



# Chants Sons

collection dirigée par Perle Abbrugiati, Jean-Marie Jacono et Joël July

Dans la même collection :

Perle ABBRUGIATI, *Piero d'Ostra. Réécrire Brassens ?*, 406 p., 2021

Emmanuelle CARINOS, Karim HAMMOU (dir.), *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, 276 p., 2020

Étienne KIPPELEN, *Chanson française et musique contemporaine*, 208 p., 2020

Jean GUICHARD, *La chanson en Italie, des origines aux lendemains de 1968*, 320 p., 2019

Perle ABBRUGIATI, Stéphane CHAUDIER, Stéphane HIRSCHI, Jean-Marie JACONO, Joël JULY, Céline PRUVOST (dir.), *Cartographier la chanson contemporaine. Actes de la première Biennale internationale d'études sur la chanson*, 522 p., 2019

Perle ABBRUGIATI (dir.), *Chanson et parodie*, 260 p., 2018

Joël JULY, Pascal PISTONE (dir.), *Ferré... vos papiers!*, 296 p., 2018

Stéphane CHAUDIER (dir.), *Chabadabada. Des femmes et des hommes dans la chanson française contemporaine (représentations et enjeux)*, 334 p., 2018

Perle ABBRUGIATI (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, 236 p., 2017

Joël JULY (dir.), *Chanson. Du collectif à l'intime*, 344 p., 2016

Chants Sons

collection dirigée par Perle Abbrugiati, Jean-Marie Jacono et Joël July

# Du malentendu dans la chanson

## Actes de la deuxième Biennale internationale d'études sur la chanson

1<sup>er</sup>-2-3 avril 2019

Aix Marseille Université – Maison de la recherche

4-5 avril 2019

Université Lumière Lyon 2 – Département Musique et musicologie

sous la direction de

Céline Chabot-Canet et Joël July

2021

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Deuxième partie

---

**Malentendus transculturels  
et transpositionnels**





Robin Cauche

**L'adaptation  
comme stratégie  
herméneutique**

Alexis HK chante Brassens  
(au présent)

Université de Montréal / Université Lumière Lyon 2



Le point de départ de cette étude est un ensemble de questionnements provoqués par la phrase suivante :

Je suis en train de réaliser qu'il y en a un que je n'ai pas vraiment crédité alors que c'est lui qui a écrit 98,9 % des chansons qui figurent dans ce spectacle ; pour toutes ces chansons plus merveilleuses les unes que les autres : merci encore Georges Brassens.

Cette phrase prononcée par l'auteur-compositeur-interprète Alexis HK achève *Georges & moi*, le tour de chant consacré à l'œuvre de Georges Brassens qu'il a co-écrit avec François Morel. On peut l'entendre dans l'album live édité par La Familia en 2017 enregistré au cours de la tournée du spectacle – le livret du disque ne précise pas à quelle date les morceaux ont été enregistrés, toutefois Alexis HK mentionne plusieurs fois la ville de L'Haÿ-les-Roses, ce qui indique qu'une partie au moins du concert y a été captée, probablement le 18 mars 2017<sup>1</sup>.

Par cette phrase, Alexis HK s'acquitte avant tout d'une dette symbolique envers

Brassens, auteur, compositeur et interprète initial des chansons du spectacle. Ce caractère d'hommage y est mis en valeur par le contraste entre l'atténuation liée au procédé du faux oubli (« je suis en train de réaliser que ») et l'emphase dans la mention des chansons (« toutes ces chansons plus merveilleuses les unes que les autres »). Un hommage qui prend la forme d'une estimation chiffrée, « 98,9 % », en référence d'ailleurs à *Quatre-vingt-quinze pour cent* chantée plus tôt dans le spectacle (voir tableau 1 *infra*). Mais en cette fin de concert, Alexis HK dissipe aussi par cette phrase un doute possible. En réentendant ces chansons célèbres de Brassens, le public du spectacle n'a pas *mal entendu* : de discrètes adaptations du texte original ont été réalisées par Alexis HK.

