarité du texte (« *J'aime pas trop les 14 février / Tout l' temps seul à force de m' faire griller / J' te tèj' la veille et j' te rebaise le lendemain / Suce ma bite pour la Saint-Valentin* »). La maladresse de la tentative de séduction du canteur est soulignée, comme pour démontrer qu'appliquer à la vie réelle les postures et les méthodes des rappeurs américains pourrait



Figure 4 : Extrait du clip de Gangsta *de Bigflo & Oli.*



Figures 5a, 5b, 5c et 5d : Extraits du clip de Saint-Valentin *d'Orelsan.*

conduire à quelques déconvenues, par exemple rester « *tout l'temps seul* ». Le clip mélange donc les codes « gnangan[12] » de la Saint-Valentin avec les codes sexistes du gangsta rap : quand on le *regarde*, il paraît difficile d'interpréter le texte au premier degré. On peut ainsi faire l'hypothèse que les détracteurs de *Saint-Valentin* n'ont jamais vu un clip de rap, et qu'ils n'ont *lu* que le premier couplet, comme le format écrit d'une pétition le laisse supposer.

Hors contexte culturel, sans l'image pour coder l'antiphrase, on peut évidemment trouver le texte outrancier. Mais il s'agit bien de procédés d'hyperbole et d'exagération qui visent à caricaturer le sexisme du référentiel, où abonde le *name dropping*, la flagornerie des rappeurs sur leurs (supposées) performances sexuelles, en dévalorisant les femmes pour mettre en exergue leur propre puissance de mâles dominants :

J' laisse la lumière allumée et j' garde mes chaussettes
J' vais la limer jusqu'à c' qu'elle soit couchée et qu'elle voie des clochettes
J'adore les p'tites coquines avec des couettes et des fossettes
J' te rends misérable, tes copines vont t'appeler Cosette [...]
Et le lendemain matin, elles en redemandent, se mettent à trépigner
Mais ferme ta gueule ou tu vas t' faire marie-trintigner [...]
J'aime les chattes de gouttière, et les aristochattes
Quand j'ai bu beaucoup d' bières, j' vais direct au contact
J'aime les chattes qui ne datent pas d'hier et celles qui ont pas le bac
Après rapport, tes lèvres seront nettement moins compactes [...]
On va s'ambiancer sur du Beyoncé ou sur fond d' musique électro
J'aime pas les chattes percées, j'aime les chattes rasées en ticket d' métro

Les références utilisées sont particulièrement hétéroclites, allant de Victor Hugo à Beyoncé en passant par Walt Disney. L'insistance sur les « *chattes* » n'est pas un hasard : c'est un autre élément très présent dans le référentiel parodié. Angèle en fait d'ailleurs le point de départ de *Balance ton quoi*[13], suivant des modalités de dénonciation beaucoup plus explicites que celles qu'adopte Orelsan :

Ils parlent tous comme des animaux
De toutes les chattes, ça parle mal
2018, j' sais pas c' qui t' faut
Mais je suis plus qu'un animal
J'ai vu qu' le rap est à la mode
Et qu'il marche mieux quand il est sale
Bah faudrait p't-être casser les codes
Une fille qui l'ouvre, ça s'rait normal

12 Je renvoie à nouveau aux analyses textuelles de Stéphane Chaudier dans « Orelsan et la parodie du discours gnangnan » (art. cit.), qui montrent bien que cette parodie du mièvre, qu'elle passe par le texte ou par l'image, est fréquente chez Orelsan.

13 Angèle, *Balance ton quoi*, album *Brol*, Angèle VL Records, 2018.

Un rap « *sale* », où les femmes sont réduites à leur « *chatte* » par des « *ils* » qui « *parle[nt] mal* », en « *2018* » : le genre, la date et le type de propos dénoncés sont décrits avec une précision qui ne laisse place ni à la méprise ni à l'humour. Partant de la critique d'un même référentiel, le type de résultat est ainsi profondément différent. La chanson d'Angèle, précise, voire didascalique, écrite au premier degré, ne lui attirera vraisemblablement jamais de procès. Le texte de *Balance ton quoi* peut être lu hors contexte et sans clip sans que l'on risque de ne pas le comprendre ; celui d'Orelsan prend un sens totalement différent quand il est isolé ou quand il est mis dans son contexte culturel (parodie de gangsta rap) et sémiotique (avec l'ensemble des médiums qui codent l'antiphrase). Ainsi, on voit bien que l'ironie intermédiale est un sport risqué, car toute antiphrase est susceptible d'être prise au premier degré, à moins d'intégrer dans le texte des marqueurs extrêmement clairs. À travers la comparaison avec Angèle et Bigflo & Oli, il semble tout à fait plausible que les déboires juridiques et médiatiques d'Orelsan aient incité les artistes qui ont après lui parodié le gangsta rap à être beaucoup plus clairs.

