



# BAT

Bulletin des Archivs  
für Textmusikforschung

Nr. 24 - Oktober 2009

---

## Inhalt

---

<b>Editorial .....</b>	<b>3</b>
<b>Rund um das Archiv für Textmusikforschung.....</b>	<b>4</b>
Chansons aus Québec.....	4
<b>Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt .....</b>	<b>5</b>
<b>CDs.....</b>	<b>5</b>
Andreas Bonnermeier: Patricia Kaas: <i>Kabaret</i> (deutsche Version)/ <i>Kabaret – En studio et sur scène</i> (franz. Version)/ <i>Kabaret – Le spectacle enregistré au casino de Paris</i> (DVD).....	5
Saverio Carpentieri: Jovanotti: <i>Safari</i> .....	8
Beate Burtscher-Bechter: <i>Putumayo presents Québec</i> .....	9
<b>Publikationen .....</b>	<b>11</b>
Andrea Oberhuber: Bizzoni, Lise/ Prévost-Thomas, Cécile (dirs), avec la collaboration de Dany Saint-Laurent: <i>La chanson francophone engagée</i> .....	11
Gerhild Fuchs: Barwig, Angela: <i>Francesco Guccini und die Entwicklung des italienischen Autorenliedes</i> (= Romanistik, 18).....	15
Angelo Pagliardini: Tortarolo, Renato/ Carozzi, Giorgio: <i>Luigi Tenco. Ed ora che avrei mille cose da fare</i> .....	19
Carla Festi Leidlmair: Riedmann, Silke: <i>La società italiana nello specchio dei cantautori. Un'analisi sociologica del repertorio musicale di Vasco Rossi, Antonello Venditti e Edoardo Bennato</i> .....	22

<b>Ankäufe und Neuerwerbungen.....</b>	<b>24</b>
--	-----------

<b>Internet-Adressen und Veranstaltungskalender .....</b>	<b>25</b>
---	-----------

<b>Aktuelles – actualités – novità – novedades .....</b>	<b>27</b>
--	-----------

Michaela Weiß: <i>Der kleine Mann, der zum Weltstar wurde. Zum 85. Geburtstag von Charles Aznavour</i> .....	27
Andrea Oberhuber: <i>Diane Dufresne, la diva de la chanson québécoise</i> .....	32
Andreas Bonnermeier: <i>Chanson und Film: II. La vie en rose?</i> .....	40
Anne Sortino: <i>Protester en chansons, origines et contexte du répertoire de chants d'un collectif de sans-papiers</i> .....	45

## 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!

Das Wintersemester 2009/10 trägt einen starken québecer Akzent: Nach zwei Vorträgen zum Québecer Chanson – sozusagen als Auftakt – greift auch *BAT* die musikalische Produktion in und aus Québec auf. Mit der CD *Putumayo presents Québec* stellen wir ein besonders originelles Geburtstagsgeschenk an die Stadt Québec vor, das mit traditionellem québecer und indigenem Folk, mit Reggae, Rock- und Popmusik bis hin zu französisch inspirierten Chansonversionen der kulturellen Diversität der Stadt und Provinz ein Denkmal setzt. Auf ein Kolloquium an der UQÀM in Montréal geht der Sammelband *La chanson francophone engagée* zurück, in dem allen Vorurteilen zum Trotz dem zeitgenössischen Chanson eine neue “utilité sociale” bescheinigt wird. Schließlich widmet sich ein umfangreicher Beitrag Diane Dufresne, der “femme spectacle” aus Québec, die ähnlich wie Robert Charlebois auf einzigartige Weise französische Chansontradition, angelsächsische Rhythmen und nordamerikanische “art du spectacle” miteinander vereint.

Einen zweiten Schwerpunkt dieses Heftes stellt die italienische Szene dar. Neben einer Rezension der CD *Safari* von Jovanotti werden drei Neuerscheinungen präsentiert, die Francesco Guccini, Luigi Tenco und schließlich Vasco Rossi, Antonello Venditti und Edoardo Bennato gewidmet sind. Sowohl im Fall von Guccini als auch bei Tenco überrascht dabei die starke Textbezogenheit der beiden Studien, die zwar der *écriture* und der Poetik der beiden Cantautori Anerkennung zollen, nicht jedoch dem kommunikativ-kreativen Element der Bühnenkünstler den unseres Erachtens nötigen Raum zugestehen.

Frankreich schließlich ist sowohl mit einer Sammelbesprechung von Patricia Kaas' neuesten Einspielungen und DVDs vertreten als auch mit einer Hommage an Charles Aznavour anlässlich seines 85. Geburtstages, wobei das Künstlerporträt durchaus auch kritische Anmerkungen enthält. Im zweiten Teil der Serie *Chanson und Film* geht es diesmal um vier Filme, die tatsächliche – Dalida, Johnny Hallyday und Edith Piaf – oder aber fiktive Künstlerpersönlichkeiten inszenieren. Ein Beitrag, der auf höchst unerwartete Weise das Thema des engagierten Chansons aufgreift, rundet das Heft ab. Er beschäftigt sich mit dem Collectif de sans-papiers CSP 59 aus Lille, das die alten Formen Chant, Slogan und Chanson für die neuen Anliegen der Immigration und Integration fruchtbar macht. Dass auch diesmal unsere Leser an *BAT* Gefallen finden, wünscht

Ihre Ursula Mathis-Moser

### Zahlmodus

Per Überweisung auf das Konto 210 111 304 70, Hypobank BLZ 57.000; IBAN: AT 475700021011130470, BIC-Code: HYPTAT22

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

---

## Rund um das Archiv für Textmusikforschung

---

### Chansons aus Québec

Der Beginn des Wintersemesters stand heuer unter dem Zeichen des Quebecker Chansons. Am 19. Oktober 2009 hielt Luc Bellemare (Université Laval) an der Universität Innsbruck zwei einschlägige und bestens besuchte Vorträge:

#### “Cent ans d’histoire de la chanson québécoise”

Dans cet exposé, Luc Bellemare a offert aux passionnés de la chanson un panorama de l’histoire de la chanson québécoise, de ses courants dominants (folklore, chansonniers, yé-yé, rock, country, jazz, etc.) ainsi que des principaux auteurs, compositeurs et/ou interprètes qui ont illustré le genre au Xxe siècle. Depuis la chanson folklorique de tradition orale en Nouvelle-France et l’apport des violoneux d’origine irlandaise/écossaise sous le Régime anglais jusqu’aux manifestations *néo-trad* dans le répertoire actuel (Mes Aïeux et les Cowboys fringants, notamment), L. Bellemare a proposé un survol des institutions telles que l’industrie du disque, la radio, les palmarès et la télévision, ainsi que des événements sociopolitiques enchevêtrés à la chanson populaire qui ont marqué le Québec depuis un siècle. La présentation fut accompagnée de nombreux exemples sonores du répertoire sur CD.

#### “Les Chansons de Félix Leclerc: analyse des influences musicales et des relations texte-musique”

Dans sa deuxième communication, Luc Bellemare a présenté une analyse du corpus de Félix Leclerc composé entre 1934 et 1978, pour mettre en évidence la trajectoire texte-musique tout au long de la carrière du chansonnier. En guise d’introduction, un survol biographique a permis d’aborder le succès de Leclerc au Québec avant la supposée “découverte” parisienne de 1950, ainsi que l’influence méconnue que Leclerc a eue sur Georges Brassens et Jacques Brel. Dans la première partie de la présentation, l’attention se portait uniquement sur l’analyse littéraire du thème du pays dans les paroles de Leclerc, et L. Bellemare s’interrogeait plus spécifiquement sur la présence, dans les chansons, d’éléments de la pensée nationaliste canadienne-française d’avant la Révolution tranquille, incarnée par exemple dans l’œuvre de Henri Bourassa, de Lionel Groulx et d’autres penseurs. La deuxième partie de la présentation était consacrée à l’analyse musicale qui se concentrait plus spécifiquement sur les diverses influences musicales sur l’œuvre de Leclerc. Au final, la synthèse des deux étapes analytiques remettait en question la division de sa carrière en deux périodes, soit avant et après Octobre 1970. Les conclusions permettaient en outre de questionner la forte appartenance esthétique du répertoire de Leclerc à la “grande chanson française”.

---

## Rezensionen: Neu auf dem Buch- und Plattenmarkt

---

### CDs

**Patricia Kaas: *Kabaret*. 2009** (Sony 88697 44804 2; deutsche Version)/  
***Kabaret – En studio et sur scène*. 2009** (Universal 5317488; franz. Version)/  
***Kabaret – Le spectacle enregistré au casino de Paris*. 2009** (DVD Universal 531 794 4)

Nachdem es – bedingt durch einen selbstgewählten Rückzug aus dem Rampenlicht – mehrere Jahre etwas still um Patricia Kaas geworden war, steht das Jahr 2009 für die große Rückkehr der Interpretin.<sup>1</sup> Sie vertritt Frankreich beim *Eurovision Song Contest* in Moskau, geht auf eine neue Tournee durch 30 Länder und veröffentlicht ein neues Album, dessen Titel *Kabaret* in mehrfacher Hinsicht programmatisch ist: Nach Aussagen der Interpretin handelt es sich bei dem von ihr selbst konzipierten Programm bzw. Album um eine Hommage an die Cabarets und Chansons der 1930er Jahre, doch ist dies nur eine Lesart. Patricia Kaas schlägt damit nämlich auch eine Brücke zu den Anfängen ihrer Karriere, als sie im Saarbrücker Kabarett Rumpelkammer erste öffentliche Auftritte absolvierte – eine Anspielung darauf hatte es bereits im Bühnenbild ihrer Tournee *Rendez-vous* 1997/98 gegeben, das einem Cabaret nachempfunden war.<sup>2</sup> Und nicht zuletzt verweist der Titel auf ein Chanson aus dem Debütalbum von 1988: “Elle voulait jouer cabaret” ist einer der ersten großen Hits von Patricia Kaas, der sich 2009 in neuem Arrangement präsentiert.

Interessant ist die Geschichte der Veröffentlichung des neuen Albums: Zuerst erscheint es im Februar 2009 in einer speziellen Version für den deutschen Markt und wird erst im April 2009 in Frankreich veröffentlicht, dafür aber als Doppel-CD *en studio et sur scène*. Während das ‘deutsche’ Album Lieder in drei Sprachen enthält – u.a. zwei deutsch gesungene Titel als Hommage an die deutschen Wurzeln der Interpretin, “Das Glück kennt nur Minuten” von Hildegard Knef aus den 1960er Jahren und “Wo sind die Clowns” aus der Feder von Stephen Sondheim mit deutschem Text von Michael Kunze; weiters zwei in englischer Sprache, “September Song” von Kurt Weill und “Alone” –, enthält das französische Pendant fast ausschließlich französisch gesungene Lieder. Die beiden deutschen Titel werden zu “La chance jamais ne dure” und “Faites entrer les clowns”. Der “September Song” fehlt in der französischen Fassung. Beide Versionen enthalten jedoch noch einen Klassiker aus den 1930er Jahren: “Falling in love again” ist die englische Version von Marlene Dietrichs “Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt”. Bei Patricia Kaas wird daraus eine zweisprachige Hommage, die wiederum einen konkreten Bezug zu ihren eigenen Anfangsjahren beinhaltet: Nicht selten wurde die junge Patricia Kaas zu Beginn

der 1990er Jahre aufgrund ihrer rauchigen Stimme und der blonden Haare mit Marlene Dietrich verglichen.<sup>3</sup>

Bei den übrigen Titeln handelt es sich um maßgeschneiderte Chansons, deren Arrangements sich an der Musik der 1930er Jahre orientieren und so für eine besondere, nostalgisch angehauchte musikalische Note sorgen. Im Eingangschanson "Addicte aux héroïnes", das Patricia Kaas in einer Art Sprechgesang vorträgt, werden als Bezugspunkt einige herausragende Frauen-gestalten jener Zeit erwähnt, denen das Programm gewidmet ist. Neben Coco Chanel, der Schriftstellerin Anaïs Nin, der Schauspielerin Greta Garbo und der Choreographin Martha Graham werden auch Marlene Dietrich und die Chan-songsängerin Suzy Solidor genannt, die über lange Zeit ein eigenes Cabaret betrieb<sup>4</sup>. "Le jour se lève" beschreibt das Leben einer Kabarett-Sängerin, die bei Tagesanbruch am Ende einer 'Arbeitsnacht' allein zurückbleibt und über ihr Dasein reflektiert. Die Interpretation schafft durch einen kraftvollen, aber auch nuancierten Einsatz der Stimme ein spezielles Ambiente. "Une dernière fois" ist eine eindringliche Hommage an Patricia Kaas' deutsche Mutter, die 1989 starb, als die Karriere der Sängerin gerade erste Höhepunkte erreichte. Eine leise Interpretation verleiht dem Chanson eine nachdenklich-melancholische Stim-mung. Dieses autobiographische Chanson ist das einzige, an dem Patricia Kaas als Autorin mitgewirkt hat. Ganz anders hingegen präsentiert sich das nach-folgende Titelchanson "Kabaret", das durch einen fast identischen Anfang "Willkommen, bienvenus, dans un mode décadent" an Liza Minellis "Cabaret" von 1972 erinnert: Die Grundstimmung ist beinahe fröhlich und mit einem Hauch Frivolität versehen, die Interpretin bewegt sich mühelos, ja nahezu spie-lerisch zwischen Text und Lautmalerei hin und her. Nach "Faites entrer les clowns" und "Falling in love again" folgt mit "Pigalle" ein instrumentales "Interlude", in dem die Sängerin wiederum ihre Stimme spielerisch-lautmale-risch zu einer Melodie einsetzt, die an Charleston-Musik und andere Rhythmen der 'années folles' erinnert. Eine gänzlich andere Farbe bringt das nachfolgende Chanson "Solo" ("Alone" auf der deutschen Ausgabe) ins Spiel: Inszeniert wer-den eine Frau und ein Mann, die in unterschiedlichen, mehr oder weniger unge-planten Situationen von der Leidenschaft übermannt werden. Patricia Kaas gelingt es in diesem Chanson, allein durch ihre Stimme und ihre Interpretation eine lasziv aufgeladene Atmosphäre zu schaffen, deren knisternde Spannung sich auch auf den Hörer überträgt. "Je t'aime encore" schlägt danach deutlich getragene, nachdenkliche Töne an und handelt von einer Frau, deren Liebe stärker als alles, ja sogar stärker als der Tod ist. Zu Beginn des Chansons "S'il fallait le faire" ist ein Zitat der Sängerin Fréhel aus dem Film *La rue sans joie* zu hören, aus dem hervorgeht, wie das Chanson zu interpretieren sei – nebenbei wird auch hier wieder ein Bogen zu den 1930er Jahren geschlagen, da der Film aus dem Jahr 1938 stammt. Patricia Kaas interpretiert auch dieses Chanson ein-dringlich und nuanciert. Mit einer auf drei Minuten verkürzten Version nimmt sie für Frankreich im Mai 2009 am *Eurovision Song Contest* teil. Trotz einer perfekten, wenngleich schlichten und der Konkurrenz deutlich überlegenen

Interpretation – die Sängerin ist allein mit ihrem Mikrofonständer auf der Bühne und verzichtet vollkommen auf optische Spielereien und andere Effekt-hascherei – reicht es nur für einen achten Platz. Das letzte Chanson des Albums, "Le piano rouge", präsentiert einen Reigen von Gefühlen und Stimmungen, die jenes Klavier in der Protagonistin auslöst. Auch in diesem Fall setzt Patricia Kaas ihre rauchige Stimme weitgehend in Form eines Sprechgesangs ein, der einen Kontrapunkt zum spielerischen Arrangement der Melodie bildet.

Die zweite CD *sur scène* versammelt neben den neuen Titeln auch eine Reihe von Patricia Kaas' bekannten Chansons wie z.B. "Mon mec à moi", "D'Allemagne", "Il me dit que je suis belle", "Une fille de l'Est" und "Mademoiselle chante le blues", die sich jedoch in einem neuen Arrangement präsentieren, das ebenfalls stilistische Anleihen an der Musik der 1930er Jahre nimmt. In der DVD-Version des Konzerts wird darüber hinaus deutlich, wie ausgefeilt die Konzeption des Programms ist: Neben optischen Elementen wie Filmeinspielungen und Lichteffekten spielen auch Tanzeinlagen und Kostüme eine Rolle, indem auch sie an die Cabaretkultur der 1930er Jahre anknüpfen. Der Zuschauer erlebt auf diese Weise nicht nur einen einfachen *tour de chant*, son-derm fühlt sich tatsächlich in die Welt der Cabarets zurückversetzt.

Patricia Kaas ist mit *Kabaret* ein rundum überzeugendes Album gelungen, in dem sie eindrucksvoll ihre Qualitäten als Interpretin und einen souveränen Umgang mit ihren stimmlichen Möglichkeiten unter Beweis stellt. Mit *Kabaret* setzt sie in der modernen Chansonlandschaft eigene Akzente und knüpft an das ebenso gelungene Album *Le mot de passe* von 1999 an.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

#### Link:

<http://www.patriciakaas.net> (offizielle Seite der Sängerin)

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Das letzte Studioalbum *Sexe fort* stammt aus dem Jahr 2003, gefolgt von einem Live-Album *Toute la musique* aus dem Jahr 2005.
- <sup>2</sup> Patricia Kaas erläutert dies in einer Zwischenmoderation: "Je me suis dit tiens, pourquoi pas essayer de créer des ambiances différentes qui me rappellent les endroits dans lesquels j'ai chanté quand j'étais plus petite – comme le piano bar, la boîte enfumée ou le cabaret... D'ailleurs bienvenus dans notre petit cabaret ce soir..." (CD *Rendez-vous*, Columbia 491815 2, 1998).
- <sup>3</sup> So heißt es z.B. in einer Biografie über Patricia Kaas: "C'est à ce moment-là [1989] qu'on s'accorde à lui trouver un petit air à la Marlène Dietrich dans l'*Ange bleu*." (Didier Romand, *Patricia Kaas*, Paris, Jean Claude Lattès, 1994, 67) und weiter: "Tandis que les uns la voient de plus en plus dans la peau de Marlène Dietrich" (Romand 1994, 87). Die Interpretin soll sogar in einem Film von Stanley Donen Marlene Dietrich verkörpern, doch das Projekt kommt aufgrund von Finanzierungsschwierigkeiten nie zustande (vgl. Inter-view mit Patricia Kaas "En route vers la gloire", in: *Chorus* 20 (été 1997), 93).
- <sup>4</sup> Suzy Solidor (1906-1983) betreibt über 30 Jahre die Cabarets Le Club de l'Opéra und Chez Suzy Solidor, ehe sie sich 1965 von der Bühne zurückzieht. Auch ihr Markenzeichen

ist eine “voix mystérieuse, grave, presque de bariton” (Pierre Saka – Yann Plougastel, *La chanson française et francophone*, Paris, Larousse, 1999, 403).

**Jovanotti: Safari. 2008** (Universal 0602517577527).

*Safari*, titolo dell’ultima produzione di Lorenzo Jovanotti, è una parola che in lingua swahili vuol dire viaggio. Il viaggio musicale di Lorenzo Jovanotti è un lungo itinerario cominciato nel 1988, data di pubblicazione del suo primo album, *Jovanotti for President*, e che lo ha portato ad essere uno dei protagonisti della musica italiana degli ultimi vent’anni.

Questi anni sono testimoni dell’evoluzione di un ragazzotto ‘paninaro’ entrato inizialmente in una dimensione rapper, poi etno-funky per diventare infine un cantautore nel senso più pieno di questa parola. E questa è probabilmente anche l’evoluzione definitiva del personaggio, quella che rappresenta la fase della sua completa maturità.

