

5^e Biennale internationale d'études sur la chanson
des Ondes du monde

Corps et âme
Transmettre l'émotion en chanson



Lausanne, 19-22 mars 2025

Aix-en-Provence, 26-28 mars 2025

RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS



CAER
Centre Aixois d'Etudes Romanes

CieLam



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



*Ce projet, soutenu par la Mission interdisciplinarité(s) d'Aix-Marseille-Université,
a bénéficié dans ce cadre d'une aide de l'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche
au titre du Programme d'Investissements d'avenir portant la référence ANR-20-IDES-0003*

Biennale soutenue par la SFR ALLSH

Aix Marseille Université

VERSANT DE LAUSANNE

Faire corps en chanson

Mercredi 19 mars

Métou KANE (Université Félix Houphouët-Boigny à Abidjan, Côte d'Ivoire)

La problématique du discours et de l'émotion dans les musiques urbaines en Afrique subsaharienne : l'exemple de *Les temps changent* de Kush et *Fontaine en Or* de Frost Olly

La chanson repose sur un texte, une musique et le talent de l'artiste. De fait, le déclic émotionnel est à rechercher à la lumière de ces facteurs conjugués. Ainsi, l'émotion que l'artiste transmet à son public est susceptible de prendre sa source dans tous ces ingrédients de la chanson. Il est à noter, à toutes fins utiles, que la manifestation tangible de la ferveur émotionnelle est à percevoir sous le prisme du public spectateur reprenant en chœur la chanson avec l'artiste. Les chansons de Kush et de Frost – deux artistes ivoiriens – illustrent bien cette complicité entre l'artiste et son public.

Vivien CAUBEL (EHESS/LAP)

Savoir lancer un «*Ole!*» est aussi un art

Dans les lieux de spectacle « traditionnels », la performance flamenco se caractérise par sa dimension participative et d'intenses échanges entre artistes et auditeurs. Par diverses stratégies discursives, corporelles et vocales, les chanteurs s'efforcent de créer un climat de confiance et de familiarité avec le public, et d'incarner avec justesse les émotions que véhiculent les paroles des chants interprétés pour mieux les transmettre. Côté public, certains auditeurs encouragent et félicitent les artistes par l'entremise d'interjections, de mots et de phrases (*jaleo*), et expriment ainsi, avec force et vitalité, les émotions que le spectacle leur procure. Je tenterai à travers cette communication de mettre en relief certaines des conventions qui régissent les interactions public-artistes au cours de la performance ; d'aborder comment les chanteurs ressentent la participation des auditeurs, et à l'inverse, comment ceux-ci vivent le fait d'exprimer leurs émotions aux artistes.

Cécile PREVOST-THOMAS (Université Sorbonne Nouvelle, Paris, CERLIS)

**« Comment qualifier l'émotion que je ressens lorsque j'écoute Allain Leprest ? »
ou L'expression écrite des émotions sociales du public du « plus grand auteur de chanson du XX^e siècle »**

Au début des années 2010, plus de 500 messages sous forme de lettres, poèmes, chansons, dessins ont été adressés au chanteur Allain Leprest sur le livre d'or numérique de son site officiel aujourd'hui disparu. Celui qui fut qualifié de « plus grand auteur de chanson du XX^e siècle » a profondément marqué celles et ceux qui ont découvert son œuvre avant ou après son décès en août 2011. Ces messages en attestent avec une grande intensité et expriment une large palette d'émotions sociales allant de la confiance à l'admiration. Une analyse sociologique du contenu de ce livre d'or propose de montrer, selon quels processus d'expression de soi, les messages adressés à Allain Leprest tissent des liens émotionnels à la fois intimes et collectifs avec la mémoire de cet artiste. En d'autres termes, il s'agit de considérer le livre d'or

comme un objet médiateur entre un artiste et son public, à partir des « expériences partagées » de son vivant et des « émotions incorporés » depuis sa disparition.

Joëlle DENIOT (Université de Nantes)

« Des chansons de flamme et de suie* ». Marianne Oswald, dissonante ... passionnément

Marianne Oswald fut au cabaret, au music-hall, une interprète novatrice, troublante. Provoquant aussi bien rejet qu'admiration, elle inspire des compositeurs de grand renom. C'est dans le Paris de l'entre-deux guerres, qu'elle commence à s'imposer, incarnant la figure paradoxale d'une "réaliste d'avant-garde". Cet art de l'excès émotif qu'elle livre, cette stupeur, ce sentiment de vérité qu'elle exalte chez l'auditeur, relèvent partiellement de son historicité : généalogie de sa propre voix, premiers apprentissages berlinois, exigences poétique et politique faisant écho aux engagements artistiques majeurs dans la France d'après la seconde guerre mondiale. Ses fées marraines s'appelaient Damia, Fréhel. Barbara, Juliette Greco. On parle d'elle en pionnière du chanté-parlé. Des auteurs-compositeurs, des interprètes contemporains aussi différents que Juliette Noureddine, Jean Guidoni, Catherine Ringer partagent le même intérêt pour la dite "*chanteuse préférée des poètes*". Quelques enregistrements de ces derniers tentent d'en raviver (ou réinventer ?) la mémoire, la trace.

*Albert Camus, Société des études camusiennes, n° 87, Mai 2009.

Jeudi 20 mars

Yves ERARD (Université de Lausanne UNIL) et Yannick POPESCO (Gymnase de Burier)

« Laissez vos lumières allumées ». Le concert comme transe émotionnelle

Dans une perspective anthropologique, nous partirons d'une définition performative de l'émotion comme mouvement qui se propage entre scène et salle dans un concert. Dans cette chambre d'écho, la chanson performée éduque à l'expressivité humaine et ses fines nuances de tonalités, de variations mélodiques, de changements de rythmes, de gestes, de mimiques qui donnent à voir et à entendre l'incertaine et infinie gamme des émotions humaines à travers musiques et paroles. Nous utiliserons la transe émotionnelle telle que la définit Gilbert Rouget et les techniques d'induction hypnotique décrites par Thierry Melchior pour nous demander, exemples à l'appui, si un chanteur ou une chanteuse ne pourrait pas être considéré comme un opérateur de transe nous faisant entrer dans son monde à la manière d'un-e chamane. Le rendez-vous que se donnent l'artiste et son public lors d'un concert pourrait alors être conçu comme une cérémonie moderne où s'accorde émotionnellement une communauté qui éduque sa perception des mots et du monde dans l'entre-soi d'une commune intimité.

