



# BAT

Bulletin des Archivs  
für Textmusikforschung

Nr. 28 - November 2011

---

# Inhalt

---

<b>Editorial</b> .....	<b>3</b>
<b>Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt</b> .....	<b>4</b>
<b>CDs</b> .....	<b>4</b>
Michaela Weiß: Louis Chedid: <i>On ne dit jamais assez aux gens qu'on aime qu'on les aime</i> .....	4
Elia Eisterer-Barceló: Joaquín Sabina: <i>Vinagre y rosas</i> .....	7
Andreas Bonnermeier: Ginette Reno: <i>La musique en moi</i> .....	9
Luc Bellemare: Richard Desjardins: <i>L'existence</i> .....	11
<b>Publikationen</b> .....	<b>13</b>
Dunja Brötz: Stephan, Inge: <i>Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur</i> .....	13
Albert Gier: Loeser, Martin: <i>Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte</i> .....	16
Ralf Böckmann: Le Forestier, Maxime/ Delassein, Sophie: <i>Né quelque part</i> .....	18
Marc-Antoine Lapierre: De Surmont, Jean-Nicolas: <i>De l'écho canadien à la lanterne québécoise. Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise 1850-2000</i> .....	22
<b>Ankäufe und Neuerwerbungen</b> .....	<b>24</b>
<b>Veranstaltungskalender</b> .....	<b>25</b>

---

<b>Neuerscheinungen auf dem CD-und Büchermarkt</b> .....	<b>27</b>
--	-----------

<b>Aktuelles – actualités – novità – novedades</b> .....	<b>28</b>
--	-----------

Andrea Oberhuber: <i>Mémoire chantée et roman familial en vers et contre tous</i> .....	28
Andreas Bonnermeier: <i>Ces inconnues de la chanson: III. Nicole Croisille – “Femme avec toi”</i> .....	37
Karin Mühlbacher: <i>Los símbolos de la identidad en los cánticos de La Roja</i> .....	41
Gerd Heger: <i>Überraschende Vielfalt: Französisches Chanson in Deutschland – Hochkonjunktur bei deutschen Frankofonen</i> .....	44

## Impressum

**Verantwortlich für die Publikation:** Prof. Dr. Ursula Mathis-Moser

**Layout und Redaktion:** Mag. Birgit Steurer

**Umschlaggestaltung:** Mag. Saverio Carpentieri

**Anschrift:** Institut für Romanistik der Universität Innsbruck  
Innrain 52, A-6020 Innsbruck  
Tel.: 0043-512/507-4208, Fax: 0043-512/507-2883  
e-mail: u.moser@uibk.ac.at, birgit.steurer@uibk.ac.at

**Auflage:** 300 Stück

**Bankverbindung:** Hypo-Bank Innsbruck, Ktnr. 210 111 304 70, BLZ 57000

IBAN: AT 475700021011130470, BIC: HYPTAT22

**Projekt-Nummer:** P6110-011-011

Wir bitten, die Projekt-Nummer **unbedingt** anzugeben!

ISSN 1562-6490

---

## Editorial

---

Liebe Freunde der Textmusik,

Mit Heft 28 präsentieren wir Ihnen zwölf Beiträge, die sehr unterschiedlichen Themenbereichen und musikalischen Traditionen zuzuordnen sind, darüber hinaus einen Veranstaltungskalender mit zahlreichen interessanten Calls for Papers und Konzerten sowie die Neueingänge im Innsbrucker Archiv für Textmusikforschung.

Zunächst kommen die großen Klassiker des Chansons Joaquín Sabina, Ginette Reno und Richard Desjardins mit ihren neuesten CDs zu Wort, gefolgt von ACIs wie Louis Chedid, die noch auf dem Weg dorthin sind. Nicht immer sind unsere RezensentInnen dabei von der Originalität der neuesten Medienprodukte der 'Großen' überzeugt. Im Bereich der Rezensionen von Büchern dominiert deutlich die historische Perspektive. Es geht zum einen um die "multimediale Karriere" der mythologischen Figur Medea, zum anderen um das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914 und schließlich um die Rolle, die das Chanson in Québec zwischen 1850 und 2000 im Prozess der Identitätsfindung der Provinz gespielt hat. Ein Kommentar zu Maxime Le Forestiers (Auto-)Biographie rundet das Kapitel ab.

Aber auch die Rubrik "Aktuelles" könnte nicht vielfältiger sein: Das Porträt ist diesmal Nicole Croisille gewidmet. Erneut wird das Fußball-Lied thematisiert, und zwar aus der Perspektive der Identitätsproblematik, wie sie sich in Spanien in den "cánticos de La Roja" spiegelt. Ein Beitrag skizziert in großen Linien die so reichhaltige Palette französischer Liedermacher in Deutschland. Eine umfangreichere Studie zu den "rapports entre mémoire et chanson, entre enfance et lieu(x) de mémoire" stellt über ihr eigentliches Anliegen hinaus auch grundsätzliche Gattungsfragen und lädt zum Weiterdenken einlädt.

Lesestoff also, der den Liebhabern von Textmusik hoffentlich Freude bereiten wird... In diesem Sinne grüßt Sie

Ursula Mathis-Moser

### Zahlmodus

Per Überweisung auf das Konto 210 111 304 70, Hypo-Bank Innsbruck, BLZ 57.000;

IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

Die **Projektnummer P 6110-011-011** ist UNBEDINGT anzuführen!

---

## Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

---

### CDs

**Louis Chedid: *On ne dit jamais assez aux gens qu'on aime qu'on les aime.* 2010** (Atmosphériques 278A010022).

In den 1970er Jahren stand Louis Chedid zusammen mit Véronique Sanson, Michel Jonasz, Alain Souchon und Laurent Voulzy für ein neues Chanson, das sich klar von der Oberflächlichkeit und dem Starkult der zeitgenössischen Produktion abgrenzte und das sich von der englischsprachigen Rock- und Popmusik beeinflussen ließ, ohne dabei wie vor ihm die französische Yéyé-Strömung in einen lächerlichen Epigonalismus zu verfallen. Der Durchbruch gelang dem Sänger 1978 mit "T'as beau pas être beau", einem ungewöhnlichen an die Welt gerichteten Liebeslied, in dem – den angesprochenen ökologischen, politischen und sozialen Missständen zum Trotz – eine überbordende Lebensfreude den Ton angibt.<sup>1</sup> Anders als die meisten Interpreten seiner Generation aber hat sich Chedid – nach frühen Negativerfahrungen – als Bühnenstar erst relativ spät einen Namen gemacht, lange scheute er vor Liveauftritten und Tourneen zurück.

Der 1948 in Ägypten geborene Auteur-Compositeur-Interprète Louis Chedid – Sohn der libanesisch-französischen Schriftstellerin Andrée Chedid, die für ihn sowie für ihren Enkelsohn Matthieu einige Chansontexte verfasste – legt mit seinem aktuellen Album ein erstaunlich modern klingendes Œuvre vor. Der Sound entspricht ganz dem von -M- gewohnten experimentellen Pop, der sich in den letzten Jahren als äußerst erfolgreich erwies. Hinter der Kunstfigur -M-, die mit schrillen Bühnenausfits und ihrer zum Markenzeichen gewordenen M-förmigen Frisur vor allem ein junges Publikum begeistert, steckt Matthieu Chedid, der – nachdem er bereits als Kind mit seinem Vater auf der Bühne stand und heute mindestens genauso bekannt wie dieser ist – nun dessen neue Chansons arrangiert. Die Technik macht es möglich, dass Louis und Matthieu Chedid fast alle Instrumentalparts – dominant sind Gitarrenklänge – im eigenen Tonstudio selbst übernehmen und anschließend sampeln. Aus der Kooperation ist ein ansprechendes, stimmungsvolles und für die *Victoires de la Musique* 2011 nominiertes Album erwachsen, das ernste Themen und surreal-bizarre Einfälle stilischer kombiniert. Ein Verfremdungseffekt prägt das Cover des Albums: Vor unzähligen (Familien-)Fotos posiert der Sänger in einem Sessel und verdeckt sich mit seinem eigenen Porträtfoto sein Gesicht, so dass er selbst als lebende Fotografie erscheint. Derartige surreale Gags, die auf einer Vermischung verschiedener Realitätsebenen basieren, sind genauso typisch für Chedid wie literarische Anspielungen und Zitate. Das wohl komplexeste und in seiner Wirkung

eindringlichste Beispiel für Intertextualität in seinem Werk stellt "Anne, ma sœur Anne" (1985) dar, ein fingierter Brief an Anne Frank, in welchem der jugendlichen Autorin des weltbekannt gewordenen Tagebuchs und dem Opfer des Nationalsozialismus die Sorgen über ein erneutes Aufkommen rechtsextremistischer Tendenzen – man denke an das Erstarken des Front National unter Le Pen in den 1980er Jahren – geschildert werden. Die titelgebende Apostrophe "Anne, ma sœur Anne" ist ein Zitat aus Charles Perraults Märchenklassiker *Barbe Bleue*, und zwar die Beschwörung, mit der Blaubarts Frau, die allen Grund hat, um ihr Leben zu fürchten, die an ihre Schwester gerichteten Fragen nach dem Verbleib der Familie einleitet. Bei genauerem Hinhören enthüllt manches Chanson Anspielungen und Sinnebenen, die seine vordergründige Leichtigkeit und sein unpräziser Sprachgestus nicht gleich erkennen lassen, womit die Chansons weit weniger naiv sind, als es ihr erster Eindruck vermittelt. Charakteristisch für Louis Chedid ist seine konzise Ecriture, die mit wenigen Worten Bilder, Szenerien und Stimmungen zu evozieren vermag und nur selten längere argumentative oder narrative Textpassagen verwendet. Neben chanson-typischen Wortspielen prägen besonders cinematographisch anmutende Schnitte seine elaborierten Texte.<sup>2</sup> Dieses Stilmittel geht zurück auf Chedids frühere Tätigkeit als Filmcutter,<sup>3</sup> und sein größter Erfolg war nicht zufällig das Chanson "Ainsi soit-il" (1981), das in quasi filmischen Flashs Stationen des Lebens von der Geburt bis zum Tod aufreht. Die meisten seiner Kompositionen sind stark rhythmisch akzentuiert, was in Verbindung mit prägnanten Refrainstrukturen der Eingängigkeit der Chansons förderlich ist.

Das aktuelle Album spielt in seiner Textbeilage bewusst mit einer kindlich-naiven Ästhetik, indem die Texte in handschriftlicher Fassung und illustriert mit komikhaften Zeichnungen (von Emma Chedid, der Frau des Sängers) abgedruckt werden. Das Titelchanson "On ne dit jamais assez aux gens qu'on aime qu'on les aime" steht an zweiter Position; ihm geht der thematisch verwandte Ohrwurm "Tu peux compter sur moi", der die Qualitäten eines echten Freundes besingt, voraus. Die vertraute Anrede des Hörers mit "tu" und des Kollektivs mit "vous", die in beiden Chansons vorkommt, verwendet Chedid auch sonst oft, um Nähe zu schaffen und ein kommunikatives Band zwischen sich und dem Publikum zu stiften. Das Titelchanson versteht sich als verkappter Appell – dessen Forderung so evident ist, dass sie nicht weiter argumentativ begründet wird – zu größerer emotionaler Offenheit. Den beiden ziemlich sentimental Titeln, die ein Verfechter des engagierten Chansons für Gefühlskitsch halten mag, folgt mit "Chat noir" (so hieß auch ein traditionsreiches Cabaret!) ein selbstironisches und leicht makabres Stück: Das Rollen-Ich des Sängers bietet sich darin als Mann für verschiedene "sales boulots" an, schlägt sich als Idealbesetzung für einträglige kriminelle Tätigkeiten vor; als Besitzer einer symbolträchtigen schwarzen Katze etwa glaubt es sich zum illegalen Pelzhandel mit Pantherfellen prädestiniert. Das äußerst knappe Chanson "Quelle belle histoire" plädiert dafür, aus gescheiterten Liebesbeziehungen auch positive Erinnerungen mitzunehmen. Kindheitserinnerungen scheinen in "Le blues du dimanche soir" eingeflossen zu

sein: “Le jour du Seigneur” gilt hier weniger als erholsamer Feiertag denn als Auslöser des Blues, einer großen Melancholie, die mit dem Abschied von der Familie und der Rückkehr ins Internat in Verbindung gebracht wird. Bis heute erklärt Chedid, der ein schlechter Schüler war, seine Schulzeit zur leidvollsten Phase seines Lebens, und die Flucht aus Leistungs- und Gruppenzwängen ist eines seiner bevorzugten Themen.<sup>4</sup> “Au secours!” reiht Szenen einer in Routine erstarrten Ehe aneinander, angesichts derer die Frage formuliert wird, wer von beiden wohl den Mut findet, der Beziehung ein Ende zu setzen. Von der gegenwärtigen sozialen Prekarität und dem Umgang mit ihr – besonders Verdrängung und Schuldzuweisungen – handelt das Chanson “À force”, das Obdachlosigkeit als Schicksal, das mittlerweile jeden ereilen kann, evokiert. “Crock-mort” stellt – der Titel verpflichtet – einen fetzigen Rock dar, der aus der Perspektive eines “croque-mort” geläufige Wertigkeiten ummünzt: Für den Bestatter ist der Tod positiv, ja Grundlage seiner Existenz, und die Unsterblichkeit wäre ein Alptraum. Mit komischer Übertreibung, insbesondere detaillierten Auskünften zum Angebotskatalog, und überdrehtem Wortwitz demonstriert das Rollen-Ich seine – zynisch anmutende – Freude darüber, wie gut es sich vom Tod leben lässt. “Sans nous” rückt den Menschen ins Zentrum des Kosmos, indem behauptet wird, dass sich die Erde ohne ihn langweilen würde, was wie eine merkwürdig verdrehte pantheistische Konzeption anmutet. Das musikalisch schlichteste Chanson des Albums – Louis Chedid begleitet sich allein auf der Gitarre – ist das autobiographische “Maman, maman”, in dem er besingt, wie die Zeit, die hier den körperlichen und geistigen Verfall impliziert, die für ihn so wertvolle Kommunikation mit seiner Mutter zerstört hat.<sup>5</sup> Das Album schließt mit dem Titel “Voilà pourquoi”, einem Metachanson, das nicht nur nach der Motivation zum Singen, sondern auch nach der zum Leben fragt.

Die elf Titel sind durch thematische Leitlinien verbunden, die sich im Wesentlichen auf die drei großen Themenkomplexe Freundschaft und Solidarität, Liebe und deren Vergänglichkeit sowie Arbeit, Geld und soziale Integration zurückführen lassen. Es handelt sich hier zweifelsohne um ein gut durchkomponiertes Album, das über die Grenzen Frankreichs hinaus Aufmerksamkeit verdient.

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

Homepage des Sängers:  
www.louischedid.net

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Diesen Hit sowie die weiteren hier genannten älteren Chansons des Sängers enthält folgende Live-CD mit Unplugged-Versionen: *Entre nous*, Mercury/Universal 510636-2, 1994.

<sup>2</sup> Von Chedids literarischen Ambitionen zeugt sein Roman *40 berges blues*, der von einem Fernsehdrehbuchautor in der Midlife-Crisis handelt. Louis Chedid, *40 berges blues*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>3</sup> Vgl. die etwas langatmige und unkritische Biographie des Sängers in dem ihm in der Reihe *Poésie et chansons* gewidmeten Bändchen. Brigitte Kernel, *Louis Chedid*, Paris, Seghers, 2005, hier 60-62.

<sup>4</sup> Kernel 2005, 47-49.

<sup>5</sup> Andrée Chedid verstarb im Februar 2011 im Alter von 90 Jahren.

**Joaquín Sabina: *Vinagre y rosas*. 2009** (Sony Music Entertainment 8869 761180-2).

Joaquín Sabina, junto con Joan Manuel Serrat y Luis Eduardo Aute, es uno de los cantautores españoles más emblemáticos del siglo XX. Desde su primer disco, de 1978, sus letras han inspirado a generaciones de españoles, de hispanoamericanos y de entusiastas del castellano en el mundo. Sabina es uno de los grandes, y a lo largo de 14 discos, que se dice pronto, se ha ganado a pulso el lugar que ocupa no sólo en el panorama musical sino en el imaginario colectivo, porque Sabina no sólo es músico, letrista y cantante, sino que ha ido cultivando una imagen que ya tiene tintes de leyenda. Irreverente, apasionado de la libertad, fumador empedernido, mujeriego... el Flaco ha conseguido embrujar a millones de personas – lleva casi diez millones de discos vendidos – y hace trece años, con *19 días y 500 noches* (1998) llegó a la cima absoluta no sólo de su éxito popular sino de su maestría poética y musical.

Cuando uno llega a esos niveles, lógicamente, cada vez lo tiene más difícil porque público y crítica quieren siempre un poco más o al menos lo mismo, y Sabina lleva ya unos cuantos años entregando trabajos que no llegan ni de lejos al de 1998; no hay más que escuchar su *Alivio de luto* (2004).

Joaquín Sabina ha tardado casi cinco años en lanzar el siguiente disco, el que ahora nos ocupa *Vinagre y rosas* (2009). Ni que decir tiene que sus seguidores estaban desesperados por volver a oír un disco suyo y como, además, salió a la venta poco antes de Navidad, en poco tiempo se agotó la primera edición. En los dos años que lleva en la calle ha conseguido tres discos de platino, lo que indica con toda claridad su éxito comercial.

Y sin embargo, en mi opinión personal, *Vinagre y rosas* es un trabajo fallido, aburrido, plano, falto de imaginación, repetitivo y que con mucha frecuencia nos recuerda a otros momentos de Sabina pero sin la gracia que tuvieron entonces, cuando aún eran nuevos.

*Vinagre y rosas* tiene una génesis ciertamente curiosa. Al parecer, después de una mala época en su vida privada, llena sobre todo de problemas de salud – la “nube negra” de la que ha hablado en tantas ocasiones y de la que en 2004 salió su *Alivio de luto* –, en 2008 Sabina llevaba ya un tiempo en una fase personal tan feliz que no se le ocurría nada sobre lo que hacer nuevas canciones, una “felicidad doméstica de la que es imposible sacar un verso”, como dice Juan Puchades citando a Sabina<sup>1</sup>.

Entonces se encontró con el poeta Benjamín Prado, que acababa de salir de una larga y dolorosa relación sentimental, y decidieron irse juntos a Praga para

componer algunas canciones basadas en la ruptura de Prado quien, después, ha publicado un libro – *Romper una canción* (Madrid, Aguilar 2009) – en el que cuenta la gestación del disco para los sabinistas empedernidos.

La carátula de *Vinagre y rosas* es, en opinión generalizada, que comparto plenamente, de las más oscuras y menos atractivas de todas las de Sabina. Se le ve en tonos sepías, vestido con sombrero hongo y levita con una cierta inspiración circense, tocando una tuba, con una pierna levantada, contra una pared o telón de color pardo. Todas las demás fotos son igual de oscuras y muestran un ambiente cutre, pardo, triste que, además, tiene muy poquito que ver con los contenidos de las letras.