Il titolo *Safari* si addice molto bene ai contenuti musicali e poetici del disco ed è uno specchio del percorso attraverso le sensazioni e le esperienze musicali presenti in esso. *Safari* è un viaggio reale ed un esperimento multietnico perché riporta impressioni di viaggi in Costa Rica, Panama e Città del Messico e perché è stato registrato tra gli studi di Cortona, Los Angeles, Milano e Hannover. È un viaggio inoltre attraverso contaminazioni e trasformazioni musicali vissute assieme a molti musicisti che hanno collaborato alla realizzazione dell’album, come Ben Harper in “Fango”, il brasiliano Sergio Mendes in “Punto”, Giuliano Sangiorgi dei Negramaro in “Safari”, Michael Franti in “Mani libere 2008” e il duo Sly & Robbie in “Note”. *Safari* è anche frutto di una ricerca interiore, diventato musica tra emozioni e dolori. Il disco è dedicato infatti al fratello Umberto, morto negli ultimi mesi del 2007. La sua presenza emerge in un desiderio di ricongiungimento, una riconquista di punti fermi attorno a dei valori originari espressi in varie parti di questo lavoro.

Jovanotti è alla ricerca di una sua dimensione adulta e in quest’ultima produzione la maturità raggiunta passa anche attraverso i testi. A parte le assonanze ritmico-testuali talvolta troppo facili del brano “Antidolorificomagnifico”, la sostanza delle liriche di questo disco è forte e spazia da un’osservazione a tutto campo della società attuale come in “Safari”, la quinta canzone del cd: “ci sono armi nei supermercati ... ci dicono continuamente che nessuno è al sicuro ma questo lo sapevo già e non è mai stata una buona scusa per barricarmi dentro casa, la tele accesa e la porta chiusa”,<sup>1</sup> a momenti intimistici di alto livello espressi nel cantato-parlato di canzoni come “A te” o “Innamorato”, nelle quali riecheggiano elementi stilistici della canzone di Gino Paoli, Sergio Endrigo o Luigi Tenco.

L’evoluzione stilistica di Lorenzo Cherubini prosegue. Con i suoi toni etnici, ritmati e sentimentali, *Safari* è una tappa fondamentale di questo cammino.

Saverio Carpentieri, Università Innsbruck

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Fatte le dovute differenze storico-ambientali è abbastanza evidente il richiamo ad atmosfere descritte ad esempio in alcune parti del testo della canzone di Lucio Dalla “L’anno che verrà” (*Lucio Dalla*, RCA PL 70153, 1978) o in scene del film documentario *Bowling for Columbine* di Michael Moore (USA 2002).

**Putumayo presents Québec. 2008** (Putumayo World Music, PUT 279-2).

“Guaranteed to make you feel good!” So lautet das Motto von Putumayo World Music, einem 1993 gegründeten Plattenlabel, das sich zum Ziel gesetzt hat, seinen HörerInnen die Musik unterschiedlicher Kulturen näher zu bringen. Seinem Motto entsprechend achtet Putumayo auf eine packende, vor allem aber melodische Zusammenstellung seiner Sampler und ist hörbar darum bemüht, fremde Klänge – sowohl traditionelle als auch zeitgenössische – eingängig zu vermitteln.

2008 nahm das Label den 400sten Geburtstag der Stadt Québec zum Anlass, der musikalischen Vielfalt in der gleichnamigen Provinz nachzuspüren. In elf Titeln gibt das Album *Putumayo presents Québec* einen Einblick in das breite musikalische Spektrum und die kulturelle Diversität, die die zeitgenössische Musikszene der ‘belle province’ bestimmen. Eröffnet wird die CD mit einem Chanson des jungen ACI Mathieu Mathieu. Begleitet von Gitarre, Klarinette und Piano schildert er in “Cette ville” den unfreiwilligen Umzug vom Land in die Stadt. In diesem Lied kommt gleich zu Beginn der CD zum Ausdruck, wie stark die gegenwärtige Musikproduktion in Québec vom französischen Chanson auf der einen Seite, von québecer Folk auf der anderen Seite beeinflusst wird. Es folgt der bekannte Titel “Étrange” von DobaCaracol. Das Lied der beiden Montréalaises zählt über Monate hinweg zu den meistgespielten in den québecer Musikkanälen. Mit ihren blonden Dreadlocks und ihrem hippieartigen Aussehen sind DobaCaracol eine Ausnahmeerscheinung. Auch musikalisch gehen sie eigene Wege und verbinden in ihren Liedern auf originelle Art und Weise Elemente des Funk und des Reggae mit afrikanischen Klängen. Mit Martin Léon, einem Schüler des italienischen Filmmusikers Ennio Morricone, wurde bei der Zusammenstellung der CD auch ein Vertreter des Rock berücksichtigt. “Je m’demande” beginnt sehr ruhig und verhalten mit einer gepfeiften Melodie, bevor die melancholisch vorgetragene Ballade einsetzt, die von rockigen Klängen untermalt wird. Einen ganz anderen Charakter weist der Beitrag von Anni Villeneuve auf. Sie repräsentiert die junge Generation québecer InterpretInnen. Das Nachwuchstalente war Siegerin der québecer *Star Académie* 2003 und ist seither nicht mehr aus der Popszene ihrer Heimat wegzudenken. Der sentimentale Popsong “Un homme” wurde dem ersten Solo-Album der Interpretin entnommen und preist die Augen, die Hände und das Herz des Geliebten. Chloé Sainte-Marie, eine etablierte SchauspielerIn und Interpretin, die schon 1993 ihr erstes Album veröffentlicht hat, greift in ihren Liedern meist auf Gedichte zurück, die von französischen oder québecer Dichtern stammen oder von Inuit

verfasst wurden. So auch in “Brûlots”, bei dem es sich um die Vertonung eines Textes des québecer Dichters Patrice Desbiens handelt. Der Titel ist dem 2003 erschienenen Album *Je marche à toi* von Chloé Sainte-Marie entnommen. Dass er sich auf ein kleines Insekt bezieht, das im Sommer in Québec überall zu finden ist, dient nur als Aufhänger, um auf sehr einfühlsame Art und Weise Liebe, Leidenschaft und Zärtlichkeit zu evozieren. Mit “Nitshiuenan” von Florent Vollant findet sich auf dem Album von Putumayo auch ein Beitrag der indianischen Minderheit, die Teil des kulturellen Patchworks ist, als welches sich Québec präsentiert. Florent Vollant interpretiert seinen Beitrag in seiner Muttersprache, der Sprache der Montagnais, die von ca. 11.000 Menschen gesprochen wird. Den Höhepunkt seiner Karriere feierte er 2003 mit seinem Album *Katak*, dem auch der sehr packende Titel “Nitshiuenan” entnommen ist, in dem Florent Vollant die befreiende Rückkehr zu den Wurzeln besingt. Marie-Annick Lépine ist dem québecer Publikum vor allem als Mitglied der erfolgreichen Gruppe Les Cowboy Fringants bekannt. Nach einem Jahrzehnt als Gruppenmitglied veröffentlichte sie 2007 ihr erstes Soloalbum, das – wie auch der vorliegende Titel – wenig mit dem musikalischen Stil der Cowboys Fringants gemeinsam hat. “Au chalet” ist sehr ruhig gehalten, beinahe meditativ, und sowohl Text als auch Musik – beide stammen übrigens von Marie-Annick Lépine selbst – vermitteln Romantik und Wohlbefinden fernab von der Routine des Alltags und den kleinen alltäglichen Sorgen. Auch in “Il fait dimanche” von Myreille Bédard geht es um Romantik und um Momente, die den grauen Alltag zum Sonntag machen. Das von Myreille Bédard sehr gefühlvoll interpretierte Lied stammt ursprünglich von Henri Salvador und findet sich auf dem 2007 erschienen Debüt-Album *Éclats de Vie* der Interpretin, das auch noch eine Reihe anderer Coverversionen französischer Chansons enthält. Die Gruppe Polémil Bazar erlangte vor allem durch ihre Live-Auftritte Bekanntheit, hat sich aber zwischenzeitlich aufgelöst. Die Energiegeladenheit, die die Auftritte der Band charakterisierten, sind auch in der Aufnahme von “Les viscères” zu spüren. Nach einleitenden Klarinettenphrasen wird der kryptische Text von “Les viscères” zunächst mit verhaltener Dynamik, dunkel und geheimnisvoll vorgetragen, bevor das Lied eine unerwartete Steigerung erfährt und in eine surrealistisch anmutende, wilde Zirkusmusik mündet. Mit “La brunette est là” von La Bottine Souriante und “Vive l’amour” von Le Vent Du Nord wird abschließend deutlich, wie präsent die traditionellen Einflüsse in der gegenwärtigen Musikproduktion in Québec sind. Die Gruppe La Bottine Souriante ist zweifelsohne der bekannteste Vertreter des Québec-Folks. Sie existiert seit 1976 und ist für ihre energiegeladenen Auftritte bekannt. “La brunette est là” aus dem Jahr 1983 ist ein Beispiel dafür, wie bei La Bottine Souriante unterschiedliche – englische, französische und keltische – Musiktraditionen, aber auch zeitgenössische Klänge miteinander verschmelzen. Auch Le Vent Du Nord, eine jüngere Gruppe, deren Debütalbum *Maudite Moisson!* erst 2004 erschienen ist, setzt auf traditionelles Liedgut, das aktualisiert und mit hörbarer Freude und Ausgelassenheit vorgetragen wird. Bei “Vive l’amour” handelt es sich um ein Volkslied aus der Region Lanaudière, das vom Waldspaziergang

eines jungen Paares erzählt, bei dem der junge Mann zu dumm ist, seine Angebetete in die Arme zu nehmen und zu küssen.

Die Auswahl, die für das Album *Putumayo presents Québec* getroffen wurde, reicht von traditionellem québecer und indigenem Folk, über Reggae, Rock- und Popmusik bis zu französisch beeinflussten Chansonbeiträgen bzw. französischen Coverversionen. Bei den InterpretInnen fanden NewcomerInnen ebenso Berücksichtigung wie etablierte KünstlerInnen, übermütige Folkies stehen gleichberechtigt neben VertreterInnen des Mainstream. Trotz der musikalischen Vielfalt und zahlreicher Kontraste ist es Putumayo gelungen, ein stimmiges Album zusammen zu stellen, das Interessierten nicht nur einen guten Einblick in die reiche Musikszene Québecks gibt, sondern – und das ist keine Selbstverständlichkeit – auch angenehm anzuhören ist.

Beate Burtscher-Bechter, Universität Innsbruck

## Publikationen

**Bizzoni, Lise/ Prévost-Thomas, Cécile (dirs), avec la collaboration de Dany Saint-Laurent: *La chanson francophone engagée*. Montréal, Triptyque 2008. 190 p.**

Les premières années du nouveau millénaire auront été plutôt fécondes en monographies consacrées à des chanteurs ou chanteuses, de même qu’en publications savantes sur la chanson d’expression française. Que l’on songe à *Plume Latraverse, masqué / démasqué* de Mario Leduc (2003), à *La chanson réaliste* de Catherine Dutheil (2004), aux *Mots de Barbara* (2004) et à *Esthétique de la chanson française contemporaine* de Joël July (2007) ou à *Chanson. L’art de fixer l’air du temps* de Stéphane Hirschi (2008),<sup>1</sup> tous ces ouvrages contribuent à faire valoir le ‘9<sup>e</sup> art’, pour utiliser ce terme créé par Angèle Guller, en tant que genre à part entière, comme objet d’étude légitimé. Les approches du genre ‘chanson’ tiennent aujourd’hui mieux compte des spécificités génériques que dans le passé qui voyait s’appliquer à la chanson des méthodes littéraires, comme celles pratiquées sur des textes poétiques, ou des analyses musicologiques mais rarement des lectures croisées.

Le collectif *La chanson francophone engagée*, sous la direction de Lise Bizzoni et de Cécile Prévost-Thomas, s’inscrit explicitement dans cette nouvelle approche multidisciplinaire puisque l’ouvrage réunit sept contributions signées par des musicologues, des littéraires, une historienne et une sociologue. Issue d’un colloque étudiant organisé en 2005 à l’UQAM sous la thématique double “La chanson francophone contemporaine et engagée”, la présente étude affiche d’emblée, c’est-à-dire dès le nouveau titre, sa volonté de resserrer les liens autour une notion clé, soit celle de l’*engagement* – social, politique ou esthétique – d’une œuvre ou de son créateur. Cette chanson “engagée”, insistent les responsables du collectif dans l’introduction, est “[p]résente tout au long de l’Histoire

de l'humanité" (8), tout comme elle occupe une place bien plus importante dans la production chansonnière contemporaine que le discours social et médiatique, rendant peu visible la chanson engagée, pourrait nous le faire croire (10). C'est donc justement pour faire écho à une présence réelle, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle certes mais également aujourd'hui, de diverses facettes de ce type de chanson de contestation dans le champ culturel, pour remédier au manque de visibilité dont semble souffrir cette chanson, que les auteurs de *La chanson francophone engagée* se proposent d'examiner "les objectifs, les modalités et les formes" d'un "nouvel engagement", déterminé par une "réalité sociale, intellectuelle et artistique" révolue (15). Peut-on s'intéresser à la chanson engagée, à celle qui, depuis les mazarinades, accuse, revendique, incite à l'action, souhaite subvertir le système en place, sans se positionner soi-même dans le débat, qui revient tel un leitmotiv, sur l'engagement de l'artiste et de l'intellectuel dans la cité? Les deux directrices avouent *expressis verbis* à la fin de l'introduction vouloir prolonger le "débat diffusé par la presse québécoise au printemps 2004 sur la question de la chanson engagée d'aujourd'hui" (18-19), en démontrant "l'existence plurielle d'une chanson engagée", en illustrant à travers les diverses analyses rassemblées dans le collectif que la chanson peut être "un art engagé", que "les artistes peuvent remplir une fonction d'utilité sociale" (19). C'est ce que l'on pourrait appeler une véritable profession de foi de la part de deux jeunes chercheurs qui se donnent pour but d'élargir la notion d'engagement et d'ainsi contribuer à une connaissance plurielle de l'objet 'chanson'. Le ton est donné.

Le collectif rassemble en tout, répétons-le, sept articles qui se suivent sans être regroupés en parties; le lecteur attentif comprend cependant vite qu'une perspective historique voire chronologique a présidé au regroupement des diverses approches et réflexions sur la chanson engagée. Ainsi, les trois premiers articles explorent les liens entre "engagement" et "chanson" d'un point de vue musicologique. Sandria P. Bouliane s'intéresse à l'émergence d'une industrie phonographique au Canada-français dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle lui permettant, dans la foulée des travaux de Robert Thérien, de retracer l'histoire de l'enregistrement d'une chanson populaire d'abord canadienne-française puis québécoise liée intimement, par le choix de la langue et de certains sujets, à un discours identitaire. Dans une excellente étude consacrée au folklore comme "arme de persuasion dans la musique populaire québécoise avant et après l'âge d'or des chansonniers" – tel est le titre de l'article –, Luc Bellemare explore, à partir de l'exemple de "La bonne chanson" de l'abbé Gadbois, la relation qui existe selon lui entre le folklore et le nationalisme aboutissant à ce qu'il appelle un "folklore nationalisant" (40); dans un second temps, il démontre, à travers une analyse finement menée, que certains groupes québécois contemporains tels Loco Locass, Mes aïeux et Les Cowboys fringants (dont il retient la chanson "En attendant (le reel de nos gens)") renouent avec le folklore d'autrefois afin de doter leurs chansons de "couleurs folkloriques dans le texte et l'interprétation musicale" (55). Audrée Descheneaux propose, pour terminer la ronde des approches musicologiques, une étude comparée de deux chansons: avec l'analyse de

"Capital" de Vulgaires Machins et de "Pauvres riches" de Tomàs Jensen & Les faux-monnayeurs, on reste dans la production québécoise contemporaine. L'auteure montre, schémas musicaux à l'appui, que la syntaxe musicale permet dans les deux cas de véhiculer le message social et politique: "la structure musicale, note-t-elle, agit comme support du discours engagé en le propulsant vers un phénomène d'adhésion spontanée du public" (83). Si l'analyse des deux exemples peut paraître convaincante, les conclusions générales que tire A. Descheneaux à la toute fin de son article paraissent trop hâtives; elles exigeraient un corpus plus élargi, davantage diversifié.

Avec l'article de Dany Saint-Laurent, la réflexion sur la "chanson engagée" change de direction. Se réclamant d'une formation en création littéraire, puis en études littéraires, l'auteure insiste sur la "trinité générique" (89) que constitue la "rapoésie" (rap, poésie, manifeste) de Loco Locass. Au lieu d'explorer cette nouvelle appellation générique afin de mieux l'illustrer dans une visée poétique, Dany Saint-Laurent se penche sur les images des pochettes de disques du groupe québécois et de leur impact sur l'auditeur. Les digressions sont nombreuses, la conclusion d'une "stratégie cohérente" (104) d'un album à l'autre paraît sans surprise. On aurait pu s'attendre à ce que la seconde analyse littéraire, celle de Lise Bizzoni, suive l'article de D. Saint-Laurent. Les deux études auraient pu former une certaine unité, mais l'écart aurait peut-être été trop grand. Qu'il nous soit permis, exceptionnellement, de briser l'ordre établi par les responsables du collectif pour placer dans le contexte des approches littéraires l'analyse très informée et fort originale que propose Lise Bizzoni: s'inspirant des travaux de Dominique Garand, elle place l'engagement social et politique de plusieurs groupes français (Zebda, Massilia Sound Système, Oneyed Jack, Ceux d'en face, le collectif Motivés) dans le cadre théorique des stratégies rhétoriques au sens propre, en recourant notamment aux notions d'*ethos*, de *pathos* et de *posture*. L'exemple de la reprise et de la réappropriation du célèbre hymne de la Résistance, "Le chant des partisans", lui permet de mettre en évidence une double stratégie: (r)éveiller la conscience du public et responsabiliser celui-ci tout en le divertissant. Il est vrai que, comme le souligne L. Bizzoni, contrairement à l'année 1943, dans les années 1990, "la cause ne suffit plus pour mobiliser les troupes" (168). Dans la reprise du "Chant" par le Taktikollectif, à travers de nouveaux arrangements musicaux, un rythme et un tempo accélérés et des performances festives lors des grandes manifestations publiques, "Le chant des partisans" se voit complètement transformé. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, face à de nouveaux dangers, soixante ans plus tard, l'engagement politique peut s'exprimer dans l'allégresse.

Regroupons, pour terminer, parce que les deux études s'inscrivent dans le champ des sciences sociales, l'article de Caroline Durand portant sur le discours journalistique face à l'engagement politique de plusieurs chanteurs et chanteuses québécois des années 1960-1970, et l'étude de Cécile Prévost-Thomas, qui a pour dessein de reproblématiser "la dénégation d'une réalité sociale" (139) en matière d'une chanson française engagée telle qu'elle *se manifeste* à nouveau



ces dernières années dans un contexte identitaire propre à la France. Examinant la réception par la presse de figures emblématiques comme Pauline Julien, Gilles Vigneault et Raymond Lévesque, entre autres, considérant également les répercussions des fêtes nationales (la Saint Jean-Baptiste, la Fête du Canada) et des grands rassemblements collectifs, Caroline Durand constate que “le contexte politique de l’époque influence sur tout le discours de la presse artistique sur la politisation et l’engagement des artisans de la chanson” (130) et que l’image véhiculée par le discours journalistique est celle d’une “société politisée” (132). C’est contre le discours globalisant des médias français ignorant le plus souvent le caractère diversifié de la chanson française contemporaine, niant plus précisément l’existence d’une chanson contestataire, que s’indigne Cécile Prévost-Thomas à travers l’interrogation des enjeux identitaires et sociaux de la chanson engagée. Prenant pour appui les chansons “Douce France”, dans la reprise par le groupe Carte de séjour, et “Tekitoti”, chanson titre de l’album éponyme de Rachid Taha, la sociologue pose que “la question identitaire” telle que soulevée dans la chanson française et francophone est une “problématique sociologique” (152) qu’il s’agit d’envisager de concert pour comprendre les idées, les visions et les revendications véhiculées par le biais d’une “nouvelle” chanson engagée.

