

Stéphane Chaudier / Joël July (éds) : *Chanson*.

Paris : Sorbonne PUPS, 2021. ISBN 979102310714. 230 pages

[= *Génésis. Revue internationale de critique génétique ITEM 52* (2021). ISSN 22681590].

Essentiellement orale, de nombreux mythes entourent la création d'une chanson, art à mi-chemin entre la lettre et la note, l'écriture figée inscrite et le moment unique de la performance. Cet ouvrage de génétique vise donc à apporter plus de connaissances et de certitudes, sur le processus de création d'une chanson à travers des analyses de brouillons, d'archives mais aussi d'entretiens avec des artistes. Si l'entreprise n'est pas simple en raison du peu de matériaux à disposition, cet ouvrage peut cependant nous offrir des éclaircissements sur les étapes de création, les problématiques et les questionnements qui façonnent le processus créatif chansonnier. Par sa nature orale et se réalisant lors d'une performance où s'entremêlent plusieurs arts, la chanson possède une nature volatile, difficile à saisir et à retranscrire. Cette nature nécessite alors d'avoir plusieurs angles de vue en tête lors de son écriture. Nous nous pencherons sur ces aspects avec une réflexion sur le rapport qu'entretiennent la musique et la littérature dans ce genre. Cela semble se manifester par une translation d'un texte fait de lettres, à une mise en notes, qui passe par la corporalité d'un artiste. De plus, partageant le même espace, les deux arts agissent l'un sur l'autre lors de l'élaboration d'une chanson. Un autre aspect qui sera abordé sera la relation, souvent mystifiée, que les artistes entretiennent avec l'inspiration. Nous verrons comment les premiers mots couchés sur le papier évoluent et comment les artistes perçoivent ce processus, et leurs dires ne sont pas toujours en adéquation avec la trajectoire que leurs brouillons dessinent. Enfin, nous aborderons la manière dont le numéro de la revue pose la question de la difficulté d'écrire et de composer un genre qui est populaire, oral, jugé simple, et sujet au changement par son caractère performantiel.

## Musique et paroles

### *Surgissement de l'une avec l'autre*

Créer une chanson, ce n'est pas coucher des mots sur une page. En effet dans l'entretien de Bertrand Belin réalisé par Gaspard Turin – « Bertrand Belin : « Les chansons sont un biotope pour les mots » –, l'artiste livre ceci : « [...] la musique est le biotope des mots de la chanson. [...] Si je les en sors pour les coucher sur une page, ils crèvent. » (129) Cependant, dès l'in-

troduction de l'article, Stéphane Chaudier et Joël July tempèrent une perspective organiciste en mettant en avant le fait qu'une étude où l'on coupe le texte de la dimension musicale est possible : « La chanson est faite de divers modules sémiotiques plus ou moins autonomes, plus ou moins saillants, et dont l'articulation est non prescriptive [...]. » (« La genèse en chanson : constantes et spécificités », 9).

Du point de vue analytique et de la réception, l'argument se tient ; pourtant, du côté des artistes et plus particulièrement des ACI (auteurs-compositeurs-interprètes), la césure n'est pas aussi évidente. En effet pour Djian, la création des paroles nécessite une mise en musique sommaire sur un premier jet, comme amorce et repère, il écrit guitare à la main. Alex Beaupain va également dans le sens d'une union entre la musique et les paroles : « Pour moi la chanson est un art à part [...] Ce n'est ni complètement de la poésie ni complètement de la musique, c'est l'un et l'autre. » (Chaudier, « Comment se fabrique une chanson ? La genèse « à sensation », entre récits et légendes », 9) Il confie également qu'il écrit en chantant, montrant bien que pour lui, la liaison entre lettre et note se fait dès le début de l'entreprise créative. Il en va de même pour Barbara, July souligne que pour cette artiste, musique et texte se créent simultanément. Ce lien entre la musique et les paroles semble donc se faire particulièrement chez les ACI. Pour d'autres, la musicalité n'est qu'une coquille que l'on peut remplir avec des mots différents. L'opération n'est alors plus simultanée mais prend en compte la forme mélodique déjà connue pour y mettre en place les paroles. C'est le cas de Pierre Delanoë qui avoue utiliser des mélodies déjà connues pour en retravailler les mots à l'intérieur et ainsi créer de nouvelles chansons.

