



**HAL**  
open science

# La chanson populaire comme théâtre participatif, de Mercedes Sosa à Triple X

John Mullen

► **To cite this version:**

John Mullen. La chanson populaire comme théâtre participatif, de Mercedes Sosa à Triple X. La Chanson dans l'Espagne contemporaine, Peter Lang, 2020, 978 2 8076 1214 3. hal-02485527

**HAL Id: hal-02485527**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02485527>**

Submitted on 20 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La chanson populaire comme théâtre participatif,  
de Mercedes Sosa à « Triple XXX »

John MULLEN

Les chercheurs ont souvent voulu souligner que la chanson populaire n'est pas seulement matière de paroles et de musique (Way et McKerrell, 2017). D'autres ont étudié l'utilisation de la voix, le traitement technique de la musique dans le studio de post production (Chanan 1995), la contribution de la batterie (Zagorski-Thomas dans Danielsen, 2010) ou la « réécriture » d'une chanson dans sa version *live* en comparaison avec sa version studio déjà connue du public présent au concert. D'autres, comme les chercheurs français Hennion et Vignolles, ont comparé la chanson populaire à « un petit roman en trois minutes » et ont voulu en analyser les procédés littéraires afin, par exemple, de mieux comprendre la position du narrateur (Hennion et Vignolle, 1978 : 198). Les chercheurs américains Barbara Bradby et Brian Torode ont démonté la chanson *Peggy Sue* de Buddy Holly, révélant la présence d'un narrateur instable, qui se transforme d'un couplet à l'autre, permettant la communication d'une certaine complexité poétique au sein de cette chanson d'amour (Bradby et Torode, 1984).

Tous ces travaux ont voulu expliquer ce que les créateurs proposent dans leur chanson, consciemment ou inconsciemment. Du point de vue de la *réception* de la musique populaire, la plus grande partie de la recherche s'est concentrée sur des analyses du succès commercial de telle ou telle chanson, ou sur les identités et les pratiques construites en lien avec un genre de musique. Ainsi, une approche sociologique a-t-elle dominé l'étude de la consommation de ces musiques. Dans son livre sur la musicologie des productions populaires, Philip Tagg regrette que la chanson individuelle ne soit pas plus fréquemment étudiée du point de vue de ceux qui l'écoutent puisque, en tant qu'auditeurs, nous possédons des compétences et des connaissances complexes concernant la musique populaire dans laquelle nous baignons (Tagg, 2012 : 195-198). Dans cette contribution, nous essaierons de suivre ce conseil.

*L'origine de notre problématique*

Nous voulons examiner l'appropriation des chansons par l'individu qui les écoute. Quel rôle joue une chanson quand nous l'écoutons ? Que faisons-nous quand nous consommons une chanson ? Ce questionnement trouve son origine dans deux autres questions. Tout d'abord celle du sociologue britannique de la musique populaire, Simon Frith, qui a écrit une étude intitulée « Pourquoi la musique énerve-telle autant ? » («Why does music make people so cross?»). Son travail fait réfléchir à l'implication émotionnelle exceptionnelle que nous constatons dans la consommation de la musique populaire. En effet, si des millions de personnes aiment lire les romans de Grisham, nous n'observons pourtant pas de T-shirts qui annoncent que le porteur de ce vêtement est un amateur de Grisham, là où les T-shirts concernant les goûts musicaux de ceux qui les portent sont courants. Les gens adorent ou détestent des genres musicaux avec une énergie qui est rarement mobilisée dans d'autres domaines de la consommation culturelle.

La deuxième question était également inspirée du travail de Simon Frith. Son article « Pourquoi les chansons ont-elles des paroles ? » (Frith, 1989) permet de prendre du recul et de se demander quel est l'effet de la chanson sur son public et pourquoi elle produit cet effet. J'ai voulu étendre ce questionnement en me demandant quel genre de communication représente une chanson populaire – qu'est-ce qui est communiqué par cette chanson, à qui et comment ?

### *La chanson comme théâtre participatif*

Il me semblait que le transfert d'informations ne se trouvait pas au centre de la chanson populaire, et que les processus d'identification (avec l'artiste ou avec le narrateur) jouaient un rôle plus important que dans le cas d'autres formes de consommation culturelle. Quand les Beatles chantent « She loves you, yeah, yeah, yeah », leur objectif n'est pas de nous informer au sujet des sentiments d'une femme, mais de nous faire imaginer une situation au sein de laquelle notre implication est complexe, comme nous le verrons ci-dessous.