Jean-Marie JACONO (Aix-Marseille Université, LESA)

L'usage des *punchlines* dans le rap

Une chanson ne peut avoir de succès sans un élément mémorable nommé *hook* (accroche) : il s'agit d'un fragment de texte, d'une formule mélodique, d'un rythme ou d'un élément visuel. Dans le rap, il prend souvent l'aspect de la *punchline*. Il s'agit *a priori* d'une formule textuelle. Ce terme peut cependant concerner la musique, l'interprétation, la représentation scénique et le clip. Que représente alors la *punchline* ? Est-elle simplement une provocation pour recueillir de l'audience ou un élément structurel pour fidéliser l'auditeur ? Comment mesurer ses effets ? La *punchline* est-elle un procédé destiné à réduire un titre à des formules similaires aux slogans

publicitaires d'une marchandise ? Un élément de style ? L'étude de plusieurs productions du rap français et surtout marseillais constituera le corpus de cette étude (albums, clips).

Julia CELA (Université de Lausanne)

« Moins un », plus une. Performances de fan et expression de genre en concert de rap

Le *featuring*, pratique structurante du rap consistant à inviter un·e autre artiste à collaborer sur un morceau, pose la question de sa représentation lors d'événements *live*. Comment performer sur scène une chanson dont un couplet entier devrait être pris en charge par un·autre rappeur·euse ? Depuis quelques années, les artistes invitent un·e fan à monter sur scène pour rapper le texte de l'artiste absent·e. Cette solution participative soulève toutefois plusieurs questions et en premier lieu, celle de la manière dont se gagne la qualité d'« amateur·ice » de rap (Molinero, 2009 : 134). Prendre part au concert d'un·e rappeur·euse contribue en effet à attester l'engagement du·de la fan. Mais tous les profils de fan sont-ils égaux face à ces pratiques légitimatrices ? Nous interrogerons cette pratique à partir de la performance d'une jeune femme qui rappe le couplet de Nekfeu sur le morceau « Moins un » du rappeur Dinos, dans une perspective attentive à l'intersection entre genre et *flow*.

Aurélien FREITAS-FERNANDEZ (Université Sorbonne Nouvelle, Paris)

Le chant du corps et de l'âme animiste vodou d'Afrique de l'Ouest, une catharsis chantée sur la scène populaire togolaise

Nous analyserons en quoi les chansons de l'acteur Azé Kokovivina tiennent un rôle identitaire, culturel, social et spirituel dans le Concert Party, un genre de cabaret-théâtre au Togo. Nous verrons que les chansons jouent un rôle cathartique pour tous les spectateurs du genre. Animé par l'acteur et prêtre vodou Azé Kokovivina, ce spectacle transpose sur la scène du genre le rituel animiste qu'il pratique à son domicile. À travers ses gestes et ses chansons qu'il réalise dans son foyer et sur la scène, l'artiste ouvre les portes du monde des invisibles et du monde des visibles. Ses chansons, représentent un outil reliant les êtres humains vivant sur terre à leurs ancêtres. Grâce à leur fonction spirituelle, les chansons deviennent un moyen pour les spectateurs de ce genre de se libérer de leurs tourments. En examinant des extraits vidéo, nous verrons que Azé Kokovivina chante devant ses spectateurs dans le but d'apaiser les énergies du monde tant visible qu'invisible.

Camille VORGER (UNIL Lausanne) & Eleonora FISCO (Université de L'Aquila / UNIL)

Ekphrasis et poésie performance : de l'émotion à l'expérience

Comment peut-on publier la poésie performance ? Le slam, comme la chanson, s'inscrit dans la durée de la réception, dans la voix de l'interprète et dans la dimension éphémère de l'événement live, où le partage de l'émotion est au centre de l'acte artistique. Insatisfait(e)s de la seule publication sur papier, les poètes ont cherché de nouveaux media sonores plus adaptés à la conservation et à la diffusion de la poésie orale, tels que les albums, clips, podcast, et ont conçu des événements transmédiés hybridant l'art visuel, sonore et textuel pour offrir au spectateur une expérience polyesthétique. Dans la dialectique entre parole et image, l'ancienne technique de l'ekphrasis pose aux poètes le défi de véhiculer l'émotion et la force expressive de l'œuvre visuelle à travers la poésie. Dans une perspective de recherche-crédation, notre intervention explorera le processus ekphrastique des œuvres visuelles à la performance poétique, jusqu'à la création de visuels numériques, dans le contexte des projets *Ekphrasis* (2021-2023) et *Urban Travel Machines* (2022-2024). Dans ces projets, le slam et la poésie sonore se confrontent à des fresques, des murales et aux projections vidéo à 360°, pour offrir au spectateur une expérience

immersive entre « ekphrastic hope » et « ekphrastic fear » (Mitchell, 1994). En outre, si les peintures murales et les performances orales en direct sont exposées à une dimension périssable, la médiation numérique sous forme de vidéos ou de podcasts offre une opportunité de publication, d'exposition et de pérennisation après l'événement.