Si la chanson peut s'analyser en découpant chacune de ses composantes sémiotiques, il semble qu'elle surgisse en fonction des connaissances et capacités de son créateur. Un compositeur aura visiblement plus de facilité à écrire dans le même geste qu'il compose, tandis qu'un parolier plaquera des mots sur une mélodie. De même, une chanson subira des modifications musicales et textuelles lorsqu'elle passera entre les mains et la voix de son interprète.

### *L'interprète et le parolier*

Un parolier peut également anticiper les sonorités et développer une musicalité en fonction de la mise en voix qu'il projette. Comme le constate Chaudier, « Un parolier écrit pour une voix ; cette réalité tout uniment matérielle décide parfois de l'écriture, en ses déterminations les plus précises, comme le fait valoir Claude Lemesle » (30). Ainsi, le parolier anticipe la mise en voix et donc en note, et a délibérément chargé son texte avec des *o* et des *é*, qui correspondent parfaitement à la mise en chant envisagée. Cette différence entre ce que le parolier prévoit et ce que l'interprète en fait est efficacement démontrée par Olivier Migliore dans son article « Ma liberté de Moustaki ou l'analyse d'une transformation ». L'interprète par sa mise en voix qui lui est propre, ne peut rendre compte exactement de l'intention du parolier qui a imaginé ses paroles sur un placement rythmique particulier, avec des inflexions qui lui sont propres. Même si l'interprète souhaite se rapprocher au plus près de la volonté du créateur, son corps vocal, sa voix et sa prosodie rendront toujours un effet musical dif-

férent de celui apposé par son créateur. Avec un texte similaire, les corps vocaux rendent des sonorités différentes : « Au niveau vocal, la voix de Reggiani est empreinte d'un vibrato court, permanent et faible en amplitude [...] » (98) ; alors que pour un interprète différent : « La voix de Moustaki est suave, grave et timbrée, sans aucun vibrato. » (100) En dehors du corps vocal, l'interprète impose également sa prononciation qui influe sur le rythme de la mélodie du chant. Sur le même morceau, Reggiani chante avec un placement rythmique bien plus régulier. L'interprète dispose donc d'un pouvoir musical et décide de sa mise en voix, qu'il peut choisir de tordre en accélérant la prononciation afin d'y insérer de nouvelles paroles, du moment que cela ne brise pas la musicalité. Dans son article « Des textes sans autorités : Barbara comme les autres... », July donne un exemple de ce phénomène avec Barbara : « Dans *Ma plus belle histoire d'amour*, le vers 43 [...] est un ennéasyllabe [...] mais sur l'enregistrement du Châtelet en 93, Barbara chante « à cette époque-là vous n'étiez jamais au rendez-vous » [...] la diction peut s'accélérer [...]. » (111)

Par ces effets, les interprètes ont donc une action significative sur la manière dont les paroles réagissent avec la musique. À la création, l'artiste doit bien prendre en compte que son texte va être mis en voix, avec les particularités d'une voix et d'un corps, qui l'emporteront toujours sur son œuvre initiale. Cependant, l'interprète n'est pas le seul à faire jouer la note avec la lettre.