Ce collectif qui vient enrichir la collection “chanson/musique” des Éditions Triptyque a le défaut de ses qualités. Pour la plupart, les contributions ici réunies reprennent, modifient et réorientent les idées maîtresses développées dans le contexte d’un mémoire de maîtrise ou d’une thèse de doctorat. Aussi la théorie prévaut-elle parfois sur la défense et l’illustration d’une problématique précise, sur l’analyse cantologique<sup>2</sup> du corpus à l’étude. Ou à l’inverse, il peut arriver que les idées ne trouvent pas véritablement une assise solide dans des concepts et notions théoriques. Quant à la toilette du texte, elle est généralement soignée, bien que la mise en page ne soit pas uniformisée, notamment en ce qui concerne la structuration des articles sur le plan des intertitres (cf. les contributions d’Audrée Descheneaux et de Caroline Durand). Dernier point par lequel je soulève un problème général et qui n’est donc pas une critique visant *La chanson francophone engagée*: comme pour toute publication sur la chanson, le lecteur intéressé souhaiterait avoir à sa disposition les enregistrements des chansons à l’étude<sup>3</sup> ou d’autres éléments facilitant la compréhension du propos, comme par exemple les paroles d’une chanson dans l’annexe de l’article (cf. celui de Luc Bellemare), des extraits de partition ou des schémas musicaux (tels que proposés dans l’article d’Audrée Descheneaux).

Dans l’ensemble, les réflexions fort intéressantes de ces jeunes chercheurs sur “la chanson francophone engagée” témoignent non seulement de la diversité de ce type de chanson mais également de la pluralité des approches et des méthodes d’analyse permettant de comprendre la ‘chanson’ comme un fait social et de la saisir en même temps comme un objet d’étude sérieux. C’est une publication engagée qui répond en quelque sorte à la problématique que les auteurs se proposent d’explorer par divers moyens.

Andrea Oberhuber, Université de Montréal

Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Dans l’ordre: Mario Leduc, *Plume Latraverse, masqué / démasqué*, Montréal, Triptyque, 2003; Catherine Dutheil, *La chanson réaliste. Sociologie d’un genre*, Paris, L’Harmattan, 2004; Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence/Marseille, Publications de l’Université de Provence, 2004 et *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L’Harmattan, 2007; Stéphane Hirschi, *Chanson. L’art de fixer l’air du temps: de Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- <sup>2</sup> Je reprends à mon compte ce terme mis au point par Stéphane Hirschi dans les nombreuses publications consacrées à la chanson française et francophone (*Jacques Brel. Chant contre silence; La chanson en lumière; Les frontières improbables de la chanson*). Nous entendons par ‘cantologie’ l’étude de la chanson basée sur le principe esthétique que toute analyse appropriée de l’objet ‘chanson’ doit tenir compte des diverses composantes constitutives du genre, soit les paroles, la musique, l’interprétation (par la figure du chanteur ou de la chanteuse) et l’image.
- <sup>3</sup> Je sais bien évidemment que l’ajout d’un CD pose le problème des droits d’auteur et qu’il est pratiquement unimaginable de pouvoir financer ces droits qui protègent la propriété intellectuelle des créateurs. Il s’agit simplement de formuler une fois de plus ce *desideratum*.

**Barwig, Angela: *Francesco Guccini und die Entwicklung des italienischen Autorenliedes* (= *Romanistik*, 18). Berlin, LIT 2008. 451 Seiten.**

Mit ihrer vor einem Jahr erschienenen Studie zu Francesco Guccini, einem der ‘klassischen’ Liederdichter Italiens, möchte Angela Barwig neben der spezifischen Poetik von Guccinis *canzoni* auch deren “Beitrag zur Konstitution und Genese der *canzone d’autore*” untersuchen, wofür sich Guccinis Liederwerk aufgrund seiner Beständigkeit und Homogenität in besonderer Weise eigne (11). Der methodische Ansatz, auf dessen Basis diese Untersuchungsziele erreicht werden sollen, schreibt sich in ein literatur- und kulturwissenschaftliches Verständnis ein, bei dem “medientheoretische und soziologische Perspektiven, die für die Untersuchung der *canzone d’autore* von großem Interesse sein können, ebenso in den Hintergrund treten wie die Analyse der Musik” (12), d.h. es wird explizit eine Konzentration auf den textlichen, literarischen Aspekt von Guccinis *canzoni* anvisiert, fallweise ergänzt durch Hinweise und Ausblicke auf die Publikationen Guccinis im Bereich der Erzählliteratur.

Die Studie selbst gliedert sich in zwei Kapitel allgemeineren Charakters, in denen weitere Untersuchungsprämissen abgesteckt und wesentliche Hintergrundinformationen geliefert werden (“2. Die Genese des italienischen Autorenliedes” und “3. Francesco Guccini: Überblick zu Leben und Werk”), sowie in einen umfangreichen, aus drei Kapiteln bestehenden Analyseteil, der die zentrale Fragestellung aufarbeitet (“4. Die Lieder Francesco Guccinis”, “5. Werk-spezifische Themen und Motive in den Liedern Francesco Guccinis”, “6. Themen des italienischen Autorenliedes und Francesco Guccinis spezifischer Beitrag”). An Kapitel 2 sei, abgesehen von seinem hohen Informationsgehalt, vor allem hervorgehoben, wie sehr sich hier bereits der in der gesamten Studie hervorsteckende ‘scharfe Blick’ für die Formen und Ebenen textlicher Bezugssys-

teme zeigt. So werden im Rahmen des Überblicks zur Geschichte der *canzone d'autore* in 2.2. interessante Bezüge zwischen letzterer und der Literatur aufgedeckt, von den Kommentaren zu den *cantautori* aus der Feder Pier Vittorio Tondellis (47) bis hin zur Diskussion der möglichen Form eines zeitgenössischen Liedes innerhalb einer Erzählung Cesare Paveses von 1930, *Il Blues delle Cicche* (38). Auch der "Überblick zu Leben und Werk" Francesco Guccinis in Kapitel 3 bietet, neben den darin zusammengetragenen personen- und werkbiographischen Fakten, als beachtlichen eigenständigen Anteil neuerlich eine Reihe von erhellenden Hinweisen intertextueller Natur. Die Tatsache, dass die Expertise der Verfasserin sich zusätzlich zu dem Liederwerk Guccinis auch auf dessen seit den späten achtziger Jahren erschienenen Erzählwerk erstreckt,<sup>1</sup> erlaubt es ihr, die thematischen und poetologischen Verbindungen zwischen den beiden Werkkomponenten deutlich zu machen – was sich in diesem biographischen Kapitel bereits an mehreren Stellen ankündigt und in die Liedanalysen der Folgekapitel immer wieder gewinnbringend einfließt.

Die Vielzahl an sorgfältig ausgearbeiteten, tiefgreifenden und damit äußerst ergiebigen Liedanalysen stellt insgesamt wohl die große Stärke von Barwigs Monographie dar. Es gibt, so darf vermutet werden, wahrscheinlich kaum ein Guccini-Kennern geläufiges oder wichtiges Lied, das im Verlauf der Studie *nicht* in Form einer derartigen Analyse behandelt würde (was es im Übrigen wünschenswert gemacht hätte, die analysierten Lieder in einem Index zu erfassen und dadurch einer schnellen Konsultierung zugänglich zu machen). Die Einzelanalysen von Liedern strukturieren jedenfalls alle drei Kapitel des anschließenden Analyseteils, und prägen auch bereits den Abschnitt 2.4. zu den „*metacanzoni*“, in dem die wichtigsten programmatischen Lieder Guccinis ("L'avvelenata", "Cirano", "Parole" und "Canzone") ausführlich besprochen werden. Auch die in Kapitel 4 unternommene, bestechend einfache Typologisierung von Guccinis *canzoni* in narrative und reflexive Lieder sowie Porträts erfolgt mittels ausführlicher exemplarischer Liedanalysen: So stellt Barwig das Grundmuster des narrativen Liedes anhand von "La locomotiva", jenes des reflexiven Liedes anhand von "Lettera", und jenes des porträthaften Liedes anhand von "Il pensionato" sowie des programmatischen "Vite" vor. Sehr aufschlussreich ist auch der an die Liedtypologisierung anschließende Abschnitt (4.3.) zu "Form, Stil und Sprache", wo den *canzoni* Guccinis eine im Vergleich zu anderen Lieddichtern auffallend elaborierte Form – in textkompositorischer, syntaktischer wie auch metrischer Hinsicht – nachgewiesen wird.

Kapitel 5 handelt jene Themen und Motive ab, die für Guccinis Liederwerk in besonderer Weise charakteristisch sind. In den Mittelpunkt des ersten Abschnitts zu "Erinnerung, Heimat und Identität" stellt Barwig sehr geschickt jene erinnerungs- und identitätsstiftende Trias von Orten, die für Guccinis Biographie wie auch für sein künstlerisches Schaffen von größter Bedeutung war bzw. ist: den Apenninenort Pàvana, Sinnbild von Verwurzelung und heimatlichen Bezügen; das eher ungeliebte Modena, Ort der Geburt und Schulzeit des Liederdichters; und schließlich Bologna, das mit studentischer Geselligkeit und

vielen Einzelerlebnissen bzw. -bekauntschaften assoziierte städtische Ambiente. Guccinis Rekurs auf konkrete Erinnerungsorte wird dabei auch mit vergleichbaren Strategien bei Autoren wie Pavese, Bassani oder Pasolini in Zusammenhang gebracht (170). In "Orte und Landschaften" sind es hauptsächlich die "'fremde[n]' Länder, Städte und Landschaften" (195), die ins Blickfeld rücken, und unter dem Stichwort "Jahreszeiten" beeindruckt die Verfasserin mit der kenntnisreichen Aufschlüsselung der vielfältigen intertextuellen Bezüge, die sich – um nur ein Beispiel zu nennen – von der "Canzone dei dodici mesi" zu Sonettzyklen aus der Feder von Folgore da San Gimignano und Cenne da la Chitarra, zu einer *ballata* Angelo Polizianos sowie zu *The Waste Land* von T.S. Eliot spannen (215-216). Immer wieder kommt in diesen und den folgenden Kapiteln auch die Affinität Guccinis zu Themen und Motiven des *Crepuscolarismo* zur Sprache, deren Aufdeckung sich fast wie ein roter Faden durch die gesamte Studie zieht. Bereits vorweg war diese Affinität anhand von Guccinis skeptischer Grundhaltung sowie der häufigen Grundstimmung von Melancholie und Dunkelheit, seinem "Interesse an der Vergänglichkeit und der Alltäglichkeit", seiner Technik der "Erinnerungen evozierende[n] Beschreibung von gewöhnlichen Haushaltsgegenständen", oder anhand von Kontrastierungen wie jenen "zwischen Entfernung und Rückkehr, Vergangenheit und Gegenwart, Jugend und vermeintlichem Alter" (107, 111, 113) ausgiebig aufgezeigt worden. Im Zuge der Liedanalysen des Kapitels 5 werden nun immer wieder auch intertextuelle Bezüge zu einzelnen Gedichten bzw. Dichtern des *Crepuscolarismo* aufgeschlüsselt, wobei insbesondere Guido Gozzano eine herausstechende Rolle zu spielen scheint (siehe z.B. 112, 189 oder 209). Für die Absteckung von Guccinis spezifischer Weltansicht und seiner Positionierung als Intellektueller kann, im Zusammenspiel mit diesen intertextuellen Bezügen, besonders auch den unter 5.5. und 5.6. behandelten Themenbereichen eine große Bedeutung zugesprochen werden: Wie Barwig aufzeigt, insistieren viele seiner Lieder auf der enormen Rolle, die "Augenblick, Zufall und Epiphanie" im menschlichen Leben spielen, was mit der Tendenz des Liederdichters zu "Sinnfragen, Skepsis und Zweifel" Hand in Hand geht. Insbesondere dem Zweifel kommt, neben der in den Kapiteln 5.1. bis 5.3. im Mittelpunkt stehenden Erinnerung, ein prägender Stellenwert im Hinblick auf die ureigene Poetik Guccinis zu.

Nicht auf Anhieb nachvollziehbar ist in Barwigs Studie die Tatsache, dass in Kapitel 6 fünf weitere Themenbereiche von Guccinis Liederwerk – natürlich anhand weiterer ausführlicher Liedanalysen – gesondert nachgezeichnet werden. Als ausschlaggebendes Kriterium wird ins Treffen geführt, dass es sich bei diesen Themen (i.e. Geschichte, Gesellschaft und Politik, Amerika, Mythen, Liebe) um Guccinis spezifischen Beitrag zu den repräsentativen Themen des italienischen Autorenliedes handle – doch stellt sich die Frage, ob nicht auch zuvor behandelte Aspekte wie "Orte und Landschaften", "Erinnerung" oder "Identität" zu diesen repräsentativen Themen gehören könnten. Letztlich lässt aber die Art der Abhandlung dieser Themenbereiche (mit Ausnahme von Kapitel 6.4. mit seinem etwas diffusen Mythos-Begriff) derartige Zweifel wieder verstummen,

da der durch sie vermittelte Kenntnisgewinn gegenüber dem Wert einer einwandfreien Kapitelsystematik eindeutig überwiegt. Barwig stellt am Beginn jedes Unterkapitels zunächst die Frage, welchen Stellenwert die jeweilige Thematik in der Tradition der *canzone d'autore* innehatte, und liefert die Antwort jedes Mal in Form eines konzisen, höchst informativen Abrisses zur kultur- und literargeschichtlichen Einbettung der Thematik, gepaart mit Ausblicken auf deren Behandlung bei anderen *cantautori*. Dies führt etwa beim Themenbereich von "Gesellschaft und Politik" zur aufschlussreichen Differenzierung in Kampf- und Protestlieder mit entsprechend expliziter politischer Rhetorik, wie sie von Paolo Pietrangeli, Ivan Della Mea und Giovanna Marini repräsentiert wurden, und politisch engagierte Lieder à la Guccini, De André oder Claudio Lolli, die "den politischen und sozialen Protest in ihre heterogenen poetisch-lyrischen Texte [integrieren]" (323). Aussagekräftig und treffend erscheint auch der Befund, auf den das Unterkapitel zum Themenbereich der Liebe hinausläuft: dass nämlich Guccinis Beitrag zu dieser (für die *canzone d'autore* wie auch die kommerzielle *canzonetta* gleichermaßen unvermeidlichen) Thematik in den für ihn überaus charakteristischen "canzoni quasi d'amore" bestehe, in denen die Verbalisierung der Liebe immer auch mit dem Zweifel an ihrer Sagbarkeit einhergeht.

Angela Barwig gelangt mit ihrer literaturwissenschaftlich-hermeneutischen Zugangsweise somit zu beachtlichen Resultaten, die eine präzise Charakterisierung und kontextuelle Einordnung der spezifischen Poetik von Guccinis *canzoni* gestatten. Wie in den Schlussbetrachtungen nochmals rekapituliert wird, handelt es sich um eine "unverwechselbare Poetik der Erinnerung und des Zweifels" (403), durch die Fragen von existentieller Bedeutung aufgeworfen werden, sowie um ein Liederwerk, das über die Jahrzehnte von Guccinis Schaffen hinweg durch Authentizität und eine besondere Homogenität gekennzeichnet ist.

Bei allen Vorzügen dieser Publikation (von denen nicht zuletzt auch die äußerst sorgfältige, fehlerfrei scheinende Edition zu nennen ist) muss abschließend dennoch darauf hingewiesen werden, dass Barwigs Befunde in ihrer Gültigkeit durch die Tatsache eingeschränkt werden, dass sie sich eben nur auf den literarischen Part von Guccinis Liederschaffen beziehen. Zwar kann man der Verfasserin recht geben, wenn sie "die starke Literarizität" der Lieder betont und im Gegenzug von der "vergleichsweise geringen Bedeutung des für das Lied konstitutiven Elements der Musik" spricht, "die in den meisten *canzoni* Guccinis nicht nur deutlich im Hintergrund steht, sondern von Ausnahmen abgesehen wenig originell ist" (102). Trotz alledem bleibt es ein Faktum, dass Guccinis Liedtexte prinzipiell im Zusammenspiel mit der dazu gehörigen Melodie und stimmlichen Interpretation rezipiert werden, ja, dass gerade die häufig monotone, einem Sprechgesang ähnelnde, wenig originelle musikalische Gestaltung diesen Texten eine ganz spezifische Note und Aussagekraft verleiht, die sie als rein sprachlich rezipierte Gedichte nicht hätten. Bereits durch ein oder zwei exemplarische Analysen der musikalischen Umsetzung hätte man diesen 'semi-otischen Mehrwert' zumindest erahnbar machen können. Ebenso hätte die in der

Studie immer wieder betonte Erzählkunst und Fabulierlust Guccinis, die im Zusammenspiel mit seinem "kommunikativen Talent" (105) laut Barwigs eigenen Worten gerade bei Konzerten signifikant hervortritt, durch die exemplarische Analyse eines Konzertauftritts (oder auch Videoclips) gewinnbringend herausgearbeitet werden können, wodurch es zugleich auch möglich gewesen wäre, bestimmte gesangliche und sprachliche Eigenheiten (wie Guccinis charakteristische 'erre moscia'), die das für die Wirkung der Lieder keinesfalls unerhebliche Image des Liedermachers entscheidend mitprägen, erfassbar zu machen. Die einschlägige Sekundärliteratur bietet für derartige intermediale Analysen inzwischen durchaus handhabbare Vorgaben,<sup>2</sup> und Barwigs Guccini-Studie hätte dadurch noch einiges an Repräsentativität gewinnen können.

Gerhild Fuchs, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Guccinis Erzählwerk setzt sich aus der dialektal geprägten Romantrilogie *Croniche epafaniche* (1989), *Vacca d'un cane* (1993) und *Cittanova blues* (2003), aus Erzählungen und den gemeinsam mit Lorian Machiavelli verfassten Kriminalromanen zusammen. Angela Barwig hat auch eine Untersuchung dieses Erzählwerks vorgelegt: "'Radici' – Francesco Guccinis Romane und Erzählungen zwischen der Via Emilia und dem Apennin", in: Felice Balletta – Angela Barwig (Hg.), *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*, Frankfurt/a. M., Lang, 2002, 131-144.

<sup>2</sup> Exemplarisch sei hier auf folgende – auch von Barwig zitierte – Publikation verwiesen: Andrea Oberhuber, *Chanson(s) de femme(s). Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich 1968-1993*, Berlin, Schmidt, 1995.

**Tortarolo, Renato/ Carozzi, Giorgio: Luigi Tenco. Ed ora che avrei mille cose da fare. Roma, Arcana/Vivalibri 2007. 144 pagine.**

Un verso della canzone "Mi sono innamorato di te" dà il titolo a questo agile volumetto che rievoca la parabola umana e musicale di Tenco, a quarant'anni dalla notte in cui il cantautore si è tolto la vita durante il festival di Sanremo, il 27 gennaio 1967. Il verso scelto costituisce in qualche modo la chiave di lettura scelta dagli autori per accostarsi alla vita e anche alla morte di Tenco: una vita in cui Tenco ha prodotto tanto, ma in cui il cantautore si era anche preparato e dotato di mezzi e di esperienze per poter fare e dare ancora tanto di più al mondo della canzone italiana, una vita che si è interrotta tragicamente proprio quando era il momento di esprimere qualcosa di veramente nuovo. Di qui la focalizzazione del testo sulle ragioni del suicidio di Tenco: "e infine la domanda mai evasa: cos'è davvero successo e per quali motivi, quella notte del 27 gennaio 1967?"<sup>1</sup>.