El disco nos ofrece 13 temas (14 la edición de lujo, añadiendo una versión de un tema de Violeta Parra, “La carta”, que ya cantó magistralmente en su día Mercedes Sosa junto con el mismo Sabina) en los que han participado distintos artistas: el poeta ya mencionado Benjamín Prado (diez canciones), el poeta Luis García Montero en “Nombres impropios”, el cantautor Joan Manuel Serrat, que hace algunos de los coros y, sobre todo, Pereza, Rubén y Leiva, que han participado como productores, intérpretes y compositores, junto con Joaquín, en las baladas rock “Tiramisú de limón” y “Embustera”, que es una de las que más críticas positivas ha reunido.

Musicalmente encontramos en *Vinagre y rosas* lo mismo a lo que nos tiene acostumbrados Sabina: un tutti frutti de rock and roll, rumbitas, blues y mucha guitarra que a veces tiene demasiado protagonismo como en “Viudita de Clicot” y que uno supone que está ahí para darle un poco más de caña a temas algo planos, pero que resulta una solución muy poco imaginativa.

Mi sensación personal es que Sabina se está repitiendo a sí mismo sin llegar, no obstante, a la altura de las canciones que todos conocemos y recordamos. En muchos de los textos hay abundancia de ripios y recursos fáciles, muy sabinianos, pero que dejan un mal sabor de boca, sobre todo considerando que ha hecho falta que se reunieran dos poetas para conseguirlos. Claro que es difícil encontrar algo que rime con Praga y no suene forzado, pero tampoco era necesario colocar el nombre de la capital de Chequia al final del verso y como estribillo en “Cristales de Bohemia”.

En resumen, un disco que todos los amantes de Sabina hemos escuchado, porque llevábamos mucho tiempo esperando más canciones del Flaco, pero también un disco que a muchos nos ha decepcionado un poco o un mucho.

¡Ojalá el próximo consiga remontar!

Elia Eisterer-Barceló, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

<sup>1</sup> [www.efeeme.com/44270/joaquin-sabina-de-la-nube-negra-a-la-nube-gris](http://www.efeeme.com/44270/joaquin-sabina-de-la-nube-negra-a-la-nube-gris)

**Ginette Reno: *La musique en moi*. 2011** (Les disques Melon Miel, MMCD-525).

Seit beinahe 50 Jahren zählt die Sängerin Ginette Reno zu den beliebtesten und erfolgreichsten Sängerinnen Québecks und darf sich längst mit dem Titel einer *grande dame* schmücken. Nach Anfängen im Chanson yé-yé der 1960er Jahre hat die Interpretin einen weiten musikalischen Weg zurückgelegt, wobei sie immer wieder selbst Chansons textet und komponiert. Die Gründung ihrer eigenen Plattenfirma Les disques Melon Miel im Jahre 1977 garantiert zudem eine gewisse künstlerische Freiheit bei der Zusammenstellung des Repertoires. Nach ihrem Album *Fais-moi la tendresse* von 2009 legt Ginette Reno im März 2011 ihr jüngstes Album *La musique en moi* vor, das sofort zum Verkaufserfolg avanciert.

Das Album, das wie schon *Fais-moi la tendresse* von Ginette Renos Sohn Pascal Charbonneau produziert und arrangiert wurde, setzt vor allem das Markenzeichen der Interpretin in Szene, nämlich ihre unverwechselbare Stimme. Auch wenn sich gegenüber früheren Aufnahmen nicht leugnen lässt, dass diese reifer und tiefer geworden ist, so hat sie nichts von ihrer Intensität und ihrer Kraft eingebüßt. Im Gegenteil: An manchen Stellen hört man der Stimme die Lebenserfahrung bzw. die Höhen und Tiefen des Lebens durchaus an. In den insgesamt 14 Chansons, die vom Charakter her sehr unterschiedlich sind, stellt die Interpretin mühelos unter Beweis, dass sie ihre Stimme immer noch meisterlich beherrscht und zwar sowohl bei den Chansons, die eher leise und nachdenkliche Töne anschlagen und eine nuancierte Interpretation erfordern, als auch bei den Stücken, die nach einem kraftvollen Stimmeinsatz verlangen.

Thematisch erwartet die Hörer eine gewisse Bandbreite, die von der Sängerin selbst wie folgt zusammenfasst wird: “Cet album est comme un résumé de mes états d’âme, à la toute veille de mes 65 ans.”<sup>1</sup> Einen thematischen Schwerpunkt mit autobiographischem Bezug bilden mehrere Titel, in denen eine gescheiterte Liebesbeziehung aufgearbeitet wird (“Tu me manques”, “Ne m’parlez plus de lui”, “Fatiguée”, “Là où ça fait mal” und “Je suis guérie”). Den Kommentaren des Booklets, die Ginette Reno zu vielen der Chansons für die Hörer niederschreibt, lässt sich entnehmen, dass ihre langjährige Beziehung zu ihrem Lebensgefährten Karlo zu Bruch gegangen ist und die Sängerin lange Zeit brauchte, dies zu verarbeiten und sich an das Leben alleine zu gewöhnen.

Das Eingangschanson “La musique en moi”, das dem Album auch seinen Namen gibt, stammt aus der Feder von Pascal Charbonneau und zählt laut Ginette Renos Kommentar zu ihren Lieblingschansons. Es ist künstlerisches Manifest und Lebensmotto zugleich und gibt der Interpretin die erste Gelegenheit, alle stimmlichen und interpretatorischen Register von leise bis kraftvoll zu ziehen. Nach diesem furiosen Auftakt schlägt das folgende “La même adresse” aus der Feder von Michel Jourdan, der als Autor und Komponist seit Jahrzehnten ein fester Bestandteil der französischen Chansonszene ist, leisere Töne an und wird von der Interpretin nuanciert vorgetragen. “Papa est en Amérique” ist

eine Reprise eines Chansons von 1993, das von Didier Barbelivien für die Sängerin Margaux geschrieben worden war, damals aber unbeachtet blieb.<sup>2</sup> Ginette Reno schlüpft mühelos in die Rolle einer Mutter, die ihrem Kind die Trennung vom Vater zu verheimlichen versucht. "Tu me manques" von Isabelle De Castro und Bernard Estardy kommt, anders als man vielleicht denken könnte, keineswegs als melancholische, leise *Complainte* daher, sondern nimmt vor allem im Refrain stilistische Anleihen beim Gospel; Ginette Reno trägt ihre Einsamkeit energisch und emotional vor und unterstreicht so den autobiographischen Charakter des Chansons. Das anschließende "Ne m'parlez plus de lui" (Pierre André Dousset/ Gérard Tempesti) zeigt, obgleich thematisch verwandt, eine andere Facette: Die Interpretin gibt sich hier von der emotionalen, leisen, verwundbaren Seite und verleiht dem Chanson damit einen melodramatischen Charakter. Der Text zu "Fatiguée" schließlich stammt von Ginette Reno selbst und ist, wie sie im Begleittext schreibt, einer monatelangen Depression geschuldet. Es gelingt Ginette Reno auch in dieser Interpretation, eine gewisse Lebensmüdigkeit überzeugend zu vermitteln und das Chanson beinahe als Theaterstück *en miniature* zu inszenieren. Das folgende Chanson aus der Feder von Isabelle De Castro "La paix" besingt in einer nuancierten Interpretation nicht etwa den Weltfrieden, sondern den inneren Frieden, der für das "Je" im Chanson das oberste Ziel ist. Völlig aus dem Rahmen fällt dagegen "Perdu dans Montréal", für das der französische Sänger und Autor Eric Charden verantwortlich zeichnet: Die Geschichte des Sohnes von Dieudonné, der aus den Bergen nach Montréal geht und in eine völlig andere Welt eintaucht, nimmt Anleihen an der Folkmusik; die Interpretin wird hier zur Geschichtenerzählerin. Die nächsten beiden Chansons sind dann wieder ernsterer Natur: "Là où ça fait mal" von Michel Jourdan gibt Ginette Reno die Möglichkeit, sich leise und nuanciert mit ihrem Liebeskummer auseinanderzusetzen, der sich jedoch gegen Ende in ein Crescendo steigert, während "Je suis guérie" von Michel Jourdan und Diane Juster ein mögliches Ende dieses Zustandes inszeniert; die Musik bzw. das Singen scheinen als einzige wirksame Therapie. Wie auch schon in "Fatiguée" wird durch die Erwähnung von "Ginette" im Text ein direkter autobiographischer Bezug zur Sängerin hergestellt. Die Interpretation steigert sich auch hier zu einer Art Hymne, in der die stimmliche Bandbreite Ginette Renos bestens zum Tragen kommt. "Voir grandir mes enfants" von Thierry Sforza und Jeff Barnel thematisiert die Gewissensbisse einer berufstätigen Mutter bzw. im konkreten Fall einer Künstlerin, die aufgrund ihrer Karriere das Erwachsenwerden ihrer Kinder in großen Teilen verpasst hat. Hier sind das Arrangement und die Interpretation eher leise und zurückhaltend, das Chanson endet aber mit einer optimistischen Note. "Folle" schließlich (Pascale Malaterre/ Jean-Jacques Lafon) steht dazu in deutlichem Kontrast, besingt es doch die Freude am Leben, welche die Mitmenschen anstecken und mitreißen soll. Durch ein dynamisches Arrangement und einen kraftvollen Stimmeinsatz der Interpretin gelingt es dem Chanson, die Zuhörer in seinen Bann zu ziehen und eben jene Lebensfreude zu vermitteln. "Une rose, un baiser et c'est tout" von Eric Charden und Franck Thomas setzt nochmals einen

nachdenklichen Kontrapunkt und geht der Frage nach, was im Leben wirklich wichtig ist. Erneut bleibt die Interpretation angenehm zurückhaltend. Das letzte Chanson des Albums, "La merveille", stammt aus der Feder von Louise Forestier und Diane Juster, die im Chanson Québécois seit vielen Jahren ein Begriff sind. Die beiden haben der Interpretin die Hymne auf das Dasein als Sängerin wie auf den Leib geschneidert, eine Hymne, die auch musikalisch und stimmlich einen kraftvollen Schlussakkord setzt und in der Tradition von Chansons wie "Je ne suis qu'une chanson" von 1979 steht.

Ginette Reno hat mit *La musique en moi* eine überzeugende und abwechslungsreiche Produktion vorgelegt, die ihren Status als Grande Dame des Chansons in Québec rechtfertigt. Es wäre dem Album zu wünschen, auch außerhalb von Québec bekannt zu werden, bereichert Ginette Reno doch sowohl mit ihrer Stimme als auch mit ihren Interpretationen die Chanson-Szene beiderseits des Atlantik.<sup>3</sup>

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Link:

[www.ginettereno.com](http://www.ginettereno.com) (offizielle Seite der Sängerin)

Anmerkungen:

- <sup>1</sup> [www.ginettereno.com](http://www.ginettereno.com) (05.06.11): "31 mars 2011: La musique en moi de Ginette Reno: numéro 1 des ventes".
- <sup>2</sup> Es findet sich auf dem Album *Et toute la ville en parle*, Une Musique/Carrère CA 851 50 347 aus dem Jahr 1993.
- <sup>3</sup> Die Beschaffung der CDs von Ginette Reno gestaltet sich etwas problematisch, doch sind einige Alben bei den großen Internetanbietern wie fnac, amazon etc. erhältlich.

**Richard Desjardins: *L'existoire*. 2011** (Foukinic FOUCD-8).

C'est presque en catimini que Richard Desjardins a lancé au printemps de 2011 *L'existoire*, un tout nouvel opus qui n'aurait pas pour autant pu passer inaperçu auprès de la critique. On peine à le croire, mais cet auteur-compositeur-interprète fétiche cumule déjà presque 25 ans de carrière solo. Un survol, peut-être?

Richard Desjardins a fait sa marque avec les albums *Les derniers humains* (1988) et *Tu m'aimes-tu?* (1990). Dès lors, les chants d'amour ("Tu m'aimes-tu?") et les ballades rustiques ("Le bon gars") côtoient des légendes sur les nations autochtones ("Akinisi", "Natak") et les grands espaces oniriques des Amériques ("Les Yankees") que l'artiste a sillonnés dans sa jeunesse. Le tout est servi sur fond de piano romantique, de country-rock, de jazz-blues ou même parfois de tango.

L'enregistrement en concert intitulé *Richard Desjardins au Club Soda* (1993) affirme plus avant un engagement social. L'artiste s'élève avec ironie et humour contre la destruction des forêts de son Québec natal, contre la politique

de néolibéralisme économique et contre le triste sort réservé aux premières nations du pays. Dans le même spectacle, le musicien-parolier polyvalent nous fait découvrir ses talents de monologuiste, d'humoriste et de conteur. Desjardins s'adonne volontiers à la chanson ("Le chant du bum"), au conte en musique ("Phénoménale Philomène"), au monologue comique ("Les fros") et au poème déclamé ("Sahara Lumber"). Les disques *Boom Boom* (1998) et *Kanasuta* (2003) continueront à donner modérément dans le politique ("Charcoal", "Eh oui, c'est ça la vie", "Le gala").

Parallèlement, Desjardins allait devenir un cinéaste activiste, éveilleur de conscience reconnu avec les films documentaires *L'erreur boréale* (1999), sur la déforestation et, plus récemment, *Le peuple invisible* (2007), sur les conditions de vie miteuses des autochtones algonquins. La symbiose des modes d'expression est une force de l'œuvre qui a paradoxalement valu à l'artiste d'être longtemps boudé par une industrie musicale à la recherche de chansons plutôt formatées, polies et lustrées, sans revendication de nature politique.

*L'existoire*, un jeu sur les mots "existence" et "histoire", se situe dans la continuité de tous les thèmes chers à l'artiste. D'entrée de jeu, la chanson "Les deux pétards" évoque des racontars de bas-fonds autour d'une belle fille de patelin que tous les gars désirent ardemment, un thème proche de la célèbre "Tu m'aimes-tu?". Avec "Elsie", le musicien-parolier reprend la question autochtone en actualisant quelque peu le thème du "Jack Monoloy" de Vigneault. Les enjeux environnementaux refont surface sous la forme d'un personnage toujours prêt à faire plus de profit sans se soucier le moins du monde des conséquences de son exploitation effrénée des ressources naturelles ("Développement durable"). Enfin, la critique néolibérale se creuse ici un espace à l'aéroport, avec une chute bien trouvée ("Ils").

Un seul des textes de l'album n'est pas de la plume de Desjardins, mais d'un parolier collaborateur ("Sur son épaule", Mario Peluso). Ceci dit, l'écriture se dessine tel un contrepoint à deux voix, du local au global, de la culture savante à celle du bon peuple, du commercial aux valeurs essentielles, du verbe littéraire au mot familier et ainsi de suite. Ce choc apparent des esthétiques n'en est pas vraiment un. Dans le monde individualiste d'aujourd'hui, nous rappelle Desjardins, la culture n'est plus seulement le fait de grandes œuvres du passé à vénérer; elle consiste davantage en une courtepointe de tous les registres possibles d'expression culturelle, de manière à favoriser un dialogue vrai, que ce soit avec l'employé de compagnie forestière, l'étranger, l'Amérindien, l'intellectuel ou le quidam de la rue.

Depuis la tournée *Kanasuta*, au milieu des années 2000, l'orchestre de Desjardins s'est adjoint les services de fidèles compagnons de route à l'accordéon, au violon et aux guitares. Sans le vouloir, cet alignement de musiciens serait digne des meilleures compositions du *nuevo tango* de Piazzolla. Sur l'album *L'existoire* s'ajoutent encore les instrumentistes d'un populaire émission diffusée à Télé-Québec, ce qui permet d'enrichir les plages de saxophones et cuivres, de chœurs, de même que d'une flûte irlandaise. Fait

intéressant, l'album se caractérise par un minimum de percussions, ni aucune batterie, ce qui est plutôt rare en musique pop d'aujourd'hui. L'ouverture instrumentale de piano solo nous situe quelque part entre le Bach classique de l'enfance du chansonnier et la musique de film. Le disque se termine par ailleurs sur un extrait de trame sonore signé Desjardins.

*L'existoire* de Richard Desjardins est disponible au format CD ou en fichiers MP3, sur le site du disquaire québécois Archambault [en ligne] [www.archambault.ca](http://www.archambault.ca). Trois extraits sont aussi en écoute libre sur le site web *Poste d'écoute.ca* [en ligne] [www.postedecoute.ca](http://www.postedecoute.ca). Et à ceux qui chercheraient à se procurer le phonogramme autrement, Desjardins répond avec humour: "Vous pourrez copier mes disques quand je pourrai cloner ma bière!"

Luc Bellemare, Université Laval

## Publikationen

**Stephan, Inge: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2006. 332 Seiten.**

In ihrem tiefeschürfenden und facettenreichen Buch *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur* begibt sich Inge Stephan auf eine im deutschsprachigen Raum bislang einzigartige intermediale Spurensuche. Der analytische Bogen, den sie dabei spannt, reicht im engeren, intratextuellen und innerliterarischen Rahmen von Dramen-Neubearbeitungen der euripideischen *Medea*-Urfassung von Seneca (1. Jh. n. Chr.), Franz Grillparzer (1822), Hans Henny Jahnn (1926, überarbeitete Fassung 1959), Heiner Müller (*Verkommenes Ufer / Medeamaterial / Landschaft mit Argonauten* 1983) oder Dea Loher (*Manhattan Medea* 1999) über Gedichte, die den Mythos thematisieren, wie "Edge" (1963) von Sylvia Plath oder "therapeutisches Bad" (1967) von Helga M. Novak bis hin zu zeitgenössischen Romanen wie Ursula Haas' *Freispruch für Medea* (1987), Christa Wolfs *Medea. Stimmen* (1996) oder Ljudmila Ulitzkajas *Medea und ihre Kinder* (1997). Im breiteren, intermedialen Spannungsfeld zwischen Literatur und anderen Künsten (wie Malerei, Oper, Film und multimedialer Theater-Performance) ist es Inge Stephan außerdem gelungen, eine schier unglaubliche Fülle von teils raren, kaum öffentlich zugänglichen oder im Handel erhältlichen Werken in genealogische, historische, sozialwissenschaftliche, sowie gender-, kultur- und mythen-theoretische Kontexte einzubetten und diese damit zu einem logisch kohärenten Sinnganzen zu vereinen. Um die kaleidoskopische Vielfalt der von Stephan untersuchten künstlerischen Arbeiten paradigmatisch zu verdeutlichen, seien an dieser Stelle lediglich einige Werke der bildenden Kunst und der Musik aufgelistet wie Luigi Cherubinis Oper *Médée* (1797), die in den 1950er Jahren dank der Neueinspielung mit Maria Callas "einen verspäteten Nachruhm erfuhr" (198), Eugène Delacroixs Bild



“Médée furieuse” (1838), Anselm Feuerbachs zwischen 1866 und 1873 entstandener Medea-Bilderzyklus, Ernst Kreneks Oper *Der goldene Bock* (1964), sowie Ruth Tesmars 1997 in Berlin ausgestellter 20-teiliger Bilderzyklus *Medea-Mythen*.