Pour prendre un autre exemple (et j'utiliserai en majorité des exemples de chansons hispanophones) la chanson de « Ska P », dont voici un court extrait, n'a pas comme priorité d'informer son public :

*Orgullosa de estar entre el proletariado  
 Es difícil llegar a fin de mes  
 Y tener que sudar y sudar  
 Para ganar nuestro pan  
 Este es mi sitio, esta es mi gente  
 Somos obreros, la clase preferente  
 Por eso hermano proletario con orgullo  
 Yo te canto esta canción, somos la revolución  
 Sí señor, sí señor somos la revolución  
 Tu enemigo es el patrón<sup>1</sup>.*

Elle vise plutôt à nous pousser à nous imaginer comme faisant partie d'une communauté, fière et revendicative (que celle-ci soit en réalité notre communauté ou pas).

Il est important de noter qu'une chanson populaire s'écoute à de nombreuses reprises. Nous avons dû écouter nos chansons préférées des centaines de fois. Nous entendons les « tubes du moment » plusieurs dizaines de fois (par exemple à la radio), avant de les voir disparaître à tout jamais, dans la plupart des cas. Cette répétition, centrale à l'expérience de la chanson populaire, signifie que le transfert d'informations ou de connaissances ne peut pas constituer l'axe principal de l'expérience de l'écoute.

Un aspect important de l'effet de la chanson populaire est l'activité qui consiste à chanter en même temps que l'artiste, à devenir « co-chanteur ». Le public chante pendant le concert ; nous chantons sous la douche ou en faisant la cuisine tout en écoutant la radio ; au karaoké ou autour du piano, selon l'époque, nous imitons le chanteur. Même lorsque nous ne chantons pas, si nous connaissons par cœur une chanson, nous pouvons « chanter » avec la vedette en silence.

De ce point de vue, la chanson populaire se vit comme du théâtre participatif, ou comme un jeu de rôles. Le créateur propose un rôle qu'il pense plaira au public d'incarner un instant. Si j'ai écouté dix fois ce mois-ci le célèbre enregistrement de Mercedes Sosa de *Gracias a la vida*, ce n'était pas pour m'informer sur l'état de son moral :

*Gracias a la vida que me ha dado tanto  
 Me dio dos luceros, que cuando los abro*

---

<sup>1</sup> Ska P, page consultée le 3 novembre 2017, «El Vals del obrero», <https://www.youtube.com/watch?v=axsHy0HJMAU>.

*Perfecto distingo lo negro del blanco  
Y en el alto cielo su fondo estrellado  
Y en las multitudes el hombre que yo amo*<sup>2</sup>.

Je chante avec elle : au minimum, elle chante à ma place. Nous savons que ce texte et cette voix surgissent de l'expérience personnelle de l'artiste, du compositeur et du parolier, mais ils sont ancrés également dans une compréhension intuitive du rôle que le public voudrait partager, que le public a besoin d'incarner.

On s'amuse souvent à diviser la chanson populaire en deux parties : les chanteurs qui ne penseraient qu'à l'aspect commercial de leur production, et les chanteurs « authentiques » qui nous livreraient des sentiments sincères sortis des profondeurs de leur âme. Mais il s'agit là sans doute d'une analyse simpliste. Pour survivre, un répertoire doit trouver son public, et son public est à la recherche de participation imaginative, intéressante et utile, de rôles qu'il veut jouer. Quels sont les rôles qui nous attirent ? Le plus souvent, nous voudrions jouer le rôle de quelqu'un de plus intéressant, de plus osé, de moins timide et de plus marquant, ou peut-être de plus expressif, romantique ou poétique, que ce que nous sommes dans notre vie de tous les jours.

Face à la chanson, nous disposons de différentes options d'appropriation (qui peuvent être activées en parallèle) ; nous pouvons notamment nous approprier des éléments de l'expérience de la vedette, du chanteur, ou du narrateur.

### *Vedette*

Si nous nous positionnons, consciemment ou pas, dans le rôle de la vedette (par exemple pendant l'écoute d'une version live de sa chanson), les applaudissements en début de chanson, ils sont pour nous. Certaines chansons, telles que *Bienvenidos* de Miguel Ríos, sont de nature à encourager cette identification avec la vedette. Quand je chante en écoutant cette chanson, c'est moi que le public attend ; les meilleurs des musiciens professionnels sont venus pour m'accompagner moi, et personne d'autre.

*Buenas noches, bienvenidos, hijos del rock'n'roll  
Os saludan los aliados de la noche!*

---

<sup>2</sup> Violeta Parra interprétée par Mercedes Sosa, page consultée le 3 novembre 2017, *Gracias a la Vida* [1966], <https://www.youtube.com/watch?v=cIrGQD84F1g>.