Dans l'optique d'une approche cantologique, au prisme de la question de la reprise, le plus intéressant réside probablement dans le 1,1 % restant, c'est-à-dire dans les quelques fragments de chansons que, sous couvert de ce bon mot, Alexis HK assume explicitement avoir ajoutés aux textes de Brassens. Dans le présent article, j'observerai et analyserai les variantes textuelles de ces reprises pour en établir une typologie. Ce faisant, j'aimerais montrer que les adaptations proposées par Alexis HK permettent de faire résonner ces textes au présent, à contre-courant de l'idée reçue selon laquelle les chansons de Brassens sont intemporelles.

---

1 On trouve sur Internet plusieurs mentions d'une date du spectacle à l'espace culturel Dispan de Floran à L'Haÿ-les-Roses, le 18 mars 2017. Qui plus est, il s'agit d'un des derniers concerts de la tournée, ce qui semble cohérent avec l'enregistrement d'un album live. Voir par exemple la description de la vidéo promotionnelle intitulée « *Georges & moi* : le spectacle, par Alexis HK », diffusée le 4 décembre 2015 sur le compte YouTube AlexisHKofficiel (<https://www.youtube.com/watch?v=U-xsUPZ9V4c>).

## Enjeux théoriques

### *La reprise : chansons et répétitions*

Toute chanson est soumise à des phénomènes de répétition. Structurellement, la brièveté de cette forme, la répétition des paroles et de la musique et l'association paroles / musique la font entrer facilement en tête. En outre, les chansons sont souvent enregistrées pour être rediffusées massivement grâce à une pléiade de supports techniques. Elles se déploient également dans le cadre de concerts, de tournées (répétées alors en plusieurs lieux différents dans le temps) mais aussi de répertoires, à deux échelles : le répertoire des artistes qui continuent de chanter des chansons écrites et composées des années plus tôt, et d'une manière générale le répertoire de la chanson française, un patrimoine institutionnalisé, qui construit un ensemble de *classiques*, dont Georges Brassens fait indéniablement partie.

Le cas qui occupe cette étude procède de la reprise d'une chanson par un interprète différent (cas que la langue anglaise nomme *cover*). Avec ce spectacle et ce disque, Alexis HK intègre à son propre répertoire un certain nombre de chansons tirées de celui de Brassens, et issues ainsi du patrimoine de la chanson française. Cela confère aux variantes proposées par Alexis HK une portée symbolique importante – amender les chansons de Brassens, au risque de faire crier

les puristes au sacrilège. D'une manière habile, Alexis HK prend en charge cette remarque, en commençant son tour de chant par sa version du *Pornographe* de Brassens. Le mot « *pornographe* » y rime avec « *phonographe* », terme qui fait d'emblée signe vers le passé de la création initiale de cette chanson, et qui rappelle la matérialité technique permettant la rediffusion. La première variante textuelle du spectacle adopte ainsi un tour quasi théorique, si ce n'est cantologique : « *J' suis l' pornographe du phonographe* » devenant « *J' suis la pornstar du MP3* ». Ce seront donc bien des chansons de Brassens, mais chantées par un autre et à un autre moment – j'y reviendrai.

Cela dit, variante textuelle ou non, il semble admis que la reprise des chansons soit une forme de réécriture. Joël July le rappelle notamment dans son article « En quoi la reprise est une réécriture<sup>2</sup>... », où il explore les espèces de la reprise pour en proposer une typologie et théoriser ses effets sur les différentes versions de telle chanson. Pour July, peu importe la modalité de la reprise et le terme employé pour la qualifier, deux constantes se font jour :

- 1) « un réemploi conscient de la chanson source, de sorte que le récepteur, pour peu qu'il ait plusieurs fois entendu la création originale, ne sera pas surpris, mis en difficulté,

2 Joël July, « En quoi la reprise est une réécriture... », in Perle Abbrugiati (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, p. 85-118.