Sujets tabous ou inchantables ?

Mais la persistance de ce malentendu tient sans doute aussi au thème abordé, particulièrement dans les couplets de *Saint-Valentin*. Cela ramène à la question du lien entre la violence et sa représentation. Est-ce que la représentation de la violence vaut pour incitation ? Est-ce qu'une mise en chanson du thème des violences faites aux femmes est possible ? Est-elle seulement souhaitable ? A-t-on envie (ou besoin) d'écouter des chansons sur ce thème ?

Emblématiquement, la citation hors contexte qui a le plus fait couler d'encre est « *Mais ferme ta gueule ou tu vas t' faire marie-trintigner* ». Violemment synthétique, cette phrase condense plusieurs effets, et des références à plusieurs genres musicaux. La violence iconographique (la représentation des femmes-objets en général), la violence thématique (le féminicide) et la violence textuelle (l'impératif et la forme pronominale utilisés comme menace) renvoient à la caricature d'un certain rap, dont nous avons parlé précédemment, qui utilise les femmes comme faire-valoir de la virilité des hommes. Le choix de la personne est une référence au rock, à la violence réelle de Bertrand Cantat qui a tué Marie Trintignant en 2003. La menace choque donc d'autant plus qu'elle se réfère au réel, à un événement tragique, très médiatisé, traumatique pour beaucoup de Français qui avaient le sentiment de connaître Marie Trintignant et ses non moins célèbres parents Nadine et Jean-Louis. On peut sans doute parler de traumatisme collectif, tant le processus d'empathie et d'identification collective (à la victime ou à ses parents) a été puissant. Mais la plupart des féminicides ne sont pas tant médiatisés : en 2019, 149 femmes

ont été tuées en France, dans un silence souvent assourdissant, même si le vocabulaire archaïque qui décrivait ces meurtres comme des « crimes passionnels » tend à être remis en cause[14]. En voulant probablement parodier l'abus de *name dropping* (l'enchaînement avec « *Cosette* » juste avant crée une galerie hétéroclite de victimes féminines), Orelsan touche à un sujet socialement très sensible. Le réel traumatique fait irruption dans la parodie légère, la violence d'un véritable meurtre fait intrusion dans l'univers potache du clip. Cette violence est renforcée syntaxiquement par le fait que l'expression est très condensée, formée à partir du nom de la victime qui devient un verbe pronominal à l'impératif menaçant. Dans *CLIT*, leur parodie féministe de *Saint-Valentin*, Sarah Constantin et Elvire Duvelle-Charles avaient d'ailleurs transposé la tournure en « *Mais ferme ta gueule ou tu vas t' faire jacqueline-sauvager*[15] », en utilisant exactement le même procédé.

Parler en chanson de féminicide peut certes être choquant, mais pourquoi devrait-il y avoir des tabous dans la représentation des violences faites aux femmes ? Ce thème est très difficile à mettre en chanson (sans tomber dans le moralisme le plus basique), mais est-ce une raison suffisante pour le passer sous silence ? De fait, ce sujet est rarement traité et souvent censuré. On peut par exemple penser à *Via Broletto 34*, petit bijou de Sergio Endrigo pourtant censuré en Italie dès sa sortie en 1962, où, en écho au « Dormeur du val », un canteur maladivement jaloux est très fier d'avoir plongé dans un sommeil éternel une amoureuse simplement suspectée d'infidélité. Endrigo incarne un personnage dont la folie n'est pas évidente au début de la chanson (les arrangements guillerets et sa voix suave brouillent les pistes), et que sa jalousie maladive conduit à commettre un féminicide. Il n'en éprouve aucun remords, et pire, semble même fier d'avoir défendu son honneur. Qu'on la comprenne au premier degré, et cette chanson est un appel au « crime d'honneur[16] ». Qu'on l'interprète au second degré, et elle dénonce la folie machiste des hommes s'autorisant à avoir droit de vie ou de mort sur les femmes. Les deux lectures sont résolument taboues dans l'Italie des années 1960.