*Bienvenidos al concierto,  
Gracias por estar aquí:  
¡Vuestro impulso nos hará seres eléctricos!  
Ayúdanos a conectar,  
Solo por ti el rock existirá!*<sup>3</sup>

Le co-chanteur prend plaisir à inviter la foule à partager avec lui la magie du rock'n'roll, il joue ce rôle de magicien pendant quelques instants, et ce plaisir fait partie du produit qu'il a acheté.

Une des raisons pour lesquelles il existe tant de chansons qui racontent l'expérience de la vie d'une vedette est que chanter ces chansons nous accorde le plaisir de nous imaginer dans ce rôle. On peut penser à *Homeward Bound* de Simon et Garfunkel, au *Blues des autobús* de Miguel Ríos, à *Debo partirme en dos* de Silvio Rodríguez. En écoutant chacun de ces morceaux, nous pouvons nous plaindre de la dureté de la vie du créateur, assurés de la sympathie de la foule qui nous écoute, dans notre imagination :

*Hace rato que vengo lidiando con gente  
Que dicen que yo canto cosas indecentes.*

*¡Te quiero, mi amor, no me dejes solo,  
No puedo estar sin ti mira que yo lloro!*

*¿No ven? Ya soy decente, me fue fácil  
Que el público se agrupe y que me aclame,  
Que se acerquen los niños, los amantes del ritmo,  
¡Que se queden sentados los intelectuales!  
Debo partirme en dos, debo partirme en dos...  
Unos dicen que aquí, otros dicen que allá,  
Y yo solo quiero decir,  
Solo quiero cantar, y no me importa la suerte  
Que pueda correr una canción*<sup>4</sup>.

### *Chanteur*

En tant que co-chanteur, nous pouvons également adopter certaines des caractéristiques du chanteur. Nous n'empruntons pas seulement le positionnement de la vedette, et pas seulement les textes des chansons, mais aussi la diction, l'intonation, le volume. Nous

<sup>3</sup> Miguel Ríos, page consultée le 3 novembre 2017, *Bienvenidos* [1982], <https://www.youtube.com/watch?v=V61JeEpwYe0>

<sup>4</sup> Silvio Rodríguez, page consulté le 3 novembre 2017, *Debo partirme en dos* [1978], <https://www.youtube.com/watch?v=w8EEhvS0sMU>

avons notre excuse pour être plus bruyants, plus doux ou plus vulgaires que nous ne le pouvons être dans la vie de tous les jours, ou pour évacuer d'autres émotions parfois difficiles à analyser. Nous pouvons, selon le type de musique, gémir, chuchoter ou hurler, comme dans cette chanson métal de « Saratoga » (**il est rarement suffisant de lire les paroles d'une chanson populaire pour saisir son propos, mais ceci est particulièrement vrai pour le métal**) :

*Déjame contarte una historia que pasó,  
en un día gris él caminaba sin razón.  
Se sentía triste soportando la presión  
de creer que todo gira a su alrededor.*

*No sufriré jamás por ti.  
Te perdiste en un mundo de cristal,  
no llores más y deja de jugar!<sup>5</sup>*

Nous pouvons prendre la voix grave de Bob Dylan ou la voix aiguë de Kate Bush. Ou nous pouvons bégayer le célèbre refrain des Who dans *My Generation*, **dans lequel** le bégaiement que nous faisons reflète des émotions de soulagement qui s'expriment en même temps que le défi lancé :

*People try to put us d-down (Talkin' 'bout my generation)  
Just because we g-g-get around (Talkin' 'bout my generation)  
Things they do look awful c-c-cold (Talkin' 'bout my generation)  
I hope I die before I get old (Talkin' 'bout my generation)*

*This is my generation  
This is my generation, baby  
Why don't you all f-fade away (Talkin' 'bout my generation)  
And don't try to dig what we all s-s-say (Talkin' 'bout my generation)  
I'm not trying to cause a big s-s-sensation (Talkin' 'bout my generation)  
I'm just talkin' 'bout my g-g-g-generation !<sup>6</sup>*

La version de *My Way* chantée par les « Sex Pistols » nous donne l'occasion d'utiliser une voix exagérément sarcastique et méprisante que nous avons rarement la possibilité d'utiliser :

<sup>5</sup> «Saratoga», page consultée le 3 novembre 2017, *No sufriré jamas por ti* [2009], <https://www.youtube.com/watch?v=RxzbCJ-5G80&list=RDQMgmoTJ6EkoRs>

<sup>6</sup> The Who, page consultée le 3 novembre 2017, *My Generation* [1965], <https://www.youtube.com/watch?v=594WLzzb3JI>

*Regrets, I've had a few  
But then again, too few to mention  
But I did ... what I had to do  
I'll see it through without devotion*

*I planned, each chartered course  
Be careful thought along the highway  
And more, much more than this  
I did it my way*