Vendredi 21 mars

Théo BLAUWART (Aix-Marseille Université, CIELAM)

« D'avoir mis son âme dans [nos] mains » : la communion par les pleurs lors des différentes interprétations de *Rêver* par Mylène Farmer

Notre proposition entend analyser la contagion émotionnelle provoquée chez les spectateurs par l'audition de *Rêver* lors d'un concert de Mylène Farmer. La chanteuse, dans le choix de ses gestes, dans la fêlure de sa voix, dans les larmes qu'elle verse, dépasse le faire-énonciatif à volonté communicationnelle pour faire entendre une signifiante toute corporelle, un être dans l'authenticité de ses émotions, propice à déclencher, en miroir chez les auditeurs, une tristesse aussi profonde relevée par l'accompagnement musical, le costume, l'éclairage ou le décor. En rendant concrète l'émotion esthétique par la mobilisation conjointe de codes énonciatifs (réduisant la distance interprète/cantrice), affectifs (par les thèmes abordés) et culturels (par les valeurs qu'ils sous-tendent), elle fait de *Rêver* une expérience émotionnelle à part entière. S'est ainsi créé une sorte de ritualisation du phénomène érigeant Mylène Farmer en « prêtresse pop », diacre d'une communion aussi rare que forte.

Adeline DUPERRAY (Aix-Marseille Université, CIELAM)
et Bernard JEANNOT (Université de Lorraine)

Des émotions-vertus médiévales au feel good musical : un exemple merlinien

Au Moyen Âge, l'émotion sert l'accroissement des vertus dans une visée collective. Que devient ce jeu avec l'émotion dans une comédie musicale telle que *Merlin* ? Cette dernière se base sur la double émotion médiévaliste, entre fascination et anxiété, mais crée aussi l'émotion essentielle de la comédie musicale, le *feel-good*. Merlin est le personnage qui, par le jeu des émotions qu'il sait susciter chez autrui, incarne le *feel-good* et invite à vivre le spectacle comme un divertissement assumé, où l'on s'éduque à prendre soin les uns des autres. Si les émotions mises en scène dans *Merlin* relèvent de la psychologie individuelle, elles rejoignent, par le truchement du *feel-good*, les émotions-vertus mises en œuvre dans les romans. Le collectif perdu dans le propos se retrouve dans l'émotion commune éprouvée par la salle et les artistes, qui recrée une perspective politique rétablissant les vertus nécessaires au vivre ensemble, tout autant qu'une forme individuelle d'exultation.

Camille ROELENIS (Lyon 2, ECP/INSPE)

Incarner Johnny Cash, parler de l'individu contemporain : approche herméneutique

La communication que nous proposerons sera de nature philosophique, et s'intéressera au film biographique musical *Walk the Line*. Lorsque le projet de réaliser un *biopic* sur leur vie et leur histoire fut soumis aux deux icônes de la culture américaine – country en particulier – que sont Johnny Cash et June Carter Cash, il et elle mirent notamment comme condition à cela qu'il et elle puissent valider préalablement le choix de celui (Joaquin Phoenix) et celle (Reese Witherspoon) qui allaient les incarner... et leur prêter leur voix, puisqu'il devait d'agir d'une interprétation vocale également, et non uniquement de prêter un corps, une silhouette, et un

visage à l'écran. Nous proposerons ici une analyse herméneutique des scènes d'interprétations de chansons du film *Walk the Line*, et soutiendrons que, à travers cette œuvre, et la mise en scène de ces moments en particulier, il nous est dit quelque chose de ce qu'est subjectivement l'individu contemporain.

Stéphanie PAHUD (Université de Lausanne UNIL)

Ce que peut un corps *en chantant*

Cette contribution prolongera une réflexion sociolinguistique éthique sur « ce que les corps peuvent », ici à travers la chanson et ses mises en scène(s). Concevant le corps comme un matériau d'éducation sensible et de résistance au(x) conformisme(s) ainsi qu'aux stigmatisations et insécurités afférentes, j'envisagerai les performances des chanteuses comme : (1) des expériences permettant d'accéder à une authenticité et un « désir de vivre » « résonants », de se faire (re)connaître et de prendre « place(s) » dans des espaces « cocréatifs » ; (2) des manières de (se) dire et (se) faire entendre (dans) ses émotions et ses vulnérabilités propres ; (3) des « provocations », des invitations, pour le(s) public(s), à (s')entendre et (se) comprendre autrement, et à « croire au monde ». Ma présentation sera située : je me baserai sur l'observation d'univers artistiques de mon « point de vie » empuissant, ceux de Lucky Love, d'Aimé Simone, de Dibby et, surtout, de Soan ; une interview de ce dernier viendra compléter des analyses corpodiscursives de productions des quatre artistes francophones.

Judith OBERT (Aix-Marseille Université, CAER)

Måneskin et la danse des émotions. « Adesso non mi basta il mondo, non mi basta il palco »

Les émotions ressenties lors d'un concert permettent de déceler dans la chanson des propriétés que la version studio laissait en sourdine et, couplées à la perception, elles approfondissent les valeurs contenues dans les paroles. Sur scène, musiciens et chanteurs revisitent les émotions contenues dans leurs morceaux et se nourrissent des réactions du public qui font éclore de nouvelles émotions inédites. Il s'agira pour nous d'analyser les performances scéniques du jeune groupe italien Måneskin qui, depuis 2018, enchaîne les tournées et les festivals en Italie et à l'étranger, la scène étant leur milieu naturel. Nous verrons comment les émotions contenues dans des ballades et des morceaux éminemment rock se transmettent à un public hétéroclite dont une grande partie, la génération Z, ne connaît pas les codes du rock. Måneskin se veut le porte-parole de valeurs dont la force est décuplée sur scène et les émotions transmises expriment l'intimité et l'identité de la communauté formée par les musiciens et le public.