### *Influence relative de la musique et du texte*

Si comme nous l'avons vu les paroles surgissent parfois avec la composition, ces deux éléments sont voués à évoluer, et la modification de l'un lors de la genèse peut entraîner la modification de l'autre. Ce processus est difficilement analysable en raison du manque de documents des différentes versions musicales en rapport avec le texte qui lui est associé. Néanmoins, Jean-Marc Quaranta analyse dans « Le polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Georges Brassens » un enregistrement d'une version de travail des « Copains d'abord » de Brassens. Il y fait remarquer une évolution textuelle : « Dans la version définitive, ces deux thèmes [la mort et les moments difficiles] n'occupent que deux strophes sur sept, soit moins du tiers ; dans la version de travail, ils occupent cinq strophes sur douze soit près de la moitié. » (75)

Cette évolution textuelle est mise en parallèle avec l'évolution musicale. Quaranta décrit le passage d'une tonalité mineure, plutôt triste, à la tonalité relative majeure, une teinte plus heureuse. La différence est donc importante. La chanson s'est alors construite par l'avancée simultanée des deux modules sémiotiques : « La genèse du texte se confond ici avec celle de la musique » (76), preuve que Brassens souhaitait faire coïncider le thème et la tonalité pour faire résonner son texte et créer une ambiance. L'article et les sources ne précisent cependant pas si le premier changement ayant influencé l'autre a été le changement musical ou celui du texte. Dans ce même esprit de conscience musicale pour l'écriture d'un texte, ou l'inverse, à défaut de savoir lequel a été fait en premier, il y a les différentes versions du « Déserteur ». L'ouvrage y consacre un article d'Ursula Mathis-Moser – « Boris Vian et les équivoques du

*Déserteur* » –, où elle démontre que la mise en musique sobre et ascendante de Boris Vian dégage un calme proche du pacifisme et de la détermination, que le texte de la chanson revendique. Prélude et postlude « [...] comporte[nt] quelque chose de grinçant et semble[nt] rappeler au spectateur que le monde ne tourne pas rond. » (88) Les changements textuels de la version de Mouloudji, eux, visent essentiellement à dramatiser la chanson et à la simplifier tout en cherchant à l'offrir à un plus large public en usant de traits plus généraux. Cette ambition transforme alors la chanson en un plaidoyer en faveur « [d']un mondialisme pseudo-prolétaire flou » (92) qui s'éloigne de l'œuvre originelle de Boris Vian. Cette incompréhension de Mouloudji serait alors également ressortie en parallèle sur l'instrumentation qui est marquée par « des effets de dramatisation surjouant » (92). Nous pouvons alors montrer qu'avec une compréhension et une vision différente de la chanson, les deux artistes ont souhaité orchestrer différemment leur chanson pour que leur musique coïncide avec l'idée qu'ils avaient de leur texte. Cette mésentente du texte (ou point de vue divergent sur l'œuvre) est également mise en avant dans l'article de Migliore, où il explicite les différentes perceptions de Serge Reggiani et de Georges Moustaki qui orientent l'orchestration et la réception de la chanson « Ma liberté ».

La genèse des paroles d'une chanson se fait alors également en regard de celle de la musique et du lien qui est tissé entre les deux arts. Néanmoins, abordons plus en détails les questions de génétique textuelle, avec les notions d'inspiration, de réécriture et de rapport à l'œuvre, auxquelles l'ouvrage accorde une grande place.

## La création chansonnière, un rapport à soi entre mythe et réalité

### *Le mythe de l'inspiration*

Dans « Comment se fabrique une chanson ? La genèse « à sensation », entre récits et légendes », Stéphane Chaudier se demande : « Comment les praticiens de cet art [...] racontent-ils la genèse de leurs propres œuvres ? » (20) Demander au créateur lui-même, semble être une bonne approche pour en savoir plus sur le processus d'élaboration d'une chanson. Cependant, les réponses ne sont pas toujours celles attendues par les généticiens. En effet comme le fait remarquer Chaudier, ces renseignements sont souvent obtenus dans un cadre particulier, cadre plus souvent adressé au grand public et empreint d'une volonté de marketing, qu'à des universitaires dont l'approche est plus rigoureuse. Les dires des artistes sont alors à prendre avec des pincettes, car ils n'ont tout simplement pas le même but. Alex Beaupain qui affirme écrire en quelques heures, entretient une image presque mystique de l'artiste inspiré par un éclair de génie. Pourtant, comme le fait remarquer Chaudier dans le même article, les artistes narrent le plus souvent la genèse de l'œuvre par une anecdote. À travers l'étude de plusieurs récits de création de paroles, dont ceux de Didier Barbelivien, Claude Lemesle et une fiction de Yann Moix, il démontre que ces récits comportent des lieux communs qui rendent le récit recevable par tous. Ces récits qui revêtent un caractère anecdotique ont un rôle de révélateur, et font le lien entre les coulisses et la scène, tout en participant à la mise