*There were times, I'm sure you knew  
When there was fuck, fuck all else to do*

*But through it all, when there was doubt  
I shot it up, or kicked it out  
I faced the wall ... and ... the wall  
And did it my way<sup>7</sup>*

#### *Narrateur*

Le troisième et dernier rôle que nous pouvons incarner en tant que co-chanteur, et sans doute le plus riche, est celui du narrateur. Les narrateurs des chansons populaires sont extrêmement variés et ont souvent des caractéristiques générales liées aux divers genres musicaux. Il y a beaucoup de narrateurs cowboys dans la musique country, de jeunes fêtards dans le rock'n'roll, de poètes mystiques dans le rock progressif, de rastas reposés dans le reggae et de *losers* ironiques dans le punk. Les narrateurs sont généralement des gens plus passionnés et plus intéressants que nous et ils vivent une vie plus haute en couleur. Prendre le rôle du co-chanteur nous permet, pendant trois minutes, d'être autre : le séducteur, le héros ou l'abandonné poétique. Nous pouvons être romantiques, sadiques ou remplis de sagesse de la première note à la dernière. Dans ce monde où l'amour peut être compliqué à vivre, quel plaisir de jouer celui qui rejette gaiement et sans amertume le ou la partenaire, comme dans le morceau de «Los Secretos», *Déjame* :

*Déjame,  
No juegas más conmigo,  
Esta vez  
En serio te lo digo,*

---

<sup>7</sup> Adaptation de « Sex Pistols », page consultée le 3 novembre 2017, *My Way* [1979], <https://www.youtube.com/watch?v=udjS5yhtT8I>



*Tuviste una oportunidad  
Y la dejaste escapar.*

*Déjame, no vuelvas a mi lado,  
Una vez, estuve equivocado  
Pero ahora todo eso pasó,  
No queda nada de ese amor<sup>8</sup>.*

Ou nous pouvons nous imaginer, un moment, le vieux troubadour plein de sagesse, qui connaît la vie et peut raconter ses histoires et donner des conseils au monde entier.

*Hace algún tiempo, en ese lugar  
Donde hoy los bosques se visten de espinos  
Se oyó la voz de un poeta gritar :  
«¡Caminante no hay camino,  
Se hace camino al andar!»  
¡Golpe a golpe,  
Verso a verso!<sup>9</sup>*

Nous trouvons encore aujourd’hui le narrateur-troubadour politique qui raconte des paraboles encourageantes, dans le titre de 2014 d’Ismael Serrano, *La casa y el lobo*. La fable raconte l’histoire d’une famille qui devait perdre leur maison parce qu’elle ne pouvait plus payer le crédit immobilier, mais qui est sauvée par une mobilisation du quartier contre les créanciers représentés dans la chanson comme des loups qui voudraient détruire la maison en soufflant dessus, recyclant le conte pour enfants « Les Trois Petits Cochons » :

*De repente un río de gente  
Apareció firme e iracundo.  
Y a la casa de adobe y paja  
Rodearon como un muro.  
El pulmón de un soplador  
Emitió un leve suspiro.  
La marea dio respuesta  
Al acoso del vecino.*

*«Y soplarás y soplarás», gritaban todos,  
«Y no se moverá un tabique de esta casa».  
«Y soplaré y soplaré», gritaba el lobo,  
Y toda la calle estallaba en carcajadas.*

<sup>8</sup> «Los Secretos», page consultée le 3 novembre 2017, *Déjame* [1981], <https://www.youtube.com/watch?v=0HCeRBEr8IY>

<sup>9</sup> Joan Manuel Serrat interprète Antonio Machado, page consultée le 3 novembre 2017, *Cantares*, <https://www.youtube.com/watch?v=Lj-W6D2LSlo>

*Y poco a poco el lobo con su comitiva  
Abandonaba cabizbajo el desalojo.  
Es la marea la que sopla ahora la herida,  
No la codicia implacable de los lobos<sup>10</sup>.*

La proposition faite au public de prendre un rôle, d'emprunter un discours, est généralement implicite, mais pas toujours entièrement. Les chansons où des textes déclaratifs sont présentés à la première personne donnent à voir un discours plus transparent :

*Solo le pido a Dios  
Que el dolor no me sea indiferente,  
Que la reseca muerte no me encuentre  
Vacío y solo sin haber hecho lo suficiente<sup>11</sup>.*

*Quand le théâtre participatif lance un défi*

Dans toute cette richesse de rôles proposés, on trouve dans la chanson politique des exemples où ce rôle constitue un défi. L'expérience de co-chanteur implique d'endosser temporairement un rôle et cette petite aventure peut être entreprise pour des raisons ludiques, ou plus sérieuses. L'artiste peut proposer au public de tester un positionnement qui n'est habituellement pas le leur.