Die Studie besteht aus einer Einleitung, fünfzehn nach thematischen Gesichtspunkten und theoretischen Fragestellungen geordneten Kapiteln und einem Ausblick, in dem neben den oben genannten Bildern von Ruth Tesmar auch die umstrittenen Stücke *Medea redux* (1999) des US-amerikanischen Autors und Filmregisseurs Neil LaBute und *we are camera / jasonmaterial* (2003) des deutschen Dramatikers und Theaterregisseurs Fritz Kater (alias Armin Petras) als entheroisierende “Mythen-Dekonstruktionen” (257) skizziert werden. Inge Stephan weist in diesem Zusammenhang auf Roland Barthes’ *Mythen des Alltags* (1957) hin und legt dessen Begriff des Alltagsmythos der Analyse der beiden Dramen zugrunde. Ähnlich wie Elfriede Jelinek in ihrer Medea-Paraphrase *Lust* (1989), übertragen auch LaBute und Kater den “Medea- und Jason-Mythos in gegenwärtige Alltagskonstellationen” (257), womit sie auf jede Überhöhung verzichten und den Figuren “jegliche mythische Aura” (257) nehmen.

Doch zu diesen Folgerungen kommt Stephan – wie gesagt – erst am Ende ihrer Arbeit; ganz am Anfang steht zunächst die Frage nach den Gründen für die ungebrochene Faszination, die die ambivalente Figur der Medea bis heute auf VertreterInnen verschiedenster Kunstformen ausübt. Inge Stephan konstatiert gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine enorme “Zunahme der Medea-Bearbeitungen” (3) und sieht einen Grund dafür darin, dass die “sexuell fördernde Frau und ‘mörderische’ Mutter Medea” (3) einen “beunruhigenden Gegenentwurf” (3) zur “positiven Leitfigur” (3) der Antigone und zur “Figur der christlichen Maria” (3) darstellt. Medea fasziniert, weil sie die Grundfeste der westlichen Zivilisation angreift und diese damit auch infrage stellt.

Als argumentatives Fundament, auf dem die fünfzehn Kapitel des Buches verankert werden, nennt Inge Stephan einleitend vier große thematische Konfliktfelder, die besonders die Medea-Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert nachhaltig prägten und prägen: Zum einen taucht Medea “als positive oder negative Identifikationsfigur im ‘Kampf der Geschlechter’ auf” (4) und zum zweiten wird sie – besonders im Nachkriegsdeutschland – als “Bewältigungsfigur aufgerufen, wenn politische und familiäre Ordnungen in die Krise geraten” (5). Als Beispiel hierfür analysiert Stephan etwa in Kapitel 9 ihrer Studie den Roman *Märkische Argonautenfahrt* (1950) von Elisabeth Langgässer. Als drittes Konfliktfeld nennt Stephan Medeas Funktion als “Projektionsfigur in den Debatten über Ethnizität und Rassismus” (5) in der neueren Kunst. Und schließlich führt sie als viertes Feld an, dass Medea bis heute auch häufig als “Reflexionsfigur” (5) bei der Thematisierung von Gewalt und der Frage nach deren gesellschaftlichen Bedeutung fungiert.

Aufbauend auf diesen vier Konfliktfeldern fasst Stephan in jedem Kapitel eine Reihe von Texten aus Literatur, Malerei, Film, bildender Kunst, Theater

und Performance in einer thematischen Klammer zusammen. Besonders eindrücklich gelingt ihr dies etwa in Kapitel 3 “Rasse und Geschlecht. Medea als ‘Schwarze’, ‘Jüdin’ und ‘Zigeunerin’”, in dem sie Medeas Gestaltung als fremde Außenseiterin und marginalisiertes Opfer xenophober Machtstrukturen in den Werken von Franz Grillparzer, Paul Heyse (“Medea”, Novelle 1896), Hans Henny Jahnn, Max Zweig (*Medea in Prag*, Drama 1949) und Bertolt Brecht (“Die Medea von Lodz”, Gedicht 1934) untersucht. Indem Stephan in Grillparzers Trilogie *Das goldene Vließ* (1822) deutliche Spuren einer “ausgeklügelten Hell-Dunkel-Metaphorik” (54) nachweist, die allerdings noch rein im psychologischen Bereich angesiedelt ist und den Dramenfiguren dazu dient, ihre eigenen, inneren dunklen Seiten auf “ein ‘äußeres Fremdes’ zu projizieren, wird die Genealogie einer Darstellung Medeas als ethnische und kulturelle Außenseiterin gekonnt und stichhaltig bis zu Grillparzer zurückverfolgt. Und dies gelingt, obwohl die Fremdheit der Grillparzerischen Medea noch nicht – wie später etwa bei Hans Henny Jahnn – an äußerlichen Merkmalen festgemacht wird.

Der Frage, welche Rolle der Medea-Mythos in der Musik und besonders in der Welt der Oper spielt, geht Inge Stephan in Kapitel 12 und 13 ihrer Studie auf den Grund. Im Zentrum von Kapitel 12 steht dabei Maria Callas, die zunächst in den 1950er Jahren die bis dahin in Vergessenheit geratene Cherubini-Oper *Medea* zu neuem Leben erweckte und mit dieser weltweit fulminante Erfolge feierte. Am Ende ihrer Karriere spielte Maria Callas schließlich noch die Hauptrolle in Pasolinis Medea-Film und wurde von da an endgültig von Publikum und Presse mit dieser Figur identifiziert. In Kapitel 13 stellt Stephan schließlich – nach einem kurzen historischen Überblick über die Vorgänger der Cherubini-Oper, zu denen etwa Francesco Cavallis Barockoper *Giasonne* (1649) oder Georg Anton Bendas Melodram *Medea* (1775) zählen – mit Ernst Kreneks Oper *Der goldene Bock*, Friedhelm Döhls Oper *Medea* (1990) und Heiner Goebbels Hörstücken *Verkommenes Ufer* (1984), *Shadow Landscape with Argonauts* (1990) und *Medeamaterial* (1993) drei der bedeutendsten Neubearbeitungen des Mythos im 20. Jahrhundert vor. Zu erstaunlichen Erkenntnissen führt Stephan besonders die Analyse der Krenek-Oper, denn diese entpuppt sich bei näherer Betrachtung als satirischer Gegenentwurf zur Cherubini-Oper und als Protest “gegen einen Opernbetrieb, der auf Stars” (202) und eine überholte Musiksprache setzt. Krenek griff deshalb – so Stephan – auf Elemente der “turbulenten Barockoper” (203) zurück und überbot deren groteske Spitzen, indem er etwa Medea als Drachen auf die Bühne brachte, um damit auf die “Furie” hinzuweisen, als welche “die Callas-Medea in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde” (203).

Als “Herzstück” der Studie lässt sich jedoch Kapitel 14 bezeichnen, in dem sich Stephan unter der Überschrift “Zwischen Archaisierung und Aktualisierung” der Analyse berühmter bis kaum bekannter Filmversionen des Medea-Mythos widmet. Auch in diesem Kapitel ordnet die Autorin die Filme nicht einfach chronologisch nach dem jeweiligen Entstehungsjahr, sondern teilt die

Werke – durchaus logisch nachvollziehbar – nach ihrer historischen Verankerung und ihren formal-ästhetischen Gestaltungsmitteln in archaische und aktualisierende Verfilmungen des Mythos ein. Zu ersteren zählt Stephan – trotz aller Gegensätze – zwei recht bekannte Filme: Pier Paolo Pasolinis cineastischen Meilenstein *Medea* (1969) und Lars von Triers gleichnamige, düstere Endzeitvision aus dem Jahr 1988. Sowohl Pasolini als auch von Trier siedeln ihre Filmhandlung in archaischen Urzeiten an; doch im Gegensatz zu Pasolinis “ausgedörrter und gleißend heller Wüstenlandschaft” (223), die die sommerliche Glut-hitze Kappadokiens geradezu physisch spürbar macht, versetzt von Trier seine *Medea* in eine nordländisch anmutende, “von Nebelschwaden verhangene und von Ebbe und Flut bestimmte Küsten- und Sumpflandschaft” (223). Als Beispiele für Aktualisierungen des *Medea*-Mythos stellt Inge Stephan hingegen zwei wahre Filmraritäten vor: Zum einen handelt es sich dabei um Jules Dassin politisch-feministische Neuinterpretation *A Dream of Passion* (1977) mit Melina Mercouri in der Hauptrolle einer modernen *Medea*-Figur – ein Film, der im deutschsprachigen Raum nicht in die Kinos kam –, und zum anderen um Ula Stöckls avantgardistischen Neuentwurf des *Medea*-Stoffes im Film *Der Schlaf der Vernunft* (1984). Beide Filme sind nach Stephan als Gegenentwürfe zu Euripides (Stöckl) und Pasolini (Dassin) angelegt und wurden von der *Medea*-Forschung bislang schon aufgrund ihrer “kryptischen Titel” (232) weitgehend übersehen. Die Entdeckung dieser beiden aktualisierten *Medea*-Filme und ihre Einbettung in ein kaleidoskopisches und doch wohl strukturiertes Textkorpus ist jedoch nur eines von vielen Beispielen für die akribische, detaillierte Spurensuche und wissenschaftliche Pionierarbeit, die Inge Stephan in dieser Studie leistet.

Inge Stephans Buch kann mit Fug und Recht als Meilenstein der *Medea*-Forschung bezeichnet werden. Es stellt ein komparatistisches Desiderat dar, in dem die Autorin höchst kenntnisreich textuelle, kulturelle und mediale Grenzen überschreitet und damit einen der bislang reichhaltigsten Überblick über die künstlerische Auseinandersetzung mit dem *Medea*-Mythos liefert. Einem Mythos, der im Laufe seiner mehr als 2000-jährigen Rezeptionsgeschichte erstaunlicher Weise nichts an Aktualität eingebüßt hat.

Dunja Brötz, Universität Innsbruck

**Loeser, Martin: *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge der Gattungsgeschichte* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 34), Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms 2011. 517 Seiten.**

In Frankreich hatte das Oratorium nie die gleiche Bedeutung wie in Deutschland oder England, und selbst in diesen Hochburgen fällt die Blütezeit der Gattung ins 18., nicht ins 19. Jahrhundert. Die von Arnfried Edler betreute Dissertation Martin Loesers (Hannover 2007, vgl. 11) widmet sich insofern

einem etwas undankbaren Gegenstand (dass es sich bei den zu behandelnden Werken großenteils um “Gebrauchsmusik” handelt, wird nicht geleugnet, vgl. 21, 359). Die Werkanalysen (“Fallbeispiele”) des dritten und letzten Teils nehmen denn auch nur knapp ein Viertel des Ganzen ein (357-474); im Zentrum stehen die “soziokulturellen Strukturen” und institutionellen Voraussetzungen, die die Produktion und Aufführung von Oratorien in Frankreich begünstigen oder auch nicht (23ff.), sowie zeitgenössische Vorstellungen und Bewertungen (der ‘Gattungsdiskurs’).

Grundlage der Untersuchung sind einschlägige Kritiken, Meldungen, Rezensionen von Notendruckern etc., die die Zeitschriften *Revue et Gazette musicale de Paris* und *Le Ménestrel* im fraglichen Zeitraum veröffentlichten (27). In einer insgesamt schwierigen Quellenlage haben die Presseberichte den Vorzug leichter Erreichbarkeit, ihre Aussagekraft ist allerdings begrenzt: Zum einen dokumentieren sie die Oratorienaufführungen keineswegs vollständig, zum anderen handelt es sich oft um nichtssagende Höflichkeitsanzeigen. Insofern ist bei generalisierenden Schlussfolgerungen Vorsicht geboten.

Der erste Teil der Untersuchung (31-149) stellt zunächst die “Strukturen des Oratoriums in Frankreich vor 1830” dar, wobei zwischen der Situation in Paris und der Provinz (78ff.) unterschieden wird. Neben Aufführungen in Kirchen und im Konzertsaal wurden Oratorien auch in Pariser Salons dargeboten (67-71; z.B. Haydns *Schöpfung* mit zwei Klavieren für den Orchesterpart, 69). Was höfliche Kritiker zur Bildungsbeflissenheit des Salon-Publikums schreiben, wird für bare Münze genommen (69); als Proust-Leser ist man da skeptischer. Erst allmählich gewinnen Laienchöre an Bedeutung (71-78). In der Provinz ermöglichen vor allem nach englischem oder deutschem Vorbild organisierte Musikfeste Oratorien-Aufführungen (82-91). Alles in allem werden die Rahmenbedingungen in Paris wie in der Provinz als ungünstig eingestuft (vgl. 142).

Ein Hauptanliegen Loesers ist zu beweisen, dass die Wende zum Besseren nicht (wie allgemein angenommen) nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71, sondern schon ca. 1850 eingetreten sei (vgl. 153-155). Der zweite Teil (151-355) stellt zunächst die Veränderungen der institutionellen Voraussetzungen unter dem Zweiten Kaiserreich und der Dritten Republik dar: Entscheidende Bedeutung komme der Gründung gemischter Amateurchorvereine zu (172-199), die (zunächst) vor allem von der gesellschaftlichen Oberschicht getragen wurden (178f.). Ausführlich dargestellt wird auch die Wirksamkeit der Konzertsellschaften (unter den Dirigenten Padeloup, Colonne und Lamoureux, 201-238), für die die Pflege des Oratoriums freilich nicht vorrangiges Ziel war. Das zunehmende Interesse an Oratorienaufführungen wird mit dem wachsenden Einfluss der Kirche im Zweiten Kaiserreich in Verbindung gebracht (264f.); die laizistische Orientierung der Dritten Republik (cf. 269f.) blieb weitgehend folgenlos, weil sich eine einflussreiche Opposition formierte, die katholische Werte zu propagieren suchte (vgl. 283-285 zur 1894 gegründeten Schola Cantorum). Auch die “Ausbildung einer musikalischen Breitenkultur” (286) wirkte sich günstig aus.

Die Analyse von "Terminologie und Gattungsästhetik" in der zweiten Jahreshälfte (307-345) zeigt eine "kaleidoskopartige Verwendung der Begrifflichkeit" (308); die Grenzen zwischen Oratorium, Kantate und geistlicher Oper sind schwer zu ziehen. Das liegt zweifellos an der Uneinigkeit der Komponisten in der Frage, ob 'dramatische' oder am strengen, alten Stil orientierte Kirchenmusik vorzuziehen sei (vgl. 331ff.); daneben mag auch die Übernahme religiöser Rituale und Kunstformen durch laizistische Propheten einer 'Humanitätsreligion'<sup>1</sup> dazu beigetragen haben, dass Inhalt und ideologischer Gehalt vom Katholischen ins Allgemein-Moralische ausgeweitet wurde – schon bei Félicien David (*Le Désert*, "Ode symphonie", 1844) wird die Erhabenheit der Wüste nicht in christlicher, sondern in saint-simonistischer Perspektive erlebt.

Die abschließenden "Fallbeispiele" stellen einige wenige für den Kirchenraum, den Konzertsaal oder zur szenischen Aufführung (Schattentheater in Pariser Cabarets; Vincent d'Indys 'drame sacré' *La légende de Saint Christophore*) bestimmte 'Oratorien' (mit ausführlichen Notenbeispielen) vor. – Auch die Beiträge prominenter Komponisten (César Franck, Massenet, Saint-Saëns, vgl. 397ff.) sind eher als Exempla für die Indienstnahme der Musik zu politisch-ideologischen Zwecken denn unter ästhetischen Gesichtspunkten interessant; insofern hat Loeser recht getan, den Schwerpunkt seiner Untersuchung auf die musiksoziologischen Aspekte zu legen.

Albert Gier, Universität Bamberg

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch Albert Gier, "Zwischen Gott, Mensch und Welt. Edgar Quinet, *Ahasvérus* (1833)", in: Albert Gier (Hg.), *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*, Bamberg, University of Bamberg Press, 2011, 71-89.

**Le Forestier, Maxime/ Delassein, Sophie: *Né quelque part*. Paris, Don Quichotte Éditions 2011. 348 pages.**

"Est-ce que les gens naissent égaux en droit à l'endroit où ils naissent?" So lautet die Kernfrage des Chansons aus dem Jahre 1988, das dem vorliegenden Buch den Titel gibt. Mit diesem Chanson konnte Maxime Le Forestier nach vielen Jahren des Misserfolgs – "les années de désert" – wieder an seine erfolgreiche erste Platte aus dem Jahre 1972 anknüpfen. Das Buch war bereits 2006 unter dem gleichen Titel als eine Sammlung von *entretiens*, also Unterhaltungen zwischen der Journalistin Sophie Delassein und Menschen, die dem Sänger nahe stehen, erschienen. Nun hat es die Form einer Autobiographie, in der der Sänger in der ersten Person über sein Leben spricht. Es gelingt den Autoren, das reiche Leben Maxime Le Forestiers in einer freien und offenen, unakademischen, aber dennoch differenzierten Sprache so dazustellen, dass der Leser der Erzählung und den begleitenden und kommentierenden Gedanken gern folgt. Die 65 Seiten

der *entretiens* mit den beiden Schwestern, mit Menschen, die seinen Weg ein Stück begleitet haben wie Georges Moustaki und zwei seiner Begleitmusiker, wie der Komponist Alain Louvier sowie sein Schauspiellehrer und ein Musikmanager, geben weitere Seiten und Details über Maxime Le Forestier preis, werfen ein anderes Licht auf bestimmte Züge seines Charakters, enthalten Einzelheiten, über die er selbst glättend hinweggegangen war, und wirken gelegentlich als kleines Korrektiv seiner eigenen Darstellung.

Maxime Le Forestier wurde 1949 als drittes Kind nach zwei älteren Schwestern in eine bürgerliche, unpolitische Familie hineingeboren. Die Eltern trennten sich früh, der Vater ging in sein Heimatland England zurück und war für Maxime lange Jahre während der Kindheit und Jugend nicht vorhanden. Der Junge fühlte schmerzlich die Abwesenheit einer weiteren männlichen Person und hat diese Erfahrung und Gefühlslage in dem Chanson "Mon frère" zum Ausdruck gebracht.