en avant de la sensibilité de l'artiste. L'idée de la chanson est plus importante pour le public non universitaire, plaçant ces anecdotes du côté de la genèse et non de la génétique, qui est l'étude du processus créatif. Ce choix de mise en lumière délibérée d'un fragment du processus contribue bien évidemment à mystifier la chanson. Barbara elle aussi va contribuer à cette image de l'artiste inspirée par une sorte de grâce sur laquelle elle n'a aucune action, en prétextant que « Le petit bois de St Armand » était mystérieusement composé à son réveil, après une nuit à rêver de la chanson.

### *Un travail de longue haleine et un labeur minutieux*

Néanmoins, tout au long de l'ouvrage, ces mêmes artistes semblent pourtant se contredire sur la manière dont une chanson se crée. En effet, July met rapidement Barbara face à sa contradiction, signalant que la chanson n'est que « presque composée » à son réveil, ce qui fait remarquer un retour sur le travail. « Barbara minore mais, ce faisant, révèle un travail d'écriture dont on peut chercher les traces. » (105) En parallèle, Claude Lemesle et Pierre Delanoë mettent par exemple à bas l'idée d'un poète seul détenant l'inspiration par leur nécessité de travailler en groupe, se ralliant sur le terrain d'un travail collectif, et donc d'un échange verbal pour aboutir à un texte (cf. Chaudier, 27). D'ailleurs, cette idée de communion et de partage va très bien avec le genre chansonnier (cf. July 2016). D'autre part, les brouillons d'artistes donnent également à voir un travail important de réécriture. Jean-Marc Quaranta dans son étude sur Georges Brassens liste « trente pages de brouillon pour *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète* [...] soixante pages pour *La Marguerite* qui compte soixante vers » (65), ce qui atteste d'un grand travail de réécriture qu'il ne cache pas : « Je dois travailler terriblement pour faire une chanson. » (65) Les brouillons, différentes versions de chansons parfois non achevées, permettent d'ailleurs d'observer avec attention les changements opérés qui aboutissent au texte que nous connaissons. « Le paysan du Danube » de Charles Gille a été le laboratoire de plusieurs retouches au fil des différentes réécritures. Romain Benini, dans « Chansons de Charles Gille : les leçons des manuscrits », mesure alors l'impact des améliorations stylistiques, clarifications du texte et retouches à visée « sémantico-référentielle » (49) pour fluidifier sa progression. Ces changements précis sont bien la preuve d'un retour minutieux sur le texte. Concernant Léo Ferré, Louis-Jean Calvet explique dans « « La Mémoire et la mer » de Léo Ferré, un texte et ses rhizomes » que diverses chansons proviennent en partie d'un long texte intitulé *Les chants de la ferveur*. On y retrouve alors des fragments et versions en germes de ce qui sera plus tard « La mer noire », « La mémoire et la mer », « Christie » et « Géométriquement tien ». Ce fonctionnement de création, passant d'abord d'un texte « non-chansonnier » à une réutilisation de fragments, implique alors un autre rapport aux chansons, celui de la transformation et de la réutilisation. Il y a donc eu un travail en amont de celui du processus créatif chansonnier, qui a été récupéré et modelé. D'une manière comparable, l'ouvrage montre que Brassens fait de même en réutilisant et en piochant des thèmes qu'il répartit ensuite dans ses textes en fonction des enjeux de ses chansons. La chanson semble avoir besoin d'un temps de maturation

et d'une relecture d'idées pour pouvoir se créer. Son élaboration n'est pas linéaire mais est faite de retours et de réécritures. Néanmoins, les artistes entretiennent un rapport étrange face à ce processus, l'assumant parfois dans l'humilité et le mettant d'autres temps à distance au profit d'un mythe inspirationnel.