Regardons deux exemples d'il y a quelques décennies. Le premier est la chanson de 1968 de James Brown, *I'm Black and I'm Proud* :

*Some people say we've got a lot of malice  
Some say it's a lot of nerve  
But I say we won't quit moving until we get what we deserve  
We have been bucked and we have been scorned  
We have been treated bad, talked about as just bones  
As sure as you're born  
But just as sure as it takes two eyes to make a pair ha  
Brother we can't quit until we get our share  
Say it loud: I'm Black and I'm proud!  
Say it loud: I'm Black and I'm proud!<sup>12</sup>*

<sup>10</sup> Ismael Serrano, page consultée le 3 novembre 2017, *La casa y el lobo* [2014], <https://www.youtube.com/watch?v=045nrkfabU>

<sup>11</sup> León Gieco, page consultée le 3 novembre 2017, *Solo le pido a Dios* [1978], <https://www.youtube.com/watch?v=JqRiD6Phm2U>

<sup>12</sup> James Brown, page consultée le 3 novembre 2017, *Say it loud, I'm Black and I'm Proud!* [1968], [https://www.youtube.com/watch?v=j0A\\_N-wmiMo](https://www.youtube.com/watch?v=j0A_N-wmiMo)

Cette chanson fut très populaire parmi les Afro-Américains : **le 45 tours est resté au numéro un des top 50 « Rhythm and Blues », classement reconnu comme étant celui qui représentait le plus fidèlement les goûts des jeunes Afro-Américains, pendant six semaines ; mais aussi parmi des Blancs : il a atteint le numéro 10 du « Billboard Hot 100 », le classement américain le plus influent.** La chanson était incluse, au numéro 305, dans la liste des 500 meilleures chansons de tous les temps, publié par la revue *Rolling Stone*, en 2004.

Que proposait cette chanson aux Blancs en tant que co-chanteurs ? Se mettre dans la peau, pendant quelques minutes, d'un Noir qui contredit l'oppression intériorisée en déclarant sa fierté d'être noir pourrait être, pour ces populations, éducatif. Nous ne prétendons pas qu'une simple chanson peut faire comprendre l'expérience de racisme à une personne qui ne l'a jamais vécue, mais qu'elle peut provoquer une petite mise en cause d'une vision du monde, mise en cause qui contribue à une éducation populaire sur le racisme. Il pourrait s'agir également d'un soutien symbolique conscient de l'antiracisme.

Notre deuxième exemple est une chanson anglaise des années 1970, dont le titre est *Sing if You're Glad to be Gay* :

*So sit back and watch as they close all our clubs  
Arrest us for meeting and raid all our pubs  
Make sure your boyfriend's at least 21  
So only your friends and your brothers get done  
Lie to your workmates, lie to your folks  
Put down the queens and tell anti-queer jokes  
Gay Lib's ridiculous, join their laughter  
'The buggers are legal now, what more are they after?'*

*Sing if you're glad to be gay  
Sing if you're happy that way  
Sing if you're glad to be gay  
Sing if you're happy that way!*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Tom Robinson, page consultée le 3 novembre 2017, *Sing if You're Glad to be Gay* [1978], <https://www.youtube.com/watch?v=Ojnv3fegkfM>

Au milieu des années 1970, les homosexuels au Royaume-Uni pouvaient difficilement déclarer publiquement leur homosexualité. Rappelons-nous que la première personne dont l'homosexualité avait été révélée pendant son mandat de député, au milieu des années 1970, a été vite remplacée par son propre parti (il s'agissait de Maureen Colquhoun, députée travailliste). Le premier député britannique à déclarer publiquement de son propre gré son homosexualité l'a fait en 1984, et le premier député conservateur n'a pas osé avant 2002. Ainsi, cette chanson de 1978, qui invite celui qui écoute à endosser le rôle d'un homosexuel qui s'assume joyeusement, constitue, elle aussi, une leçon de prise de conscience émancipatoire. La majeure partie du public est hétérosexuelle et elle est invitée, momentanément, à se poser la question « et si c'était moi ».

Les chansons à contenu politique expriment souvent des opinions qui font consensus au sein de leur public : le racisme est à dénoncer, les travailleurs doivent obtenir gain de cause, nous devons rejeter la guerre... Dans de telles chansons, le plaisir vient du fait de pouvoir répéter des convictions souvent marginalisées dans la vie de tous les jours. La chanson anti-guerre de Billy Bragg, *It's All about the Price of Oil* (« Tout ça à cause du prix du pétrole ») en est un exemple<sup>14</sup>. Lors de la sortie de cette chanson, la population était abreuvée de discours officiels sur la guerre en Irak qui justifiaient le conflit en termes de liberté et démocratie. L'occasion de chanter, de façon répétitive et parfois en public, « It's all about the price of oil » constituait une micro-vengeance contre l'idéologie dominante, un micro-soulagement pour remonter le moral des opposants à la guerre<sup>15</sup>.