Chansons reprises dans <i>Georges &amp; moi</i>	Parution originale des chansons
1 – <i>Le Pornographe</i>	1958, album <i>Le Pornographe</i>
3 – <i>La Ronde des jurons</i>	1958, album <i>Le Pornographe</i>
5 – <i>Misogynie à part</i>	1969, album <i>Misogynie à part</i>
7 – <i>Quatre-vingt-quinze pour cent</i>	1972, album <i>Fernande</i>
8 – <i>Le Vin</i>	1957, album <i>Oncle Archibald</i>
9 – <i>La Fessée</i>	1966, album <i>Supplique pour être enterré sur la plage de Sète</i>
10 – <i>La Femme d'Hector</i>	1958, album <i>Le Pornographe</i>
12 – <i>À l'ombre des maris</i>	1972, album <i>Fernande</i>
13 – <i>Le temps ne fait rien à l'affaire</i>	1961, album <i>Le temps ne fait rien à l'affaire</i>
15 – <i>Le Fossoyeur</i>	1952, album <i>La Mauvaise Réputation</i>
17 – <i>Fernande</i>	1972, album <i>Fernande</i>
19 – <i>Heureux qui comme Ulysse</i>	1970, bande originale du film homonyme (paroles d'Henri Colpi, musique de Georges Delerue)
20 – <i>La Religieuse</i>	1969, album <i>Misogynie à part</i>

Tableau 1 : Les treize chansons du disque *Georges & moi*.

inquiété par ce doublon » (la reprise est en quelque sorte rétive au *malentendu* !);

2) « un réemploi massif de la chanson source au point que l'auditeur n'aura pas l'impression qu'une partie indispensable de la structure initiale (notamment textuelle) a été laissée de côté et manque ».

Par là, July prolonge la remarque de Christophe Kihm qui enjoint à

déplacer toute théorie de la reprise vers une théorie de la relation, qui fait valoir, dans la

reprise, et quelle qu'en soit l'acception spécifique, le passage d'un objet (a) à un objet (a'), mettant en jeu, dans et par des actes, les rapports d'un antécédent à son actualisation<sup>3</sup>.

Bien sûr, July et Kihm se réfèrent tous deux à Gérard Genette et réinvestissent, pour l'appliquer aux chansons, la notion d'*hypertextualité* théorisée dans *Palimpsestes* :

<sup>3</sup> Christophe Kihm, « Typologie de la reprise », *Volume !*, n° 7, vol. 1, 2010, p. 21-38.

J'entends par [*hypertextualité*] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>4</sup>.

Pour penser ici avec les termes proposés par Genette dans cet extrait et dans la suite de l'ouvrage, on peut envisager la relation qui fait de l'hypotexte (les chansons de Brassens) un hypertexte (les reprises par Alexis HK) comme une dérivation *déclarée* sans être *massive*. En effet, elle est *déclarée* notamment par la phrase mentionnée plus haut, et elle est réduite à quelques modifications ponctuelles estimées avec humour représenter 1,1 % des chansons du spectacle. Ces deux critères décrivent la relation hypertextuelle mais ne la conditionnent pas : le fait que la dérivation n'est pas massive n'empêche pas de lire la reprise comme une transformation, surtout qu'elle est *déclarée* explicitement – *officiellement*, écrit Genette – et par là mise en valeur.

### *Reprendre : chanson et actualisation*

Comme le rappelle la citation de Christophe Kihm, la reprise est également affaire d'actualisation. Le terme revient d'ailleurs plus tard dans le même texte : « [La reprise] se juge positivement dans les différences du point

d'origine et de son actualisation<sup>5</sup>. » Avec lui, il convient d'ancrer une réflexion sur la reprise dans le champ de la pragmatique, qui étudie l'*actualisation* des textes et des discours.

Il faut en cela entendre *actualisation* selon plusieurs acceptions. Au sens le plus courant, le terme désigne une mise à jour, dont la transformation du « *phonographe* » en « *MP3* » est un exemple évident. En outre, pour la linguistique, l'actualisation est le passage du virtuel à l'actuel, c'est-à-dire de la Langue – comme réservoir linguistique – au Discours – l'emploi de ces mots dans une situation d'énonciation particulière. Ainsi, par analogie, la reprise serait le passage du virtuel (le répertoire potentiel des chansons, et en particulier des *classiques*) à l'actuel (leur remise en voix au présent).