Gli autori del libro, entrambi giornalisti genovesi esperti del mondo dello spettacolo, il secondo anche cugino e amico di Tenco, hanno ripercorso la vicenda umana del cantante ligure con non celata adesione passionale, in 23 capitoli dai titoli accattivanti e in parte corrispondenti a titoli di canzoni di

Tenco, come “Mi sono innamorato di te” (36) o “Ciao amore ciao” (105); gli autori si sono avvalsi inoltre della collaborazione e della testimonianza di altri due esperti, Paolo Dossena, discografico della RCA che ha lavorato con Tenco nell’ultimo anno della sua vita, e Mario Dentone, amico della famiglia Tenco che ha scritto diversi libri sul cantautore, che vengono loro affiancati sia nel frontespizio che nella quarta di copertina, dove troviamo i profili dei quattro, come ad indicare che il libro sia da considerare il risultato di un lavoro a quattro mani.

La ricostruzione della vita di Tenco passa fra il ricordo di aneddoti, più o meno significativi, dall’incontro casuale con la ragazza anonima del primo capitolo, che solo dopo aver letto i giornali del suicidio di Tenco ha capito chi era stato il bell’uomo gentile che l’aveva accompagnata in ombrello sotto la pioggia (9-10), alla vicenda dell’acquisto della pistola che teneva normalmente nel cruscotto della propria automobile, nel timore di un’aggressione, pistola che poi diventerà l’arma del suicidio (93-94, 128). Lo scopo dei numerosi aneddoti, come delle testimonianze che si succedono fitte nel libro, è quello di rendere il ritratto di Tenco più vivo possibile, e di offrire un panorama dell’uomo e dell’artista seguendo soprattutto tre direttrici: il filo rosso tematico delle sue canzoni, fra introspezione psicologica dell’amore e impegno sociale, il rapporto con il pubblico e con i cantanti contemporanei, la vita privata e i rapporti con i familiari.

Il libro appare a prima vista come un vero e proprio viaggio nelle canzoni di Tenco, di cui si analizzano soprattutto i testi, anche se non mancano alcune, pur poche, notazioni sulla musica, come a proposito di “Tu non hai capito niente” definita “Musicalmente tesa, con la voce che sale subito in un’invocazione-rimprovero” (65) o quando si riportano le affermazioni di Dossena che dichiara che “Tenco veniva da un ambiente un po’ particolare, molto vicino al jazz” (98). Dal punto di vista musicale l’osservazione generale più interessante ci pare quella fatta da Ivano Fossati quando evidenzia lo iato fra la modernità e l’asciuttezza delle canzoni di Tenco e gli arrangiamenti contemporanei troppo ricchi di violini e troppo datati, che toglievano efficacia alla melodia (56-57).

Molto articolata l’analisi tematica, che individua principalmente due filoni nei testi di Tenco, con significative convergenze e contaminazioni. Il primo filone, il più celebre e di successo, è quello sentimentale, che inizia con le canzoni d’esordio di Tenco, come “Quando”, definita un’“implorazione, un lamento struggente” (20), che dà il titolo al secondo capitolo del libro.

Il sentimento d’amore cantato da Tenco è basato da un lato sull’assenza e sull’attesa, sulla noia e sul tedio, dall’altro sul conflitto nascente del ruolo non più tradizionale e codificato dei due sessi, sulla crescente autonomia e rivendicazione di autonomia della donna, ad esempio in “Tu non hai capito niente”, dove troviamo i versi: “Tu non hai capito niente/ di come sono io, e di come t’amerei di più./ se una volta fossi tu a cercarmi.” (64) Secondo gli autori del libro:

Poi c’è l’episodio di “Tu non hai capito niente”, e qui il livello sale davvero. La curiosità poetica di quegli anni, prima del grande diluvio del libero amore, che ha il suo epicentro nell’estate del 1967, e del terremoto femminista, è sul ruolo della donna. (64)

E naturalmente la parabola dell’amore cantato da Tenco giunge fino alla vigilia del suicidio dell’artista, a canzoni come “Amore, amore mio”, e “Ma dove vai”, che appartengono al suo ultimo anno di vita, il 1966, in cui lo stato psicologico negativo dell’artista non nuoce al valore poetico e musicale: “La disillusione, questa sì, di Tenco non intralcia minimamente le sue canzoni.” (92)

Il secondo tema individuato è quello della denuncia sociale, sia contro l’assetto borghese dei costumi, con particolare riferimento alla morale sessuale, asservito all’ordine dettato dalla chiesa, sia come forma di lotta contro il potere e in particolare contro il potere militare. Il pacifismo di Tenco passa attraverso diverse canzoni, fra cui la prima versione italiana del “Déserteur”, di Boris Vian, che Tenco traduce liberamente con il testo “Padroni della terra” (82). A proposito della denuncia sociale in Tenco, cui si dedica un capitolo specifico (“La protesta”, 81), molto interessante è l’ampio stralcio dal resoconto di un’assemblea di giovani sul tema dell’impegno sociale nella canzone, cui Tenco era intervenuto. L’artista non si tira indietro di fronte alle incalzanti e polemiche domande dei ragazzi che lo contestano perché integrato nel sistema economico e culturale e perché accusato di guadagnare molto denaro con le sue canzoni di protesta. La risposta di Tenco, che pur soffre di quelle accuse che vengono da giovani che credono nei suoi stessi ideali, è molto ferma e sicura:

Se dentro le canzoni ci metto delle idee, queste idee si trasmettono con le canzoni. Solo che per diffondere adeguatamente le canzoni è, ripeto, necessario che io trovi la maniera di farlo con gli stessi strumenti della società a cui mi rivolgo. (88)

Articolata e contraddittoria è la posizione di Tenco di fronte alla morale del matrimonio, in anni in cui si cominciava a parlare del divorzio come di un diritto che la chiesa imponeva allo stato di negare. Tenco si esprime nelle canzoni e nelle interviste a favore di una morale sessuale del tutto libera, ad esempio in testi come “Una brava ragazza” (39), ma al tempo stesso nega il diritto al divorzio sostenendo che, secondo lui, o si opta per il libero amore, senza formare una famiglia, oppure si deve accettare anche senza amore, di mantenere il patto familiare per tutta la vita, come sostiene in uno stralcio di intervista riportato a p. 83.

Per quanto riguarda il rapporto di Tenco con il pubblico, il libro cerca di indagare all’interno della contraddizione fra la sofferenza per le incomprensioni e gli insuccessi, e il grande successo che comunque ha accompagnato tutta la sua attività, fino a quel tragico Sanremo in cui l’artista non riesce ad accettare la bocciatura di “Ciao amore ciao”, il cui testo era stato anche ritoccato per adattarlo al festival (105-106). Parallelo al rapporto con il pubblico è il rapporto con i cantanti contemporanei, di cui si riportano interviste e testimonianze e che mettono in vista come l’ammirazione e la celebrazione (verso cui a volte forse tende in modo troppo acritico tutto l’impianto del libro) sono generalizzate, e

coinvolgono anche Gino Paoli, prima amico intimo e poi nemico acerrimo del cantautore, a detta degli autori del libro per rivalità amorose (44).

Gli autori sostengono l'idea che sia stata centrale nella storia della canzone italiana la cosiddetta 'scuola genovese', di cui si riportano varie testimonianze, e in effetti gli interventi di cantanti amici di Tenco, come Gino Paoli, Bruno Lauzi, Gianfranco e Gian Piero Reverberi, e di cantanti più giovani che lo hanno conosciuto, come Ivano Fossati, costituiscono buona parte del tessuto documentario del libro. Un tessuto di cui fa parte l'ampia testimonianza di Piero Dossena sul passaggio alla casa discografica RCA per approdare a Sanremo, in quello che sarebbe stato l'ultimo anno di vita del cantautore.

Dipanandosi attraverso questo intreccio di analisi di testi, testimonianze e documenti, il testo ricorda da vicino il format televisivo del documentario, in cui la voce narrante si alterna con le interviste e i documenti d'archivio, presentando sia i limiti che i pregi di questa struttura. Da un lato le voci si susseguono senza che sia chiaro dove e quando gli intervistati abbiano rilasciato le dichiarazioni riferite, senza neppure l'ausilio di una bibliografia delle fonti in appendice, dall'altro questo racconto polifonico è dotato di indubbia efficacia in quanto ne risulta un profilo a tutto tondo dell'uomo e dell'artista, che avvince e incuriosisce stimolando il lettore ad approfondire la conoscenza di Luigi Tenco, e quindi offrendone un degno ricordo a quarant'anni dalla scomparsa.

Angelo Pagliardini, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Dal testo riportato nella seconda di copertina.

**Riedmann, Silke: *La società italiana nello specchio dei cantautori. Un'analisi sociologica del repertorio musicale di Vasco Rossi, Antonello Venditti e Edoardo Bennato*. Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller 2008. 230 pagine.**

Nella nutrita serie di studi sulla musica cantautorale del ventennio d'oro in Italia – riferendoci agli anni 1968-1990 – si inserisce anche questo lavoro di Silke Riedmann. Uno studio che mette in rilievo l'impegno politico e sociale, che venne profuso a piene mani nei testi della canzone di "protesta" fino alle soglie del 2000, alla luce di quanto accadeva nella società italiana – questo è l'aspetto di novità del lavoro della giovane autrice.

Non sono mancati a partire dalla fondamentale opera di Borgna sulla storia della canzone italiana studi e ricerche volti a indagare gli aspetti formali, linguistici o più squisitamente poetici di una produzione ricchissima che fiorì negli anni caldi del post 68, tutta diretta a scandagliare le valenze letterarie delle canzoni di De André, De Gregori o Guccini, ma sono forse meno i lavori che, scavando dietro alle parole e alle note, mettono in risalto i legami tra quei testi e quei messaggi e il quadro sociale da cui essi nascevano e su cui andavano ad incidere. In un periodo storico denso di eventi che letteralmente scardinarono la vita della società italiana (dalle rivolte sessantottine alla crisi del petrolio, dal

delitto Moro a Tangentopoli) l'autrice estrapola tre nuclei simbolici, tre indicatori sui quali saggiare l'impegno politico-sociale (e non tanto quello letterario) della canzone d'autore: i rapporti di coppia alla luce dell'emancipazione della donna, il conflitto generazionale, ed infine la critica contro il sistema nell'era postmoderna.

Il lavoro della Riedmann, nato come tesi di laurea all'Istituto di Romanistica dell'Università di Innsbruck, è articolato in tre capitoli, di cui il primo presenta una sintetica descrizione del contesto storico dell'Italia dell'ultimo trentennio del Novecento. Nel capitolo finale di questa prima parte si introducono alcune interessanti riflessioni sulla sociologia della musica, una disciplina che in Italia si sviluppa con un certo ritardo rispetto a paesi del centro Europa dove l'"alfabetizzazione" musicale ha delle radici assai remote, risalenti a Lutero. In questo settore di ricerca non sono mancati comunque anche in Italia studi importanti come quelli di Lello Savonardo, Stefano Pivato o anche Franco Fabbri.<sup>1</sup>

L'analisi musicologica tradizionale sembra essere uno strumento non idoneo a interpretare la nuova musica di massa che nasce a partire dagli anni sessanta e che è fortemente legata al sistema sociale. Se il significato della musica non è mai solamente musicale – come sottolinea Maria Corbo in *Immagine e comunicazione nel rock: il fenomeno Vasco*<sup>2</sup> va da sé che i prodotti musicali sono ambiti del reale costruiti socialmente. Sulla base di questi assunti la Riedmann passa ad analizzare tre interpreti del pop italiano che hanno contribuito in modo emblematico a tale costruzione del reale: Vasco Rossi, Antonello Venditti e Edoardo Bennato. Tre voci diverse in cui impegno e disimpegno si saldano in modi diversi, in cui si rispecchiano umori, rabbie e passioni di un'Italia giunta alla fine del miracolo economico, attraversata da strategie politiche di dissoluzione, sconvolta da scandali e impreparata ad affrontare l'epoca post-industriale.

Vasco, il "provocatore", che si definisce "non un esempio ma un'espressione", la massima espressione di banalità e mediocrità diventate spettacolo; "la voce di chi non ha voce, la voce della gente". Rifiuto della politica e della cultura, interessi vitali come donne e macchine, generico ribellismo: sono soprattutto le canzoni degli anni ottanta quelle in cui dà voce al disagio giovanile, proponendo come alternativa la "vita spericolata", l'ideale di una generazione che – dimenticato l'impegno politico – è alla ricerca solo dello "sballo".

Se Vasco ammette di non voler lanciare messaggi, Venditti congiunge fin dall'inizio l'impegno con l'aspetto commerciale e sottolinea chiaramente il ruolo del cantautore: "un mezzo, un pretesto per capire, e non semplicemente un distinto signore da ascoltare e basta". L'impegno, che nella produzione di Venditti si stempera a partire dal 1978 ("Sotto il segno dei Pesci") in temi più intimistici seppur fortemente sentiti, in Bennato è fin dall'inizio grintoso e pungente, attaccando tutti i supposti buoni e cattivi (come recita il titolo di un album del 1974), da Giovanni Leone a Paolo VI, o affrontando temi imprescindibili come la violenza e la guerra ("Torre di Babele"). Creatore di un rock italiano

che viene esportato con successo, è riuscito a raccontare le vicende italiane dell'ultimo quarto di secolo con ironia e denunce esplicite, trovando nei raduni politico-musicali la sua dimensione ideale.

“Ma che politica, ma che cultura, sono solo canzonette”, urlava Bennato in uno dei successi che l'hanno immortalato. Si scriveva l'anno 1980, dopo la grande stagione dell'impegno politico, la parola d'ordine sembrava essere “rimozione”. La provocatoria affermazione di Bennato non va vista tuttavia come un inno al disimpegno. Anche se, come sostengono Antonello e D'Angelo in “La musica ribelle. L'italiano del rock”<sup>3</sup>, il cantautore a partire dagli anni novanta si trasforma in un “cantapopfunkrapjazzrockautore”, egli resta, pur nell'ibridazione dei generi, il baricentro sensibile della società, in grado di articolare speranze e disagi, di riflettere crisi, di progettare sogni.

Chiuso da un'intervista con Edoardo Bennato (ma perché non intervistare anche Venditti e Vasco?) lo studio della Riedmann, nonostante un taglio editoriale poco felice, si propone come ideale punto di partenza per seguire da un'altra angolatura la storia della società italiana degli ultimi trent'anni. Canzoni come “Compagno di scuola”, “Affacciati, affacciati” o “C'è chi dice no” non sostituiscono rapporti IARD e analisi sociologiche, ma si imprimono nel nostro cuore.

Carla Festi Leidlmair, Universität Innsbruck

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Lello Savonardo, *I suoni e le parole. Le scienze sociali e la musica d'autore*, Napoli, Oxiana, 2002; Stefano Pivato, *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Bologna, Il Mulino, 2003; Franco Fabbri, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994.

<sup>2</sup> Napoli, Facoltà di Sociologia, 2004.

<sup>3</sup> In: Accademia degli Scrausi (a cura di), *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Borgaro Torinese, Rizzoli, 1995, 191-241.

---

## Ankäufe und Neuerwerbungen

---

### Bücher

\* zur Rezension eingegangene Publikationen

Backmann, Tina: *Slam in Frankreich. Eine neue kulturelle Bewegung und ihre Praxis*. Magisterarbeit, Universität des Saarlandes 2009.

\*Barwig, Angela: *Francesco Guccini und die Entwicklung des italienischen Autorenliedes* (= Romanistik, 18). Berlin, LIT Verlag Dr. W. Hopf 2008.

Bizzoni, Lise/ Prévost-Thomas, Cécile (dirs), avec la collaboration de Dany Saint-Laurent: *La chanson francophone engagée*. Montréal, Triptyque 2008.

*Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, Volume 10 – Numéro 10, décembre 2008: *Les musiques du Québec*. o.O., Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique 2008.

Julien, Jacques: *Richard Desjardins, l'activiste enchanteur*. Montréal, Triptyque 2007.

La Rochelle, Réal: *Le patrimoine sonore du Québec. La Phonotèque québécoise*. Chronique accompagnée d'un disque de Jean-Sébastien Durocher. Montréal, Triptyque 2009.

Ouellette, Antoine: *Le chant des oyseaulx*. Montréal, Triptyque 2008.