Alle drei Kinder erhielten eine solide musikalische Grundausbildung, Maxime lernte als Kind Geige. Die Atmosphäre im Hause der Familie wird auf sehr hübsche Weise in dem Chanson "La petite fugue" wiedergegeben. Im Alter von 14 Jahren entdeckte Maxime die Gitarre und wenig später die Chansons von Brassens, was zu einem Abfall seiner schulischen Leistungen und schließlich zum Verlassen der Schule führte. Schon als Sechzehnjähriger sang er in Kabaretts. Die Musik war der einzig mögliche Weg für ihn. 1965 entschieden sich seine Schwester Catherine und er, als Cat et Maxime den Erfolg zu suchen. Georges Moustaki, der eine Zeitlang ein enges Verhältnis zu Catherine hatte, öffnete seine Schubladen für das Duo. Bereits vor Serge Reggiani sangen Cat et Maxime einen Teil von dessen später berühmt gewordenem Repertoire, wie "Ma solitude" und "Ma liberté", aber auch "Joseph" und "Le facteur". 1971 war Maxime der Begleiter seiner Schwester, als diese mit dem Chanson "Le pays de ton corps" den Wettbewerb des Festivals von Spa gewann. Mit dem so verdienten Geld reisten die Geschwister nach San Francisco, eine Erfahrung, aus der das gleichnamige Chanson auf seinem 1972 erschienenen ersten Album hervorging. Der kommende Erfolg deutete sich ebenfalls an, als Joan Baez 1971 auf der *Fête de l'Humanité* vor 400 000 Zuschauern das antimilitaristische Chanson "Parachutiste" sang, mit dem Maxime seine Erfahrungen bei den Fallschirmjägern verarbeitet hatte. Dieses Erlebnis ließ ihn nach eigenem Bekunden in Tränen ausbrechen.

Im Jahre 1972, als er 23 Jahre alt war, kam seine erste eigene Langspielplatte mit Chansons heraus, die er zwischen 18 und 22 Jahren, teilweise in Zusammenarbeit mit seiner Schwester, geschrieben hatte: "San Francisco", "Education sentimentale", "Mon frère", "Parachutiste", "Fontenay-aux-Roses", "Comme un arbre dans la ville", "La rouille", das waren die Titel, in denen Ökologie, Gewaltlosigkeit und Jugend die Hauptthemen waren. Maxime war dabei, das Vorprogramm von Georges Brassens im Bobino zu bestreiten, als er erfuhr, dass seine Platte zu 1000 Exemplaren am Tag verkauft wurde. In den folgenden Jahren wurde Maxime Le Forestier zur Galionsfigur der französi-

schen Hippiekultur. Er entsprach zwar dem *look* der Hippies, rauchte gelegentlich einen Joint, teilte auch einige ihrer Ideen, doch führte er ein gänzlich anderes Leben, denn er gab in dieser Zeit 200 Konzerte pro Jahr, arbeitete also ständig und wurde ein reicher Mann. Patrice Caratini, sein Kontrabassist, sagte im Interview, dass Maxime die Sensibilität seiner Zeit verkörpert hatte. Der Leser erfährt auf diesen Seiten, die die Jahre des frühen Erfolges freimütig beschreiben, eine Menge überraschender, teilweise intimer Details über das Leben der Musiker, über Maximes Gefühle und die menschlichen Wandlungen, die der Erfolg bei ihm bewirkten. Beispielsweise machte ihm ein 3x4 Meter großes Plakat vor dem Palais des Congrès in Paris Angst, weil es ihn so überdimensional darstellte. Der Erfolg habe ihn teilweise zerstört, gibt er zu, denn die Menschen seiner Umgebung redeten mit ihm nur über ihn, so dass er selbst nur noch an sich dachte. Patrice Caratini kommentiert: “Il commence alors à avoir un drôle de rapport avec la vie normale” (294). Und er fügt wenig später hinzu: “Maxime [...] était devenu patron malgré lui.” Alain le Douarin, sein Gitarrist, kommentiert: “Je me mets à la place de Maxime: le succès déstabilise énormément et pas seulement sexuellement” (298).

Nach diesen Höhen bleiben für Maxime Le Forestier auch die Tiefen des Showgeschäfts nicht aus. Er kann viele Jahre an die großen Erfolge der ersten Platte nicht anknüpfen, denn die Moden und die Zeiten ändern sich, er selbst will das Image des Protestsängers loswerden, ändert auch seinen Musikstil. “Les jours meilleurs” besteht fast ausschließlich aus synthetisch hergestellten Tönen, während er vorher mit einer sparsamen Instrumentalbesetzung – zwei Gitarren, Kontrabass, gelegentlich ein Piano und fast immer ohne Perkussion – gearbeitet hatte. Seine Plattenfirma Polydor hält ihn, obwohl er fünf Alben nacheinander Misserfolge produziert.

Erst 1988 gelingt ihm mit “Né quelque part” ein weiterer großer Erfolg. Dieser Song mit dem Thema Rassendiskriminierung fügte sich ein in das herrschende gesellschaftliche Klima, entsprach musikalisch den Einflüssen der *world music* und enthielt den bereits eingangs zitierten Kernsatz, der von grundsätzlicher Bedeutung war und Länder übergreifende Bedeutung hatte: “Est-ce que les gens naissent égaux en droit à l’endroit où ils naissent?” Maxime sagt dazu, dass ihn der Klang dieser Worte ebenso interessiert und gefesselt habe wie die Botschaft. Auch seine Aussagen über den kreativen Prozess sind aufschlussreich. Nur selten entsteht ein Chanson in einem Zug, in einem Wurf wie z.B. “Parachutiste”, das er in der Metro schrieb. Zunächst sind es meist einzelne Wörter oder Sätze, Erinnerungen, Träume, Wortspiele, an denen er dann systematisch arbeitet. Seine Motivation beim Schreiben ist die Lust am Singen. Auch die gesellschaftliche Wirklichkeit als Inspirationsquelle, die Erwartungen des Publikums und selbst die gewünschten Effekte spielen eine Rolle für den Produktionsprozess eines Albums, der von einem Jahr bis zu 18 Monaten dauern kann. Mit einem Blick auf den Musikmarkt und die Kompromisse, die er eingehen musste, konstatiert er: “Je suis une personne dont le nom est une marque sous laquelle se vendent des produits” (146).

Wir erfahren etwas über die künstlerischen Einflüsse, die bedeutsam für Maxime Le Forestier waren: Brassens natürlich, mit dem ihn ein besonderes Verhältnis seit seiner Jugend verbindet. Brassens war auch zu Beginn seiner Karriere hilfreich. In den 1990er Jahren spielte Le Forestier eine CD mit posthumen Chansons von Brassens ein und Anfang des Jahrtausends war er 18 Monate mit dem gesamten Repertoire von Brassens in Frankreich und anderen Ländern Europas unterwegs. Doch auch Georges Moustaki, Claude Nougaro, Eddy Mitchell, Alain Souchon, Julien Clerc, Zazie nennt er als ihm nahe stehende Chansonsänger. Er schrieb manchmal für andere, für Gérald de Palmas, Julien Clerc, Hélène Ségara, selbst für Johnny Halliday. So wie er in den 1970er Jahren zahlreiche Galas für die Kriegsdienstverweigerer bestritt und in Gefängnissen sang, so ist er in unserer Zeit jedes Jahr Teil der Equipe von Sol en si und vor allem für die Restos du cœur, für die sich Musiker zehn Tage im Jahr zusammenschließen, ein Programm erarbeiten, Konzerte geben, CDs und DVDs herstellen und verkaufen.

Es wird deutlich, dass Maxime Le Forestier dem Musikgeschäft und seinen Zwängen Tribut zollen musste, doch gelang es ihm trotzdem, seine Unabhängigkeit zu bewahren. Er tat nichts, was seinen Überzeugungen widersprach. Entgegen den Gepflogenheiten der Stars anderer künstlerischer Bereiche bleibt er sehr diskret in Bezug auf sein Privatleben, der Leser erfährt nur wenige Details, die ihm auch über andere Quellen hätten vermittelt werden können.

Auch die *entretiens* mit den Menschen, die ihn begleitet haben, zeigen Maxime Le Forestier als einen mit großer Sensibilität und mit künstlerischen Gaben ausgestatteten Menschen. Er wird geschildert als großzügig und sozial engagiert. So bestand er in den ersten Erfolgsjahren auf einem Eintrittspreis für seine Konzerte von 10 FF. Sein Ego kam bei alledem nicht zu kurz. Er bekennt: “Pour monter sur scène, l’ego est capital, indispensable. La folie aussi, car il faut quand même être un peu allumé pour avoir un tel désir... Avoir de l’ego, c’est croire en soi. Mais la frontière est fine entre confiance en soi et mégalomanie...” (163).

Maxime Le Forestier, so lautet eine der Botschaften des Buches, hatte ein reiches Leben, auch menschlich. Seine Autobiographie endet mit folgendem Satz: “Mais personne ne m’avait parlé de ce que ressent un homme qui marche dans la rue entouré de ses deux fils, plus grands que lui, heureux de vivre” (248).

Ralf Böckmann, Hamburg

**De Surmont, Jean-Nicolas:** *De l'écho canadien à la lanterne québécoise. Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise 1850-2000.* Québec, Les Éditions GID 2010. 270 pages.

Spécialiste en lexicographie et en histoire de la chanson, Jean-Nicolas de Surmont a rédigé de nombreux articles et ouvrages sur la chanson québécoise et française. Cet essai s'inscrit dans la foulée d'une préoccupation qui semble centrale à ses derniers écrits: jeter les bases théoriques et terminologiques communes pour l'étude multidisciplinaire de la chanson. Si ce livre est "une introduction à l'étude historique de la poésie vocale québécoise" (15), on peut donc le voir comme une entrée en matière de ce projet plus large ici appliqué au contexte québécois.

Pour écrire cette histoire, l'auteur présente d'abord un cadre (premier chapitre). Prenant partie pour une approche herméneutique inspirée des travaux de Fernand Dumont et de Hans Georg Gadamer, il conçoit le discours historique comme un processus subjectif et contextuel. L'idéologie, la discipline, l'époque d'où est issu le chercheur sont autant de facteurs qui vont influencer sa construction de l'objet, la périodisation qu'il établit, la façon dont il va circonscrire son *corpus* de données. Puis, l'auteur propose un langage commun; une terminologie transdisciplinaire. L'exposé qu'il en fait est clair, bien que succinct. Les spécialistes préféreront peut-être, en ce sens, la présentation de certains termes tels qu'ils sont définis dans *Vers une théorie des objets-chansons*<sup>1</sup>. Il faut souligner l'intérêt particulier, pour tous les chercheurs intéressés aux métissages entre chanson signée et chanson de tradition orale, des néologismes *folklorisation* et *oralisation*. Nonobstant, c'est la notion de "mémoire collective" qui semble la plus centrale à cet essai. C'est à partir de sa définition d'une mémoire "commémorative" et "révolutionnaire" qu'il aborde les thèmes de la tradition et de la modernité et des changements dans les représentations collectives québécoises. Dans l'ensemble, l'exposé du premier chapitre est d'intérêt, mais on perd parfois le fil qui se tisse entre les idées, de même que leur position précise dans les pensées complexes d'un Maurice Halbwachs, d'un Gadamer, d'un Dumont ou autres. Heureusement, ces lacunes s'estompent dans les chapitres deux et trois où les concepts deviennent plus intelligibles par leur application.

L'auteur s'intéresse, avec un souci d'exhaustivité, à deux *corpus* empiriques ayant pour limite temporelle 1850-2000. D'abord, au second chapitre, l'inventaire qu'il propose des recherches sur la chanson au Québec est probablement le plus complet à ce jour. Cohérent avec sa conception de l'herméneutique, il tente pas à pas de comprendre l'évolution des intérêts de recherche en lien avec les époques et les mentalités des groupes en présence. Il n'omet pas d'y inclure le bilan des recherches sur la chanson signée d'avant les années 1940, souvent laissée pour compte. Encore, le troisième chapitre présente une contribution originale sur les échanges France-Québec liés aux pratiques de la chanson (le spectacle, le disque, les festivals, etc.). Il démontre, d'un côté, le

rôle d'un succès en France dans la reconnaissance de la chanson locale au Québec et explique de l'autre, comment la présence québécoise en France en elle-même influence les changements de la représentation que cette dernière se fait du Québec. On est ici face à un raisonnement qui, telle une première étude encore en gestation, a le mérite de rassembler les données éparpillées à ce sujet autour d'une réflexion commune sur l'identité et l'altérité.

Qui plus est, annoncé à même le titre, l'auteur dégage de l'ensemble de l'ouvrage un questionnement qui transcende les divisions de chapitres: comment la chanson a-t-elle pris une place capitale dans la définition de la référence collective québécoise? D'abord, au 19<sup>e</sup> et dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, l'identité canadienne aurait fait écho aux pratiques françaises alors que les élites cherchaient leur histoire dans les traditions orales issues de France (mémoire commémorative). Le même thème ressort aussi de son analyse des relations France-Québec puisque certains auteurs de chansons signées canadiennes de la même époque conçoivent leur univers dans le prolongement de celui de la mère patrie (la France). Toutefois cette identité sera chambardée par une évolution dans les représentations collectives du Québec et progressivement une chanson québécoise moderne va prendre sa place (mémoire révolutionnaire), c'est l'avènement de la lanterne québécoise. Il va analyser particulièrement les processus qui mènent à cette reconnaissance: d'une part, l'intérêt que lui porte la recherche, mais aussi le succès progressif de la chanson québécoise en France. Ce ne sont là que des facteurs importants traités par l'auteur, sans qu'il ne prétende à leur exclusivité. Il est à noter que la conclusion de l'ouvrage est consacrée plus à faire l'état de l'avancement des études sur la chanson et les perspectives d'avenir du champ de recherche qu'à développer ou à conclure sur une thèse du changement identitaire. C'est peut-être que pour l'auteur les deux sont liés et que la recherche herméneutique sur la "poésie vocale" transforme elle-même l'image que l'on se fait du patrimoine vocal, donc est partie prenante d'un processus identitaire.

En ce qui concerne la critique interne de l'ouvrage le projet central et son application sont d'un intérêt certain et les propos sont abondamment documentés. Cependant, par moment l'imprécision de son écriture, principalement au début du premier chapitre et à la conclusion, nuit à la cohésion de l'ensemble. Quant au projet de terminologie de Jean-Nicolas de Surmont, il apparaît éminemment pertinent et structurant pour la recherche. Conséquemment, cet essai mérite l'attention des chercheurs.

Marc-Antoine Lapierre, Montréal

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Jean-Nicolas De Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS Editions, 2010, 57-77.

## Ankäufe und Neuerwerbungen

### Bücher

\* zur Rezension eingegangene Publikationen

- \*Loeser, Martin: *Das Oratorium in Frankreich zwischen 1850 und 1914. Grundzüge und Gattungsgeschichte* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 34). Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag 2011.
- Veillet, Guillaume et al. (Hg.): *“Bella Louison”. Chansons traditionnelles en Haute-Savoie. 100 ans de collectes, de Servettaz à nos jours*. Annecy, Terres d’Empreintes 2011.

### CDs

- Almamegretta: *Dubfellas Vol.2*, Sanacore 0204782ARL
- Amigo, Vicente: *Paseo de Gracia*, Sony Music 8869 749259-2
- Biolay, Benjamin: *Pourquoi tu pleures?* naïve NV824111
- Brusco: *Fino all'alba*, Nite Lite NLCD 001
- Caparezza: *Il sogno eretico*, Universal 0602527610092
- Caparezza: *Le dimensioni del mio caos*, EMI 50999 208648 2 8
- Club Dogo: *Che bello essere noi*, Universal 060252750643
- Colombo, Eugenio Sextet: *Giuditta*, NelJazz NLJ 0966-2
- Cor Veleno: *Buona pace*, Sony 88697577802
- Daniele, Pino: *Come un gelato all'equatore*, CGD East West 3984 26955-2
- Daniele, Pino: *Iguana café*, Music AIM 82676728052
- Distel, Herbert: *Railnotes* (2 CD), hatOLOGY 2-594
- Flaminio Maphia: *Er mejo 1997/2010*, Hermanos 88697637022
- Folkabbestia: *Girano le pale*, Universal 300357
- Galeazzi, Lucilla: *Ancora Bella Ciao*, Helikonika HKPH1001
- Jacob, Suzanne: *Une humaine ambulante*, SJH 02
- Leroy, Nolwenn: *Bretonne*, Mercury 275 768 9
- Luce: *Première phalange*, Sony 8869793802
- Mannarino: *Bar della rabbia*, Leave 3000168
- Mannarino: *Supersantos*, Leave 3000396
- Miro, Mickaël: *Juste comme ça*, Mercury 2767778
- Nuti, Giovanni: *Rasoi di seta* (2 CD), Sagapò INC 121
- Piotta: *S(u)ono diverso*, Go/La Grande Onda 300243
- Pooglia Tribe: *Apulians*, Trumenrecords TMCD-003
- Ricciardi, Franco: *Il sole di domani*, Music Station Group HLCD9084
- Sud Sound System: *Ultimamente*, Salento Sound System 0602527406022

## Veranstaltungskalender

### Kolloquien, Vorträge

#### **Journées Doctorales d’Ethnomusicologie 2011. Premières Rencontres nationales de doctorants en ethnomusicologie**

Zeit: 15.10.2011  
 Ort: Université Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche, 75006 Paris, 26 rue Serpente  
 Info: François.Picard@paris-sorbonne.fr, luc.charles-dominique@unice.fr

#### **Call for Papers: Mélanges en l’honneur de Bruno Roy, poète, essayiste, enseignant, écrivain, sous la direction de Jean-Nicolas De Surmont**

Deadline: 06.11.2011  
 Info: [www.crilcq.org/activites/contribution/melanges\\_bruno\\_roy.asp](http://www.crilcq.org/activites/contribution/melanges_bruno_roy.asp);  
[jndesurmont17@gmail.com](mailto:jndesurmont17@gmail.com)

#### **Call for Papers: Jahrbuch Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture 57 (2012): Deutsch-französische Musiktransfers**

Deadline: 31.11.2011  
 Info: [www.dva.uni-freiburg.de/publikation/jahrbuch](http://www.dva.uni-freiburg.de/publikation/jahrbuch);  
[fernand.hoerner@dva.uni-freiburg.de](mailto:fernand.hoerner@dva.uni-freiburg.de)

#### **Call for Papers: “Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen”, Sektion im Rahmen des 8. Kongresses des Franko-romanistenverbandes [R]evolution der Medien**

Das französische Chanson ist nach wie vor so aktuell wie schwer zu definieren, ein musikalischer Mythos und zugleich ein nicht unproblematisches Genre<sup>1</sup> aus der Sicht der Wissenschaft. Seine konstitutiven Elemente Text, Musik und Interpretation sind im Laufe der Geschichte unterschiedliche mediale Verbindungen eingegangen, die es ermöglicht haben, auf die jeweilige historische Situation in spezifischer Weise zu reagieren. Dabei blickt die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Chanson auf mindestens dreißig Jahre Forschungsgeschichte zurück, wobei der deutschsprachigen Romanistik neben der französischen Forschung vielfach eine federführende Rolle zukam. Ging es zunächst darum, den oft von subjektiven Impressionen geleiteten Diskurs über das Chanson zu versachlichen und dieses als Wirkungsganzes zu analysieren, so folgten Ende der 1990er Jahre Arbeiten, welche die inzwischen als unabdingbar erkannte interdisziplinäre Chansonanalyse mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen verbinden und das Chanson nicht nur als Kunstprodukt *sui generis*, sondern als einen von vielen existierenden “kulturellen Texten” zu begreifen suchen. Mit dem neuen Millennium rückt schließlich mehr und mehr die Frage nach der medialen Realisierung bzw. “Aufladung” der Grundkomponenten Text, Musik und Interpretation in den Vordergrund<sup>2</sup>.