Gerhild FUCHS (Université d'Innsbruck)

Francesco Guccini ou comment toucher par la sobriété et la rudesse

Francesco Guccini, né en 1940, s'est imposé depuis les années 1960 comme l'un des plus importants *cantautori* italiens, avec un style d'interprétation très particulier. Lors de ses concerts en direct, où il affiche souvent une manière un peu taciturne et rude, l'utilisation de sa voix et de sa corporéité se caractérise par une sorte de détachement ou même de sobriété. Malgré cela, sa prestation arrive à toucher et à émouvoir le public. À l'exemple du répertoire et des images vidéo d'un concert mémorable donné en 1984 sur la Piazza Maggiore de Bologne, la contribution se propose de s'interroger sur les stratégies qui génèrent l'émotion dans les chansons de Guccini, en partant de sa *performance persona* (l'apparence, le *look*, la corporéité) et de sa *vocal persona* (l'utilisation de la voix, la prosodie) jusqu'au rôle de la musique, des arrangements ainsi que, bien évidemment, du texte.

Antonella MAURI (Université de Lille)

Der Rattenfänger von Rom, Renato Zero et les sorcini

Le lien émotionnel entre Renato Zero et son public a toujours été très fort : dès le début on avait baptisé ses fans zerofolli tellement ils lui étaient dévoués. Ce lien est renforcé par les textes qu'il leur consacre et par d'autres initiatives qu'il a mené tout au long de sa carrière. Au début des années 1980 va naître une communauté où Zero, en joueur de flûte de Hamelin, enchante ses suivants, les sorcini (petites souris en dialecte romain). En 1982 il organise à Rome un rassemblement sportif, les Sorciadi, qui a du succès, mais moins fracassant que son « cirque utopique », Zerolandia : de 1979 à 1984 Zero se déplace avec une tente de cirque où il assure des concerts et des soirées qui rassemblent régulièrement des milliers de sorcini. De nos jours, des grands-parents, sorcini de la première heure, suivent encore leur Rattenfänger. Notre intervention se penche sur ce phénomène, aussi bien par l'analyse de textes que par leur mise en scène et par l'émotion que cela suscite.

Céline PRUVOST (Université de Picardie Jules Verne)

Le cas Mina. Disparition du corps et persistance de l'émotion

Par son absence ou sa présence, le corps de la chanteuse italienne Mina a traversé plus de soixante années d'histoire culturelle italienne. Après ses débuts à la télévision à la fin des années 1950, elle a choisi à partir de 1978 de faire disparaître son corps des écrans et des scènes. Pourtant, sa voix et son lien au public ont perduré bien après cette date : à ce jour, Mina a enregistré 72 albums studios. Quels ont donc été les effets émotionnels de la disparition publique de son corps ? Cette étude de cas commencera par une contextualisation des causes de cette disparition volontaire, suivie d'une analyse de ses effets. Confrontée à la grossophobie et à l'âgisme de la presse de l'époque, Mina est devenue une icône, physiquement absente, mais présente sous d'autres formes, qui l'ont protégée du scandale du vieillissement. Sa seule voix et le souvenir de son corps ont suffi à maintenir un lien émotionnel fort et durable avec son public.

VERSANT D'AIX-EN-PROVENCE

Faire âme en chanson

Mercredi 26 mars

Joël JULY (Aix-Marseille Université, CIELAM)

« Plus d'émotion quand la musique s'arrête »

On présentera un paradoxe que nous localiserons dans le courant des années 70 (ne sera-ce qu'un phénomène de mode ou s'agit-il bien d'une règle ?) : on y prend goût pour un passage où le chanteur interrompt son chant et recourt à sa voix parlée pour tout un long paragraphe qui se met en marge de la partie chantée. Il faut donc admettre qu'en certaines circonstances non seulement le non chant n'élimine pas l'émotion mais au contraire il pourrait l'accentuer, du moins chercher à l'accentuer puisque ces chansons sentimentales adoptent ici comme une stratégie émotionnelle l'irruption de la voix parlée au milieu du chant. Quelle valeur faut-il alors accorder à ce décrochage de la musique qui semble vouloir instaurer un moment moins poétique, moins artificiel, mais peut-être plus intimiste, plus authentique ? Le surcroît d'émotion serait alors constitué par cette alternance / dualité entre deux modes d'expressivité. Il faut alors aussi introduire sur nouveaux frais l'éthos (du chanteur ? du canteur ?) de l'interprète qui distribue ses attributs vocaux en choisissant un canal de prédilection : non chant pour le discours intime, presque non adressé, chant pour l'extime adressé, ruptures et glissements de l'un à l'autre comme postures d'un drame ou trauma revécu avec intensité.

Donatienne BOREL (Aix-Marseille Université, CAER)

Les interstices de la tristesse. Anagrammes et submorphèmes dans la chanson

La chanson joue sur des jeux sonores. Les réseaux de signifiants permettent le déploiement d'un univers sensoriel en partage, modelé à partir d'expériences collectives répétées et générées depuis une amorce phonatoire. L'empreinte corporelle de l'émotion pourrait se dessiner à un niveau implicite du texte, avec un prolongement dans les gestes articulatoires, vocaux, faciaux, et corporels au sens large. À travers l'étude du signifiant au niveau anagrammatique et submorphémique dans la chanson *Tristesse* de Zaho de Sagazan, nous verrons comment le matériau linguistique en chanson peut se faire l'un des vecteurs de l'émotion, et comment la parole chantée fait émerger la puissance kinesthésique, synesthésique et émotionnelle de la trame sonore.

Etienne KIPPELEN (Aix-Marseille Université, LESA)

L'harmonie au service de l'émotion. Le cas des chansons de Barbara

Dans les études sur l'émotion en musique, la voix a souvent été perçue comme le support central de l'émotion. Ses inflexions, son timbre, ses particularismes prosodiques voire son expression faciale semblent à eux seuls capables de transmettre au public l'émotion idoine, contenue dans le texte. La chanson française a connu tout au long du XX^e siècle une évolution de la palette vocale, qui n'est cependant pas seule à agir dans la manifestation de l'émotion. Car la chanson est aussi composée de son accompagnement instrumental, l'harmonie choisie par le compositeur ayant un rôle que nous postulons déterminant dans la manifestation et le renforcement du sentiment évoqué. Les musiques de Barbara comportent en particulier un certain nombre

d'idiolectes (marches harmoniques, modulations au demi-ton supérieur, anatoles) qui concourent à laisser jaillir l'épanchement et le lyrisme, indépendamment du timbre vocal de la chanteuse. Nous nous proposons donc d'étudier en détail l'écriture harmonique de quatre chansons : *Vienne*, *Une petite cantate*, *La colère* et *Septembre* en montrant à quel point l'importance de l'accompagnement et en particulier des accords sur la communication du sentiment.