### CDs

Almamegretta: *Vulgus*, Edel 0189402ERE

Bubola, Massimo: *Ballate di terra & d'acqua*, Eccher EM 08610

De Gregori, Francesco: *Calypsos*, Caravan 82876793712

De Gregori, Francesco: *Per brevità chiamato artista*, Caravan 88697321982

Ferreri, Giusy: *Gaetana*, Sony Bmg 88697408072

Ferro, Tiziano: *Alla mia età*, EMI 5099924213608

J-Ax: *Rap N' Roll*, Best Sound 8869745442

Jovanotti: *Safari*, Universal 0602517577527

Modena City Ramblers: *Onda libera*, Mescal 88697494472

Neffa: *Aspettando il sole*, Universal 1730011

Negrta: *Helldorado*, Universal 0602517875012

Neri per caso: *Angoli diversi*, Sony Bmg 88697270732

Nomadi: *Con me o contro di me*, Warner 5051011271021

Pausini, Laura: *Primavera in anticipo*, Warner 5051865053620

Tiromancino: *Il suono dei chilometri*, Deriva 0188662ERE

---

## Internet-Adressen und Veranstaltungskalender

---

### Internet-Adressen

**www.cirief.com:** Homepage des Centre International de Recherches Interdisciplinaires en Ethnomusicologie de la France (CIRIEF)

**www.sardegnaigitallibrary.it:** Verzeichnis audiovisueller Medien von Sardinien

**http://www.beatstories.de:** Magazin für Literatur & Rockmusik, mit Texten, Informationen und Tipps

## Konzerte

### Roch Voisine

05.11.2009: Galaxy, Amnéville

### Alain Souchon

10.11.2009: Arènes, Metz

### Sanseverino

13.11.2009: Hotel de Ville, Saargemünd

### Indochine

24.11.2009: Galaxy, Amnéville

09.04.2010: Galaxy, Amnéville

### Patricia Kaas

28.11.2009: Zenith, Nancy

### M

17.12.2009: Arènes, Metz

### De Palmas

27.02.2010: Zénith, Nancy

17.03.2010: Galaxy, Amnéville

### Jacques Dutronc

02.02.2010: Arènes, Metz

11.03.2010: Zénith, Nancy

## Festivals

**Coup de cœur francophone** (5. bis 15. November 2009, Montréal, Québec)

Information: [www.coupdecœur.qc.ca](http://www.coupdecœur.qc.ca)

**M pour Montréal** (19. bis 21. November 2009, Montréal)

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

## Kolloquien, Tagungen, Vorträge

**Marcel Proust und die Musik: Symposium der Marcel Proust Gesellschaft**

Zeit: 05.-07.11.2009

Ort: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Info: [www.marcel-proust-gesellschaft.de/aktuelles/index.html](http://www.marcel-proust-gesellschaft.de/aktuelles/index.html)

**Music and Knowledge in Transit/ Músicas e Saberes em Trânsito/ Músicas y**

**saberes en tránsito: International Conferences** (SIBE, Musics in the Lusophone and Hispanic World, IASPM Portugal, IASPM Spain, ICTM)

Zeit: 28.-31.10.2010

Ort: Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

Info: [www.fcsh.unl.pt/inet](http://www.fcsh.unl.pt/inet); [www.sibetrans.com/Lisboa2010](http://www.sibetrans.com/Lisboa2010)

## Aktuelles – actualités – novità – novedades

### Der kleine Mann, der zum Weltstar wurde

#### Zum 85. Geburtstag von Charles Aznavour

Der im Mai 1924 in Paris geborene Charles Aznavour gehört zu den Vertretern des französischen Nachkriegschansons, die in den 1960er und 1970er Jahren internationalen Ruhm erlangten. Ob seine zweite Abschiedstournee von 2006 (nach einer ersten im Jahre 2000) nun seinen definitiven Rückzug von der Bühne bedeutet, bleibt noch abzuwarten. Laut eigener Aussage begann Aznavours Karriere 1933 mit einem ersten bezahlten Auftritt als kleiner russischer Tänzer.<sup>1</sup> Diese folkloristische Darbietung stand in gewisser Weise mit der Herkunft des Kindes in Verbindung: Aznavours Vater, ein armenischstämmiger Georgier, war Operettensänger, und die gesamte Familie zeigte sich der heimatischen Kultur sehr verbunden. Die ebenfalls künstlerisch ambitionierte Mutter war im von den Türken beanspruchten Teil Armeniens der ethnischen Verfolgung ausgesetzt gewesen, sie hatte durch den Völkermord mehrere Verwandte verloren und floh schließlich nach der Heirat gemeinsam mit ihrem Ehemann von Istanbul aus auf einem italienischen Schiff nach Saloniki, wo die zwei Jahre ältere Schwester des Sängers geboren wurde. Im Gedenken an die italienischen Retter wurde das Mädchen nach Verdis Oper Aida getauft, und die nächste Etappe der Auswanderung, die eigentlich nach Amerika führen sollte, war Paris. In der multikulturellen Metropole, in der zu jener Zeit auch zahlreiche russische und italienische Emigranten Zuflucht suchten, eröffnete man ein armenisches Restaurant, das zum Treffpunkt unter Landsleuten wurde, die mit gemeinsamem Musizieren und Singen ihre kulturelle Identität pflegten. Aznavour charakterisierte dieses Milieu seiner Kindheit als das einer – aus der Not heraus – erfindrischen Bohème, in der ein hohes Maß an Gemeinschaftsgeist und Solidarität herrschte, und sein bekanntes Chanson “La bohème” (1966) entwirft ein nostalgisches Bild dieser Epoche. Die Wirtschaftskrise führte dazu, dass das unrentabel gewordene Restaurant schließen musste und der Vater ein bescheideneres Bistro eröffnete, dessen Existenz allerdings wiederum von kurzer Dauer war. Die beiden Kinder, die eine Musikschule besuchten, die ihren Interessen und Talenten wesentlich stärker entgegenkam als die Bildungseinrichtungen der Republik, bemühten sich um kleine Rollen beim Theater und Film, um zum Lebensunterhalt der Familie beizutragen. Als nach einigen Jahren und mehreren Umzügen in Paris das Visum für Amerika bewilligt wurde, sah man von der Auswanderung ab, so gut hatte man sich eingelebt. Während der Besatzung unterstützte die Familie den kommunistischen Widerstand der Emigranten – gerne erzählt der Sänger, dass der armenische Widerstandskämpfer Manouchian, der zu tragischer Berühmtheit gelangen sollte,<sup>2</sup> bei ihnen verkehrte. Da die

Tätigkeit als Texter und Pianist im Cabaret Club de la chanson gerade in der Besatzungszeit nicht einträglich genug war, schlug sich Aznavour als Zeitungsverkäufer und Schwarzmarkthändler durch. Aufgrund des Fehlers der Moderatorin bei der Ansage eines Auftritts des jungen Sängers und Komponisten Pierre Roche musste Aznavour, der eigentlich nicht auftreten sollte, eines Abends Roche auf die Bühne begleiten. Dieses spontan zusammengeführte Paar beeindruckte das Publikum dermaßen, dass damit das Duo Roche et Aznavour ins Leben gerufen war. Da der eine Komponist, der andere hauptsächlich Texter war, ergänzten sie sich arbeitstechnisch optimal und gaben auf der Bühne ein swingendes Duo vom Typ Charles (Trenet) et Johnny (Hess) ab. Nach der Befreiung nahmen sie einige Chansons auf und konnten ihre ersten Erfolge verzeichnen. Mit "Le feutre taupé", "J'ai bu" und "Poker" zogen sie die Aufmerksamkeit der Piaf auf sich, die sie 1946 gemeinsam mit den Compagnons de la Chanson für das Vorprogramm ihrer Amerika-Tournee engagierte. Nach der Tournee trennte sich das Duo, aber der fortan in Kanada lebende Roche komponierte noch einige Chansons für Aznavour, der nun zum engen Kreis um Piaf zählte. Als ihr Sekretär lebte er mit ihr unter einem Dach, ohne – wie er immer wieder betont – im Unterschied zu Montand und Moustaki je ihr Liebhaber gewesen zu sein.<sup>3</sup> Als Interpret erntete der nur 1,61 große Mann mit der zerbrechlichen Stimme, die immer ein wenig heiser klingt, sich im Lauf der Jahre aber positiv entwickelte, mehr Kritik als Lob. Weder das Aussehen noch die Stimme schienen Aznavour für eine Bühnenkarriere zu prädestinieren, und Branchenkenner wie der Chef des legendären Olympia, Bruno Coquatrix, rieten ihm davon ab, als Interpret der von ihm verfassten und zunehmend auch komponierten Titel in Erscheinung zu treten. Wie Ferré und Brel, die ebenfalls Jahre benötigten, um sich als Interpreten zu etablieren, war Aznavour auf der Suche nach – möglichst namhaften – Interpreten, die seine Chansons einem breiten Publikum präsentierten. Piaf verhalf "Jézébel" zum Erfolg, und Eddie Constantine nahm einen Titel in sein Repertoire auf, während Yves Montand sämtliche Angebote ausschlug. In der Interpretation Juliette Grécos wurde das von der Piaf abgelehnte "Je hais les dimanches", das eine existenzialistisch anmutende Ambivalenz zwischen aggressiver Spießersatire und melancholischem Chanson d'amour charakterisiert, 1951 preisgekrönt.<sup>4</sup> Nach seinem Durchbruch als Sänger mit dem romantischen, leicht machohaften "Viens pleurer au creux de mon épaule" (1953) und dem pathetischen "Sur ma vie" (1954) hat Aznavour seine älteren Titel auch selbst interpretiert und eingespielt. Nachdem er sich auf Anraten seines Verlegers Raoul Breton von Piaf distanziert hatte, sich musikalisch dem Jazz öffnete und mit dem jungen Pianisten und Sänger Gilbert Bécaud zusammenarbeitete, bekam seine Karriere Aufwind. Die Chansons, die sie gemeinsam verfassten, etwa "Je t'attends" (1963), wurden in der Regel von beiden gesungen und aufgenommen, und der Vergleich der Plattenaufnahmen zeigt sehr deutlich die unterschiedlichen Interpretentemperaturen: "Monsieur 100000 volt"s unbändige Vitalität und Aznavours eigentümliche Melancholie, die auch bei den schnellen Rhythmen noch durch-

bricht, diesen eine dramatische Note verleiht. Mit äußerst bühnenwirksamen Nummern wie "Je m'voyais déjà" (1961), einem Chanson, in dem der mittlerweile zum Star avancierte Sänger den Leidensweg eines gescheiterten Sängers vorspielte, bewies Aznavour dramatisches Talent. Seine szenische Darbietung ist extrem ausgefeilt, und seine Gesten und Silhouette sind ebenso unverwechselbar wie die Montands, Grécos oder Brels. Das Spezifikum der Bühnenpräsenz Aznavours ist die kontrastreiche Mischung aus Unscheinbarkeit – um nicht zu sagen (scheinbarer) physischer Schwäche – und einem energischen Auftreten, das nie ganz über die körperliche Zerbrechlichkeit hinwegtäuschen kann. Die nichtidealisierte Thematisierung und Darstellung physiologischer Prozesse, wie sie in den 1950er Jahren noch weitgehend tabuisiert war, ist typisch für die Texte Aznavours; gute Beispiele dafür sind die Chansons "Ce jour tant attendu" (1960), in dem Geburtswehen aus der Perspektive des werdenden Vaters detailliert beschrieben werden, "Tu t'laisses aller" (1960), wo sich das Rollen-Ich, ein sich selbst desavouierender angetrunkenen Mann (wie sich vergleichbare Rollen auch bei Vian, Brel und Nougaro finden lassen), an seine Frau wendet, um ihr vorzuwerfen, alt, hässlich und gemein geworden zu sein, sowie "Après l'amour" (1965), wo die Erschöpfung nach dem Liebesakt thematisiert wird. Musikalisch hat Aznavour seit den späten 1950er Jahren wiederholt mit dem Komponisten Georges Garvarentz, dem Ehemann seiner ebenfalls Sängerin gewordenen Schwester, zusammengearbeitet. In den 1970er Jahren verflachte das Schaffen des Auteur-Compositeur-Interprète zur rein kommerziell ausgerichteten Produktion. Aznavour wiederholte unablässig seine Themen – die Liebe in all ihren Facetten, das Leben und den Glauben – in gewohnter Manier: inhaltlich, rhythmisch und melodisch simpel, mit bombastischen Orchesterarrangements, die eher auf Klangvolumen als auf Nuancen setzten. Er mehrte seinen internationalen Ruhm, indem er fremdsprachige Versionen seiner Chansons aufnahm, sich vor allem ein umfangreiches englischsprachiges Repertoire an Bearbeitungen seiner Titel zulegte, was bei Auteurs-Compositeurs-Interprètes, die großen Wert auf die Qualität ihrer Texte legen, unüblich ist. In den 1980er Jahren zog der Sänger mit seiner Familie, seiner dritten Ehefrau und den drei gemeinsamen Kindern, für längere Zeit nach Amerika.<sup>5</sup>

Nicht nur als Sänger, sondern auch als Charakterdarsteller in Filmparts, die keinen Chansoneinsatz erforderten, hat es Aznavour zu Berühmtheit gebracht. Seine prominentesten Rollen auf der Kinoleinwand sind wohl die in François Truffauts *Tirez sur le pianiste* (1960), Volker Schlöndorffs *Blechtrommel* (1979) und Atom Egoyans *Ararat* (2002): Der tieftraurige Pianist, der jüdische Spielzeughändler, der dem kleinen Oskar seine Blechtrommel verschafft, und der Regisseur (im Film), der an einem Epos über den Genozid am armenischen Volk arbeitet, sind Filmfiguren, die von Aznavours intensivem Spiel geprägt sind.

Der Sänger ist in seiner eigenen Vermarktung wie auch darüber hinaus ein cleverer Geschäftsmann; vor einigen Jahren wurde er Miteigentümer des Musikverlags Éditions Raoul Breton. Er zeigt sich ostentativ stolz auf seine Erfolge, Preise und Auszeichnungen, die in seinen Memoiren und in Interviews



sein Lieblingsthema sind, und umgibt sich gern mit Statussymbolen. Dieses Verhalten trug ihm Kritik und Polemik von Seiten einiger Kollegen ein: Ferré parodierte ihn bereits 1965 in dem Chanson "Les temps difficiles" (Studioversion) als gerissenen Wichtiguer,<sup>6</sup> und Brel machte sich über Aznavours Rolls-Royce (wohlgemerkt das Modell, in dem sich damals auch die Queen chauffieren ließ) lustig.<sup>7</sup> Die Tatsache, dass er als Wahlfranzose – nach Konflikten mit dem französischen Fiskus – am Genfer See, in einem Paradies für (nicht nur) französische Steuerflüchtlinge lebt, verschweigt Aznavour in seinen Memoiren. Diese 2003 anlässlich des damals bevorstehenden 80. Geburtstags erschienenen Memoiren sind insofern ein Kuriosum, als eine erste Autobiographie bereits 1970 erschienen war.<sup>8</sup> Vieles wird in dem späteren Buch ein zweites Mal dargeboten; stilistisch wie inhaltlich weisen die beiden Texte allerdings wesentliche Differenzen auf: Während Aznavour in den ersten Memoiren lebendig mit langen Passagen in direkter Rede erzählte, ist das zweite Buch distanzierter – der Autor witzelt etwa am Rande über seine orthographischen Fehler, die ihm korrigiert wurden – und stilisiert den Sänger zum 'Helden', dem gegenwärtig einzigen Weltstar des Chansons. Ob dieses Buch mehr von altersbedingter Abgeklärtheit oder außerordentlicher Egozentrik zeugt, darüber zu urteilen sei jedem Leser überlassen.<sup>9</sup> Von Begegnungen mit anderen 'Großen des Chansons' seiner Generation (etwa Gréco und Bécaud) ist nicht mehr die Rede, dafür werden ältere Sängerpersönlichkeiten und Dichter, Mistinguett, Chevalier, Trenet, Piaf und sogar Cocteau, als seine Mentoren idealisiert. Ein wesentlicher Unterschied zu den ersten Memoiren liegt auch in der stärkeren Akzentuierung der armenischen Wurzeln und dem quasi omnipräsenten Verweis auf die historische Tragödie, der die Armenier im 20. Jahrhundert ausgesetzt waren. Aznavours Einsatz für Armenien – gerade seine Aktionen nach dem Erdbeben von 1988 – verdient Respekt, wenngleich ihm hier das Odium der Selbstbeweihräucherung anhaftet.

Neue Studioalben erschienen auch nach 2000 noch in relativ rascher Folge, zuletzt *Colore ma vie* und *Duos*.<sup>10</sup> Der musikalische Stil ist der altbekannte: Ein großes Orchester setzt Swingakzente oder schafft pathetische Klangkulissen, in denen oft Chöre eingesetzt werden. Die Texte, die Aznavour ebenso wie fast alle Musiken selbst verfasst, entsprechen traditionellen Formen, sind dabei oft sehr wortreich, um nicht zu sagen weitschweifig. Thematisch überwiegen recht allgemeine Lebensbetrachtungen und eine Zivilisationskritik, die nicht frei von populistisch-konservativen Einschlägen ist.<sup>11</sup> Aznavours Produktion ist mit fremdsprachigen Versionen seiner Chansons – wie etwa der gesamten zweiten CD des Doppelalbums *Duos* – international ausgerichtet, und die Duette Aznavours mit so unterschiedlichen Sängerkollegen wie der befreundeten Liza Minnelli, Julio Iglesias, Plácido Domingo, Paul Anka und Herbert Grönemeyer lassen seine größten Hits in Starbesetzung Revue passieren.

Aus der Chansongeschichte ist Aznavour mit seinen mehr als 800 Titeln<sup>12</sup> nicht wegzudenken; zwischen 1950 und 1970 hat er als Auteur-Compositeur-

Interprète maßgeblich die Entwicklung dieses "genre mineur" geprägt, zu dessen lebender Legende er wurde.<sup>13</sup>

Michaela Weiß, Universität Erlangen-Nürnberg

#### Homepage des Sängers:

[www.c-aznavour.com](http://www.c-aznavour.com)

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Charles Aznavour, *Le temps des avants. Mémoires*, Paris, Flammarion, 2003, 46. Alle weiteren biographischen Angaben beruhen auf dieser Quelle. Die deutsche Ausgabe des Buches ist – beinahe unbemerkt – unter dem Titel *Der einzige Zufall in meinem Leben bin ich* (übers. v. Alexander Drechsel u. Henrike Rohrlack) 2005 bei Militzke in Leipzig erschienen.
- <sup>2</sup> Manouchian war Chef einer Widerstandsgruppe von Emigranten, die (nachdem sie vom P.C. nicht die erhoffte finanzielle Unterstützung erfahren hatten) in einer Verzweigungstat einen deutschen Geldtransport überfielen und daraufhin festgenommen wurden. Dreiundzwanzig von ihnen wurden erschossen. In den Städten Frankreichs klebten die Nazis rote Plakate mit den Porträts von zehn der Opfer, in ihrer Mitte Manouchian. Dies war das berühmte "rote Plakat", das zum Symbol der Repression wurde – nie zuvor hatten die Deutschen einen derartigen Propagandafeldzug gegen die Résistance inszeniert. Louis Aragon dichtete im Andenken an diese Begebenheit "Strophes pour se souvenir" (1956). Das Gedicht wurde 1960 von Léo Ferré unter dem Titel "L'affiche rouge" vertont. Vgl. Louis Aragon, *Le roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956; *Léo Ferré chante Aragon*, Barclay 841 271-2, 1961.
- <sup>3</sup> Die Rolle, die Aznavour in Piafs 'Hofstaat' zukam, differiert in seiner Schilderung stark von ihrer Einschätzung durch Zeitgenossen. Er selbst beschreibt die Beziehung als wohlwollende Förderung, während andere Autoren das Bild eines Lakaïen, der auf Gedeih und Verderb von den Launen Piafs abhängig war, entwerfen. Vgl. etwa Bertrand Dicale, *Gréco. Les vies d'une chanteuse*, Paris, Lattès, 2001, 197.
- <sup>4</sup> Das Chanson erhielt beim Wettbewerb von Deauville den Preis für den besten Text. An dieser Episode der Chansongeschichte der Nachkriegszeit lässt sich symptomatisch die Abkehr vom melodramatischen realistischen Chanson à la Piaf, hin zu einem subtileren und komplexeren 'chanson à texte', ablesen.
- <sup>5</sup> Eine Dokumentation darüber liegt mit dem Film *Aznavour in Amerika* (1984) von Christian Blackwood vor.
- <sup>6</sup> Léo Ferré, *La vie d'artiste*, Barclay 841 270-2, 1989.
- <sup>7</sup> Gilles Lhote, *Brel de A à Z*, Paris, Albin Michel, 1998, 20.
- <sup>8</sup> *Aznavour par Aznavour*, Paris, Fayard, 1970; diese Memoiren erschienen zu einer Zeit, in der das französische Chanson in Deutschland große Popularität genoss, bald auf Deutsch: *Aznavour über Aznavour – Erinnerungen*, übers. v. Karin v. Zabiensky, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1971.
- <sup>9</sup> Neu ist auch, dass Aznavour über seinen (früh verstorbenen) außerehelichen Sohn und seine Schönheitsoperationen schreibt.
- <sup>10</sup> Charles Aznavour, *Colore ma vie*, EMI 094638 548829, 2007 und *Duos*, EMI 5099924 368223, 2008. Es wurde in den Medien als Sensation gepriesen, dass Teile von *Colore ma vie* in Kuba mit kubanischen Musikern aufgenommen wurden; doch so recht stechen diese Passagen aus dem überorchestrierten Album nicht hervor.

<sup>11</sup> Nach Bourdieu gehörte Aznavour soziologisch betrachtet schon immer zu den Sängern, die von einem bildungsfernen kleinstädtischen Publikum bevorzugt wurden. Pierre Bourdieu, *La distinction – Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, 65.

<sup>12</sup> Die *Intégrale* seiner Aufnahmen, die wie so viele 'Gesamtausgaben' nicht vollständig ist, aber sensationelle 44 Alben umfasst, ist 2004 bei EMI erschienen.

<sup>13</sup> Im Unterschied zu Ferré, Vian, Brassens, Gainsbourg, Brel, Barbara und Gréco scheint Aznavour für jüngere Künstler heute keine Quelle der Inspiration zu sein. Dies mag an seiner extremen nostalgischen Rückwärtsgerichtetheit liegen, die ihn eher zu – gesampelten – musealen Duettaufnahmen mit toten Superstars (Piaf und Frank Sinatra) verleitet, als aufgeschlossen gegenüber der aktuellen französischen Chansonszene sein lässt.