Mais certaines chansons, proposées par des artistes plus clairement engagés dans une réflexion politique radicale, lancent un défi au public. Ces morceaux peuvent permettre aux co-chanteurs d'expérimenter une position plus radicale. « Asian Dub Foundation », fondé en 1993, est un groupe multi-ethnique qui attire une grande diversité de publics plutôt jeunes, comme en témoignent leurs tournées fréquentes dans toute l'Europe. Leur chanson *Fortress Europe* traite d'une question d'une grande actualité : la situation des

<sup>14</sup> Billy Bragg, page consultée le 3 novembre 2017, *It's All about the Price of Oil*, <https://www.youtube.com/watch?v=tjAhlh23zPM>

<sup>15</sup> Des auteurs qui ont travaillé sur les effets sur l'individu de l'expérience du racisme ont développé l'idée de la « micro-agression » pour parler des incidents quotidiens de manque de respect, ou de mépris, qui ont un effet cumulatif sur la victime (DeAngelis, 2009). J'adapte ici cette idée à mon propre objet d'étude.

migrants qui cherchent à venir s'installer en Europe mais qui en sont souvent empêchés par la politique migratoire de l'Union européenne :

*2022 a new European order  
 Robot guards patrolling the border  
 Cybernetic dogs are getting closer and closer  
 Armoured cars and immigration officers  
 A buring village in Kosovo  
 You bombed it out now you're telling us to go home  
 Machine guns strut on the cliffs of Dover  
 Heads down people, look out, we're going over  
 Burnin up! can we survive reentry  
 Past the mines and the cybernetic sentries  
 Safe European homes built on wars  
 You don't like the effect don't produce the cause  
 ... Keep banging on the walls of fortress Europe  
 Keep banging  
 Keep banging on the walls of fortress Europe!<sup>16</sup>*

Un « message » de compassion concernant la situation de ces migrants recueillerait sans doute un consensus parmi le public qui écoute le *dub*. Mais cette chanson va plus loin : elle dit que les migrants ont raison de venir et que la forteresse a été construite contre eux et, par implication, contre nous. C'est un message d'extrême gauche qu'on invite le public à répéter. À la fin de la chanson, on ne peut pas s'attendre à ce que les attitudes du public aient été transformées en profondeur, mais l'auditoire a pu brièvement expérimenter cette attitude radicale, et il se peut que l'opinion relayée par la chanson ne lui soit plus aussi étrangère.

On a beaucoup écrit sur la chanson politique et sur l'engagement des artistes dans les mouvements politiques. On a souvent considéré que la chanson ne peut convaincre, mais peut renforcer la détermination de ceux qui se sont déjà engagés pour une cause. Il me semble que cette vision de la chanson comme théâtre participatif peut ajouter un autre aspect à ces considérations.

*Ensemble ou chacun pour soi*

---

<sup>16</sup> « Asian Dub Foundation », page consultée le 3 novembre 2017, *Fortress Europe* [2003], <https://www.youtube.com/watch?v=eMXKt99W61A>

Il existe d'autres caractéristiques de ce théâtre qu'il faudrait explorer. Le narrateur est constitué, le plus souvent, d'un seul individu. Si nous chantons tous ensemble en chœur, lors d'un concert, chacun de nous est narrateur, chacun de nous est co-chanteur. Mais il s'agit néanmoins d'une expérience publique, théâtrale et partagée. Le cantique de l'église a quelque chose en commun avec cette expérience de jouer un rôle individuellement, mais ensemble et publiquement. Le plus célèbre des cantiques, le cantique 23, peut servir d'exemple de ce témoignage collectif et public, qui vise à réaffirmer, à retrouver la communauté de la foi et à rassurer le croyant.

*El señor es mi pastor; nada me faltará.  
 En lugares de delicados pastos me hará descansar.  
 Junto a aguas de reposo me pastoreará.  
 ...Aunque ande en valle de sombra de muerte  
 No temeré mal alguno  
 Porque Tu estarás conmigo,  
 Tu vara y tu cayado me infundarán aliento<sup>17</sup>*

Le cantique est un type particulier de chanson populaire, mais ne peut-on pas trouver des éléments en commun avec certaines chansons rock ou pop, dans l'expérience de témoignage collectif ?

«¿Hombre o mujer?»