Antoine PARIS (Université catholique de Louvain)

« Et j'ai pleuré le cul par terre toutes les larmes de mon corps »
Les chansons de Georges Brassens : une émotion de l'accident ?

Les chansons de Georges Brassens sont marquées par la sobriété, dans leur accompagnement musical, leur performance, tout comme dans la *persona* de celui qui les incarne. Pourtant, l'émotion y perce de trois manières *accidentelles*. Au niveau de la musique, une émotion peut être soulignée par un brusque passage, au dernier accord, du mineur au majeur. Au niveau des textes, il peut s'agir d'un brusque changement dans le système des rimes. Enfin, au niveau de l'interprétation, certaines captations laissent transparaître une émotion qui, pour ainsi dire, échappe au chanteur. Nous proposerons de saisir cette nature accidentelle à partir de la notion, proposée par Roland Barthes, de *punctum* : du point de vue de l'auditeur·rice, ces accidents viennent percer le *continuum* de la chanson et c'est ainsi qu'elles provoquent une émotion.

Pierre FARGETON (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)

***Vesoul* en scène et *Vesoul* en jeu : les deux corps de Jacques Brel**

En octobre 1968, un reportage télévisé documente l'enregistrement de *Vesoul* de Jacques Brel, dans sa version de référence avec l'accordéon virtuose de Marcel Azzola. En décembre, une autre émission de télé diffuse une version de *Vesoul* dont la première moitié est très arrangée – avec une harmonie baroque (deux flûtes et un *continuo*) –, et la seconde conforme à la recette de la version studio. Entre ces deux moitiés, tout est paradoxe : la furie du *Vesoul* de référence se chante assis sur une chaise, encombré de guitare et pupitre quand la préciosité du *Vesoul* « baroque » se chante debout avec force gestes expressifs ; la moitié frénétique montre des corps appliqués quand la moitié apprêtée montre un corps théâtral. Le corps en jeu de la performance débridée est effacé quand le corps en scène de la chanson arrangée se met en évidence. Si tout est à fronts renversés, c'est que l'arrière-plan instrumental d'une chanson n'est pas accessoire. La façon dont l'interprète utilise son corps pour transmettre les émotions doit *aussi* se comprendre à travers l'arrangement et l'orchestration.

Jeudi 27 mars

Stéphane CHAUDIER (Université de Lille)

Lallations en chanson : expression, sens et émotion

Lalala... Quand et pourquoi la chanson, qui met des mots sur une musique, s'arrête-t-elle de recourir au langage chanté pour faire entendre ces onomatopées ? Le lalala ne signifie-t-il vraiment rien ou signifie-t-il autrement ? Lalala serait le marqueur de l'affect qui envahit le chanteur. Le Rousseau de l'*Essai sur l'origine des langues* (1781) n'est-il pas la caution la plus autorisée qu'on puisse invoquer pour rendre compte des lallations ? Si la musique précède le langage articulé et rationnel, si le langage ne vient à l'homme que lorsqu'il désire exprimer non des besoins et encore moins des raisonnements mais des passions, la lallation serait donc le

signe en chanson que l'émotion balaie les mots et que le chant pur revient instaurer l'âge d'or de l'effusive transparence des cœurs ? Sacralité du lalala : dans un monde saturé de rationalité, il ouvre une ligne de fuite musicale, une remontée vers l'arkhê. On se demandera donc quels sont les morphèmes lallatifs : lalala, lalalère, tilala, et tant d'autres : ont-ils les mêmes usages ? On traquera les lallations dans un corpus de chansons comiques et lyriques : ces mots plastiques n'ont-ils pas, au fond, le rapport à l'émotion que leur assigne le sous-genre poétique où ils s'inscrivent ?

Stéphane HIRSCHI (Université Polytechnique des Hauts-de-France, Valenciennes)

Les voiles de la chanson : un effeuillage d'émotions

Dans la veine sémiologique de la cantologie, on analysera diverses strates des émotions telles qu'elles se déploient à *réception* d'une chanson interprétée. La polysémie du terme « voile », parfois masque, parfois appel au voyage, et parfois marqueur sonore, figure cette stratification : le *temps voilé* désigne la structure d'agonie qui sous-tend chaque chanson, ce tic-tac structurant du « temps d'une chanson » – émotion cathartique inconsciente mais toujours à l'œuvre. Les *voiles dévoilés*, éclairent les failles et révélations des récits chantés – effet de dévoilement, amusant ou tragique, d'un sens sous-tendu par la convergence ou au contraire les divergences des paroles, de la musique, mélodie, rythmes et harmonies, et de l'interprétation. Enfin, les timbres et les effets de voix des interprètes – *les voiles dans les voix* – déploient des fêlures, dysphonies et/ou effets de charme qui, par-delà les modes, *embarquent* toujours des générations successives – comme *l'Emmenez-moi* d'Aznavour.

Marianne DI BENEDETTO (Université Rennes 2 / Sorbonne nouvelle)

Perspectives sur la fabrique de l'émotion en chanson dans les années 1950 à travers les textes de Boris Vian et de Solange Demolière

« La question des émotions fut passablement délaissée par la modernité » (Dictionnaire Arts et émotions dirigé par Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon). Le fait que les études sur la chanson s'épanouissent tant à l'université depuis la fin du XX^e siècle peut être perçu comme une réaction à ce phénomène, dans le sillon tracé dès les années 1950 par des pionniers comme Boris Vian ou Solange Demolière. Pour penser cet art, ils s'interrogèrent sur ses pouvoirs propres et sa capacité à porter l'émotion, dans des écrits prenant parfois des allures de manuels comme « Les huit commandements de la chanson » et *En avant la zizique*. J'en propose une analyse en vue de cerner en quoi cette question a pu être fondatrice d'une approche critique de la chanson.