## Diane Dufresne, la diva de la chanson québécoise<sup>1</sup>

Chaque tradition chansonnière, chaque époque semble vouloir ériger au rang d'une 'diva' la chanteuse que le public et les critiques jugent la meilleure, la plus adorable, la plus grande de tous temps. Ce qu'Yvette Guilbert était aux cabarets de Montmartre et aux caf'conc' de la Belle Époque, ce qu'Édith Piaf incarnait dans le contexte de la chanson réaliste et Barbara dans celui des cabarets de la rive gauche (plus tard, elle fut adulée régulièrement sur la scène du théâtre du Châtelet), Diane Dufresne l'est à la scène québécoise<sup>2</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si, tout récemment, la chanteuse star au registre vocal le plus modulable a été choisie, aux côtés de Champion et ses G-Strings, Michel Cusson et les danseurs Hervé Courtain et Callye A. Robinsin (des Grands Ballets canadiens de Montréal) pour inaugurer à Montréal la nouvelle Place des Festivals.

Depuis longtemps, Dufresne a l'habitude de séduire le public grâce à des spectacles majestueusement mis en scène. Il suffit d'évoquer ceux de la Place des Arts ou du Théâtre Saint-Denis; dans des espaces plus grands, comme par exemple au Forum et au Stade olympique de Montréal, elle se faisait *rock star*, et ce, sans que ce jeu de rôle puisse faire apparaître le moindre artifice de la part d'une chanteuse francophone.<sup>3</sup> Diane Dufresne et le spectacle font un; il existe entre les deux un rapport fusionnel. Compte tenu de cette symbiose, peut-on imaginer les débuts classiques de la chanteuse à Paris où, de 1965 à 1967, elle étudia le chant avec Jean Lumière et l'art dramatique avec Françoise Rosay? C'est pourtant chez ces deux maîtres qu'elle dut apprendre à tirer profit de son apprentissage des deux paramètres indispensables à la carrière de toute diva: la voix et la théâtralité. Dès le milieu des années 1970, la jeune chanteuse bâtit donc sa carrière sur ces atouts pour en faire sa 'marque de commerce'. Comme ce fut le cas de Charlebois, la formation traditionnelle passait à l'époque par les cabarets; puis, de retour à Montréal, Dufresne peaufine son apprentissage dans les revues nouveau genre, dont celle de Clémence DesRochers.

Sans vouloir trop forcer les analogies entre les deux chanteurs, il convient de constater que le changement de paradigme survient dans la carrière de Diane Dufresne grâce au travail de collaboration interartistique. Dès 1972, Luc

Plamondon signe les paroles et François Cousineau, les compositions des nouvelles chansons de l'interprète.<sup>4</sup> "Créer, inventer, rompre avec les traditions, voilà pour les trois amis l'objectif à atteindre."<sup>5</sup> Les retombées de cette collaboration sont immédiates. L'album sur lequel la chanteuse métamorphosée déclare haut et fort, dans la chanson-titre, à qui veut l'entendre: "Tiens-toi ben, j'arrive" marque ce tournant décisif. L'osmose entre le parolier, le compositeur et l'interprète permet à cette dernière de réaliser son désir de conquérir la scène (de la chanson) et le public, en plaçant les deux, toujours plus systématiquement, sous le signe du spectaculaire ou, pour le dire avec les termes de Dufresne, sous le signe du "spectacle complet avec beaucoup de choses à voir"<sup>6</sup>.

Pourtant, en dépit d'immenses succès, comme par exemple celui de la chanson "J'ai rencontré l'homme de ma vie" (1972), avec 60 000 disques vendus au Québec et 125 000 exemplaires en France, la carrière de Dufresne connaît des hauts et des bas durant ces années de réorientation. La critique journalistique y est pour beaucoup, notamment en ce qui concerne l'accueil mitigé que l'on réserve des deux côtés de l'Atlantique au style d'interprétation de la chanteuse – style extravagant et hautement théâtral.<sup>7</sup> Le rapport entre la chanteuse et certains critiques est d'ailleurs resté jusqu'à aujourd'hui problématique. Ainsi, en écho à la première partie offerte à la chanteuse par Julien Clerc dans son spectacle à l'Olympia, Juan Rodriguez note dans *The Montreal Star* du 29 septembre 1973: "[...] son jocal est encore plus cru que celui de Charlebois [...] ses costumes sont maintenant légendaires et son style vocal est plus hystérique que tout ce que la France a encore vu." Est-il besoin d'ajouter que la double mesure – linguistique et vocale – choque non seulement le public français, qui avait déjà entendu les particularités linguistiques et interprétatives de Charlebois, mais que les acrobaties vocales, sans parler de son look extravagant et de sa gestuelle parfois immodeste, vont aussi à l'encontre des attentes du public québécois? Autre exemple de ces difficultés à passer auprès d'un public habitué à un type de chansons plus facilement 'audible' et qui passe régulièrement à la radio: avec *L'Opéra-Cirque* (1974), un spectacle conceptuel sur la fin du monde, empreint donc de noirceur et de pessimisme, Diane Dufresne rencontre probablement le plus effarant échec de sa carrière<sup>8</sup> se répercutant également dans les ventes du disque<sup>9</sup>. Confronté à une chanteuse qui, tantôt en costume d'écuyère très moulant, tantôt en robe d'argent avec collerette, tantôt en personnage hybride mi-clown mi-insecte, se donne corps et âme lors de ses performances, mariant de façon inattendue les deux formes de spectacle – l'opéra et le cirque –, le public réagit encore avec réticence; il a besoin d'être rééduqué, réorienté, apprivoisé.

De spectacle en spectacle, de *show* en *show*, de performance en performance, Dufresne continue alors son travail minutieux de la mise en scène d'une chanteuse en quête d'un public prêt à la suivre dans son exubérance, ses folies personnelles, ses envies carnavalesques. *Sans entracte* (1977), *Comme un film de Fellini* (1978), *J'me mets sur mon 36* (1980) et *Hollywood-Halloween* (1982) ne feront que confirmer cette veine dufresnienne de la fictionnalisation de soi

dans une optique de métamorphose permanente, tout en exerçant un immense pouvoir de séduction sur un public grandissant. Au fait, les travestissements de Dufresne participent aux modulations de l'image de soi, comme le public, invité à son tour à se déguiser et à faire partie du jeu, se voit constamment mis en scène dans un cadre mi-public mi-privé. Tous ces spectacles concept finissent par être de véritables fêtes 'familiales' permettant aux membres d'une même grande famille d'être "Sur la même longueur d'ondes", comme elle déclare dans l'une de ses chansons, de se réunir à des moments précis de l'année: les trente-six ans de la chanteuse, le soir d'Halloween, la Saint-Jean-Baptiste, le jour de l'Immaculée-Conception seront l'occasion pour Dufresne de convier ses fans à la fête, au rituel des retrouvailles.<sup>10</sup> Grâce à la magie qui semble se dégager de chacun de ces spectacles à grand déploiement, le pacte entre la chanteuse et le public, *son* public, est conclu pour de bon. C'est aussi parce que, "[a]ux spectateurs, elle ouvre un autre univers dont les règles, les valeurs diffèrent de celles de l'univers quotidien. Tout y est amplifié, grandi, grossi... Tout y est magnifié. La scène se transforme en un décor pour contes de fées, pour romans d'aventures exceptionnelles et ensorcelantes".<sup>11</sup> Dufresne sorcière, magicienne, séductrice hors pair ou simplement artiste de la scène à part entière, qui transforme chacune de ses représentations publiques en une performance unique? Par sa manière de bouger sur scène, sa façon acrobatique d'utiliser sa voix pour faire voyager les paroles, sa capacité de vivre ses fantasmes tout en créant de l'espace à ceux de son public, l'interprète se fait l'intermédiaire entre divers genres de la chanson allant de la chanson music-hall de l'entre-deux-guerres à la chanson rock des années 1960/70, d'une part, et entre une tradition populaire, voire scénique de l'art de chanter une chanson, comme disait Yvette Guilbert, et celle du chant classique priorisant la justesse et l'ampleur du registre vocal.<sup>12</sup> Celle qui interprète dans une posture de rockeuse justement "Rock pour un gars d'bicycle" n'est pas celle qui, entrant en scène à la manière de Mistinguett, en robe de ballons blancs et plumes sur la tête, se complaît dans un costume de scène évocateur de souvenirs du music-hall; et celle qui, habillée en Pierrot lunaire, interprète la très célèbre "Laissez passer les clowns" comme une invitation au rêve, à l'enfance, au jeu ne semble rien à voir avec celle qui, déguisée en robe de mariée, chante l'angoisse existentielle d'une adolescente précoce dans "J'ai douze ans" ou met en scène la folie dans "Le parc Belmont".<sup>13</sup> Tout se passe comme si Dufresne appliquait, dans l'univers de sa vie d'adulte et dans ce qui devient sa conception onirique du spectacle – les deux étant sans aucun doute intimement liés chez elle –, l'aveu du 'je' lyrique tel que prononcé vers le milieu du "Parc Belmont":

Quand j'étais enfant/ J'voulais toujours qu'on m'emmène  
 Au Parc Belmont/ Pour moi c'était ça la vie  
 C'était la fête/ C'était beau comme dans ma tête  
 Mais j'ai grandi/ J'ai connu la vie  
 Et j'ai choisi d'habiter/ Le monde de mon imagination.<sup>14</sup>

Retrouver les instants précieux de l'enfance, vivre le rêve au quotidien, peupler le monde par le biais de figures imaginaires comme seuls les enfants sont capables de le faire, tel semble être le moteur d'une recherche qui vise l'émerveillement absolu, tant pour la chanteuse-metteuse en scène elle-même<sup>15</sup> qu'aux yeux d'un public 'spectacteur'. Car, dès le spectacle *Comme un film de Fellini*, le public se prête au jeu: créant une atmosphère carnavalesque, la foule déguisée défile dans la rue Saint-Denis jusqu'au théâtre où se concrétisera le "délire visuel [qui] n'a rien à envier à un film de Fellini"<sup>16</sup>. Le public se fait complice de la chanteuse, il participe à la réussite du spectacle presque au même titre que la star. Chaque rencontre est vécue comme une grand-messe célébrée par l'officiante devant des milliers d'"enfants de cœur"<sup>17</sup>, ce qui fait évidemment penser à la relation d'amour qu'entretenait Barbara avec son public, chantée et reconfirmée lors de leurs retrouvailles dans "Ma plus belle histoire d'amour".<sup>18</sup> Ajoutons à cet amour inconditionnel entre la star et son public un petit détail révélateur: aussi différentes qu'elles soient l'une de l'autre, ces deux grandes figures de la chanson de femmes comptent, parmi leurs fans les plus fidèles, bon nombre de membres des communautés gay et lesbienne. La propension au jeu de rôles et à la mascarade y est certainement pour beaucoup dans le cas de Dufresne; quant à Barbara, l'attachement du public à la "Dame brune" s'explique en partie par la sensibilité d'une écorchée vive qu'exprime la majorité des chansons, sur le plan textuel et musical, de même que sur celui de leur interprétation vocale et gestuelle. C'est cette sensibilité parfois démesurée que Dufresne partage certainement aussi avec Barbara; une sensibilité de l'écorchée vive qu'elle cultive dans l'intimité de certaines chansons, puis qu'elle ostracise au sein même de ses *shows* et qu'elle stimule et favorise enfin chez le public, dans un processus d'identification où la star se sert des auditeurs-spectateurs comme d'un immense écran de projection. Et c'est parce que cette projection peut se faire dans les deux sens que ce type de chanteuse vit "[s]a plus belle histoire d'amour" avec le public... et non avec "l'homme de [s]a vie" ni avec son "chum". Les moments les plus propices à ce genre de déclaration d'amour ritualisée se présentent souvent en fin de spectacle. Lorsque, à la fin de *J'me mets sur mon 36* (1980), après avoir livré à son public la chanson "Ma vie c'est ma vie" en bis, Dufresne, en robe de chambre bleue, s'assoit au bord de la scène, elle crée un de ces moments de grande complicité pendant lesquels l'alliance est renouvelée. Les paroles qu'elle adresse alors à ses fans révèlent une dimension quasi mystique de la relation entre la chanteuse et le public: Dufresne évoque "l'immense respect" et "la fidélité indéfectible" dont serait empreinte leur relation; respect et fidélité dont ne témoignent pas, rappelle la chanteuse, ces journalistes qui diraient du mal encore une fois sur ce spectacle, en le décrivant comme une mise en scène de soi multicolore, extravagante, que seuls ses fans, en communion parfaite avec leur idole, pourraient bien recevoir (*Diane Dufresne vous fait une scène*, 2004).

Sur ces confidences, la star leur donne rendez-vous au prochain spectacle. Promesse tenue, il y en aura en effet plusieurs de ces spectacles à visée théâtrale

ou affichant une parenté évidente avec les *shows* à l'américaine. Ils alterneront dans les années 1980-90 en faisant apparaître la chanteuse au mille et un visages dans des lieux différents: *Hollywood-Halloween* au Forum de Montréal (1982), *Magie rose* au Stade olympique de Montréal (1984), *Top Secret* au Théâtre du Nouveau Monde (1986), *Symphonique n'roll* au Colisée de Québec (1988), *Détournement majeur* au Forum de Montréal (1993), *Réservé* au Musée d'art contemporain de Montréal (1997), *Kamikaze* au Festival d'été de Québec (2002) et, dernière audace de la diva québécoise, le spectacle-hommage *Kurt Weill* présenté en 2004 à la Place des Arts où Dufresne se lance dans un *crossover* avec l'Orchestre métropolitain du Grand Montréal, sous la direction de Yannick Nézet-Séguin.<sup>19</sup> Pour l'occasion et pour rendre sur scène l'imaginaire de "La fiancée du pirate" et de "Surabaya Johnny", l'interprète et le chef d'orchestre se déguisent en matelots.

L'ascension au statut de diva s'est faite graduellement chez Diane Dufresne; une carrière de chanteuse *populaire* a été bâtie en connaissance des avantages et des travers du show-business nord-américain. Suivant sa trajectoire d'étoile brillante, la star n'est pas menacée d'imploser, comme cela a pu arriver à d'autres interprètes propulsées sur le firmament de la chanson d'expression française, notamment dans les années 1980. À chaque nouvelle apparition devant le public, que ce soit dans une très grande salle de spectacle, en plein air ou dans le cadre plus intime d'une salle de concert ou d'un théâtre, la Dufresne s'impose non seulement grâce à son art de chanter une chanson<sup>20</sup> mais aussi à travers ses fascinantes mises en scène de soi. Il s'agit en vérité d'une "[s]tar de l'étonnement, de la couleur et de la mascarade", d'une interprète "aux mille visages...".<sup>21</sup>

### Couple(t) final

Les idoles telles que Diane Dufresne et Robert Charlebois, deux figures emblématiques de la chanson québécoise quant à leur capacité d'innovation et de fascination par le biais du spectaculaire, savent jouer avec brio de l'interaction chanteur-public. Ils ont su se produire en mythes, à créer leur propre mythologie à travers des spectacles thématiques, à tisser entre eux et le public des liens de confiance et de connivence. Car, à les voir sur scène, n'est-il pas évident que les deux chanteurs exercent un pouvoir certain sur la foule, un pouvoir qui s'alimente de séduction, voire de domination? Que la présence incendiaire lors des prestations leur assure une place parmi les 'grands' de la chanson d'expression française? Passant du récital de chanson au spectacle à grands moyens et au *show* d'inspiration américaine – *a priori* contre-culturelle dans le cas de Charlebois et hollywoodienne dans celui de Dufresne –, les deux chanteurs n'ont eu de cesse de s'affranchir des limites génériques de la chanson et de sa représentation scénique pour s'affirmer, tout compte fait, comme des *performance artists*.

Plusieurs aspects du spectacle, du spectaculaire et de la mise en scène de soi nous ont permis, dans les études censées se compléter, de rapprocher

Charlebois et Dufresne sans qu'il ait été question de peindre des portraits d'artiste spéculaires. Il appert toutefois que les deux chanteurs charismatiques maîtrisent à la perfection l'art de la mise en scène et de la performance, devant des foules mais également devant de plus petits groupes. Ils ont tous deux une façon bien particulière d'aborder le réel qui se décline en autant de spectacles avec costumes, masques et jeux de scène à l'appui. D'autres aspects, plus thématiques, musicaux ou vocaux en ce qui concerne leur répertoire respectif, ont été ici laissés pour compte; non par manque d'intérêt mais parce qu'ils ont déjà fait l'objet de biographies ou d'analyses ponctuelles. Au cœur de notre analyse était placé le rapport privilégié qu'entretiennent les deux stars au public. Très rapidement après leur début en chanson, Robert Charlebois et Diane Dufresne sont parvenus à s'entourer de fans invétérés en exploitant, avec humour ou dans un traitement de choc, le spectaculaire qui se veut vertigineux, le démesuré qui puise dans un imaginaire à la fois individuel et collectif. En même temps, les deux chanteurs idolâtrés par les uns ont dû faire face à la fervente critique des autres, leurs détracteurs, parmi lesquels figuraient souvent des journalistes.<sup>22</sup>

Si, dans les années 1990, Charlebois a décidé de prendre ses distances par rapport à la scène, c'est pour mieux revenir en homme-spectacle, certes assagi et sous des dehors d'un *Doux sauvage* (2001), mais en présentant son nouvel album, avec la verve entraînante d'autrefois, dans des lieux plus petits, devant un public plus confidentiel, un peu comme au début de sa carrière. Si, depuis "[S]on premier show", autrement dit depuis une trentaine d'années, "La chanteuse straight" Diane Dufresne continue sur la voie royale du spectaculaire grandiloquent, persiste et signe avec sa voix singulière, c'est pour s'affirmer, sans entracte, elle, en tant que femme-spectacle. Ce spectaculaire qui réunit les deux chanteurs prend racine dans un mélange original: à une tradition chansonnière dite 'française' s'ajoutent une rythmique (musicale et langagière) et un sens du spectacle caractéristiques d'une certaine scène anglo-saxonne:<sup>23</sup> l'amalgame des trois éléments constitue, à mon sens, le propre d'une certaine chanson québécoise, hybride par essence.

Avec Dufresne et Charlebois, le genre *chanson* atteint son paroxysme en matière d'un art de la scène parfaitement maîtrisé.

Andrea Oberhuber, Université de Montréal

### Discographie de Diane Dufresne:

- 1972: *Tiens-toé ben j'arrive*, Musicor AMC 1010
- 1978: *Starmania* (opéra-rock de Luc Plamondon et Michel Berger), Kébec-Frog 8001-8002
- 1992: *Diane Dufresne*, Columbia COL 4727912
- 1998: *Les inoubliables*, Wagram Music WAG 307-3041862
- 2005: *Kurt Weill*. Yannick Nézet-Séguin et l'Orchestre métropolitain du Grand Montréal, ATMA classique ACD 22324

### Supports audio-visuels:

- Diane Dufresne vous fait une scène*. Coffret 1 (5 DVD). Sogestalt/Imavision Distribution 10-1042, 2004.

Diane Dufresne vous fait encore une scène. Coffret 2 (5 DVD). Sogestalt/Imavision Distribution 10-1139, 2005.