Explorons aussi le genre du narrateur. Le narrateur homme est bien plus courant dans la musique populaire des 50 dernières années que la narratrice femme, même si le narrateur peut avoir un positionnement non-genré. Quel est l'effet du genre du narrateur sur le co-chanteur ou la co-chanteuse ? Nous avons vu dans l'exemple ci-dessus de la chanson *Glad to be Gay* que le co-chanteur est souvent invité à s'imaginer dans un rôle qu'il n'occupe pas dans sa vie quotidienne. Comment diffèrent les expériences des hommes et des femmes, co-chanteurs de centaines de chansons à narrateur masculin ? On peut supposer que *Contamíname*, d'Ana Belen et Victor Manuel<sup>18</sup> ou *Mediterráneo* de Joan Manuel Serrat puissent donner lieu à une identification forte autant pour la co-

<sup>17</sup> La version de Danilo Montero est disponible en ligne [https://www.youtube.com/watch?v=gb5wl\\_ZTW38](https://www.youtube.com/watch?v=gb5wl_ZTW38)

<sup>18</sup> Ana Belén et Víctor Manuel, page consultée le 3 novembre 2017, *Contamíname*, <https://www.youtube.com/watch?v=kIE-PLUVAiM>

chanteuse que pour le co-chanteur. Mais est-ce le cas de *Something Else*<sup>19</sup> ou d'une chanson telle que *I Get Around* des « Beach Boys » ?

*We always take my car 'cause it's never been beat  
And we've never missed yet with the girls we meet  
None of the guys go steady 'cause it wouldn't be right  
To leave their best girl home now on Saturday night*<sup>20</sup>

Ou (pour le cas inverse, où le positionnement est féminin) pour *Jolene*<sup>21</sup> ou pour la chanson *Yo Soy una Mujer* de Jenni Rivera ?

*Yo soy una mujer de carne y hueso,  
Yo soy una mujer que se enamora,  
Que inventa una canción, algún poema de amor  
Soñando en el silencio de mi alcoba.*

*Yo soy una mujer apasionada  
Que ríe y que también a veces llora,  
No sé si soy mejor o peor, tan solo soy  
Una sencilla y frágil soñadora*<sup>22</sup>.

Il faudrait **une étude plus approfondie** sur cette question. Des recherches ont souligné l'importance du genre dans tous les mécanismes de la production et la consommation de la musique populaire (Muller, 2017) et l'effet d'un positionnement masculin ou féminin du narrateur sur le co-chanteur / co-narrateur devra être étudié. Si un positionnement extérieur (une femme qui joue le rôle d'un homme ou vice-versa) fait certainement partie des expériences proposées par la chanson populaire, l'étude de la réception permettra de développer une compréhension de ce phénomène.

### *La langue de la chanson*

Dans de nombreux pays, les chansons les plus vendues ne se chantent pas nécessairement dans la langue locale. Lorsqu'on examine la liste des meilleures ventes en Espagne aujourd'hui, on trouve que la moitié des morceaux sont en langue anglaise. Les paroles ne sont souvent pas comprises par le public. Comment réconcilier ceci avec

<sup>19</sup> Eddie Cochran, page consultée le 3 novembre 2017, *Somethin else*, [https://www.youtube.com/watch?v=mgQg4ze1\\_KU](https://www.youtube.com/watch?v=mgQg4ze1_KU).

<sup>20</sup> « The Beach Boys », page consultée le 3 novembre 2017, *I Get Around*, <https://www.youtube.com/watch?v=wREBD2og5iY>

<sup>21</sup> Dolly Parton, page consultée le 3 novembre 2017, *Jolene*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ixrje2rXLMA>

<sup>22</sup> Jenni Rivera, page consultée le 3 novembre 2017, *Yo soy una mujer*, <https://www.youtube.com/watch?v=h-3mQtSvNSM>

l'idée que je développe dans cet article qui met la participation par le co-chanteur au cœur de l'attractivité de la chanson populaire ?

Il faut d'abord noter que la prise de rôle par le co-chanteur ne dure souvent pas du début de la chanson à la fin, y compris pour le public qui comprend toutes les paroles. Il peut s'agir d'une participation courte, intense et répétée. Écouter et chanter le refrain des Rolling Stones, *I Can't Get no Satisfaction*, en prenant la voix désespérée mais revendicative de Mick Jagger, est une expérience forte, même si l'on ne comprend pas (ou que l'on n'a jamais appris) le reste des paroles de la chanson. Le refrain de *I Kissed a Girl* de Katy Perry<sup>23</sup>, lui aussi, peut fournir une prise de rôle courte mais marquante. Ou quelques mots du refrain de *Méditerranéo*, de Joan Manuel Serrat<sup>24</sup>. Dans ces cas, les chansons fournissent un texte et une musique très courts mais marquants et difficiles à oublier, à la manière d'un mantra, peut-être. Et il me semble raisonnable de penser que les courts textes de quelques mots en anglais sont compris par les co-chanteurs non anglophones.