Für die Sektion ließen sich anhand dieser Komponenten drei Grundlinien der medialen (R)evolution nachzeichnen, wobei sich die diversen medialen “Aufladungen” auch überlagern können. Erstens: das Chanson im Medium der Schrift (Druck), vom *petit-format*, der Lieder-

sammlung oder Partitur zum CD-Cover und Plakat. Zweitens: das Chanson auf Musiktonträger, von den analogen Medien Tonband, Schallplatte, Kassette (auch TV, Videoclips) bis zu den digitalen Medien CD, DVD und mp3. Drittens: das Chanson als Live-Performance, vom fahrenden Sänger zu Aristide Bruant oder der ersten Verwendung des Mikrofons. Darüber hinaus schließlich wäre das oft ambivalente Verhältnis des Chansons zu den Massenmedien ins Auge zu fassen, von der Presse, Radio und (Musik-)Fernsehen bis hin zum web 2.0.

In der Sektion "Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen" soll es zum einen darum gehen, besonders interessante 'mediale' Darbietungsformen des 'Chansons' im weitesten Sinne zu analysieren<sup>3</sup>, und zum anderen darum, der Frage nachzuspüren, ob und wie das Chanson die diversen 'medialen Revolutionen' auf einer Metaebene mit textlichen, visuellen oder auditiven Mitteln reflektiert.

Zeit: 19. bis 22. September 2012

Ort: Leipzig

Info: [www.francoromanistes.de/frankoromanistentag](http://www.francoromanistes.de/frankoromanistentag)

Meldungen erbeten an die Sektionsleiter Fernand Hörner (Deutsches Volksliedarchiv, Universität Freiburg, [fernand.hoerner@dva.uni-freiburg.de](mailto:fernand.hoerner@dva.uni-freiburg.de)) und Ursula Moser (Archiv für Textmusikforschung, Universität Innsbruck, [u.moser@uibk.ac.at](mailto:u.moser@uibk.ac.at)).

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Cf. Andrea Oberhuber, "La chanson, un genre intermedial", in: Doris Eibl et al. (Hg.): *Cultures à la dérive - cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen. Festschrift für Ursula Mathis-Moser zum 60. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2010, 273-292.

<sup>2</sup> Cf. Renate Klenk-Lorenz, *Chansondidaktik. Wege ins Hypermedium*, Dissertation, Universität Innsbruck, 2005.

<sup>3</sup> Cf. Ursula Mathis, "Text + Musik = Textmusik? Theoretisches und Praktisches zu einem neuen Forschungsbereich", in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 18,2 (1987), 264-275.

## Konzerte

### Chansonabend mit Cyprien François

11.11.11: Institut Français d'Innsbruck

### William Sheller

29.11.11: Salle Poirel, Nancy

30.11.11: Arsenal, Metz

### Luce

08.12.11: Le Hublot, Nancy

### Nolwenn Leroy

13.12.11: Espace Chadeau, Ludres

### Juliette

16.12.11: Arsenal, Metz

### Isabelle Boulay

21.01.12: Espace Chadeau, Ludres

22.01.12: PMC, Strasbourg

### Bénabar

17.02.12: L'autre canal, Nancy

18.02.12: Rockhal, Esch

### Hubert-Félix Thiéfaine

08.03.12: Galaxie, Amnéville

### Patrick Fiori

16.03.12: Galaxie, Amnéville

## Festivals

### M pour Montréal (16. bis 19. November 2011, Montréal)

Information: [mpourmontreal.com/numero6](http://mpourmontreal.com/numero6)

### Rencontres Transmusicales de Rennes (30. November bis 4. Dezember 2012, Rennes)

Information: [www.lestrans.fr](http://www.lestrans.fr)

## Neuerscheinungen auf dem CD-und Büchermarkt

### Voix des Alpes du Nord. Chansons, contes et histoires (= Atlas sonore en Rhône-Alpes, 21). Villeurbanne, CMTRA 2011.



Cet ouvrage met à l'honneur le patrimoine oral des Alpes du nord à travers une sélection de chants, de contes et d'histoires enregistrés auprès de ses habitants par différents collecteurs, des années 60 à nos jours.

Le premier CD est un tour d'horizon de différentes pratiques vocales, issues de la tradition orale. Ces chansons, modelées par le temps, arrivées jusqu'à nous de bouche à oreille, se chantent seul ou à plusieurs, en français, en francoprovençal et en italien. Empreintes d'influences multiples, locales et voyageuses, elles conjuguent économie de moyens, force expressive et spontanéité. Une attention particulière a été portée aux pratiques polyphoniques et à ces moments privilégiés où le chant est l'objet d'une création collective, combinant solidarité communautaire, émulation de groupe et jeux d'improvisation. Le deuxième CD met à jour un important répertoire de contes et de récits collectés récemment. Ces histoires sont peuplées de serpents

lumineux, de fées poilues, de chasseurs aux pieds de chamois, de rats à la peau déchirée ou encore de moitié de poulets en chemin vers Rome. Autant d'êtres fantastiques et de créatures loufoques convoqués pour faire rire, pour émouvoir ou faire peur, pour créer des moments de dépassement de la parole ordinaire et de libération des imaginaires. Ces témoignages ont été revisités et font l'objet d'une création sonore originale, mêlant archives et compositions électro-acoustiques.

Ce livre-CD, largement documenté, souhaite faire découvrir les chants et les histoires de tradition populaire, les confronter aux imaginaires contemporains et encourager leur réappropriation auprès de nouvelles générations de chanteurs, d'amateurs d'histoires et d'habitants des territoires.

## Aktuelles – actualités – novità – novedades

### Mémoire chantée et roman familial en vers et contre tous

Mais y a la famille, et la famille, ça vous envahit.<sup>1</sup>

Mes réflexions sur les rapports entre mémoire et chanson, entre enfance et lieu(x) de mémoire prennent ancrage dans le concept freudien du “roman familial” qui se composerait en-vers et contre tous au fil du développement du sujet.<sup>2</sup> Étape nécessaire dans l’ontogenèse individuelle, c’est par un double processus d’émancipation – détachement de l’unique autorité parentale puis, très souvent, constitution d’un nouveau livret de famille – que l’enfant s’affirme dans son identité propre. Ce concept d’un roman familial comme lieu de mémoire, comme construction de soi et de liens généalogiques imaginaires s’avère propice à penser la chanson contemporaine en des termes à la fois thématique et générique: dans bon nombre de chansons, la mémoire familiale ressuscitée volontairement vient s’inscrire dans une tradition chansonnière, au sein de laquelle le ‘je’ cantologique cherche son assise. Le chanteur ou la chanteuse remémore le passé et contribue à la constitution d’une *memoria* considérée comme un phénomène aussi bien individuel que collectif. La mémoire, au sens limité d’évocation de souvenirs personnels, de faits singuliers ou d’événements du passé, contribue à la construction de la subjectivité. Dans cette optique, l’écriture (d’une chanson) accomplit un geste mémoriel, lorsque son auteur-e déclare qu’il favorise ou suscite sa propre mémoire ou celle des autres passés ou présents, renommés ou inconnus, dont il/elle transmet l’histoire. En même temps, l’auteur-e élabore au présent de l’écriture-composition puis dans le *hic et nunc* de la performance ses liens de filiation, d’appartenance à une famille spirituelle, bref à une généalogie esthétique composée de prédécesseurs de son choix.

Mon propos vise à examiner l’entrelacement d’une chanson que l’on pourrait qualifier de ‘mémorielle’ et d’une tradition collective, autrement dit de *memoria* et de subjectivité en ce qui a trait à leurs implications identitaires. Il s’agira de nous interroger sur certains chanteurs de la scène contemporaine et la place qu’ils accordent à la construction d’une mémoire individuelle et de leur identité cantologique en racontant leur histoire, en passant en revue des fantômes de l’enfance, en se remémorant des figures spectrales, en faisant œuvre de création artistique.

### 1. Enfance et lieu(x) de mémoire

À l’instar du roman moderne et contemporain, la thématique de l’enfance avec ses figures dominantes, ses peurs et ses fantasmes liés à des souvenirs semble hanter un pan important de la chanson contemporaine, celle que l’on aurait appelée autrefois ‘chanson à texte’ ou ‘chanson poétique’. Tout concourt à nous faire croire que l’une des préoccupations thématiques pour des chanteurs aussi divers que Claude Dubois, Robert Charlebois, France D’Amour, Allain Leprest, Juliette, Véronique Pestel, Jean Leloup, Jeanne Cherhal, Lynda Lemay, Corneille ou Pierre Lapointe, entre autres, est de composer leur récit des origines, de mettre des mots et des notes sur des expériences et des souvenirs d’enfance, sur certaines figures familiales pour les ériger, en quelque sorte, en lieux de mémoire. Dans les chansons du dernier quart de siècle, l’enfance n’est pas toujours le royaume où se réalisent les rêves d’enfants. Au contraire, dans ces chansons mémorielles, il est plus souvent question de “Peurs d’enfants” (Véronique Pestel) et d’“Étoiles étioilées” (Pierre Lapointe), de fantasmes enfantins, de déceptions sentimentales et de problèmes familiaux que de châteaux (de sable), de bonnes fées, de princes ou de princesses. “Je serai enlevé par des romanichels/ lors d’une nuit d’hiver, d’un noir providentiel [...]. Je sentirai des mains aux griffes animales/ se refermer sur moi en un piège fatal”<sup>3</sup>, fantasme le ‘je’ dans “Les Romanichels” de Juliette, alors que, chez Lapointe, la double angoisse enfantine – celle de l’enlèvement et de la solitude – est projetée sur la mère captivée par de belles “Octogénaires”. “Qui viendra me border le soir à mon coucher?/ Moi qui ai tant de peurs,/ moi qui ne fais que pleurer”<sup>4</sup>, s’interroge l’enfant à qui on a dérobé son objet d’amour premier.

Plus réalistes que fantasmatiques, mais pas forcément moins cauchemardesques pour autant, les souvenirs d’enfance sont associés à la pauvreté, “au vieux taudis”, aux “quatre jeunes garçons” et aux “putains d’la Saint-Laurent” dans “J’ai souvenir encore” de Claude Dubois<sup>5</sup>; les souvenirs se bousculent dans un double mouvement de va-et-vient entre la réalité peu prometteuse d’une cité avec “une bagnole/ Abandonnée dans le parking” et les “trottoirs d’Alger” avec vue sur “la mer Méditerranée” dans “Alger” de Jean Leloup<sup>6</sup>. L’idée d’un cocon familial assurant des balises stables à l’intérieur desquelles peut évoluer l’enfant est littéralement mise à mort dans “La famille” (2003) chantée par Jeanne Cherhal: c’est cette famille, son manque d’amour et de respect à l’égard du “marmot” se voyant plus tard, à l’adolescence, “poète”, que, dans un envol pathétique, le ‘je’ rend responsable de sa “mort programmée d’un beau suicide”<sup>7</sup>.

Dans le récit rétrospectif de Véronique Pestel, la vision de l’enfance se rétrécit, le souvenir familial accorde toute l’importance à “La maison de l’Hay”<sup>8</sup> et aux figures féminines peuplant et parfumant le gynécée. Contraste fortement avec cet espace de l’intimité et de l’harmonie synesthésique, le monde extérieur qui, telle l’arrivée du père, “la nuit venue”, “couvrant de ses bras noirs la blancheur de ma mère”, rompt l’idylle féminine. Suivant le schéma classique d’un lied, les parties A et B s’enchaînent en alternance pour juxtaposer à la toute fin



les deux univers – celui du dehors (le monde masculin) et celui du dedans (le monde féminin) – sous forme d’entités antagonistes: “La maison de l’Haÿ sentait les hommes ailleurs, ça n’a pas changé/ La maison de l’Haÿ sentait le clafoutis aux pommes de Mémé.”<sup>9</sup> La variation du dernier vers qui voit “marché” substitué par “Mémé” permet l’intronisation de la figure grand-maternelle comme figure référentielle ultime. L’opposition musicale d’un rythme à quatre temps (partie A) et d’un rythme à trois temps (partie B) se reflète dans les paroles qui viennent accentuer le contraste entre les protagonistes féminins (“les maraîchères”, “la femme du boucher”, “Mémé”, “ma mère”) et les représentants du monde masculin (“les maraîchers”, “le boucher”, “mon père”). Les figures tutélaires de l’enfance glorifiées dans “La maison de l’Haÿ” mais également dans “La mamie m’a dit”, “Mamie métisse” et “Vives de ma vie” cèderont la place, quelques années plus tard, au moment où Pestel délaisse ses chansons-confidences à tendance autobiographique, à des figures de référence poétiques: Pernette du Guillet, poétesse de la Renaissance dans “Heureuse est la peine”, Louise de Vilmorin dans “L’amour”, Andrée Sodenkamp dans “Quand j’entrerai pour toi”, Liliane Wouters dans “Pour vivre...”; à l’occasion, le gynécée ouvre ses portes, comme par exemple à Aragon que Pestel met en chanson dans la “Complainte de Pablo Neruda”.

Dans un autre type de chansons, la remémoration de l’enfance en tant qu’espace-temps lors duquel le sujet a appris à déterminer sa place dans le “roman familial” est l’occasion de considérer avec du recul les relations familiales: les rapports mère–fille font partie des lieux communs de la quête des origines, tandis que les relations entre père et fils (“Le copain de mon père”, A. Leprest, 1994), père et fille (“Le plus fort c’est mon père”, L. Lemay, 1994), frères et sœurs (“Mon frère”, L. Lemay) ou entre les générations font partie des sujets nouvellement abordés. Ainsi, dans “Reposez en paix”, le fils peut-il rassurer ses parents que “tout va bien”, que leurs “amis du Nord [l’]ont soigné”, que “des amis du Nord l’ont aimé”.<sup>10</sup> Sur le même album, Corneille veille à la pérennité des siens reposant sous la terre (“Sur la tombe de mes gens”) en rappelant leur mémoire et les souvenirs communs de leur pays dévasté par la guerre civile, tout comme il consacre en 2005 une chanson à la “Petite sœur” – symbolique ou réelle? – à qui le ‘je’ s’adresse par des conseils de grand frère. C’est donc par le biais d’une filiation élargie que la transmission du souvenir et de la mémoire familiale peut se faire sur l’axe vertical; mais elle s’établit aussi sur l’axe horizontal, tantôt sur le mode de la plus stricte intimité, tantôt sur le ton de la désolation ou celui de l’aveu d’un secret de famille, comme dans “Lettre à ma mère” ou “Mon frère” de Lynda Lemay.

Dans toutes ces chansons, le roman familial est soumis à une révision avant de léguer les souvenirs à la postérité, une fois terminée la réécriture de cette douloureuse mémoire. Par-delà l’héritage familial officiel, les traumatismes ou les blessures narcissiques, ce qui semble importer à chacun des chanteurs évoqués est le fait d’utiliser le temps d’arrêt qu’offre la chanson pour déterminer une nouvelle fois la place du sujet dans la mémoire familiale.

## 2. La reprise, une stratégie cantologique

Si dans ce qui précède la mémoire relève davantage de l’ordre individuel, la construction d’un ‘roman familial chansonnier’ est devenue un véritable enjeu de la chanson contemporaine. Il semblerait que ce soit sous trois formes que s’actualise la pensée du généalogique chez bon nombre de chanteurs d’aujourd’hui: premièrement par la reprise, deuxièmement par un jeu de références intertextuelles<sup>11</sup> et troisièmement par la pratique de la mise en chanson d’un poème<sup>12</sup>.

Je me contenterai ici d’aborder la première stratégie cantologique, soit la reprise que j’identifie comme l’une des principales caractéristiques génériques du 9<sup>e</sup> art dans son processus de légitimation, de reconnaissance et de réévaluation esthétique.<sup>13</sup> D’un point de vue historique, la reprise d’une chanson s’avère constitutive du genre *chanson* à un point tel que cette pratique s’impose comme une sorte de loi générique. À travers des airs de famille, les chanteurs et les chanteuses s’inscrivent dans la tradition, affirment leur assise dans une lignée leur permettant de faire résonner la voix des prédécesseurs. La reprise a partie liée avec la réinterprétation et, par ce biais, elle actualise la mémoire chansonnrière. Mais cette fois, c’est la mémoire collective qui est en jeu, celle qui nous renvoie à l’histoire de la chanson, à des artistes clés, à des courants ou à des genres tombés en désuétude.

Dans ces reprises est manifeste la réflexion sur la filiation qui interroge le double héritage qu’ont laissé les générations antérieures aux chanteurs émergents; l’héritage sur le plan thématique et musical, certes, mais aussi le legs concernant le geste interprétatif ou “l’art de chanter une chanson”, pour citer le titre d’un essai d’Yvette Guilbert<sup>14</sup>. L’appropriation de la tradition constitue le point de départ pour la relève de la chanson française et québécoise des années 1900 et 2000, à l’époque de l’effritement des valeurs traditionnelles, afin qu’ils puissent définir leur place au sein d’une famille de mères ou de pères symboliques. La réappropriation du passé permet également de nouer des liens avec des courants peu valorisés pendant longtemps. C’est le cas de la chanson *caf’conc’*, de la chanson réaliste de l’entre-deux-guerres et de la chanson yéyé des années 1960. Reprendre ces chansons, les réinterpréter signifie adopter un regard nouveau sur ceux qui ont contribué à moduler le genre. C’est aussi rendre hommage en les valorisant sous une autre lumière à certains artistes “oubliés” ou dénigrés par les générations précédentes. Quelle que soit la motivation de la reprise, il est toujours question de tracer sa propre trajectoire artistique dans le sillon d’autrui, de développer son style en se mesurant à la tradition: les procédés stylistiques les plus souvent employés sont l’humour ou l’ironie, la parodie ou le pastiche.

Consacrons-nous brièvement à trois types de reprise pour comprendre comment fonctionne l’inscription dans la généalogie.

### 2.1. Juliette, la diva iconoclaste

Si, au début de sa carrière discographique<sup>15</sup>, Juliette reprend des chansons d’Yvette Guilbert (“Quand on vous aime comm’ ça”), de Damia (“Tout fout

l'camp"), de Marianne Oswald ("Jeu de massacre") et de Piaf ("L'homme à la moto")<sup>16</sup>, c'est pour chanter haut et fort ses affinités électives avec le courant 'réaliste' de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'entre-deux-guerres, plutôt déprécié par la 'parole féminine' de l'après Mai 68. Et si, comme seule figure de référence masculine, l'on peut repérer Bobby Lapointe ("Sentimental bourreau"), ce parti pris en faveur d'une tradition hautement sentimentale ne fait que confirmer la tendance anti-sentimentale et profondément iconoclaste de Juliette.