Mais certaines chansons non censurées peuvent se révéler embarrassantes. On peut s'interroger sur le classique *Requiem pour un fou* (écrit par Gilles Thibaut, composé

14 Le journal *Le Monde* a notamment consacré un an d'enquête journalistique à ces questions : https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/06/02/une-annee-d-enquete-sur-les-feminicides-racontee-par-les-journalistes-du-monde_6041497_3224.html (consulté le 10 juillet 2020).

15 En référence au cas très médiatisé de Jacqueline Sauvage qui, en 2012, a abattu son mari qui la battait depuis quarante-sept ans de trois coups de fusil dans le dos.

16 Sujet que le film Pietro Germi traite magistralement dans son film *Divorzio all'italiana* en 1961.

par Gérard Layani et enregistré par Johnny Hallyday en 1976), qui a ma connaissance n'a pas été censuré mais est au contraire resté n° 1 des ventes en France durant trois semaines au printemps 1976 :

Je n'étais qu'un fou, mais par amour
Elle a fait de moi un fou, un fou d'amour
Mon ciel, c'était ses yeux, sa bouche
Ma vie, c'était son corps, son cœur
Je l'aimais tant que pour la garder
Je l'ai tuée
Pour qu'un grand amour
Vive toujours, il faut qu'il meure
Qu'il meure d'amour

En pleine rhétorique du « crime passionnel », le canteur présente le féminicide dont il s'est rendu coupable comme le fruit d'une logique implacable, dans lequel la femme assassinée a sa part de responsabilité « elle *a fait de moi un fou d'amour* ». Suffirait-il de confesser sa folie (tout en donnant des éléments de justification rationnels, du moins si l'on regarde la fréquence des connecteurs logiques dans le texte) pour pouvoir représenter des féminicides ?

Je conclurai en empruntant les mots de la journaliste féministe Titiou Lecoq[17], pour qui Orelsan

> est au-delà du trop loin. La surenchère dans l'atrocité des paroles est telle qu'elle aurait dû suffire à marquer pour les auditeurs le second degré. C'est le principe de l'exagération ironique. Le vrai discours misogyne est beaucoup plus pernicieux et discret. [...] La force d'Orelsan, c'est d'avoir su retranscrire un « air du temps » bien particulier.

Or retranscrire l'air du temps, quel qu'il soit, c'est précisément la fonction de la chanson[18]. Orelsan exprime

> une violence qui lui préexiste. Ce n'est pas l'œuvre qui crée la violence, elle ne fait que la mettre en scène. [...] Ce n'est pas en interdisant, en bannissant l'expression de cette violence qu'on l'éradiquera, ce serait confondre le symptôme et la cause[19].

Le scandale récurrent autour du début de carrière d'Orelsan peut ainsi être considéré comme un cas d'école, à l'intersection entre trois causes possibles de malentendu. Tout d'abord, on peut mal entendre une chanson ironique quand on éprouve des difficultés à la replacer dans son contexte culturel, et donc à repérer la source de la parodie – le risque étant alors d'accuser la parodie des travers qu'elle entend justement dénoncer. Ensuite, omettre de prendre en compte l'image comme une partie

17 Titiou Lecoq, « Affaire "Sale pute" : plaidoyer pour Orelsan », *Slate*, 2009. En ligne : http://www.slate.fr/story/3035/affaire-%C2%ABsale-pute%C2%BB-plaidoirie-pour-orelsan (consulté le 10 juillet 2020).

18 Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes / Paris, Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008.

19 Titiou Lecoq, art. cit.

intégrante du tout « chanson » expose à des contresens prévisibles : nous avons vu qu'au-delà des effets d'exagération présents dans le texte, l'essentiel des éléments parodiques passe par l'image. Enfin, considérer que certains sujets ne sont pas légitimes en chanson peut aboutir à une crispation qui altère la compréhension des œuvres. Parler de violences faites aux femmes dans une chanson est en soi très rare, le faire sur une modalité ironico-comique peut sembler maladroit, mais permet toutefois de sortir ces thématiques du tabou.