### *Rapport entre l'œuvre et l'artiste*

Le rapport de l'artiste, engagé par sa voix et sa corporalité, à son texte, qu'il soit de lui ou non, est un élément capital dans l'évolution d'une chanson. Dans l'article consacré à deux versions différentes du « Déserteur » de Boris Vian, Mathis-Moser met en relief que Mouloudji n'accepta de chanter la chanson qu'en changeant certains passages qui lui semblaient politiquement trop provocants. Les modifications alors faites par Mouloudji lui ont donc permis de rendre la chanson plus largement accessible et de mettre en lumière sa propre visée. En lissant le texte pour favoriser la réception auprès de la masse d'auditeurs, Mouloudji « modifie désagréablement l'original » d'après Mathis-Moser (92). Si cette modification est contestable, on peut pourtant faire le lien avec les articles du même ouvrage. En effet certains artistes opèrent une dépersonnalisation et s'effacent de leurs créations. C'est notamment le cas de Léo Ferré qui partant de son texte source écrit « FLB ». Calvet, dans l'article susmentionné, attire alors l'attention sur le fait que les *je* ont disparu dans un *nous* et laissent également beaucoup de place à un *tu*. Cependant, cette distance n'est que partielle car ces modifications sont aussi le reflet du vécu de l'artiste alors en plein déboire sentimental. En parallèle, Brassens – comme le montre Jean-Marc Quaranta – dans « Chanson pour l'Auvergnat », opère une réelle mise à distance. Partant de « Moi, je te paye d'une chanson », il s'efface et accepte sa position dans la chanson et se met donc en retrait pour écrire « Elle est à toi cette chanson ». Néanmoins, Quaranta remarque également que les premières versions de chansons sont souvent plus grivoises que les versions finales. Il s'agirait alors d'une pudeur cachée par le grivois, qu'il mettrait à bas en les réécrivant peu à peu.

L'artiste quand il écrit, ou modifie sa chanson, doit avoir conscience de la place qu'il se donne au sein de l'œuvre. Cela influencera son interprète, son image d'artiste mais lui ouvrira également des possibilités d'interprétations.

Nous avons vu lors de cette partie que l'ouvrage à travers différents articles, propose une réflexion commune sur la méthode de création. Celle-ci mélange, en amont de l'enregistrement, une inspiration parfois revendiquée, qui est suivie d'un travail rigoureux de réécriture. Si les raisons de ces modifications peuvent être diverses, les artistes sont forcés de se positionner par rapport à leurs textes.

## Manier la nature incertaine de la chanson

### *Populaire et simple*

La question de l'accessibilité de la chanson, liée au genre, est primordiale pour l'artiste durant le processus créatif. Le rendu final, du moins, doit paraître simple. En effet, Chaudier met ceci en relief à propos de la genèse de la chanson : « Rien dans la genèse d'une chanson telle qu'elle se raconte ne doit sentir le bureau, l'école, la sueur, puisqu'en écoutant des chansons, c'est justement à tout cela qu'elle échappe : sans parler de la grisaille de la culture universitaire. » (19)

Ainsi, à l'image de sa genèse, le texte d'une chanson demande un travail rigoureux pour devenir quelque chose de léger, d'accessible. Or, pour être accessible, se référer au monde que le public connaît est un bon moyen de le faire se sentir concerné et inclus dans l'univers de la chanson. Cette visée défend la perspective de Lemesle, qui avoue très largement s'inspirer de chansons non parues ou déjà existantes. Le public reconnaîtrait alors une part de ce qu'il connaît déjà et cette recette serait « sans doute la plus efficace » (Chaudier, 35). Le monde représenté permet de s'adresser à un public ciblé. Benini, dans son article, montre bien que les revendications politiques sont orientées vers un public peu aisé, ce qui vaudra à l'artiste divers soucis avec la justice et le besoin de deux versions au cas où les gendarmes l'interpellerait. À l'inverse de Barbara qui oscille entre langue haute et langue basse, Charles Gille emploie une langue du peuple pour se rapprocher du public ciblé.