### Bibliographie:

- Beauvarlet, Geneviève: *Diane Dufresne*. Paris, Seghers 1984.
- Chamberland, Roger/ Gaulin, André: *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*. Anthologie. Québec, Nuit blanche éditeur 1995.
- Chénier, Marie-Claude: *Diane Dufresne en spectacle: l'impact de la gestualité*. Mémoire de maîtrise déposé à l'Université de Montréal 1988.
- Ducharme, André: *Diane Dufresne: cendrillon Kamikaze*. Montréal, Éditions Mnemosyne 1994.
- Giroux, Robert: *Parcours, de l'imprimé à l'oralité*. Montréal, Triptyque 1990.
- Julien, Jacques: "Les entrailles de la voix". Dans: *Études littéraires* 27,3 (hiver 1995), 51-60.
- L'Herbier, Benoît: *La chanson québécoise*. Montréal, Éditions de l'Homme 1974.
- Millière, Guy: *Québec: chant des possibles....* Paris, Albin Michel 1978.
- Oberhuber, Andrea: *Chanson(s) de femme(s): Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich. 1968-1993*. Berlin, Erich Schmidt Verlag 1995.
- Oberhuber, Andrea: "L'art de chanter... au féminin: de la prise de parole au jeu de références postmodernes". Dans: Green, Anne-Marie/ Ravet, Hyacinthe (dirs): *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation: les musiciennes dans la société*. Paris, L'Harmattan 2005, 121-143.
- Oberhuber, Andrea: "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.
- Racicot, Hélène et al.: *Diane Dufresne*. Montréal, Éditions de l'Aurore 1976.
- Racine, Gaëtan: *Diane Dufresne*. Montréal, Québecor 1984.

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Cet article s'inscrit dans la suite logique des réflexions sur l'*Ossitidcho*, Robert Charlebois et sa conception du spectacle, parues dans le dernier numéro du *Bulletin des Archives für Textmusikforschung*. Ce second volet sur le "spectacle spectaculaire" constitue la version remaniée d'une contribution publiée dans le numéro thématique 45 de *Québec Studies* (Oberhuber 2008).
- <sup>2</sup> Sur les figures marquantes de la chanson au féminin, voir Oberhuber 1995.
- <sup>3</sup> On sait que, la plupart du temps, à quelques exceptions près, chanson française et rock ne vont pas de pair. Il s'agit en effet de deux traditions musicales largement opposées.
- <sup>4</sup> Après plus de dix années d'étroite collaboration, le succès mitigé de l'opéra rock *Dioxine de carbone*, présenté en 1983 au Cirque d'hiver, mit fin au duo de succès que formaient Plamondon et Dufresne. Ajoutons à cela que la collaboration interartistique prend également forme dans les fabuleux costumes de scène de Dufresne. L'artiste peut compter sur les couturiers Mario Di Nardo, Georges Lévesque, Michel Robidas et Louis Azzaro qui imaginent tous des déguisements de rêve pour la star.
- <sup>5</sup> Beauvarlet 1984, 36.
- <sup>6</sup> Beauvarlet 1984, 8.
- <sup>7</sup> Lorsque, en 1973, Dufresne fait l'Olympia, ce concert est loin de déclencher l'enthousiasme du public français. Deux ans plus tard, en 1975, au Théâtre du Chaillot, elle réussit l'examen, et en 1977, à l'Élysée-Montmartre, elle remporta un triomphe unanime devant la critique et le public (Beauvarlet 1984, 49), avant de se voir attribuer le rôle de Stella Spotlight dans le mémorable opéra rock *Starmania* (1979).
- <sup>8</sup> Voir Racine 1984, 106-112.
- <sup>9</sup> Racicot 1976, 34.

- <sup>10</sup> Racine 1984, 10-11.
- <sup>11</sup> Beauvarlet 1984, 58.
- <sup>12</sup> Voir Oberhuber 2005, 121-143.
- <sup>13</sup> Marie-Claude Chénier (1988, 104-141) propose une analyse détaillée de cette chanson, en étudiant particulièrement la gestuelle de Diane Dufresne en matière de règles de séduction et de l'utilisation de l'espace.
- <sup>14</sup> La chanson fait partie de l'anthologie de la chanson québécoise éditée par Roger Chamberland et André Gaulin 1995, 255.
- <sup>15</sup> Depuis *Sans entracte*, Diane Dufresne assume en effet seule ou, du moins, en très grande partie la mise en scène de ses spectacles (Racine 1984, 184).
- <sup>16</sup> Racine 1984, 202.
- <sup>17</sup> Signalons à ce propos le nombre de personnes s'étant déplacées aux spectacles de Dufresne: en 1980, au Forum de Montréal, elles étaient 17 000; à l'occasion de la fête de la Saint-Jean dans le Vieux-Port, une foule de 300 000 personnes chanta avec elle l'"Hymne à la beauté"; quelques années plus tard, en 1984, au Stade olympique, le spectacle *Magie rose* attira 57 000 personnes (Racine 1984, 10, 212, 216).
- <sup>18</sup> Contrairement à Jacques Julien (1995, 51-60), je privilégie le rapprochement entre Barbara et Dufresne plutôt que la comparaison entre Piaf et Dufresne sur la base d'une "continuité, [d']une complémentarité des mêmes procédés, de la même émotion", qui peut paraître certes légitime en ce qui concerne leur voix ancrée dans les "entrailles" et qui démultiplie les effets du texte lors de l'interprétation. Mais, au fond, quelle interprétation n'est pas justement faite dans ce but précis? Sinon, la sobriété des costumes de scène et la gestuelle retenue et ritualisée de Barbara, encore moins les thématiques de leurs répertoires respectifs ne me permettraient pas d'établir des parallèles entre l'incarnation de la chanson réaliste des années 1930 à 1950 et la *show woman* de l'époque postmoderne. Et ce n'est pas non plus la reprise de "La vie en rose" par Dufresne dans son spectacle *Magie rose* qui pourrait nous convaincre d'une filiation entre Piaf et Dufresne.
- <sup>19</sup> Avec les reprises des morceaux et chansons les plus connus du compositeur allemand, tirés de *Mahagonny* (1927), de *Happy End* (1929) et, bien sûr, de *L'Opéra de quat'sous* (1928), Diane Dufresne n'est pas à sa première expérience de *crossover*. Ainsi, en 1986, dans son spectacle, elle a interprété l'air "Addio del passato" de *La Traviata* de Verdi et, deux ans plus tard, dans le cadre de *Symphonique n'roll*, la chanteuse s'est fait accompagner par l'Orchestre symphonique de Québec. Quant à cette propension au *crossover*, de plus en plus manifeste chez plusieurs chanteuses et chanteurs québécois, signalons que, lors de la soirée de clôture des *Francofolies de Montréal* le 5 août 2007, le jeune Pierre Lapointe a emprunté le pas à Diane Dufresne en interprétant les chansons de ses deux premiers albums dans l'accompagnement de l'Orchestre métropolitain du Grand Montréal. Radio-Canada qui a assuré la retransmission du spectacle une semaine plus tard a annoncé l'événement comme "le show le plus *glam* que le Québec a vu depuis Diane Dufresne dans *Hollywood*".  
[www.radio-canada.ca/arts-spectacles/musique/2007/08/01/002-lapointe-om.asp](http://www.radio-canada.ca/arts-spectacles/musique/2007/08/01/002-lapointe-om.asp) (consulté le 2 août 2007).
- <sup>20</sup> À travers cette allusion à *L'art de chanter une chanson* d'Yvette Guilbert, je rapproche Diane Dufresne de la diva du café-concert et incontestable égérie des poètes et peintres de Montmartre.
- <sup>21</sup> Racine 1984, 7.
- <sup>22</sup> Voir Ducharme, 1994, 23-24.
- <sup>23</sup> Si les sources d'inspiration de Charlebois se situent du côté du collectif Parliament-Funkadelic et le groupe Grateful Dead, pour ne citer que deux exemples emblématiques de la scène musicale alternative, Dufresne, avec son penchant pour le glamour, semble se rapprocher plus de chanteurs *excentriques* tels que David Bowie ou Madonna.

## Chanson und Film: II. *La vie en rose?*

Das neu erwachte Interesse französischer Filmemacher/-innen am Chanson beschränkt sich nicht nur darauf, Chansons in die Filmhandlung einzubauen (siehe Teil I in der vorherigen Nummer von *BAT*). In einer Zeit, in der sich sogenannte “Biopics”<sup>1</sup> großer Beliebtheit erfreuen, sind auch einige Filme entstanden, in denen die Figur des Sängers bzw. der Sängerin im Mittelpunkt steht. Im Folgenden sollen vier Beispiele näher betrachtet werden: *Quand j’étais chanteur* von Xavier Giannoli (2006), *Jean-Philippe* von Laurent Tuel (2006), *La même* von Olivier Dahan (2007) und *Dalida* von Joyce Bunuel (2005).<sup>2</sup> Grundsätzlich unterscheiden sich die Filme dadurch, dass *La même* und *Dalida* dem Genre der Biographie zuzuordnen sind, während *Jean-Philippe* und *Quand j’étais chanteur* und aus dem Bereich der Fiktion stammen.

Die Handlung von *Quand j’étais chanteur* scheint auf den ersten Blick nicht mehr als eine Liebesgeschichte, die sich zwischen einem alternden Sänger und einer jungen Immobilienmaklerin abspielt. Der Protagonist Alain Moreau, verkörpert von Gérard Dépardieu, ist ein “chanteur de bal, une gloire locale”<sup>3</sup>, der davon lebt, durch die Provinz zu tingeln und auf Bällen, Galas, in Altenheimen etc. aufzutreten und dadurch seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Doch der Film blickt auch hinter die Kulissen und vermittelt dem Zuschauer Einblick in den Alltag von Sänger/-innen, die nicht durch die Medien bekannt sind bzw. die nicht in der ersten Reihe stehen. So zeigt der Film u.a. auch, wie Verträge für derartige Auftritte ausgehandelt werden, wie die Proben ablaufen und Auftritte vorbereitet werden. Hinzu kommt die Angst vor Krankheiten und Verdienstaustausch – als Moreau wegen einer Stimmbandentzündung drei Wochen pausieren muss, wird seine Band sofort durch eine andere ersetzt – und die Konkurrenz der modernen Technik, vor allem im Karaoke-Bereich. Auch eine gewisse Müdigkeit des Protagonisten bleibt dem Zuschauer nicht verborgen: “Je suis devenu comme une machine... une machine à chanter,” sagt Moreau an einer Stelle im Film. Der Versuch seiner Managerin, Alain Moreau zum Karriereprung und damit zu einer Verbesserung seiner Situation zu verhelfen, indem er im Vorprogramm eines Konzerts des Sängers Christophe<sup>4</sup> singen soll, der hier einen Gastauftritt hat und dabei sein eigenes Chanson “Les paradis perdus” interpretiert, scheitert in letzter Minute, denn Moreau ergreift kurz vor dem Auftritt die Flucht. Die Hauptfigur hat übrigens ein Vorbild im realen Leben: Der ‘chanteur de bal’ Alain Chanone übt dieses Metier seit 35 Jahren in der Gegend um Clermont-Ferrand aus.<sup>5</sup>

Die Besonderheit des Films besteht darin, dass Gérard Dépardieu in der Rolle des Alain Moreau selbst singt, wenngleich die Chansons im Original von anderen Sängern stammen. Die Auswahl der Chansons erfolgt nach Aussagen des Regisseurs anhand der stimmlichen Möglichkeiten Dépardieus, doch wird schnell deutlich, dass es sich vor allem um Titel aus den 1960er und 1970er Jah-

ren handelt, die aufgrund ihrer Melodie als Tanzmusik geeignet sind: “Quand j’étais chanteur” und “Pour un flirt” (beide Michel Delpech), “L’Anamour” (Serge Gainsbourg), “Aimer la vie” und “Vous les femmes” (Julio Iglesias), “Je n’aurai pas le temps” (Michel Fugain), “Comme un garçon” (Sylvie Vartan), “Señorita” (Christophe) und “Garde la dernière danse pour moi” (Dalida). Viele dieser Titel stammen aus dem Bereich des ‘chanson de charme’ und zeichnen sich vor allem durch eine eingängige Melodie aus. Für den Hauptdarsteller Gérard Dépardieu ist es nicht das erste Mal, dass er als Sänger tätig ist: “[I]l avait commis un album (écrit par sa femme, Élisabeth) au début des années 1980, puis monté avec Barbara le spectacle *Lily Passion* en 1986: tous deux furent des échecs.”<sup>6</sup> Die Tatsache, dass Dépardieu dennoch über keine ausgebildete Gesangsstimme verfügt, ist für die Glaubwürdigkeit des Charakters von Vorteil: Nicht selten scheitern Sänger/-innen an der großen Karriere, weil es an einer herausragenden Stimme und einer guten Gesangstechnik mangelt. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass Dépardieu auch äußerlich an einen Schlagersänger der 1970er Jahre erinnert, der in jener Zeit stehengeblieben ist: Für seine Auftritte auf Bällen lässt er sich die schulterlangen Haare blondieren und zieht ein weißes Jackett oder Hemden in glänzenden Stoffen an. Dieses Aussehen deckt sich mit dem Typ ‘chanteur de charme’, den die Referenzen Michel Delpech, Michel Fugain und Julio Iglesias neben vielen anderen in den 1970er Jahren verkörpern. Das Chanson “Quand j’étais chanteur” von Michel Delpech aus dem Jahre 1973, das dem Film den Titel gibt, wurde vom Regisseur ganz bewusst an das Ende des Films gesetzt, stellt dies doch eine Art Résumé des Lebens des Protagonisten Alain Moreau dar.

Ein anderer berühmter Sänger steht im Mittelpunkt des Films *Jean-Philippe*: Johnny Hallyday, dessen bürgerlicher Name Jean-Philippe Smet ist, spielt neben Fabrice Luchini die Hauptrolle. Der Film ist trotz einer fiktiven Handlung eine Hommage an den Rocksänger, der über eine große Fangemeinde verfügt und als eines der Idole des französischen Chansons gilt. Der Film zeigt – wenngleich in überzeichneter Form – zu Beginn, welche Ausmaße die Verehrung annehmen kann: Der Protagonist Fabrice hat dem Sänger ein Zimmer in seinem Haus mit Platten, Souvenirs und Trophäen gewidmet, kann ohne die Musik Hallydays nicht leben, kennt die Texte seiner Chansons auswendig und treibt durch diesen Kult sein Umfeld in den Wahnsinn. Die Haupthandlung des Films selbst hat freilich mit der Wirklichkeit nur wenig zu tun: Der Protagonist Fabrice erwacht in einer Parallelwelt, in der sein Idol Johnny Hallyday völlig unbekannt ist. Aufgrund eines Unfalls, der die Teilnahme an einer Talentshow im Fernsehen verhindert hat, findet die Karriere des Sängers Jean-Philippe alias Johnny Hallyday 1959 ein vorzeitiges Ende. Fabrice spürt ihn, der inzwischen Besitzer einer Bowlingbahn ist, auf und will ihn zu dem Star machen, der Johnny Hallyday in Wirklichkeit ist, was nach einigen Anlaufschwierigkeiten auch gelingt. Hallyday verkörpert den etwas heruntergekommenen Bowlingbahn-Betreiber durchaus überzeugend, doch ist es nur schwer vorstellbar, dass

einem Sänger im fortgeschrittenen Alter nach über 40 Jahren Pause der Wiedereinstieg ins Musikgeschäft so ohne weiteres gelingt und ein Laie ohne Verbindungen auf dem Gebiet des Musikmanagements es schafft, eine musikalische Karriere in Gang zu bringen. Dass am Ende des Films nach der Rückkehr in die wirkliche Ebene der Star ein Duett mit seinem Fan aufnimmt, dürfte ebenfalls ziemlich unwahrscheinlich sein.

Einen biographischen Ansatz hingegen verfolgt der höchst erfolgreiche Film *La mère*, für den die Hauptdarstellerin Marion Cotillard sogar mit dem Oscar ausgezeichnet wurde. Im Mittelpunkt steht das Leben der Chansonlegende Édith Piaf, das sich aufgrund seiner Fülle von bewegenden Ereignissen, Skandalen und Mythen geradezu für eine Verfilmung anbietet.<sup>7</sup> Diese Fülle schafft jedoch auch das Problem, dass für einen Film eine Auswahl von Ausschnitten aus dem Leben getroffen werden muss. So erklärt der Regisseur im Making-of des Films denn auch, er wolle „*une* vie d'Édith Piaf“ zeigen und nicht „*la* vie d'Édith Piaf“.<sup>8</sup> Der Film geht nicht chronologisch vor, sondern springt zwischen verschiedene Zeitebenen hin und her; es handelt sich hierbei um einen Kunstgriff des Regisseurs:

Le scénario, signé aussi Olivier Dahan, opte avec intelligence pour un bordel temporel. Il s'installe sans tarder dans l'esprit chahuté de Piaf, procède par sauts affectifs, mélange les époques sans transition pour revenir en leitmotiv poignant à l'enfance misérable et fondatrice de la 'mère à la cloche'<sup>9</sup>

Thematisiert werden die schwere Kindheit, die Jugend als Straßensängerin an der Seite ihres Vaters und ihre Entdeckung durch den Cabaretbesitzer Louis Lepée (verkörpert von Gérard Dépardieu), aber auch weitere private Dramen, wie die unglückliche erste Ehe, der frühe Verlust ihrer Tochter und der Tod ihrer großen Liebe Marcel Cerdan bei einem Flugzeugabsturz; ebenso wird der gesundheitliche und körperliche Verfall der Künstlerin deutlich: „Ça chante, ça crie, ça vit, ça remue les tripes, ça fait pleurer, rouvrant les vannes du beau vieux mélodrame, ça cause à la mémoire collective, ça n'a rien d'une hagiographie (on voit très souvent Piaf en pochard tyrannique)...“<sup>10</sup> Dennoch entsteht der Eindruck, dass sich der Film etwas zu sehr auf die spektakulären Elemente in Édith Piafs Leben konzentriert, während andere Aspekte, die durchaus eine Erwähnung verdient hätten, fehlen. Ein Beispiel hierfür ist die künstlerische Seite Édith Piafs: Zwar kommt die Zusammenarbeit mit den Komponisten Marguerite Monnot und Charles Dumont im Film vor, doch wird ihre eigene Rolle als Autorin und Komponistin nicht erwähnt. Dabei hat Edith Piaf ca. 80 Texte geschrieben (z.B. „*La vie en rose*“) und in einigen Fällen auch an der Musik ihrer Chansons mitgewirkt. Ebenso wenig thematisiert wird ihre Funktion als weiblicher Pygmalion im Hinblick auf die Entdeckung und Förderung neuer Talente. Nicht wenige Persönlichkeiten verdanken Piaf ihren Durchbruch im Chanson, wie z.B. Yves Montand, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Georges Moustaki oder Eddie Constantine. Piaf erkennt in vielen Fällen das Talent der jungen Musiker und Schauspieler und verhilft ihnen zu einem Einstieg ins Chanson. Auch fehlen

an manchen Stellen Erklärungen zu den Personen, z.B. zu Édith Piafs zweitem Ehemann, dem Sänger Jacques Pills, und ihren letzten Ehemann Théo Sarapo. Eine herausragende Leistung indes erbringt die Hauptdarstellerin Marion Cotillard, die die Sängerin überzeugend verkörpert und die Chansons im Playback-Verfahren interpretiert: „Particulièrement frappant lors des play-back, ce n'est pas seulement la voix de Piaf que l'on entend avec un synchronisme absolu, mais son souffle, sa respiration, les battements de son cœur.“<sup>11</sup> An einigen wenigen Stellen jedoch (z.B. als Édith Piaf 1959 bei einem Konzert zusammenbricht und Mühe hat, ihre Chansons zu singen), ist die Schauspielerin selbst zu hören – ein beabsichtigter Kunstgriff, wie der Regisseur im Making-of erklärt.