Malgré les procès et les années de débats, d'échanges, de pétitions, certains redécouvriront encore ces chansons sur YouTube, sans notes de bas de page, sans appareil critique, sans contextualisation, et il y a fort à parier que le malentendu renaîtra. Plus qu'à la chanson en elle-même, il est lié au mode de diffusion sur Internet, qui se prête difficilement à l'ironie, particulièrement sur des sujets socialement sensibles.

Table des matières

Introduction : la chanson, un malentendu sans importance ? 5
Perle Abbrugiati – Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

I. Malentendus génériques : ambiguïtés créatives des marginalités génériques

Présentation 13
Céline Chabot-Canet – Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI, Lyon, France

Colette Magny : entre jazz et engagement politique, récit d'un malentendu 17
Jean-René Larue – Université de Reims Champagne-Ardenne, Reims, France

Le rock poétique au défaut de la chanson poétique ou les malentendus de la lyrique électrifiée 35
Jean-Pierre Zubiate – Université Toulouse Jean Jaurès, LLA-CREATIS, Toulouse, France

Chanson et poésie : contours d'une alliance contemporaine 55
Sylvain Dournel – Université de Lille, ALITHILA, Lille, France

L'ambiguïté au service de la narration cinématographique :
les chansons de Camille dans *Le Petit Prince* de Mark Osborne 67
Laetitia Pansanel-Garric – Université Lyon 2, Lyon, France

Quand Les Prêtres chantent Michael Jackson, que se passe-t-il ? 89
Jean-Marie Jacono – Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

II. Malentendus transculturels et transpositionnels

Présentation 105
Joël July – Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Deux chansons en regard : *O que será* de Chico Buarque et *Tu verras* de Claude Nougaro 109
Margherita Orsino – Université Toulouse Jean Jaurès, Toulouse, France

Sur la transformation décapante d'un tube américain, *Pistol Packin' Mama* 119
Giuliano Scala – Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, France

Fred Buscaglione et le malentendu de « *l'uomo duro* » 131
Gerhild Fuchs – Université d'Innsbruck, Innsbruck, Autriche

Alexis HK chante Brassens (au présent) : l'adaptation comme stratégie herméneutique 149
Robin Cauche – Université de Montréal, Montréal, Québec / Université Lumière Lyon 2, Lyon, France

III. Malentendus textuels : polysémie et sous-entendus

Présentation 173
Joël July – Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

L'enfant et le malentendu : chanter (et analyser) des chansons sans en comprendre le texte 181
Jacopo Tomatis – Università di Torino, Turin, Italie

J'allais rue des Solitaires, malade, de Vienne en Amsterdam : pour un ouvroir de polysémie enchantée 193
Stéphane Hirschi – Université polytechnique des Hauts-de-France, DeScripto, Valenciennes, France

Entre ludicité et lucidité : rap, slam et pacte « colludique » 209
Camille Vorger – Université de Lausanne, Lausanne, Suisse

Le non-dit dans le dit et inversement : l'exemple de la double entente dans le rap français 227
Catherine Gendron – Université Paris-Est Créteil, LIRTES, Créteil, France

« Hum, pardon, vous dites ? » : quand l'éros est sa muse 243
Audrey Coudevylle – Université polytechnique des Hauts-de-France, Valenciennes, France

Rupture en chanson : à l'écoute du malentendu 259
Yves Érard – Université de Lausanne, Lausanne, Suisse

La malicieuse ambivalence de la parole contre le malentendu du lieu commun :
l'écriture licencieuse de Fabrizio De André : le cas de *Bocca di rosa* 277
Stefania Bernardini – Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Bénabar et l'art du malentendu en chanson 293
Stéphane Chaudier – Université de Lille, ALITHILA, Lille, France

IV. Malentendus esthétiques et sémiotiques

Présentation 315
Céline Chabot-Canet – Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI, Lyon, France

Ambiguïtés narratives dans *Prison dorée* de Zoufris Maracas : une chanson politique de divertissement ? 321
Olivier Migliore – Université Paul-Valéry Montpellier 3, RIRRA 21, Montpellier, France

La chanson populaire brésilienne aux temps du régime militaire : le malentendu comme forme de résistance 335
Ricardo Nogueira da Castro Monteiro – Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, Brésil