Dans le style d'une valse lente, la reprise d'un des plus grands succès de Guilbert, "Quand on vous aime comme ça"<sup>17</sup>, parodie la relation tragicomique entre le beau Raoul, macho par excellence, et le 'je' qui se vante de sa dernière conquête amoureuse en interprétant les gestes violents de son amant comme autant de preuves d'amour. Déjà Yvette Guilbert, à travers son interprétation ironisante, avait mis en cause l'idée d'un amour basé sur la domination masculine et la soumission féminine – remise en question qui, à l'époque, allait à contre-courant du discours dominant. Fidèle à son modèle, Juliette reprend le style d'interprétation de Guilbert en exagérant encore davantage le ridicule de cette glorification par la femme. Au fur et à mesure que la chanson évolue, les clusters dans le registre aigu du piano – expression des douleurs de la victime "consentante" – perturbent l'harmonie "amoureuse", avant que la chanson ne s'achève sur une dernière dissonance descendante. Le même procédé – exagération interprétative et grossissement ironique pour anéantir un amour faux – sera mis en œuvre dans la reprise de "L'homme à la moto" de Piaf. Juliette fait de cette célèbre histoire d'amour mélodramatique une parodie hispanisante d'un des premiers motards rockers et de Marie-Lou, "la pobre chica".

L'hyperbole du geste interprétatif, lorsque Juliette ironise les rapports homme-femme dans les chansons de Guilbert et de Piaf, opère une incontestable mise à distance et provoque un effet cathartique qui empêche toute fausse sentimentalité. En revanche, la réinterprétation des chansons de Damia et de Marianne Oswald se veut plus sérieuse, probablement à cause de la thématique morbide qui y est exposée. Avec "Rimes féminines", Juliette accomplit, sur le mode constructif, le tissage final des liens généalogiques. Dans la chanson-titre de l'album, l'angélique interprète, *putto* joufflu au féminin<sup>18</sup>, insiste sur la volonté de s'inscrire dans une descendance féminine, et ce, dans le but de la prolonger de manière la plus originale. Le jeu de références à la tradition doit être perçu comme tel par l'auditeur, tout comme les reprises font résonner les différences entre le modèle historique et le style d'autoreprésentation de l'interprète.<sup>19</sup> Car jeu de référence n'est pas toujours synonyme d'hommage inconditionnel ou de déférence sans critique: la réévaluation du passé peut aussi se faire partiellement, par des effets carnavalesques, des éléments tragicomiques, par la parodie ou le pastiche.<sup>20</sup>

## 2.2. Diane Dufresne ou le phénomène du *cross over*

Dans le répertoire de la chanteuse québécoise, les reprises ne sont pas légion.<sup>21</sup> Faut-il en conclure qu'avant 2004, elle n'avait pas vraiment trouvé son

maître chanteur, ou plutôt son maître compositeur? Lorsque Dufresne s'associe cette même année à Yannick Nézet-Séguin, chef de l'Orchestre métropolitain du Grand Montréal, c'est pour présenter à la Place des Arts, dans l'esprit du *cross over*, un spectacle *Kurt Weill* constitué de reprises des morceaux et chansons les plus connus du compositeur allemand: au programme, des extraits de *Mahagonny* (1927), de *Happy End* (1929) et, bien sûr, de *L'Opéra de quat'sous* (1928).<sup>22</sup> Avec "J'attends un navire", "Tango des matelots" et "Je ne t'aime pas", Dufresne tire son chapeau devant Kurt Weill, ses chansons douces-amères inspirées de la musique des cabarets berlinois, des ballades et des rythmes syncopés de jazz et de danses à la mode (le tango, le fox-trot et le charleston). En même temps, elle ressuscite le style des cabarets de l'entre-deux-guerres, tout en franchissant les frontières du récital traditionnel pour s'affirmer, une fois de plus, comme une *performance artist* qui cultive le goût du spectaculaire et de la démesure. À l'occasion de ce spectacle et pour rendre sur scène l'imaginaire de la mythique "Fiancée du pirate" et de ce "Surabaya Johnny", non seulement l'interprète mais aussi le chef d'orchestre se travestirent en matelots...

Dans le style d'interprétation des inoubliables 'tubes' des années cabaret, nulle trace d'ironie ni de parodie chez Dufresne. Il s'agit au contraire d'un véritable hommage rendu à la quintessence de l'art du compositeur allemand et à ses collaborateurs pour ce qui concerne les paroles: Bertolt Brecht, Maurice Magre et Jacques Deval. L'inscription dans une tradition – ici étrangère par rapport à la culture à laquelle appartient l'interprète – se fait sur le mode de l'admiration et de la soumission (au sens positif du terme). On le comprend d'autant mieux que le spectacle *Kurt Weill* ne constitue pas la première expérience *cross over* de la diva québécoise. Déjà dans son spectacle de 1986, elle avait repris l'air "Addio del passato" de *La Traviata* de Verdi et, deux ans plus tard, dans le cadre de *Symphonique n'roll*, elle s'était fait accompagner par l'Orchestre symphonique de Québec. Dufresne vise haut, elle semble souscrire à la devise bien nord-américaine: "The sky is the limit". Là où d'autres interprètes auraient pu s'avérer des étoiles filantes, la Dufresne assure: ses spectacles *cross over* confirment ses impressionnantes capacités vocales, sa compréhension de la musique classique et, surtout, sa maîtrise de la scène.<sup>23</sup>

## 2.3. La résurrection d'un "crooner" dans *Salut Joe!*

Grâce à l'exemple de Diane Dufresne (auquel on aurait pu ajouter celui plus récent de Pierre Lapointe), on vient de comprendre qu'au Québec probablement plus particulièrement qu'ailleurs en francophonie, la réappropriation de la tradition dépasse souvent la pratique de la reprise à la manière 'française' pour aller puiser dans un bassin musical plus large. Conscients d'une identité hybride en matière d'héritage culturel et chansonnier, les chanteurs jouent avec une tradition plurielle dans le but de faire valoir les influences culturelles dont ils sont le fruit. Ainsi, au début du troisième millénaire, le livret de famille des chanteurs et des chanteuses tend à se complexifier, entre autres parce que les figures de référence n'appartiennent plus à la culture 'francophone' ni à la

langue ‘française’. Il s’agit moins, semble-t-il, d’ériger en idoles certains chanteurs d’autrefois, comme cela a été le cas pour la plupart des auteurs-compositeurs-interprètes de la rive gauche et des boîtes à chansons. Les artistes d’aujourd’hui paraissent particulièrement éclectiques dans leurs emprunts des genres et des styles musicaux; les clins d’œil ‘révérentiels’ se font souvent sans la modestie d’autrefois, sans que l’on sente la nécessité de s’incliner devant la grandeur de jadis.

Tel est le contexte dans lequel on pourrait placer la reprise des tubes du légendaire chanteur populaire d’origine américaine Joe Dassin par Dobacaracol, Stéfie Shock et Mara Tremblay, Pierre Lapointe, Marc Labrèche et Guy A. Lepage, entre autres, sur l’album *Salut Joe!*<sup>24</sup>. Sont repris les grands succès comme “Et si tu n’existais pas”, “L’été indien”, “Dans les yeux d’Émilie” et “Salut les amoureux”, précédés chaque fois de l’original interprété par Dassin; la comparaison peut s’effectuer presque aussitôt entre la version originale et la réinterprétation. Allant de la théâtralisation dialogique de “L’été indien” par le duo Shock/Tremblay à la version ludique, à la limite du parodique de “Salut les amoureux” (Labrèche/Lepage) en passant par la dramatisation ambiguë des “Yeux d’Émilie” (Lapointe), la recherche de l’héritage chansonnier emprunte dans ce dernier exemple la voie de l’appropriation des ‘grands classiques’ d’un interprète qui continue de diviser l’opinion, notamment quant à la qualité des paroles et des compositions musicales. La tendance ‘rétro’, le culte du kitsch et du ‘québécois’ pour utiliser ce québecisme, de même que la figure tutélaire du projet, Stéfie Shock, peuvent sans doute expliquer l’engouement pour les chansons de Dassin de la part des artistes québécois. L’héritage de la culture populaire – d’inspiration américaine et foncièrement sentimentale – est ici revendiqué haut et fort, comme une sorte de récupération de ce que les enfants de la Révolution tranquille avaient rejeté. Le public qui se précipita au spectacle puis dans les magasins de disques pour s’arracher cet album-hommage semblait ressentir le même besoin de se faire plaisir... La nostalgie d’un temps où régnaient l’amour et le bonheur, deux valeurs propres à la chanson sentimentale, est-ce une raison suffisante pour expliquer cet hommage à Joe Dassin?

### Le temps d’une chanson

Le temps s’arrête et la mémoire est retrouvée. La chanson entretient en effet avec le temps un rapport des plus complexes: par son aspect performatif, la chanson a cette capacité de suspendre le temps, d’actualiser le passé et d’entrouvrir des portes vers des lendemains qui chantent. La mise en mémoire des expériences et des événements d’autrefois, de chanteurs et de chanteuses de jadis s’écrit, se compose et s’interprète en deux temps: premièrement par des analepses thématiques et deuxièmement par la stratégie de la reprise comme moyen de construction de soi sur la base d’une filiation tantôt tangible tantôt inattendue.

Terminons ces quelques réflexions sur l’importance de la mémoire en chanson et d’un roman familial à composer par un adage du philosophe québécois

Christian Saint-Germain à propos de la transmission intergénérationnelle: “Tout legs qui n’est pas dépressif est un legs abominable.”<sup>25</sup> Ce qu’il convient de retenir de cette aporie en apparence est l’idée que l’état dépressif n’est souvent que le point de départ d’une réflexion lucide sur soi, sur les liens avec autrui et – pour curieux que cela puisse sonner – la postérité, sur ce que l’on transmettra comme legs à nos descendants. Lucidité oblige, ce “legs dépressif” permet de révéler à la toute fin le secret de famille précieusement gardé lorsqu’il est question du “roman familial”. En fait, précise Freud d’office dans le titre de son article, le roman familial est celui des névrosés. Il explique ensuite plus en détails le lien fantasmatique entre le besoin du sujet de s’inventer un (nouveau) carnet de famille et la personnalité du névrosé: “Une activité fantasmatique particulièrement importante est en effet inhérente à la nature de la névrose ainsi qu’à celle de toute personnalité supérieurement douée; cette activité se manifeste tout d’abord dans les jeux de l’enfance, pour s’emparer ensuite, [...], du thème des relations familiales.”<sup>26</sup> Une seule question, à volet double, s’impose alors: outre les événements et les expériences du passé, la mémoire n’intègre-t-elle pas toujours *aussi* nos fantasmes? Et la création ne relève-t-elle pas obligatoirement d’un don ‘supérieur’ à défaut d’être un jeu d’enfant?

Andrea Oberhuber, Université de Montréal

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Jeanne Cherhal, “La famille”, *Jeanne Cherhal*, Tôt ou tard, 2002.
- <sup>2</sup> Voir l’article de Sigmund Freud, “Le roman familial des névrosés” (1909), dans: Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, 157-160.
- <sup>3</sup> Juliette, “Les romanichels”, *¿Qué tal?*, MT/Scalen’Disc 101, 1991.
- <sup>4</sup> Pierre Lapointe, “Octogénaires”, *Pierre Lapointe*, Audiogram ADCD 10 173, 2004.
- <sup>5</sup> Claude Dubois, “J’ai souvenir encore”, *Rencontre de rêve – Théâtre des Variétés*, Pingouin PNC111, 1992.
- <sup>6</sup> Jean Leloup, “Alger”, *Menteur*, Audiogram ADCD 10 016, 1989.
- <sup>7</sup> Cherhal 2002.
- <sup>8</sup> Véronique Pestel, *La parole de l’autre*, La Lettre et l’Air VP 02, 1992.
- <sup>9</sup> Pestel 1992.
- <sup>10</sup> Corneille, “Reposez en paix”, *Les marchands de rêves*, Dubrown Music DKDCD 5323, 2005.
- <sup>11</sup> J’entends par ‘références intertextuelles’ la reprise exacte ou transformée par l’ironie de passages ou de motifs connus des traditions culturelles d’un pays, comme par exemple la religion, le folklore, certaines figures d’artiste ou l’art populaire. Le jeu de références intertextuelles à d’autres chansons, à des figures marquantes de l’histoire de la chanson, à un certain genre de chanson a été démontré par Karl Hölz, “Der gelehrte ‘polisson de la chanson’. Zur Anspielungstechnik bei Georges Brassens”, dans: *Romanistisches Jahrbuch* 23 (1972), 150-177. Quant aux auteures-compositrices-interprètes, les emprunts stylistiques et musicaux sont monnaie courante: de Véronique Pestel au groupe Elles en passant par Castafiore Bazooka, toutes pratiquent le jeu de références, chacune à leur manière. Voir à ce propos, Andrea Oberhuber, “L’art de chanter... au féminin: de la prise de parole au jeu de références postmodernes”, dans: Anne-Marie Green – Hyacinthe Ravet

(dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation: les musiciennes dans la société*, Paris, L'Harmattan, 2005, 121-143.

- <sup>12</sup> Dans l'histoire de la chanson, les auteurs-compositeurs-interprètes, les compositeurs-interprètes et les interprètes ont constamment mis en musique des poèmes, par exemple de Villon, Rutebeuf, Ronsard, Hugo, Musset, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Cocteau, Aragon, Desnos, Prévert, Queneau, mais aussi de Saint-Denis Garneau et de Gaston Miron.
- <sup>13</sup> Voir à ce propos Elisabeth Bügler-Arnold, *Das französische Chanson der Gegenwart. Die 9. Kunst in ihrer Selbstbestimmung*, Mannheim, Universität Mannheim, 1993.
- <sup>14</sup> Yvette Guilbert, *L'art de chanter une chanson*, Paris, Grasset, 1928. On lira avec intérêt ses mémoires intitulés *La Chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927.
- <sup>15</sup> Juliette 1991.
- <sup>16</sup> Édith Piaf comme objet de chansons hommages avait été avant tout chantée par des hommes: Reggiani, Ferré, Moustaki, Lama, Barrière, Ferré. Dans les années 1980, Catherine Ribeiro renoue avec Piaf sur l'album *Le blues de Piaf*. Quant à la chanson réaliste, Marie-Paule Belle rend hommage à "Damia" et au temps de la rengaine; Michèle Bernard fait une déclaration d'amour à ses marraines que sont, selon les dires du 'je', "Les chanteuses populaires".
- <sup>17</sup> Yvette Guilbert, *47 enregistrements originaux de 1897 à 1934*, EPM 982442, 1992.
- <sup>18</sup> Juliette revient sur le motif des *puttini* dans l'album *Mutatis mutandis*, Polydor 982 679-3, 2006.
- <sup>19</sup> Pour plus de détails, voir le chapitre "Juliette oder: La comédie", dans: Andrea Oberhuber, *Chanson(s) de femme(s): Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich, 1968-1993*, Berlin, ESV, 1995, 219-241; Andrea Oberhuber, "Mettez-moi je vous le demande/Instamment dans la cour des grandes": Juliette ou la tradition revisitée", dans: Stéphane Hirschi (dir.), *La chanson en lumière*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1997, 117-129.
- <sup>20</sup> Ce rapport ludique à la tradition thématique et musicale, plein d'ironie et d'intelligence, se retrouve dans les années 1990 chez un nombre grandissant de chanteurs. Cette façon d'aborder la tradition est encore plus frappante chez des chanteuses ou des groupes de femme. Je pense notamment à Lulu Borgia, Clarika, La Grande Sophie et Rachel des Bois, de même qu'aux groupes Belladonna9CH, Castafiore Bazooka, Les Elles, Les Femmouzes T, Les Méchantes ou Pied de Poule. Leur dénominateur commun – et c'est probablement l'une des caractéristiques de l'époque postmoderne – s'exprime par la rupture avec les tabous, le goût de l'excentrique et du difforme ainsi que le libertinage verbal jusqu'alors inhabituel.
- <sup>21</sup> Mentionnons son spectacle de 2002-2003 (présenté justement en mars 2003 au théâtre du Châtelet), dans lequel Diane Dufresne présenta en première partie des reprises de chansons d'amour du répertoire français ("La vie en rose" de Piaf, "Quand on n'a que l'amour" de Brel, entre autres) et remporta l'adhésion générale du public français. Quant à ses véritables figures de référence, Dufresne chante ses amours pour Janis, Elvis, Elton, Marilyn et Baby Doll (!), le plus souvent en rapport avec le show-business, la star adulée et qui n'a que l'imaginaire ou la folie pour refuge.
- <sup>22</sup> Quelques images qui témoignent du plaisir des deux protagonistes quant à la mise en scène de soi ont été intégrées au livret de l'album *Kurt Weill*, ATMA classique ACD2 2324, 2005.
- <sup>23</sup> Pour ce qui est de la propension au spectacle à grande envergure chez certains chanteurs québécois, voir Andrea Oberhuber, "Le sacre du spectacle: Robert Charlebois et Diane Dufresne, deux cas de figure spectaculaires de la chanson québécoise", dans: *Québec Studies* 45 (printemps-été 2008), 61-78.

<sup>24</sup> *Salut Joe!* Disques Atlantis ATCD 5613, 2006.

<sup>25</sup> Propos tenu dans le cadre du colloque *Le roman familial* qui a eu lieu à l'Université de Montréal les 27 et 28 mai 2006. Pour plus de détails, voir son essai *Éthique à Giroflée: paternité et filiation*, Québec, Nota bene, 2005.

<sup>26</sup> Freud 1973, 158.

## Ces inconnues de la chanson: III. Nicole Croisille – "Femme avec toi"

Im Herbst 2011 gibt es für Nicole Croisille gleich doppelten Grund zum Feiern: Neben ihrem 75. Geburtstag steht auch ihr 50-jähriges Plattenjubiläum an. Von vielen wird die Sängerin vor allem mit ihren großen Erfolgen aus den 1970er Jahren in Verbindung gebracht, doch ist wenig bekannt, dass Nicole Croisille in vielen musikalischen Stilrichtungen zu Hause ist und so über ein breites Repertoire verfügt.