Am Ende des Films steht – sicher nicht zufällig – das Chanson „Non, je ne regrette rien“: Zum einen sagt die Film-Piaf, es sei das Chanson, das ihr Leben zum Ausdruck bringe, zum anderen ist es wohl *das* Chanson, das die Menschen zuerst mit dem Namen Piaf verbinden. Der große Erfolg des Films in den Kinos wiederum zeigt, welchen Stellenwert die Sängerin noch heute hat: „Mais le succès sans pareil de *La Mère* relève davantage de l'identification du public à un patrimoine populaire qu'il revendique et dont il accepte de garder la mémoire, loin de tous les préjugés intellectuels et surtout loin de toutes les tendances jeunistes.“<sup>12</sup>

Bereits 2005 entsteht für *France 2* eine zweiteilige Biographie über die Sängerin Dalida, die mehr als 20 Jahre nach ihrem Tod noch immer eine sehr große Popularität genießt und wie Édith Piaf und Johnny Hallyday zu den modernen Mythen des französischen Chansons zählt. Für die Wahl der Hauptdarstellerin war weniger eine körperliche Ähnlichkeit wichtig als ein anderes Kriterium, wie Dalidas Bruder und Produzent Orlando erklärt: „Il fallait qu'elle soit italienne.“<sup>13</sup> Die Wahl fällt also auf die italienische Schauspielerin Sabrina Ferilli, die in Italienisch spielt und von einer in Frankreich lebenden italienischen Schauspielerkollegin synchronisiert wird. Da die im Film vorkommenden ca. 30 Chansons Dalidas – eine Parallele zu *La mère* – im Playback vorgetragen werden, wird dies für die Schauspielerin zu einer doppelten Herausforderung. Auch in diesem Film stehen die spektakulären, vielen Franzosen bekannten Stationen und Ereignisse im Leben Dalidas im Vordergrund. Den Filmemacherinnen geht es dabei darum, die „évolution du personnage“ zu zeigen, woher eine „certaine liberté qui ne soit pas documentaire“ rührt.<sup>14</sup> Zentrales Thema des Films ist der Konflikt zwischen der Privatperson Yolanda und dem Star Dalida, ein Konflikt, der nicht gelöst werden kann und schließlich im Suizid endet. Im Gegensatz zu *La mère* wird in diesem Film chronologisch vorgegangen, wobei zu Beginn und am Ende des Films gewissermaßen programmatisch zwei Chansons Dalidas stehen, die in dieser Form aus einer Konzertserie im Olympia 1981 stammen. So beginnt der Film mit „*Avec le temps*“ aus der Feder von Léo Ferré und endet mit „*Je suis malade*“ von Serge Lama und Alice Dona. Im Film gibt die Protagonistin an vielen Stellen aus dem Off Erläuterungen zu den einzelnen

Szenen, so z.B. ganz zu Beginn “Je m’appelle Yolanda Gigliotti...”, und führt so den Zuschauer durch den Film. Wenngleich die schauspielerische Leistung auch in diesem Fall überzeugen kann und vor allem auffällt, wie souverän Sabrina Ferilli sich die Gestik Dalidas zu eigen macht,<sup>15</sup> so zeigen sich doch mehrere Fehler bzw. Unstimmigkeiten im Detail: So wird beispielsweise das Chanson “Itsi bitsi petit bikini” auf 1959 statt auf 1961 datiert, ebenso wie ein *Disque d’or* für das Chanson “Dirladada” im Jahr 1969 verliehen wird, obwohl das Lied erst 1970 veröffentlicht wurde. Dalidas Ex-Ehemann Lucien Morisse, der 1970 Selbstmord beging, ist bei Aufnahmen für das Chanson “Pour ne pas vivre seul” aus dem Jahr 1972 noch dabei. Und schließlich wird Dalida im Film das Chanson “Il venait d’avoir 18 ans” – einer der größten Erfolge der Interpretin – erst im Sommer 1974 angeboten, obwohl es in Wirklichkeit bereits Ende 1973 aufgenommen wurde und 1974 bereits zu einem großen Hit geworden war. Auch die Reihenfolge zweier Schlüsselereignisse im Jahre 1983 ist im Film verdreht: Der 50. Geburtstag (Januar) folgt auf den Suizid Richard Chanfrays (Juli), Dalidas letztem Lebensgefährten. Eine weitere Ungenauigkeit betrifft das äußere Erscheinungsbild: Während die ‘echte’ Dalida ab Mitte der 1960er Jahre einen Wandel in ihrem Erscheinungsbild vollzieht und zunächst rotblond und dann blond wird, ist sie im Film noch bis Anfang der 1970er Jahre mit dunklen Haaren zu sehen, die erst ab 1972 blond sind. Diese Unstimmigkeiten verwundern insofern, als Dalidas Bruder Orlando auch als Co-Produzent des Films in Erscheinung tritt, sind aber vermutlich der Philosophie des Films, der eben keinen dokumentarischen Anspruch erheben will, zuzuschreiben.

Die Filme *La môme*, *Dalida* und *Jean-Philippe* zeigen, dass die Sänger des französischen Chansons für das Publikum zu wichtigen Identifikationsmodellen werden, die auch im kollektiven Gedächtnis einen breiten Raum bzw. wichtigen Stellenwert einnehmen. Mit Édith Piaf, Dalida und Johnny Hallyday werden einige der *monstres sacrés* auf mehr oder weniger fiktive Weise porträtiert. Der Film *Quand j’étais chanteur* grenzt sich von den anderen drei Filmen insofern ab, als er die Situation derer beschreibt, die im Schatten der *monstres sacrés* stehen. Das Thema ‘Sänger/-in’ ist auch in Dokumentationen zum Chanson ein Sujet, das Gegenstand des dritten Teils sein wird.

Andreas Bonnermeier, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

#### DVD:

*Quand j’étais chanteur*, Europacorp Diffusion 3343645, 2006

*Jean-Philippe*, Studio Canal 302 309-8, 2006

*La vie en rose (La môme)*, Constantin Film HC 084438, 2007

*Dalida (Édition Collector)*, Ego Productions/ GCTHV GCT 612, 2007

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Gemeint sind hiermit Filme, die das Leben berühmter Persönlichkeiten nachzeichnen, wie z.B. in jüngerer Zeit im französischen Sprachraum Filme über die Schriftstellerin Françoise Sagan mit Sylvie Testud in der Hauptrolle oder die Modeschöpferin Coco Chanel mit Audrey Tautou.

- <sup>2</sup> *Quand j’étais chanteur* lief in deutschen Kinos unter dem Titel *Chanson d’amour, La môme* bekam für den Verleih in deutschen Kinos den Titel *La vie en rose*. Die beiden übrigen Filme wurden nur in französischsprachiger Version veröffentlicht, da sie für das Fernsehen produziert wurden.
- <sup>3</sup> Definition des Regisseurs Xavier Giannoli im Interview (siehe Rubrik “Extras” auf der DVD).
- <sup>4</sup> Wie der Regisseur im Interview erklärt, fiel die Wahl nicht zufällig auf diesen Sänger: Er war in der Jugend des Regisseurs ein Wohnungsnachbar (siehe Extras auf der DVD).
- <sup>5</sup> Der Regisseur erklärt im Interview, wie er auf Alain Chanone aufmerksam wurde. Zu sehen ist außerdem eine Reportage über diesen Sänger, der im Film die Rolle der ‘Vertretung’ von Alain Moreau übernimmt, als dieser eine Zwangspause machen muss (siehe auch hierzu die Extras auf der DVD).
- <sup>6</sup> Gilles Verlant, *L’Odyssée de la Chanson française*, Paris, Hors Collection, 2006, 425. Das Album trägt den Titel *Ils ont dit moteur* und einige Titel daraus sind als Extras auf der DVD zu hören.
- <sup>7</sup> Bereits vor der Verfilmung *La môme* wird das Leben der Chansonsängerin beispielsweise Gegenstand eines Musicals, das Ende der 1990er Jahre auch in Deutschland und den Niederlanden große Erfolge feiert.
- <sup>8</sup> Siehe Extras auf der DVD *La vie en rose*.
- <sup>9</sup> Danièle Heymann, “Une môme spectaculaire et populaire”, in: *Marianne* 511, du 3 au 9 février 2007, 74.
- <sup>10</sup> Heymann 2007, 74.
- <sup>11</sup> Heymann 2007, 74.
- <sup>12</sup> Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L’Harmattan, 2007, 136-137.
- <sup>13</sup> Siehe hierzu das Making-of auf der DVD. Dalida wird als Kind italienischer Emigranten in Ägypten geboren.
- <sup>14</sup> Siehe das Interview mit der Produzentin Pascale Breugnot im Making-of.
- <sup>15</sup> Besonders gut lässt sich dies beispielsweise bei einer Interpretation von “Il venait d’avoir 18 ans” oder “Je suis malade” ganz am Ende des Films beobachten.

## Protester en chansons, origines et contexte du répertoire de chants d’un collectif de sans-papiers

Depuis sa création en 1996 dans le cadre d’un mouvement de lutte en faveur des droits des immigrés relancé par l’épisode médiatisé de Saint Bernard (Paris), le collectif de sans-papiers de Lille (CSP 59) manifeste ses revendications en chansons. Ces immigrés qui, pour la plupart, vivent et travaillent en France depuis des années refusent de continuer à se cacher et s’organisent collectivement pour revendiquer la régularisation de leur situation administrative. Outre la prise en charge des dossiers individuels et des demandes déposées en préfecture ainsi que de la tenue de réunions régulières, le collectif organise chaque mercredi une manifestation dans le centre de Lille.

Lors de ces manifestations voix et percussions rythment la marche, chansons et slogans s’enchaînent sans interruption pour rendre public le message contestataire de ces immigrés sortis de l’ombre. La chanson est une forme



d'expression orale à laquelle les mouvements protestataires ont toujours eu largement recours. Le CSP s'inscrit dans cette tradition politique de la chanson.

Les chants constituent en effet un moyen pour le collectif d'aller à la rencontre de la population. Loin de se limiter à un message revendicatif qui ne s'adresserait qu'aux dirigeants de l'Etat, le répertoire du CSP prend chacun à témoin. Cet Autre que les manifestants cherchent à interpeller est aussi bien le représentant de l'autorité politique que le citoyen français, l'immigré dit "intégré" ou le sans-papiers qui se cache. Les textes des chansons ainsi que les slogans montrent bien le souci du CSP d'intégrer à sa démarche l'ensemble du corps social. Le répertoire de chansons du CSP a évolué au grès des circonstances de la lutte, selon l'état de la mobilisation, l'origine géographique de ses membres et les échanges avec d'autres collectifs.

Dans les manifestations traditionnelles organisées par les syndicats, les partis politiques ou les associations dites citoyennes, c'est le slogan qui est le mode d'expression le plus employé. Une des particularités de la forme d'expression des sans-papiers est de mixer les registres déclamatoire et mélodique, non seulement en faisant alterner de manière systématique et homogène les chants et les slogans, mais surtout en donnant une légère intonation aux slogans dont certains deviennent même de véritables chansons. Le rythme est marqué par l'accompagnement caractéristique d'une ou plusieurs percussions (darbouka) dont l'utilisation diffère néanmoins de celle qui est généralement adoptée pour accompagner une marche ou un défilé, puisqu'en ajoutant une ligne rythmique souvent complexe, elles allègent le caractère pesant et rigide du slogan traditionnel.

Le cortège avance ainsi au rythme des percussions et battements de mains. Les chansons et les slogans 'musicalisés' qui s'enchaînent confèrent un caractère festif au défilé, malgré l'urgence des situations vécues. Le son perçu dans les rues adjacentes au parcours ne ressemble à celui d'aucun autre événement. Il ne s'agit ni d'une fête, ni d'un groupe de musiciens de rue, ni d'une manifestation traditionnelle. Les manifestants peuvent être immédiatement identifiés, même de loin, par la sonorité originale de leur défilé.

Le recours à l'élément musical semble être spontané pour les membres du groupe majoritairement issus d'une culture où la pratique musicale est présente dans le quotidien et accompagne le cycle de la vie. Il semble donc qu'à l'origine l'émergence de la chanson dans les manifestations se soit faite de manière spontanée. Conscients de l'importance que revêt le chant dans la visibilité du mouvement, le CSP a peu à peu formalisé l'intervention musicale par la création d'un groupe chargé de l'animation dont la principale mission est de maintenir une intensité sonore constante à l'intérieur du cortège et de stimuler les participants. Le chant responsorial<sup>1</sup> est la forme la plus pratiquée; elle établit un rapport fort entre le meneur et le groupe.

La méthode adoptée pour constituer le répertoire<sup>2</sup> est de reprendre des thèmes musicaux de chansons connues et d'adapter des paroles nouvelles, la plupart du temps en français, à la situation vécue. Le contenu du message peut être

descriptif ("Dans cette ville il existe un comité de sans-papiers..."), revendicatif ("Donnez-nous les papiers!"), historique ("Comme les tirailleurs sénégalais, nos parents étaient des sans-papiers!"), ou humoristique ("Sarkozy a oublié, ses parents sont immigrés!"). Certains événements donnent lieu à des improvisations dans un registre plus grave, ainsi "Léon l'Ami", chantée à la mort de Léon Schwarzenberg, en hommage à ce fidèle soutien de la cause des sans-papiers venu à plusieurs reprises rencontrer les membres du CSP de Lille.

Une partie des chansons du CSP trouve son origine dans un répertoire commun à la plupart des participants. Majoritairement constitué de personnes émigrées du Maghreb (ce qui est souvent le cas des animateurs), le collectif puise régulièrement dans le répertoire d'Afrique du Nord, algérien en particulier (chanson kabyle, raï, chaabi ou constantinois). Ainsi, le "El Menfi!", "Ô Exilé!" du célèbre chanteur kabyle Akli Yahiaten a inspiré une des chansons descriptives les plus touchantes du répertoire du CSP: "Goulou Loumi matabekich...", "Dites à ma mère de ne pas pleurer...".

La chanson révolutionnaire est une autre source d'inspiration mélodique. Ainsi "Ils sont venus dans nos pays..." est chantée sur l'air de "La Carmagnole", "Dans cette ville..." reprend l'allure mélodique du chant des partisans italiens "Bella Ciao!". Le chant révolutionnaire arabe "Mazal-Na Thour!", "On demeurera toujours des révolutionnaires!", est repris intégralement en langue arabe.

L'inventivité des chanteurs et leur faculté à adapter les paroles des chansons aux événements politiques confèrent au répertoire du CSP un caractère vivant. Le répertoire évolue ainsi au rythme de la mobilisation. L'été 2007, alors qu'un groupe de sans-papiers du collectif menait une grève de la faim dans des circonstances dramatiques et malgré une répression sans pareil, une chanson guinéenne a émergé. Traduction de la volonté d'une communauté de s'engager de manière plus affirmée dans la parole publique au moment où plusieurs guinéens du CSP ont été expulsés du territoire français.

A travers les chansons, ce n'est pas simplement un message politique qui s'exprime, mais le cri de toute une communauté mise à l'écart. L'immersion dans le quotidien de ce collectif lors de mon enquête participante<sup>3</sup> m'a permis de constater à quel point les chants aident les membres du collectif à trouver les ressorts nécessaires pour affronter une situation difficile et à résister collectivement. Une complicité entre les individus transparait dans la pratique musicale qui favorise les échanges à l'intérieur du groupe et conforte le sentiment de solidarité. La musique y retrouve son caractère performatif originel: elle rassemble et incite à l'action. Sa fonction identitaire dépasse le simple cadre culturel ou communautaire; c'est le groupe tout entier, pluriethnique, qui se trouve rassemblé. La musique apparaît alors comme une nécessité pour ce groupe d'exilés dans son geste de résistance. Ce 'pouvoir' de la musique n'a pas échappé aux sans-papiers qui se sont donné les moyens de développer des formes musicales d'expression revendicative par la conservation, la transmission et le renouvellement du répertoire des chansons.

### Quelques exemples de chansons du CSP

#### Goulou Loumi matabekich (sur l'air de "El Menfi" d'Akli Yahiaten)

Le meneur		Le groupe
	Refrain (bis)	
Goulou Loumi matabekich Waldek rabi ma yekhelich		Sans-papiers! Sans-papiers!
Quand on a demandé l'asile On m'a dit que c'est pas facile Tu vas attendre deux ans Et tu reçois "refusé"		Sans-papiers! Sans-papiers! Sans-papiers! Sans-papiers!
	Refrain (bis)	
Quand on a fait l'occupation <sup>4</sup> CRS <sup>5</sup> ouvrait les yeux "Tu vas sortir, c'est pas la peine, Sinon, les gaz lacrymogènes..."		Sans-papiers! Sans-papiers! Sans-papiers! Sans-papiers!
	Refrain (bis)	
Quand on est venu en France, On était plein d'espérances On nous traite de délinquants On a subi des répressions féroces		Sans-papiers! Sans-papiers! Sans-papiers! Sans-papiers!
	Refrain (bis)	
On demande pas la charité On veut notre dignité Inch Allah, on va gagner Aux côtés du CSP <sup>6</sup>		Sans-papiers! Sans-papiers! Sans-papiers! Sans-papiers!
	Refrain (bis)	

#### Ils sont venus dans nos pays (sur l'air de "La Carmagnole")

Ils sont venus dans nos pays Ont ruiné nos économies Nos parents affamés Sont devenus sans-papiers!	Mais que demandent les sans-papiers? Justice, culture, égalité, Égalité des droits Pour tous les êtres humains!
Refrain (bis) Jouons la derbouka Vive le chant, vive le chant!	Refrain (bis)
Le travail quand il est dur C'est pour l'immigré bien sûr Il faut qu'on se taise Faudrait qu'on dise "merci!"	Quant à toi, Monsieur Sarkozy, Prends garde à toi, on t'a compris C'est la lutte qui commence Et ce n'est qu'un début

Refrain (bis)

Refrain (bis)

Deux assassinats par semaine<sup>7</sup>,  
après Wahid, ce fut Touré  
Jusqu'où allons nous  
Attendre pour riposter?

Refrain (bis)

#### Dans cette ville... (sur l'air de "Bella Ciao!")

Dans cette ville, Vieille ville de Lille Il existe, il existe un comité, Un comité de sans-papiers Qui fait tout pour exister	Le cas par cas On n'en veut pas C'est diviser, diviser, diviser Pour mieux régner il faut gagner Le courage des sans-papiers!
---	---

Il manifeste  
Et il proteste  
Depuis des années et des années  
Pour exiger et pour gagner  
le simple droit à des papiers

Dans cette ville,  
Vieille ville de Lille  
Il existe, il existe un comité,  
Un comité de sans-papiers  
Qui fait tout pour exister

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Forme ancienne et très répandue de chant qui met en jeu un meneur et un groupe intervenant en alternance.
- <sup>2</sup> Pour plus d'information et pour écouter certains chants du répertoire voir le site: <http://chantsdexil.free.fr>.
- <sup>3</sup> Anne Sortino, *Chants de l'exil, chants de résistance, le fait musical au collectif des sans-papiers de Lille*. Mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de Monika Stern et Joëlle Caullier déposé à l'Université de Lille 3, 2004.
- <sup>4</sup> Occupation d'un lieu public (église, faculté, etc.) pour attirer l'attention médiatique sur la situation de précarité subie.
- <sup>5</sup> Compagnies Républicaines de Sécurité de la Police Nationale.
- <sup>6</sup> Comité de Sans-Papiers de Lille.
- <sup>7</sup> Références aux victimes sans-papiers décédés à la suite d'arrestations, d'expulsions ou dans les centres de rétention.