Florence BANCAUD (Aix-Marseille Université, ECHANGES)

Françoise Hardy ou comment dire l'émotion

« Françoise Hardy, une vie de mélancolie » titre France Culture au lendemain de sa mort, le 11 juin. Comment, au lendemain de sa mort, ne pas penser à l'émouvante chanson-testament laissée à son fils Thomas : "Tant de belles choses..." (2004) ? Cette mélancolie, cette émotion née de la conscience de la fugacité du temps et de l'amour est restée intacte dans les 28 albums réalisés en près de 60 ans de carrière, de 1962 à 2018. Pourtant, chez l'interprète-compositrice qui a choisi très tôt d'arrêter la scène, qui se dit une chanteuse non rythmique et qui se refuse à la prouesse vocale, cette émotion ne naît pas d'arrangements grandioses, mais de mélodies simples, d'harmonies subtiles et d'une esthétique de la retenue et de la sincérité. On s'interrogera sur les fondements de cette émotion exprimée et partagée : son authenticité, son

art du chuchotement, son étroit rapport avec l'intimité amoureuse de la chanteuse et sa dimension métaphysique qui fait de ses chansons des bulles qui traversent l'espace et le temps.

Jean-Pierre ZUBIATE (Université Toulouse Jean Jaurès)

**Emotion toxique et partages du néant moderne :
le rock poétique de Thiéfaïne entre hermétisme et exhibition de l'affect**

Dans la lignée assumée de Lautréamont d'un côté, de la dérision punk de l'autre, Hubert-Félix Thiéfaïne a fait du masquage esthétique, autant que de la distance sarcastique, les stratégies d'un possible partage du goût et du dégoût du néant auprès d'un public moderne que hantait la question fondamentale soulevée par la « société du spectacle » : comment vivre sans illusion ? Car c'est bien le partage de cette émotion qui justifie apparemment l'aventure esthétique ici menée : la passion d'une lucidité toxique et salvatrice. Dans ce monde où il n'y a pas de salut, les cibles sont le sentimentalisme, l'affectation d'expression sincère et la signifiante musicale du lyrisme chansonnier héritiers du romantisme, autant que la clarté du discours classique. A ces gestes, la réflexivité dandy oppose le masque vital derrière lequel il n'y a rien à chercher que le masquage du néant. Reste, pourtant, que le partage de cette émotion nihiliste, parce qu'il suppose une ouverture, se solde par une articulation de l'hermétisme et de l'exhibition, soit par un lien esthétique établi entre les deux formes de masquage esthétiques (dissimulation et saturation) par où l'inexistence du sens cherchait à se figurer.

Elise LEGENDRE (Sorbonne Université, Paris)

**« Inspire[r] des sentiments aussi tendres que ceux qu'elle écrit » : étude des airs sérieux
et des chansons écrites par des femmes dans la seconde moitié du XVII^e siècle**

Au XVII^e, l'air sérieux remplace progressivement l'air de cour en France. Les femmes investissent la liberté qu'offre cette nouvelle forme poétique et lui donnent une inflexion nouvelle, modifiant la nature des émotions transmises au public. Sonder le lien entre la poésie de ces femmes, leur réception et la nature des sentiments évoqués permet de mieux appréhender l'histoire des émotions et de la sensibilité à la fin du siècle. Cette poésie mise en air dans les salons transmet ainsi au public des émotions sur le mode du lyrisme tendre, alliant douceur et plainte amoureuse. Par une recherche stylistique, la rhétorique du cœur mise en place livre des émotions sur un ton naturel, sincère et même sensuel. Ces poétesses attendrissent l'auditoire en convoquant des matériaux sonores communs à la poésie et à la musique. Ainsi, la tendresse du vers repose sur une fluidité syntaxique et sonore qui nous intéressera plus particulièrement.

Marko VUCETIC (Université de Genève)

Les émotions collectives du souvenir historique : *Les Souvenirs du peuple* de Béranger

Parmi les nombreuses chansons patriotiques de Béranger, « Les Souvenirs du peuple » nous donne un aperçu particulièrement saisissant de la diffusion d'une nouvelle conscience historique dans la société française de la Restauration. Les paroles, qui se présentent sous la forme d'un dialogue entre une grand-mère et des villageois, mettent en scène la transmission d'une mémoire populaire marquée par un rapport affectif particulier à l'histoire. Je me propose ainsi d'analyser les modalités de cette représentation de l'épopée napoléonienne, chargée d'émotions spécifiques, où le détail familial rattache l'individu anonyme aux grands événements à portée collective. Par ailleurs, il s'agira également de voir comment la critique contemporaine de Béranger a pu évaluer la légitimité et la valeur esthétique de ce texte à l'aune d'une fidélité à certaines émotions « historiques » supposément partagées par le public.

Primaël DESPAX (Université polytechnique des Hauts-de-France, Valenciennes)

La fabrique des hymnes. De l'intime au collectif

Comment la chanson, œuvre lyrique par excellence, peut-elle aussi se prêter si aisément à l'expression collective et se faire le vecteur de l'union d'une communauté ? On se penchera ici sur les mécanismes associés à la mémoire, à la *gravure intime* du chant et de son message dans les consciences collectives. Nous chercherons aussi à comprendre la relation entre l'interprète et le public, entre une voix individuelle et une réception collective. Enfin, nous questionnerons l'impact de la temporalité et de l'ancrage nécessaire de la réception dans un temps présent et compté qui semble faire de la chanson une œuvre en perpétuelle lutte contre un temps qui passe, réactualisation constante de la résistance en marche qui ne connaît que le temps éphémère de l'interprétation, miroir de toutes les résistances sociales et politiques. Pour ce faire, nous analyserons deux chansons qui ont acquis, quoique de manière différente, une valeur d'hymne : *L'estaca* de Lluís Llach et *Shalala* de Mano Solo.