Nicole Croisille wird am 9. Oktober 1936 in Neuilly-sur-Seine geboren. Schon früh interessiert sich die kleine Nicole für das klassische Ballett und die Musik. Ihre Mutter, die eine Karriere als Pianistin aufgab und als Repetitorin und Klavierspielerin in Tanzausbildungskursen arbeitet, bringt die Tochter mit der Welt des Balletts in Kontakt. Nach dem Abitur jedoch, als ein Studium aus finanziellen Gründen nicht in Frage kommt, muss Nicole zunächst eine Ausbildung zur Sekretärin absolvieren. Parallel nimmt sie Tanz- und Gesangsunterricht und bewirbt sich 1956 für einen Kurs bei Marcel Marceau, der sie für eine Europa- und Amerikatournee engagiert. Es folgt ein erster Auftritt in einem Musical mit dem Namen *L'Apprenti fakir*, bevor nach einem entsprechenden Casting 1958 eine Karriere als Tänzerin und Showgirl beginnt. Eine Tournee geht erneut in die USA, wo Nicole Croisille zunächst beschließt, in New York zu bleiben, um ihre Kunst zu perfektionieren. Wieder geht sie mit Marcel Marceau auf Amerikatournee und arbeitet in verschiedenen amerikanischen Clubs als Tänzerin. Nach ihrer Rückkehr nach Paris im Jahre 1960 geht sie 1961 ein Engagement am TNP für ein weiteres Musical ein und unterschreibt im selben Jahr ihren ersten Plattenvertrag bei der Firma Fontana. Die musikalische Stilrichtung ist zunächst die des Jazz und so nimmt Nicole Croisille in den folgenden drei Jahren fünf Singles mit Chansons auf, die häufig französische Adaptionen von amerikanischen Jazz-Standards, u.a. von Ray Charles und Peggy Lee, sind. Parallel tritt die junge Interpretin in zahlreichen Clubs und Bars von Paris auf. 1964 wird sie für eine Show der Folies Bergère in New York engagiert und bleibt danach erneut für einige Zeit in den USA.

Das Jahr 1966 schließlich wird für die Karriere der jungen Sängerin zum Meilenstein. Der Filmemacher Claude Lelouch arbeitet mit den Musikern Francis Lai und Pierre Barouh am Soundtrack für den Film *Un homme et une femme*. Das gleichnamige Chanson, von Nicole Croisille und Pierre Barouh

interpretiert, wird zum Gassenhauer, nicht zuletzt aufgrund der berühmten gesummten Passagen (“dabadabada”), die ursprünglich einen fehlenden Text überbrücken sollten. Nicole Croisille wird in den folgenden Jahren noch vielfach Chansons aus Lelouch-Filmen interpretieren, wie z.B. “Vivre pour vivre”, “Des ronds dans l’eau”, “Le passager de la pluie” oder “Les uns et les autres”, die von Francis Lai und Pierre Barouh geschrieben werden. 1984 erscheint schließlich eine LP mit dem Titel *Cinéma – Nicole Croisille chante Francis Lai*. Doch zunächst läuft die Interpretin Gefahr, in eine bestimmte Schublade gesteckt und der “bande à Lelouch” zugeordnet zu werden.<sup>1</sup> Für das Lied “I’ll never leave you” aus dem Film *Les Jeunes Loups* von Marcel Carné wählt sie deshalb das Pseudonym Tuesday Jackson, wird jedoch schon bald enttarnt. 1969 erhält sie den *Premier Prix d’interprétation* im Rahmen der Veranstaltung *La Rose d’Or* in Antibes, wo sie das Chanson “Quand nous n’aurons que la tendresse” von Yves Dessca und Aldo Franck vorträgt. Der Pianist Aldo Franck wird für Nicole Croisille über die folgenden Jahrzehnte zum musikalischen Wegbegleiter.

Die 1970er Jahre werden für Nicole Croisille zur produktivsten Etappe ihrer Karriere und einer Phase, in der sie ihre größten kommerziellen Erfolge erzielen wird. Der bekannte Plattenproduzent Claude Pascal und der *directeur artistique* Claude Dejacques bieten ihr ab 1974 eine Zusammenarbeit an, in deren Rahmen schließlich nicht weniger als sieben Langspielplatten entstehen werden. Dem ersten Erfolg “Parlez-moi de lui” folgen weitere wie “Téléphone-moi”, “J’ai besoin de toi, j’ai besoin de lui” oder “Je ne suis que de l’amour (Histoire d’O)”, die das Image der Interpretin als “une chanteuse, une femme sentimentale affichant ses émotions”<sup>2</sup> nachhaltig prägen. Thematisch anspruchsvollere Chansons wie “La vie facile” von 1974, wo es um die Probleme einer jungen Mutter geht, die sich von ihrem Partner trennt und ihr Kind alleine erzieht, werden hingegen kaum wahrgenommen. 1975 schließlich nimmt Nicole Croisille den Titel auf, der zum größten Erfolg ihres Repertoires und zu ihrem Markenzeichen werden soll, “Une femme avec toi”. Pierre Delanoë hatte den französischen Text auf eine italienische Komposition von Vito Pallavicini geschrieben und damit das Bild einer Frau, die in der Liebe aufgeht, geprägt.<sup>3</sup> 1976 folgen die ersten Konzerte im Pariser Olympia, für das Jean-Loup Dabadie der Interpretin das Chanson “Au revoir et merci” auf den Leib schneidert, das – ähnlich wie Barbaras “Ma plus belle histoire d’amour” – in zukünftigen Konzerten den Abschluss bilden wird. Das Chanson “Emma”, in dessen Protagonistin sich Züge von Gustave Flauberts Emma Bovary erkennen lassen, ermöglicht es Nicole Croisille, ihre dramatischen Fähigkeiten als Interpretin unter Beweis zu stellen; die Identifikation zwischen Sängerin und Protagonistin gelingt in diesem Chanson vortrefflich. Auch Chansons wie “La Garonne” von 1978 oder “Léo” von 1980, das eine Hommage an Léo Ferré darstellt, werden zu Erfolgen, doch lässt sich mit der Zeit ein gewisser serieller Charakter in der musikalischen Produktion Nicole Croisilles nicht leugnen. Die Interpretin selbst scheint es ähnlich zu empfinden, denn in den 1980er Jahren werden die Plattenproduktionen deutlich weniger und nehmen die Form von speziellen Projekten an: 1983

erscheint das Album *Paris Montréal*, auf dem die Interpretin Klassiker des Chansons aus Québec neu interpretiert (u.a. “Le blues du businessman” aus dem Musical *Starmania*), 1984 das bereits erwähnte Album *Cinéma* mit Francis Lai und 1987 schließlich kehrt Nicole Croisille mit dem Album *Jazzille*<sup>4</sup> zu ihren Wurzeln im Jazz zurück. 1990 entsteht das Projekt *Black & Blanche*, das zum Teil in Europa, aber auch im Senegal aufgenommen wird; so wirkt neben Claude Nougaro auch Aldo Franck mit, der u.a. das Gedicht “Femme noire” von Léopold Sedar Senghor vertont. Als Produzentin zeichnet Nicole Croisille auch selbst für das Projekt verantwortlich und geht mit dem Programm auf Tournee, doch der kommerzielle Erfolg des Albums bleibt weitgehend aus.

In den 1990er Jahren wendet sich Nicole Croisille vorwiegend dem Theater sowie Film und Fernsehen zu: So singt sie 1992 in der englischen Fassung von *Hello Dolly!* im Théâtre du Châtelet die Hauptrolle und spielt 1996 in dem Stück *Folle Amanda* die Hauptrolle in einer ausgedehnten Tourneeproduktion; sie ist aber auch in Filmen wie *Les Misérables* von Claude Lelouch und in verschiedensten Fernsehproduktionen zu sehen. Außer dem Album *Croisille ... une femme* – einem Konzertmitschnitt mit Aldo Franck am Klavier, mit ihren größten Hits, aber auch Klassikern des Chansons wie “Dis quand reviendras-tu” von Barbara und “La quête” von Jacques Brel – erscheinen in diesem Jahrzehnt nur einige Best-Of-Kompilationen. 2001 entwickelt Nicole Croisille mit dem Pariser Théâtre de Dix Heures das Projekt *De vous à moi*, das ein Konzert im intimen Rahmen nur mit Klavierbegleitung vorsieht.<sup>5</sup> Die Hoffnungen auf ein neues Plattenprojekt zu Beginn des neuen Jahrtausends erfüllen sich nicht; wie viele andere Künstler bekommt auch Nicole Croisille in jenen Jahren zu spüren, dass die Plattenfirmen nicht (mehr) bereit sind, Geld in Projekte mit ungewissem kommerziellem Erfolg zu investieren. Die Interpretin muss einen Kompromiss eingehen:

Malgré ma décision d’arrêter les compilations, j’accepte la proposition du groupe Universal [une compilation et un coffret de quatre CD à venir, une sorte de rétrospective de mes divers enregistrements], car j’ai mis au point ces nouvelles chansons avec Pierre Grosz et André Manoukian. J’espère qu’on va m’octroyer le budget nécessaire pour un nouvel album.<sup>6</sup>

Doch die Plattenfirma verweigert die Investition und so bleiben gerade einmal zwei neue Chansons, “Éternelle” und “Je suis comme vous” übrig, die auf der Kompilation *De vous à moi* von 2001 erscheinen. 2006 erscheint das Album *Nougaro, le jazz et moi*, das dem 2004 verstorbenen A-C-I Claude Nougaro gewidmet ist, mit dem Nicole Croisille eine langjährige Freundschaft verband. Das Programm, mit dem die Sängerin auch auf Tournee geht, beinhaltet neben Chansons von Nougaro und solchen, die von Nougaro interpretiert wurden, mit “In aeternam” auch eine Hommage an den A-C-I und entsteht in Zusammenarbeit mit renommierten Musikern wie Didier Lockwood, Toots Thielemans oder Richard Galliano. Auch im Herbst 2011 gastiert die Interpretin mit diesem Programm in Frankreich, so u.a. an drei Terminen im Oktober 2011 im Alhambra in Paris. Ein musikalisch ganz anders orientiertes Album entsteht

2008 in Québec und erscheint 2009 auch in Frankreich: *Bossa d'hiver*<sup>7</sup> orientiert sich musikalisch am brasilianischen Bossa Nova, doch stammen die Kompositionen allesamt von dem Kanadier Daniel Mercure; für die Texte zeichnen Autoren aus Québec verantwortlich, wie etwa Luc Plamondon für den von "Ma dernière ligne droite". Die Chansons des Albums pendeln zwischen melancholisch (z.B. in "Tu me manques", "Tu m'as appris" oder "Déjà"), humoristisch ("Monsieur s'en va") und rhythmisch-beschwingt ("Vacances" oder "Le cœur adolescent") und mit ihren gelungenen Interpretationen, die sich den Bossa Nova-Rhythmen anpassen, aber niemals unterordnen, beweist die Sängerin einmal mehr ihr Können. Es bleibt das bislang letzte Studioalbum von Nicole Croisille; zum Jubiläum erscheint – einmal mehr – eine Kompilation mit ihren bekanntesten Chansons und einem neuen Titel, "Infiniment d'amour".

Dank einer beachtlichen musikalischen Bandbreite und einer charakteristischen Stimme, die sie in ihren Interpretationen gezielt einzusetzen weiß, zählt Nicole Croisille zu den großen französischen *chanteuses à voix*: "Sa richesse vocale, l'intelligence de ses interprétations et son humour caustique font merveille."<sup>8</sup> Ihr Repertoire lädt, abseits der bekannten großen Erfolge, durchaus zu (Wieder-) Entdeckungen ein.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

#### Discographie (Auswahl):

- 2001: *De vous à moi* (Compilation), Universal ULM 016 204-2  
*De vous à moi* (Compilation 4 CDs), Universal ULM 584 044-2  
 2006: *Nougaro, le jazz et moi*, NC productions/Universal 9843654  
 2009: *Bossa d'hiver*, Disques Influence/Milan Music 399 254-2  
 2009: *Jazzille*, Reedition, Frémeaux et Associés FA 496  
 2011: *Croisille* (Compilation), MVS Records 11117

#### DVD:

- 2003: *De vous à moi*, Démons de dix heures/ULM 067 546 9

#### Link:

[nicolecroisille.voila.net](http://nicolecroisille.voila.net) (offizielle Homepage der Interpretin)

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Nachzulesen im Livret des Coffret 4 CD *De vous à moi* aus dem Jahre 2001, 14.
- <sup>2</sup> Nicole Croisille – Thierry Lecamp, *Je n'ai pas vu passer le temps*, Paris, Le Cherche Midi, 2006, 11.
- <sup>3</sup> Aufgrund des französischen Erfolges wird das Chanson kurze Zeit später auch in Italien zum Hit, und zwar als "Donna con te" von Mia Martini.
- <sup>4</sup> Das Album wurde im Jahr 2009 bei Frémeaux et Associés wiederveröffentlicht.
- <sup>5</sup> Ein Mitschnitt ist auf der DVD Nicole Croisille, *De vous à moi* aus dem Jahr 2003 erhältlich.
- <sup>6</sup> Croisille – Lecamp 2006, 183.
- <sup>7</sup> Auf manchen Märkten ist das Album auch unter dem Titel *Tu me manques* erschienen.
- <sup>8</sup> Yves Borowice (Hg.), *Les femmes de la chanson. Deux cents portraits (1850-2010)*, Paris, Textuel, 2010, 53.

## Los símbolos de la identidad en los cánticos de La Roja

En los últimos años el mundo investigador ha ido descubriendo cada vez más su interés científico por los cánticos de fútbol. El corpus del análisis del presente artículo consta en gran parte de canciones recogidas durante el Mundial de fútbol 2010 en Sudáfrica, completado del mismo modo por cánticos recopilados durante la Eurocopa 2008 en el curso de un proyecto de investigación.

Los cánticos entonados por los aficionados de la Selección Española de Fútbol (La Roja), son numerosos y la mayoría de ellos se caracteriza por una gran diversidad, una enorme creatividad y espontaneidad y por su dinamismo. Sin embargo, aunque todas estas caracterizaciones sean verdaderas, los cánticos son dignos de un análisis más pormenorizado ya que ofrecen un amplio potencial de investigación. En este contexto hay que recordar que, hoy en día, el fútbol se ha caracterizado desde hace tiempo como portador no sólo de cultura sino también de identidad. Teniendo en cuenta este trasfondo, resulta primordial que los cánticos sean considerados como un medio de articulación del patrimonio cultural actual: estudiando los cánticos se puede también llegar a saber más sobre esa cultura.

Antes de entrar en la investigación detallada de los cánticos hay que constatar en un primer paso teórico que en el análisis del repertorio resulta imprescindible diferenciar bien entre la melodía y el texto de un cántico. En cuanto a la melodía es necesario mencionar que existe un gran pluralismo, quiere decir que las melodías provienen de muchos géneros distintos (como por ejemplo de: ópera, canciones carnavalescas, música sacra, canciones folclóricas, canciones infantiles). No obstante, se ha de considerar que se trata casi exclusivamente de melodías más bien tradicionales (sobre todo de los años sesenta y setenta) y casi nunca de adaptaciones basadas en canciones actuales de los superventas.<sup>1</sup> Respecto al nivel textual se debe constatar que en la mayoría de las veces los cánticos se forman cambiando la letra de las canciones ya existentes. Este procedimiento es muy común en las parodias y tiene una larga tradición en la historia de la música. Alterando el texto se libera la música de su trasfondo original y se la coloca en un nuevo contexto, es decir la música experimenta una transformación de significado.<sup>2</sup>

Además, conviene indicar un aspecto particular de los cánticos de fútbol; los cánticos se transmiten oralmente (*oral culture*), un mecanismo usual en las culturas sin tradición escrita y en el que la memoria humana desempeña un papel importante. Esta transmisión oral es también la responsable de ciertas imprecisiones y una cierta variabilidad en la reconstrucción.<sup>3</sup>

Después de esta introducción teórica, pasamos a la práctica y vamos a enfocar el simbolismo en los cánticos de fútbol. Puesto que los símbolos son numerosos y un análisis exhaustivo rebasaría los límites de este artículo, vamos a concentrarnos en *un* aspecto: la identidad es uno de los argumentos primordiales

por no sólo se tematizó en el Mundial 2010, sino que vuelve a aparecer una y otra vez. Muchos investigadores han reconocido ya el valor identitario creado por los cánticos (por ejemplo Kopiez – Brink, Katthage – Schmidt), constatación poco sorprendente considerando la circunstancia de que, hoy día, el fútbol sirve también para expresar la identidad y la pertenencia a un cierto conjunto nacional/regional. Hace falta mencionar que las referencias a la identidad española en los cánticos son abundantes y pueden realizarse de manera directa (explícita) o indirecta (alusiva). Entre los ejemplos de una referencia directa tiene que aparecer uno de los cánticos más famosos: “¡Yo soy español, español, español!”, cántico cuya melodía fue adoptada de la conocida canción rusa “Kalinka” (circunstancia desconocida para muchos). Este cántico surgió durante la Eurocopa 2008 en Austria y Suiza, en la que tuvieron lugar dos partidos España-Rusia, y se difundió rápidamente, popularizándose aún más (también fuera del ámbito futbolístico) tras ganar España la Eurocopa. Los aficionados se apoderaron de la melodía de “Kalinka”, un símbolo que estereotípicamente representa la cultura rusa,<sup>4</sup> adueñándose pues del patrimonio cultural del ‘enemigo’, del ‘otro’, y la españolizaron. No obstante, el aspecto más notable de este cántico no se circunscribe a la intención inicial de mofarse de los rusos, sino más bien del hecho de que lo que antes representaba ‘lo ruso’, ahora simboliza la identidad española como ningún otro cántico, haber extendido su significado incluso hacia contextos políticos. La música, pues, fue liberada de su contexto original y le fue atribuido un nuevo significado, habiendo sustituido su letra genuina por una frase tan sencilla como significativa en su mensaje: ¡Yo soy español!

Otro ejemplo de una referencia explícita a la propia identidad (esta vez del Mundial 2010) es el siguiente: “¡Me siento orgulloso de ser español! [dos veces] Lololololololol/ ¡de ser español!” La melodía de este cántico se basa en el cántico “¡Qué viva España! Lololololololol [dos veces]/ ¡España es la mejor!”<sup>5</sup>, que, por su parte, evolucionó de la canción “Y viva España” (título original “Eviva España”), un pasodoble compuesto en 1972 por los belgas Leo Caerts y Leo Roozenstraten. Originalmente, la letra fue en idioma flamenco, pero poco después se redactó una traducción al español. A escala mundial existen muchas versiones de esta canción, pero en España fue sobre todo Manolo Escobar quien la popularizó. Con el tiempo la canción fue alcanzando casi un estatus de himno y es cantada en muchos eventos deportivos. En el caso de “Me siento orgulloso de ser español” se utilizó por lo tanto como base una canción que ya es un símbolo por sí misma (con un mensaje muy claro) y se cambió la letra. No obstante, esta vez no se trata de una liberación de la música de su contexto original, sino más bien de una intensificación del mensaje primigenio.

Entre los ejemplos de referencias indirectas a símbolos de la identidad consta el siguiente: “Oa, oa, oa, ¡Iniesta a la Moncloa!” Para entender bien el significado de este cántico es necesario alguna información de trasfondo. El cántico fue entonado después del partido final del Mundial (España-Holanda), un encuentro empatado hasta el minuto 116, cuando Iniesta marcó el gol decisivo, convirtiéndose en el héroe nacional. Al regresar a España, a la Selección

Española le esperaba, entre otras cosas, un recibimiento por parte de los representantes del gobierno, así que figuró en el programa una visita a la Moncloa, sede del gobierno. Con el cántico se expresa por tanto la circunstancia de haberse proclamado campeones del mundo, puesto que un recibimiento en el edificio gubernamental le toca sólo al campeón. Parece que en los momentos de triunfo los símbolos de la identidad de un país (como por ejemplo la Moncloa) se hagan más importantes y se conviertan en puntos de referencia para la propia identidad; o sea, resulta que en los éxitos deportivos la gente se acuerda especialmente de su identidad.