De ce fait, l'actualisation des œuvres ne se joue pas seulement en amont, du côté de leur recréation ; il faut aussi penser l'actualisation comme un enjeu herméneutique<sup>6</sup>. La reprise modifie les conditions pragmatiques d'énonciation et de réception d'une chanson, en déplaçant au présent sa compréhension, ses lectures, son *interprétation* (non seulement au sens de *performance* mais surtout ici d'*herméneutique*). Cela est vrai de toutes les œuvres

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

<sup>5</sup> Christophe Kihm, art. cit., p. 26.

<sup>6</sup> Au sujet de l'interprétation et des lectures actualisantes des textes classiques, voir notamment Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

littéraires : on n'interprète les œuvres qu'au présent<sup>7</sup>. Mais cela est sans doute exacerbé dans le cas de la chanson, particulièrement aux prises avec la répétition – on l'a vu – mais aussi avec l'énonciation. Une bonne partie des concepts proposés par Stéphane Hirschi pour théoriser et analyser les chansons mettent en valeur et aident à penser l'importance de l'énonciation : le « chanteur » comme instance énonciative de la chanson, la notion de « chanson vivante » ou « incarnée »<sup>8</sup>, etc.

Penser la chanson comme énonciation répétée, voire répétable, c'est ainsi penser en termes de variation non seulement textuelle ou musicale mais aussi énonciative. Comme l'écrit encore Christophe Kihm, « la reprise saisit la totalité d'un événement, mais ne le restitue jamais à l'identique »<sup>9</sup>. Cet événement, c'est donc certes la performance (le fait de chanter *de nouveau* une chanson) mais également l'interprétation des chansons. Pour jouer ici sur les mots – Brassens oblige –, je suis tenté de reformuler cette citation : « la reprise

saisit la totalité d'un événement, mais ne le restitue jamais à l'identique ». Toute lecture est nécessairement prise dans le présent : le présent des individus qui y projettent leurs savoirs, leurs cultures, leurs sensibilités, le présent du monde, le présent de la langue. De cela aussi, Alexis HK semble avoir conscience. Il se plaît à mettre en scène cette place spécifique de chanteur – de *chanteur de reprises*, peut-on dire – tout au long du spectacle, comme dans cette phrase du début de *Georges & moi* :

Eh bien, bonsoir Georges, tu ne me connais pas, je m'appelle Alexis, je suis moi-même chanteur, auteur-compositeur de mon état, et comme je l'ai dit plus haut, si je t'ai fait venir à L'Haÿ-les-Roses ce soir, c'était d'abord pour te parler, mais surtout pour te remercier<sup>10</sup>.

Ainsi, au cours du concert, le chanteur s'adresse tantôt à ce Brassens fictif, tantôt au public avec qui il est régulièrement en dialogue – jusqu'à le faire chanter. Par cette alternance énonciative, entre le passé génétique des chansons (la figure de Brassens comme créateur de ces chansons) et le présent de leur réception (par le public du concert), Alexis HK prend en charge et figure ce caractère complexe de la reprise comme actualisation : faire résonner des chansons au présent. Cela va jusqu'à un certain nombre de modifications des textes originaux, qu'il convient désormais d'étudier plus précisément.

7 C'est ce que résume poétiquement la formule célèbre de Borges : « Chaque fois que nous lisons un livre, le livre a changé, la connotation des mots est autre. » Jorge Luis Borges, « Le livre comme mythe », conférence prononcée le 24 mai 1978, *Le Débat*, n° 22, 1982, p. 118-126.

8 Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes / Paris, Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008, *passim*.

9 Christophe Kihm, art. cit.

10 *La vie ne valait pas d'être vécue*, piste 4 du disque *Georges & moi*, op. cit.

### Remarques méthodologiques

En termes méthodologiques, il s'agit donc de repérer les variantes textuelles introduites par Alexis HK afin de les décrire, de les classer en fonction des procédés employés et de les analyser en fonction d'effets d'interprétation. Le corpus à l'étude est ainsi l'album *Georges & moi*, publié le 20 octobre 2017 sur le label La Familia (qui produit aussi le spectacle et la tournée). Le disque comporte vingt pistes qui ont deux statuts différents : les unes sont des chansons de Brassens reprises par Alexis HK, les autres sont des numéros parlés souvent comiques, entre le sketch et l'intermède, interprétés par le chanteur et co-écrits avec François Morel. Cette distinction est formalisée sur la pochette du disque, dont le verso indique la liste des morceaux : les titres des chansons y sont écrits en caractères gras. Cela circonscrit le corpus aux treize chansons de l'album (tableau 1 *supra*).