Théo SAUVAGE (Sorbonne Université, Paris)

Pour une anthropologie de la chanson comme moyen de communication

Yves Winkin propose une conception de la communication dite orchestrale – une communication construite non pas sur le modèle du télégraphe (c'est à dire, d'un individu s'adressant à un autre au moyen d'un canal), mais sur celui de l'orchestre – soit qu'une multitude de facteurs, qu'il s'agisse d'impressions, d'événements, ou encore de l'environnement du récepteur, modèlent le sens du message. Cette conception orchestrale, dont le nom n'est pas anodin, s'applique tout à fait à la chanson. Il s'agira alors d'analyser la liste des facteurs constitutifs de ce mode de communication. Par ailleurs, notre attention est retenue par des chansons à portée politique. Pensons au *Temps des Cerises*, aux chansons de mai 68, aux hymnes ; il semble qu'en tant qu'objets de communication, ces chansons n'informent pas. À l'inverse, elles informent sur l'individu qui chante, qui produit la communication. À ce titre, et si le texte est chanté précisément tel qu'il est écrit sur le manuscrit de Rouget de Lisle, comment expliquer le tollé qu'a reçu l'adaptation de *La Marseillaise* par Gainsbourg ? et comment analyser la différence de réception avec la version punk de *God Save the Queen* des Sex Pistols ?

Vendredi 28 mars

Tristan VIGLIANO (Aix-Marseille Université, CIELAM)

Un petit truc en moins : Dalida, ou l'émotion mise à distance dans le film à succès d'Artus

S'attarder sur la présence de Dalida dans la bande-son d'*Un p'tit truc en plus*, mais aussi dans le scénario de ce film, ne va pas de soi. Non que le lien avec le thème de notre rencontre manque d'évidence. Dans *Un p'tit truc en plus*, Dalida est au confluent de deux émotions qui sautent aux yeux, ou dégoulinent aux oreilles, et ne paraissent donc guère appeler l'analyse : l'émotion collective et l'émotion ringarde, l'une et l'autre facilement explicables par des effets mélodramatiques bien connus – par une vie tragique, aussi, dont la scénarisation anthume et posthume est en soi discours d'escorte. Mais il se trouve que, dans ce film, l'émotion ringarde liée à Dalida est assumée comme telle, l'émotion collective mise à distance. Pour le dire autrement, la beauté de son personnage – car c'en est un – est qu'elle soit *quittée* : pour Yannis, dont la chanson « Clic clic pan pan » clôt le film, mais pas seulement. C'est de cette déréliction – si l'on peut dire ! – qu'il sera ici question.

Perle ABBRUGIATI (Aix-Marseille Université, CAER)

**Émotion par la magie contre magie de l'émotion :
la chanson qui rend amoureux dans *Swing rendez-vous* de Gérome Barry**

Le premier long-métrage de Gérome Barry parodie Woody Allen, Jacques Tati et la comédie musicale américaine. En un processus d'inversion constant, il pourrait s'intituler *Un Français à New York* par spécularité avec *Un Américain à Paris*. Ce qui pourrait n'être qu'un pastiche fait pourtant jaillir par endroits l'émotion, et son objet porte lui-même sur le rapport chanson/émotion, puisque le protagoniste mène une quête pour trouver une chanson qui rend amoureux. La chanson est « charme ». L'intrigue reprend le topos littéraire assimilant la séduction à la magie. Mais on ne fait pas que rajeunir le mythe de la sirène. Ce n'est plus de la sirène qu'on est amoureux, mais de la chanson, quoique... On se demandera donc si c'est la musique, l'arrangement, la voix ou autre chose qui lie la chanson et la magie. Le film permet en outre une réflexion sur les limites entre musique intradiégétique et extradiégétique, ainsi qu'une revisitation du « paradoxe du comédien » de Diderot appliqué à la chanson.

Martine GROCCIA (Université Lyon 2)

**Le supplément émotionnel
Étude de cas : la performance radiophonique, ou l'émotion située**

Dans la rubrique « Carte blanche » de l'émission *Boomerang* (France Inter), Augustin Trapenard offre à l'invité un temps d'antenne pour une performance de son choix. De nombreux artistes choisissent d'interpréter une chanson à succès, la performance consistant implicitement à surprendre l'auditeur en produisant un inouï du morceau choisi. Or l'inouï visé semble être de l'ordre du supplément émotionnel : quelque chose advient, qui vient cueillir l'auditeur dans son écoute singulière. À partir d'un corpus de « cartes blanches », cette contribution étudiera les modalités d'émergence de ce jaillissement émotionnel : dispositif communicationnel, faire interprétatif et ethos du chanteur, horizons semio-linguistiques de la chanson originelle, seront pris en compte. L'émotion en chanson, dans ce contexte, pourrait s'analyser comme un effet de sens caractérisable, dont l'une des visées serait la révélation d'un non-dit du texte musical originel, que seule la performance singulière pourrait justifier.

Camille VORGER (Université de Lausanne)

Entre douceur et colère... Le bestiaire de Clara Ysé

Clara Ysé explique vouloir atteindre à une forme de « nudité de l'émotion », tout en développant le paradoxe d'une colère (enfouie) contre la douceur traditionnellement dévolue au féminin et dont elle se méfie. On entend, en palimpseste derrière ses mots, les pensées de sa mère philosophe, autrice de *Puissance de la douceur* (Dufourmantelle 2013). Notre propos sera donc, à travers cette communication, de mettre au jour la stylisation et plus précisément la métaphorisation de cette palette d'émotions, en prenant pour angle d'écoute le bestiaire, très présent voire prégnant dans son répertoire : chienne et chevaux, louve, lionne, phénix... Notre analyse portera sur l'album *Oceano Nox*, tout en étant nourrie par quelques références à son roman (2021) et à son recueil (2024) ainsi qu'à la réflexion philosophique de sa mère, et étayée par un entretien avec celle qu'on compare à Barbara.