Otro ejemplo de una referencia alusiva a la identidad es el siguiente cántico: “¡A la naranja lo vamos a expresar!” Este cántico también concierne a la final España-Holanda, la denominación ‘naranja’ se refiere a los holandeses, partiendo de la circunstancia de que la selección de fútbol holandesa se llama ‘Oranje’ (así como la casa real neerlandesa). Se continúa desarrollando esta imagen de ‘naranja’ y se iguala el color con la fruta, que se convierte en objeto de una acción poco agradable, expresando de esa manera que los holandeses no van a tener ni la más remota posibilidad de ganar. El símbolo de la naranja simboliza pues todo un país.

Katthage y Schmidt indican otro aspecto muy importante de la identidad, exponiendo claramente que el ‘juego’ de la identidad se desarrolla entre los dos polos de participación y aislamiento, de identificación y distancia. A través de los cánticos, los aficionados expresan su afiliación a un cierto grupo (por ejemplo un país); los cánticos por tanto sirven para la construcción de identidades.<sup>6</sup> Al polo de la ‘participación’ se pueden añadir valores y nociones como patria, orgullo (de la patria), amor, entusiasmo y pasión, lealtad, tradición, duración, estabilidad, victoria, religión. Entre los conceptos del polo del ‘aislamiento’ figuran los siguientes: enemigos y la imagen del enemigo, violencia, insulto, rivalidad, poder y fuerza, autodeterminación, lo extranjero.

Estos conceptos se ven reflejados también en el corpus analizado y se encuentran por ejemplo los siguientes cánticos: “¡Que bote Madrid! ¡Que bote España entera!”<sup>7</sup>, “Que bote, que bote, holandés el que no bote, ¡Holandés el que no bote es... es!”<sup>8</sup>. Lo que al primer aspecto parece un simple juego entre hinchas, se revela, en un examen más detallado, como un modo de distanciarse del otro y de definir su identidad entre las oposiciones de participación y aislamiento. Los ejemplos ilustran muy bien que a través de los cánticos los aficionados expresan su afiliación a la identidad española, igualando la acción de ‘botar’ (común en el mundo futbolístico) con algo ‘bueno’, con la identidad ‘apropiada’, en contraposición de la identidad del ‘otro’, la cual se rechaza, excluyendo al ‘oponente’ mediante el sencillo acto de botar.

Aparte de esto, otro aspecto de los símbolos de la identidad es su uso para los juegos con los clichés, como ilustra por ejemplo este cántico: “¡Menos vuvuzelas, más castañuelas!” Aquí fueron elegidos dos símbolos ‘típicos’ (según los estereotipos) de las respectivas culturas: la vuvuzela como representante de la cultura sudafricana (aunque fue inventada en el curso de la candidatura de

Sudáfrica como sede Mundial), la castañuela como característica de la cultura española. No se puede dejar de mencionar que los españoles no juegan solamente con los clichés de ‘los otros’ (los sudafricanos), sino que también con los estereotipos de la propia identidad, usando el símbolo de las castañuelas para representar a la cultura española entera. El cántico se refiere a la presencia de los correspondientes aficionados, pidiendo que la de España predomine.

Concluyendo conviene decir que la identidad es un aspecto fundamental en los cánticos de fútbol para La Roja; sus símbolos son numerosos, destacan por su uso creativo y abarcan desde canciones rusas sobre saltos hasta frutas. No obstante, a causa de la complejidad del tema serán necesarios ulteriores análisis para tratar exhaustivamente el simbolismo de los cánticos.

Karin Mühlbacher, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Cf. Reinhard Kopiez – Guido Brink, *Fußball-Fangesänge. Eine FANomenologie*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, 169-202.
- <sup>2</sup> Cf. Kopiez – Brink 1999, 209-221.
- <sup>3</sup> Cf. Georg Brunner, “Fangesänge im Fußballstadion”, en: Armin Burkhardt – Peter Schlobinski (eds.), *Flickflack, Foul und Tsukahara. Der Sport und seine Sprache*, Mannheim, Dudenverlag, 2008, 198 (194-210).
- <sup>4</sup> *Kalinka* se divulgó como una canción folclórica, sin embargo, en realidad fue escrita en 1860 por el compositor Ivan Petrovich Larionov.
- <sup>5</sup> Este cántico y otros de la Eurocopa (también sobre la identidad) fueron analizados en más detalle ya en otra ocasión (cf. Karin Mühlbacher, “Eine kleine Kulturgeschichte des Fußballs und seiner Lieder. Anmerkungen zu einem Forschungsprojekt”, en: *Bulletin des Archivs für Textmusikforschung* 25 (2010), 37-43, y Karin Mühlbacher, “A por ellos, oé!”. *Análisis literario y cultural de los cánticos y los himnos de fútbol*, o.O., Editorial Académica Española, 2011).
- <sup>6</sup> Cf. Gerd Katthage, Gerd – Karl-Wilhelm Schmidt, “Blau und Weiß, wie lieb ich dich”. Funktion und Wirkung öffentlicher Sprache am Beispiel von Fußball-Fangesängen”, en: *Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht* 33 (2006), 38 (38-44).
- <sup>7</sup> Estos cánticos fueron entonados al recibimiento de la Selección en Madrid tras volver de Sudáfrica.
- <sup>8</sup> Estos dos cánticos se refieren otra vez a la final España-Holanda.

## Überraschende Vielfalt.

### Französisches Chanson in Deutschland – Hochkonjunktur bei deutschen Frankofonen<sup>1</sup>

*Brel, Brassens, Barbara, dazu Piaf oder Charles Trenet, die Größen des französischen Chansons der Nachkriegszeit haben nach wie vor Hochkonjunktur bei deutschen Frankophilen. Sie prägen das Bild dieser weltweit geachteten Songgattung. Gitarrenfreunde lassen über Georges Moustaki oder Maxime Le Forestier nichts kommen. Ein bisschen Monsieur 100.000 Volt Gilbert Bécaud*

*darf auch sein, dazu ein paar Tränchen bei Music-Hall-Dinosaurier Charles Aznavour. Vielleicht noch die schlagerangehauchten drei Michels (Delpech, Fugain, Polnareff), ach, die Siebziger am Mittelmeer! Heute noch beliebt bei allen Altersklassen: der Mitgröhler von Joe Dassin „Les Champs-Élysées“. Und das war’s.*

“La nouvelle chanson réaliste” – eine aktive, eng mit Mitteleuropa-Musik verbundene akustische Richtung? Fehlanzeige. Heutige melancholische oder rockige Popmusik? Außer von Carla Bruni hat hierzulande nur eine kleine Fangemeinde davon gehört, dank Vermittlern wie Le Pop ([www.lepop.de](http://www.lepop.de)) oder Thomas Bohnet aus München mit seiner frankofonen Disko *Tour de France* ([www.le-tour.net](http://www.le-tour.net)). Aktuelle Songwriter aus Paris oder der Provinz? Tatsächlich läuft da gerade eine die Popradios rauf und runter. Wie hieß die doch gleich? Zaz? Schon vergessen.

Dass also die Masse der hierzulande Aktiven im Bereich ‘frankofones Chanson’ den großen Altvorderen huldigt, erstaunt nicht. Nach wie vor sind auch die schlechtesten Piaf-Programme gut besucht, das Publikum will sein “Non, je ne regrette rien” mit “Padam Padam” garniert für “La vie en rose”. Umso mehr, wenn die großen Lieder von Frankreichs intensivster Stimme gekonnt und eigen dargeboten werden wie zum Beispiel von der Saarländerin Petra Lamy, der “Baalinerin” Evi Niessner (letztens in Stuttgart mit Variétékünstlern und komplettem Orchester) oder Florence Absolu aus Trier (die Piaf-Begleitmusik fürs Trierer Ballett wird 2011 ein eigenes Programm).

Der als Schauspieler mediennotorische Jacques-Brel-Kopist Dominik Horwitz zieht sich dank französischer Wurzeln achtbar aus der Affäre, könnte aber gerne interpretatorisch mehr auf sich selbst setzen. Auch für Georges Brassens gibt es, insbesondere unter den ‘Übersetzern’, wirkliche ‘Aficionados’ wie Ralf Tauchmann oder Sigi Becker, ein ganzes Festival in Basdorf bei Berlin huldigt dem Schnauzbarträger aus dem südfranzösischen Sète, dessen unaufdringlich hochmusikalische Poesie in Frankreich und Deutschland längst im Schulunterricht zelebriert wird. Für viele andere frankofone Nachsingerinnen und -singer gilt: Was dem Sixties-Fan die Oldie-Coverband, das ist dem Freund des guten und wahren Chansons die *soirée*, am liebsten mit *femme fatale* am Mikrofon, wahlweise begleitet von mehr oder weniger begabtem Pianisten oder Akkordeonisten. Gerne auch gereicht an einem Menü aus der *nouvelle cuisine* des örtlichen Bocese. Ausnahmen gibt es bei Chansonbands wie zum Beispiel Die Schoenen (Riegelsberg/Saarland), Rouge Baiser (Köln), French Touch (Kaiserslautern), Montparnasse (München) oder auch Scorbut (Berlin). Erwähnt werden müssen auch Stéphane und Didier aus Stuttgart (Dieter Kaiser ist wahrscheinlich der eifrigste Chansonübersetzer, jetzt auch im Netz: [www.deutschechanson-texte.de](http://www.deutschechanson-texte.de)).

Nach der ‘Nouvelle Chanson’ eigener Ausprägung muss man schon genauer suchen. Eine ganz sicher nicht komplette Liste der Künstlerinnen und Künstler, die sich in Deutschland um die unzähligen Ausprägungen des Chan-



sons verdient machen, umfasst rund einhundert Namen, was einen kompletten Überblick unmöglich macht. Sie sind also Legion, die meist französischen Chansonmacher und -macherinnen hierzulande, und davon singt eine erkleckliche Anzahl tatsächlich nicht nur nach, sondern schreibt selbst Songs auf Französisch. Wer aber kennt sie? Gehen wir doch mal anhand einiger Beispiele die Genres durch.

Seit ein Berliner Junge aus dem deutsch-französischen Gymnasium als Frédéric Mey in den späten Sechzigern seine Karriere in Paris begann, ist der traditionelle Liedermacher nicht ausgestorben. Reinhard Mey – vor knapp sechs Jahren hat er wieder mal ein französisches Album gemacht – ist nicht das einzige Vorbild für die meist gitarrengestützten Verseschmiede, die oft selbst aus Frankreich kommen. Pierre Chuchana lebt und arbeitet in Bremen, huldigt 2011 auch dem großen Georges B., hat aber mit “Les Souvenirs” anrührendes klassisches Gitarrenchanson im Programm und auf CD. Nebenbei zaubert er. Gilles Floret, beim Schulbuchverlag Klett in Stuttgart angestellt, übersetzt Ost-Heroen wie Silly und Karat, singt und schreibt selbst, arbeitet mit dem französischen Romancier, Soziologen und Medientausendsassa Azouz Begag musikalisch zusammen, auch und im Hinblick auf den Französischunterricht. In Münster schwelgt Jean-Claude Séférian nicht nur in seiner Passion für Aznavour, sondern erzählt von seinem multikulturmusikalischen Leben in eigenen Chansons. Christian Alix (Frankfurt) singt und gibt Seminare zum Chansonschreiben, das Koblenzer Duo Balance arbeitet viel mit dem bretonischen Barden Louis Capart zusammen. Nicht zu vergessen, und durchaus abwechslungsreich: Folkheldin und Akkordeonqueen Lydie Auvray, die in den letzten Jahren zunehmend eigene Chansons singt (zum Beispiel auf dem wunderschönen Album *Pure*).

Musikalisch und künstlerisch beweglich, immer noch aber dem traditionellen Chanson verhaftet, geben sich viele jüngere Chansonaktive. Fabienne Carlier, eifrige Chansonneuse aus Belgien mit Wohnsitz in Köln und Liebe zum Film, drückt das auf ihrer Homepage so aus: Die “vier Grundelemente ... Text, Melodie, Arrangement und Regie” sollen zu “100% ‘Endprodukt Chanson’ [werden], ohne musikalisch-theatralische Überladung bzw. inhaltlichen Energieverlust.” Damit zeigt sie auf das Hauptproblem deutscher Chansoninterpretation: Es wird gern hochpathetisch überzeichnet. Für die Franzosen auch hierzulande ist dagegen das Songschreiben in der Muttersprache ‘normal’, selbstverständlich. Begriffen haben das unter anderem die zwischen Rhein, Neckar und Saar bereits richtig bekannten Swingchanson-Newcomer Moi Et Les Autres. Die kleine Truppe um die entzückende Juliette Brousset und den Gitarrenschaffer David Heintz traut sich mit ihren gelungenen Chansons 2011 gar an ein Big-Band-Projekt. Deutlich und ohne überflüssige Schnörkel arbeiten auch Größen wie Barbara Thalheim (mit dem Ausnahmeakkordeonisten Jean Pacalet) oder Pigor und Eichhorn, die ihre kleinkunstpreisüberhäuft Songs auch auf Französisch darbieten können.

Überhaupt Berlin: Die Bundeshauptstadt ist das große Sammelbecken für frankofones Chanson in Deutschland, auch wenn man sich erstaunlicherweise untereinander nicht immer kennt. Stimmlich und poetisch interessant ist Bérangère Palix, die gerade ein jazzangehauchtes Album vorgelegt hat. Christophe Bourdoiseau widmet sich dem auch in Frankreich angesagten Swingchanson, mit russischen Begleitmusikern. Antoine Villoutreix lässt sich schwer einordnen als ganz aktueller Songwriter. Eine Ausnahmestellung nimmt Corinne Douarre ein. Sie ist eine Integrationsfigur auch hin zum deutschen Liederschreiben, gleichzeitig ist sie eine der wenigen, die mit ganz eigenen spannenden Tönen auf CD und im Konzert wirklich eigenständig künstlerisch tätig ist, nicht zuletzt mit ihrem aktuellen Multimediaprogramm zur sapphischen Liebe. Etwas mehr Bekanntheit auch über Berlin hinaus wäre ihr zu wünschen – und nicht nur als beliebte Duopartnerin. Die Marycones und ihr Ska, Mélinée mit ihrem Akkordeon, Poet Wilfried N’Satre, Slammerin Céline Robinet, Morin Smolé oder Lisa Zenner mit ihrem neuen Chansonklub Corbo, sie komplettieren mit Selbstgeschriebenem die reichste Chansonszene in Deutschland.

Bei diesem ‘Gewusel’ hätte man fast Stereo Total vergessen. Wie, die Pop-Heroen Brezel Göring und Françoise Cactus sind Chanson? Aber ja. Denn im weitesten Sinne ist in Frankreich alles irgendwie Chanson, was Musik und Text verbindet. Also auch eine Diskoband wie Mini Moustache aus Mannheim oder die eifrigen (Post-Wave-nennt-man-das-wohl-)Soundbastler von Phonoboy aus München. Von den ‘höheren Weihen’, wie sie Fouxie bekam, können die aber nur träumen: “La pluie sans parapluie” von der begabten Münchnerin kam Melancholiepoplegende Françoise Hardy zu Ohren – und schon nahm diese eine eigene Version für ihr aktuelles Album auf, als Titelsong, ein echtes Ereignis im Pariser Showbiz. La Voisin aus Schwaben, Renaud Marquart aus Aachen, Newcomerin Jeannette Curta aus Saarbrücken, Cajunclou Yannick Monot, Marie-Laure Timmich, Großcousine von Brigitte Bardot aus Hamburg – sie alle zeugen von der überraschenden Vielfalt des originär französischen Liedguts aus Deutschland. Zu entdecken sind sie im Internet – und bei ihren regionalen Konzerten.

Gerd Heger, Saarbrücken

Weblinks zu den genannten Künstlern finden sich online unter [www.folker.de](http://www.folker.de).

Im Einzelnen siehe:

[www.absolu.de](http://www.absolu.de)

[www.antoinevilloutreix.com](http://www.antoinevilloutreix.com)

[www.barbara-thalheim.de](http://www.barbara-thalheim.de)

[www.berangere-palix.de](http://www.berangere-palix.de)

[www.ca-chante.com](http://www.ca-chante.com) (Christian Alix)

[www.celinerobinet.com](http://www.celinerobinet.com)

[www.christophebourdoiseau.com](http://www.christophebourdoiseau.com)

[www.corinnedouarre.com](http://www.corinnedouarre.com)

[www.dieschoenen.de](http://www.dieschoenen.de)

[www.dominique-horwitz.de](http://www.dominique-horwitz.de)

[www.duo-balance.de](http://www.duo-balance.de)

[www.fc-chanson.de](http://www.fc-chanson.de) (Fabienne Carlier)  
[www.fouxi.com](http://www.fouxi.com)  
[www.french-touch.de](http://www.french-touch.de)  
[www.jeannettecurta.de](http://www.jeannettecurta.de)  
[www.la-voisin.com](http://www.la-voisin.com)  
[www.lisa-zenner.de](http://www.lisa-zenner.de)  
[www.lydieauvray.de](http://www.lydieauvray.de)  
[www.marie-laure-gesang.de](http://www.marie-laure-gesang.de) (Marie-Laure Timmich)  
[www.marycones.de](http://www.marycones.de)  
[www.minimoustache.de](http://www.minimoustache.de)  
[www.moietlesautres.de](http://www.moietlesautres.de)  
[www.montparnasse-musik.de](http://www.montparnasse-musik.de)  
[www.morinsmole.de](http://www.morinsmole.de)  
[www.musenkussundgoldmund.de](http://www.musenkussundgoldmund.de) (Evi Niessner)  
[www.myspace.com/meliebou](http://www.myspace.com/meliebou) (Mélinée)  
[www.myspace.com/scorbuert](http://www.myspace.com/scorbuert)  
[www.petralamy.de](http://www.petralamy.de)  
[www.phonoboy.de](http://www.phonoboy.de)  
[www.pierrechuchana.com](http://www.pierrechuchana.com)  
[www.pigor.de](http://www.pigor.de)  
[www.ratau.de](http://www.ratau.de) (Ralf Tauchmann)  
[www.reinhard-mey.de](http://www.reinhard-mey.de)  
[www.renaudmarquart.com](http://www.renaudmarquart.com)  
[www.rougebaiser.de](http://www.rougebaiser.de)  
[www.seferian.de](http://www.seferian.de)  
[www.sigi-becker.de](http://www.sigi-becker.de)  
[www.stephane-et-didier.com](http://www.stephane-et-didier.com)  
[www.stereototal.de](http://www.stereototal.de)  
[www.yannick-monot.de](http://www.yannick-monot.de)

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Der vorliegende Artikel ist auch in *Folker* 2/11 (März 2011) erschienen ([www.folker.de](http://www.folker.de)).