Le sérieux et le festif chez Manu Chao : une relation controversée 349
Birgit Mertz-Baumgartner – Université d'Innsbruck, Innsbruck, Autriche

Du bégaiement dans la chanson 361
Pierre Sauvanet – Université Bordeaux Montaigne, CLARE, Bordeaux, France

De Santa Maria à Ultra Vega : un malentendu pour dire le monde 371
Colette Lucidarme – Université polytechnique des Hauts-de-France, Valenciennes, France

V. Malentendus éthiques

Présentation 385
Stéphane Chaudier – Université de Lille, ALITHILA, Lille, France

Ambiguïtés et dissonances de l'éthos aznavourien : quand le malentendu se fait voix 389
Sarra Khaled – Université de Carthage, ATTC / DeScripto, Carthage, Tunisie

Les *songs* : du défi à la méprise 405
Joëlle-Andrée Deniot – Université de Nantes, Nantes, France

Bob Dylan : monde politique 421
Arnaud Maïsetti – Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Voix et stylisation vocale dans l'éthos du chanteur : sources d'authenticité ou ferments d'ambiguïté ? 431
Céline Chabot-Canet – Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI, Lyon, France

Charlotte Gainsbourg chanteuse ? *Rest*, l'album de l'éthos négocié 451
Martine Groccia – Université Lumière Lyon 2, Lyon, France

Les chansons mal entendues d'Orelsan : quand l'image devient indispensable à la compréhension 469
Céline Pruvost – Université de Picardie Jules Verne, Amiens, France

Bibliographie sélective 487
Index des artistes 489
Les auteurs 495

DU MALENTENDU DANS LA CHANSON

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.

Le titre de cet ouvrage pourrait paraître paradoxal ou polémique et relever du calembour. Pourtant nous pensons que la chanson, qui ne laisse jamais assez de temps à l'auditeur, qui couvre, distend ou distancie le texte par son air et sa mise en voix, court le risque, en se coulant dans notre vie quotidienne, de n'être pas bien entendue. Mais est-ce réellement un risque ? N'est-ce pas aussi une chance qu'elle assume et/ou recherche ? C'est ce que nous avons envisagé en interrogeant tout ce qui relève de l'accident, du hasard, de la faille, de la surprise ou de l'incompréhension, de l'erreur involontaire ou tolérée qui devient créative à l'ambiguïté naturelle ou volontaire qui devient poétique… Aux malentendus transculturels qui surgissent dans la transposition d'une aire et ère culturelles à l'autre, s'ajoutent naturellement les malentendus génériques et les malentendus textuels qui prouvent les potentialités de l'ambiguïté du genre, et de l'ambivalence des paroles sous couvert de spontanéité et d'évidence. Mais aussi les malentendus esthétiques – refus stratégique d'une mise en « accord » des sémiologies textuelle et musicale – et les malentendus éthiques – adéquation ou non entre l'image de l'artiste et celle de l'énonciateur dans la performance. Mais ces erreurs ne sont-elles pas souvent déjouées par l'auditoire à la faveur du pacte « colludique » que l'artiste parvient à instaurer ?

Couverture : J.-B. Cholbi

Joël July *est maître de conférences en stylistique et langue françaises à l'université d'Aix-Marseille. Co-fondateur du réseau « Les Ondes du monde », spécialiste de Barbara et de la chanson contemporaine, il participe à la plupart des manifestations et des travaux de recherche qui portent sur l'objet chanson : versification, popularisme du genre, énonciation dans les textes, ethos des interprètes…*

Céline Chabot-Canet *est maître de conférences en musicologie à l'université Lumière Lyon 2. Ses recherches portent sur les musiques populaires et actuelles, l'informatique musicale et l'analyse de l'interprétation vocale dans les musiques enregistrées. Auteur d'une thèse sur la voix dans la chanson française (2013), elle travaille actuellement en collaboration avec l'IRCAM sur le projet ANR « Analyse et transformation du style de chant ».*

LES ONDES DU MONDE

A*Midex Initiative d'excellence Aix-Marseille

CAER Centre Aixois d'Études Romanes

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

LESA

PASS AGES XX-XXI

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Aix*Marseille université Socialement engagée | Éditions | PUP Presses Universitaires de Provence

9 791032 003022

29 €