La chanson genre populaire et simple doit parler au public. En utilisant son monde et sa langue, elle s'en rapproche. Cependant, elle peut aussi se contraster, revêtir un mystère dont les artistes peuvent jouer. Ce mystère peut d'ailleurs participer à la mystification d'un morceau de ce genre oral.

### *L'écriture d'un genre oral*

Si la plupart des articles de l'ouvrage parlent des divers brouillons écrits de chansons, les ressources concernant les partitions sont moins nombreuses mais existantes. Pourtant, si nous avons parfois le texte et la partition, il semblerait que les artistes ne gardent pas trace de la manière dont ils imaginent le chant qu'ils écrivent. Une part de la génétique de la chanson échappe donc à la démarche archéologique de retrouver des preuves et des fragments du passé, car une part de ce processus inaccessible se trouve dans la tête de l'artiste. L'auteur-compositeur se fierait à sa seule mémoire pour savoir comment chanter sa propre chanson qu'il est en train d'écrire. Benini note une surprenante absence de partitions de Charles Gille avant les enregistrements de ses chansons. En comparant plusieurs mises à l'écrit Benini remarque que Henri Fénéé « adopte une ponctuation proche de l'usage courant, Charles Gille ponctue très peu. » (42) Les seules ponctuations du texte sont hors-normes et seraient alors une indication sur la manière de chanter, mais ces indications se révèlent cependant insuffisantes pour en déduire la mise en voix voulue par l'auteur de la chanson. D'ailleurs quand l'auteur de l'article souhaite illustrer son exemple, il fait figurer la partition avec en dessous

les paroles correspondantes à chaque note. Et d'ailleurs, ce travail a été celui de Benini et non de Gille. Cette forme de notation contraignante est d'ailleurs absente des brouillons retrouvés. Les artistes préfèrent leur mémoire ou l'enregistrement d'une version en cours plutôt que cette pénible transcription, d'autant plus qu'eux seuls savent comment placer leur voix, et *a priori* leurs brouillons ne sont pas destinés à se retrouver dans d'autres mains. Si Quaranta analyse dans son étude une séance de travail figurant sur le CD d'un ouvrage (Poletti 2001), July, en plus de s'appuyer sur des documentaires filmés et des représentations, fait remarquer que Barbara utilise un magnétophone. Le recours à l'archive sonore semble nécessaire, car l'écriture ou le solfège ne sont qu'en partie adaptés pour transcrire une chanson à mi-chemin entre les deux arts que sont la littérature et la musique. Les artistes ont conscience de cela et passent alors par l'enregistrement pour contrer ce problème. Nous en avons d'ailleurs pour preuve que Vian fait écouter à Mouloudji le « Déserteur » et ne se contente pas de lui donner un texte et une partition (Mathis-Moser, 90). Cette thématique de la limite de l'écriture face à la chanson n'est malheureusement jamais réellement évoquée dans la revue même si elle est sous-tendue tout du long, comme si analyser un texte était semblable à analyser un enregistrement, alors qu'il y a précisément une raison pour laquelle un passage a été enregistré et non écrit sur un brouillon.