Judith LE BLANC (Université de Rouen)

Les émotions mémorielles de la chanson au théâtre et au cinéma : reprises, reconnaissances, réminiscences

Je propose de sonder le rôle de la mémoire dans la fabrique de nos émotions suscitées par le retour ou la reprise (au double sens de répétition, de redite et de nouvelle interprétation/appropriation) d'une chanson. Le procédé qui consiste à susciter une émotion liée à la reconnaissance d'une chanson est un ressort dramatique largement utilisé au théâtre et au cinéma. La reconnaissance d'une chanson décuple en effet l'émotion, et peut aller jusqu'à provoquer une réminiscence lorsqu'elle est intégrée dans une dramaturgie de l'effet. Le moment de la chanson représente alors un climax émotionnel. Dans les exemples choisis, la chanson comporte intrinsèquement une qualité émotionnelle qu'il conviendra de définir, mais c'est son insertion dans une situation, un contexte, une narration, où entre en jeu la mémoire, qui décuple sa capacité à émouvoir l'auditoire ou le public. C'est donc la spécificité de ces émotions mémorielles suscitées par la reconnaissance d'une chanson interprétée dans une œuvre cinématographique ou scénique qu'il s'agira de tenter d'approcher.

Julie KUZMINA (Université polytechnique des Hauts de France / Université de Sherbrooke)

L'accent et l'émotion nationale : la chanson québécoise au tournant des années 1960-1970

La période des années 1960 est celle de la Révolution tranquille au Québec qui marque une véritable renaissance culturelle francophone. La musique, et surtout la chanson populaire, occupe une place essentielle dans la définition même de l'identité québécoise. La libération se manifeste non seulement dans le choix des sujets, mais aussi dans la phonétique de la langue. Les musiciens québécois n'ont plus besoin de chanter en français « international » pour avoir de la reconnaissance, mais préfèrent s'exprimer avec leur propre accent, voire même aller jusqu'au jocal. Telle est la génération de Robert Charlebois, des groupes Les Sinners, Harmonium, Beau Dommage et bien d'autres. L'accent devient une manifestation de l'identité québécoise, mais aussi un indicateur de la liberté émotionnelle. On souhaite montrer, à travers des exemples des artistes mentionnés, comment l'émotion nationale ainsi que des émotions personnelles se font entendre à travers la prononciation dans la chanson québécoise.

Velina MINKOFF (EHESS)

L'épanouissement du jeune soldat de l'*Estrada* bulgare

En 1968, la star de l'*Estrada*, Emil Dimitrov, chante *Jenata na voenniya* (La femme du militaire), une histoire d'amour où la musique plonge les mots dans les larmes de la femme du militaire sur le départ. Pourquoi le public est-il emporté par l'émotion ? Peut-être parce qu'il croit connaître ce militaire... En 1963, Dimitrov a chanté *Nashiyat signal* (Notre signal sifflé), où l'amoureuse d'un jeune soldat ne répond plus. Presque un *twist*, qui fait danser tout le monde, comme pour effacer le chagrin du soldat. Pendant le dégel après la mort de Staline, l'*Estrada* est envahie par des reprises de tubes italiens, français, anglais. Mais en 1967, une directive du Parti exige des chansons « citoyennes, patriotiques, anti-guerre et sociales. » Comme si le soldat était recruté à nouveau et devenait militaire. Mais si l'émotion vient de la propagande, cette émotion est-elle moins authentique ? Et ce soldat fictif, de quel côté de l'histoire va-t-il se retrouver ?

Giuliano SCALA (Aix-Marseille Université, CAER)
De quoi parle t-on lorsque l'on parle de nostalgie ?
Réflexions sur la chanson napolitaine contemporaine

En 2015, l'encyclopédie italienne Treccani a intégré le mot "appucundria" dans son dictionnaire, après la mort de Pino Daniele, auteur de la chanson homonyme. Ce terme napolitain évoque une "mélancolie profonde" proche de l'hypocondrie, caractérisée par une acceptation fataliste du destin et une nostalgie indéfinissable. L'appucundria représente un état d'âme unique à la culture napolitaine, similaire à d'autres termes intraduisibles décrivant des états d'âme dans différentes cultures, comme la saudade brésilienne, la sensucht allemande, le spleen parisien, et la toska russe. Ces termes semblent être des variations d'un même sentiment de nostalgie, influencées par les contextes historiques et culturels propres à chaque peuple. L'étude des chansons de Pino Daniele et du concept d'appucundria permet d'explorer ce sentiment, ses origines et ses parallèles avec d'autres cultures, révélant ainsi une dimension identitaire forte dans l'appréhension de la nostalgie.

Philippe USSEGLIO (Aix-Marseille Université, LESA)
Comment susciter l'émotion : les procédés rhétoriques et performatifs de Bob Dylan
dans *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (1964)

Si le seul langage ne peut pas forcément se charger du réel, la chanson peut y parvenir depuis ses éléments disparates. Avec *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, Bob Dylan utilise la langue journalistique transformant le drame humain par la force artistique. En 1963, William Zantziger, jeune propriétaire, tue une barmaid noire dans un hôtel de Baltimore. D'abord accusé du meurtre de Hattie Carroll, l'accusation est allégée en coups et blessures sans intention de donner la mort. Investissant la fiction, Dylan sait construire l'émotion. Musique et voix rythment les faits élaborant l'émotion. Le continuum temporel, les structures brechtiennes, les objets chargés de formes vivantes se font les armes de la narration. Dylan a toujours privilégié le senti contre l'intellectuel narrant en miroir l'histoire américaine. Il suffit de changer le nom de la victime avec ceux d'Emmett Till, de George Jackson, de George Floyd pour observer une justice distribuant sa grammaire du vivre-double.