### *Genre musical et théâtre participatif*

Nous pouvons étudier non seulement la prise de rôle liée à une chanson particulière, mais également le type de rôle ou le type de narrateur associé avec des genres musicaux des cinquante dernières années. La country, le reggae, le rock'n'roll, le blues, le punk, le rap, le métal et d'autres genres ont souvent un narrateur typique du genre. Le cowboy narrateur de la country, le *loser* du punk, le jeune homme en ville pour le rock'n'roll, le jeune homme stoïque et rastafarien du reggae : chacun de ces narrateurs attire certains écoutants / co-chanteurs et en repousse d'autres. Nos préférences en matière musicale peuvent être liées à ces narrateurs. Nous analysons peu nos préférences en termes de genre de musique (« Je n'aime pas ce genre, c'est tout », ou « Ce n'est pas de la vraie musique » sont des affirmations étonnamment courantes).

---

<sup>23</sup> Katy Perry, page consultée le 3 novembre 2017, *I Kissed a Girl*, <https://www.youtube.com/watch?v=tAp9BKosZXs>.

<sup>24</sup> Joan Manuel Serrat, page consultée le 3 novembre 2017, *Méditerranéo*, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_w2WOHs9wG4](https://www.youtube.com/watch?v=_w2WOHs9wG4).



À titre d'exemple, celui ou celle qui n'aime pas s'imaginer dans la peau d'un jeune homme bagarreur sorti du ghetto, déterminé à dénoncer ceux qui sont devenus riches et ont oublié leurs racines, ne sera pas attiré par des raps tels que celui de Triple XXX :

*Te gustan los billetes ¿verdad?  
Ya no te acuerdas lo de «mamá que te voy a sangrar»  
Vender paleta en el barrio para poder fumar  
Y decir a trapichear, para poder pagar.  
Ya no te acuerdas chaval, todo lo que hay que mamar  
Si querías ropa guapa para El Corte Inglés a mangar  
Salí con cien duros la cartera, y volví con más<sup>25</sup>*

Celui ou celle qui n'aime pas s'imaginer comme un individu émotif et hurlant aurait tendance à ne pas aimer la musique métal, et ainsi de suite.

### *Conclusion*

Il s'est agi ici d'explorer d'un nouveau point de vue l'appropriation du matériel musical populaire par l'individu qui écoute et qui chante avec, définissant celui qui « écoute » comme co-chanteur et co-narrateur. Cette réflexion devra être approfondie, mais je crois qu'elle a le potentiel de répondre à certaines questions sur le plaisir et l'expérience proposés par la chanson populaire. La chanson populaire a en commun avec d'autres formes artistiques telles que le roman ou le film l'encouragement de l'identification avec le héros ou le narrateur. Cependant, de par la nature très répétitive de l'expérience d'écoute et de réécoute d'une chanson populaire, et de par la nature immersive (esprit, voix et corps) qui peut caractériser l'écoute d'une chanson préférée, l'expérience est spécifique et mérite une analyse approfondie.

### *Bibliographie*

Bradby, Barbara et Torode, Brian, 1984, «Pity Peggy Sue», *Popular Music* vol. 4, Performers and Audiences. **PAGES**

Chanan, Michael, 1995, *Repeated Takes, A Short History of Recording and its Effect on Music*, Londres, Verso.

---

<sup>25</sup> Triple XXX, page consultée le 3 novembre 2017, *Ya no te acuerdas* [2005], <https://www.youtube.com/watch?v=DkLF5jYK-a8>.

DeAngelis, Tori, 2009, «Unmasking “racial micro-aggressions” », *Monitor on Psychology* vol. 40, n° 2. **PAGES lieu et maison d'édition**

Frith, Simon, 1989, «Why do songs have words?» *Contemporary Music Review* vol. 5, **PAGES, lieu et maison d'édition**

Hennion, Antoine et Vignolle, Jean-Pierre (dir.), 1978, *Artisans et industriels du disque – essai sur le mode de production de la musique*, Paris, CSI-Cordes

Muller, L. J., 2017, «Hearing Sexism: Analyzing Discrimination in Sound», in *Popular Music Studies Today*, Wiesbaden, Springer. **PAGES**

Way, Lyndon C. S. et McKerrell, Simon (dir.), 2017, *Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest*, Londres, Bloomsbury.

Tagg, Philip, 2012, *Music's Meanings*, Huddersfield, Mass Media Music Scholars' Press.

Zagorski-Thomas, Simon, 2010, «Real and unreal performances: the interaction of recording technology and rock drum kit performance» in **Danielsen, Anne**, *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Farnham, Ashgate. **PAGES**