### *Un art performatif qui se réactualise*

Si écrire un phénomène oral est difficile, écrire un phénomène performatif encore à venir relève de l'impossible. Ainsi « les œuvres ayant vocation à être performées et transmises plus que figées par la publication, ne sont pas arrêtées au moment de l'impression : elles continuent de vivre et de se modifier » (Benini, 45). « Histoire de la chanson » ou « Au vent » de Charles Gille contiennent des couplets qui ne seront plus présents dans les versions suivantes, ce qui suppose qu'ils n'étaient alors plus interprétés. L'ouvrage met en effet l'accent sur le caractère muable de la chanson et son appartenance au spectacle vivant : « aucune performance n'est identique à l'autre, même lorsque l'interprète ou l'acteur sont les mêmes. Enfin, la chanson est aussi une invitation à être reprise ou recréée par d'autres artistes, comme le montre si bien l'histoire de la chanson en France. » (Mathis-Moser, 79) Comme elle est représentation éphémère, elle est en effet reçue différemment et l'histoire du « Déserteur » que nous conte Mathis-Moser montre que les concerts dans lesquels la chanson a été chantée se sont plus ou moins bien déroulés en fonction du lieu et du contexte qui ont réactualisé cette chanson, de nouveau amenée à la vie lors d'une interprétation parmi d'autres. Un texte de chanson est d'après July « souvent précédé de nombreuses mises en voix apéritives, les textes de chanson imprimés sont à cet égard comme des éditions princeps sans véritable primauté ; ils ne fixent pas un canon ; simple jalon, ils sont un tremplin, pour de nouveaux avatars chansonniers. » (113)

Les phénomènes de reprises abordés dans l'ouvrage poussent en effet dans ce sens, tout comme les différentes versions que peut revêtir un même. L'artiste au fondement d'une chanson doit alors prendre conscience que son œuvre va évoluer même une fois enregistrée,



l'enregistrement n'étant qu'un stade, une photographie de l'évolution d'une chanson à un moment donné. Cependant, si la chanson continue d'évoluer, qu'elle n'est pas terminée à son enregistrement, les articles ne semblent s'intéresser finalement que peu à l'après. Si les analyses de Mathis-Moser et de Migliore mettent en perspective l'évolution d'un texte après enregistrement, il n'empêche que ces dites reprises ont été enregistrées également ; les figeant, et après ? La question n'est abordée que lors de l'étude de July sur Barbara. Lors d'un concert les artistes se trompent, font des variations conscientes, et continuent de réactualiser leurs chansons écrites dix ans auparavant, pourquoi ne pas alors faire rentrer ces changements dans la génétique des textes et les étudier ? De nombreux concerts sont filmés désormais et donc possibles à l'étude. Il est vrai que les changements sont moins fréquents dans ce cas car « certains auditeurs pourront prétendre, parfois, que le moindre écart les déçoit » (July, 104), mais il semble que ces auditeurs-là oublient alors que la chanson performée est vivante.

## Conclusion

Cet ouvrage présente l'étude de divers brouillons, textes et avatars de chansons à différents moments de leur création, qui nous font nous plonger dans l'atelier de certains artistes. Il nous donne une vue d'ensemble sur les thématiques qui peuvent occuper l'esprit de quelqu'un qui s'attèle à un tel travail. L'ouvrage illustre parfaitement la dualité entre le mythe inspirationnel et le travail minutieux que demande la création chansonnière, en fournissant des dires d'artistes mais aussi des stades différents d'une même chanson, ce qui permet de constater avec précision le déroulé du processus génétique. Les documents étudiés sont d'une rareté importante et nous ne pouvons que saluer leur sauvegarde et leur analyse. Cependant, même s'il l'évoque en ouverture, l'ouvrage n'approfondit pas l'analyse des actes performanciers qui feront évoluer à nouveau la chanson après la date fatidique de l'enregistrement. Si l'enregistrement est un point de sauvegarde de la chanson, sa genèse continue au-delà, et les diverses captations permettent d'en constater l'évolution des œuvres au sein des sociétés changeantes auxquelles elles appartiennent. Cet ouvrage est par conséquent un excellent point de départ qui incite à continuer le travail commencé.

Clément RUBY (Université Aix/Marseille)

## Bibliographie

- July, Joël : *Chanson. De l'intime au collectif*. Aix-en-Provence : PUP, 2016.  
Poletti, Mario : *Brassens, l'ami. Souvenirs, anecdotes, conversations et réflexions*. Paris : Édition du Rocher, 2001.