Il est alors possible de comparer les textes de ces treize reprises avec les paroles originales de Georges Brassens telles qu'enregistrées dans ses albums studio, regroupés en 2010 par la maison de disques Mercury en un coffret de quatorze disques intitulé *L'intégrale des albums originaux*<sup>11</sup>. Cette méthode

comparative fait émerger différents types de procédés d'adaptation des chansons, de même que plusieurs types d'effets ; elle semble ainsi constituer une approche fertile de cette question. Bien sûr, la méthodologie de cette comparaison ne tient pas compte de la répétition des chansons par les deux artistes (voir *supra*) : elles ont été interprétées – et donc *actualisées* – par Brassens tout au long de sa carrière, et par Alexis HK tout au long de sa tournée. Néanmoins, ce double corpus permet d'étudier l'appropriation des chansons de Brassens par Alexis HK grâce à des versions de référence ; une étude qui s'avérerait enrichie par la recherche et l'analyse des éventuelles variantes au sein de leurs deux carrières.

### Procédés d'adaptation des chansons

Parmi les treize chansons à l'étude, seules deux sont exemptes de toute adaptation textuelle : *Le Vin* (8) et *Le Fossoyeur* (15). Dans les onze restantes, on relève un peu plus d'une vingtaine de variantes textuelles à des échelles variées, depuis le changement d'un mot jusqu'à l'ajout d'un couplet. Le tableau comparatif en annexe les répertorie par ordre d'apparition. Puisque ces adaptations prennent des formes variées, il convient d'abord de les décrire, pour les classer en termes de procédés – ceci avant

11 À l'exception d'*Heureux qui comme Ulysse*, qui fait partie de la bande originale du film du même nom, réalisé en 1970 par Henri Colpi. Ce dernier en est d'ailleurs parolier, sur une musique de Georges

Delerue. Brassens n'ayant pas écrit cette chanson, il a paru moins nécessaire de commenter dans le présent article son adaptation textuelle.

même d'en proposer une analyse. Pour cela, une autre distinction effectuée par Genette pour ses *hypertextes* se révèle opérante : transformation *vs* imitation. La transformation simple (dite ici *transformation*) est la modification d'un ou plusieurs composants de l'énoncé original. Par contraste, l'imitation est « plus complexe » dans la mesure où « elle suppose que j'identifie dans cet énoncé une certaine manière [...] caractérisée »<sup>12</sup>, qu'il devient alors possible d'imiter, à la façon de tel genre, de telle œuvre ou de tel auteur.

### *Transformation*

La plupart des variantes du corpus sont de l'ordre de la transformation, selon deux modalités principales. D'une part, des transformations *lexicales* opèrent par substitution d'un mot ou d'un groupe de mots par un autre. C'est par exemple dans *La Fessée* un changement d'adverbe, « *alors* » remplaçant « *bientôt* » dans « *Alors par la vertu de quelques facéties* ». D'autre part, des transformations *structurales* modifient l'organisation formelle de la chanson. Elles peuvent se faire par *inversion* : dans *Misogynie à part*, Alexis HK intervertit les couplets 4 (« *elle [...] m'oblige à me curer les ongles* ») et 5 (« *quand elle me tape sur le ventre* ») de Brassens. Un autre cas est le *redoublement*, comme de nouveau dans *La Fessée*, où Alexis HK répète les trois derniers vers de la chanson :

« *Avez-vous remarqué que j'avais un beau cul ? / Et ma main vengeresse est retombée vaincue / Et le troisième coup ne fut qu'une caresse* ».

### *Imitation*

On trouve aussi dans *Georges & moi* des exemples du second cas révélé par Genette, celui de l'imitation. Alexis HK propose quelques courts textes à la manière de qui réemploient les procédés syntaxiques et stylistiques de certaines chansons de Brassens, sans être pour autant séparés de la chanson reprise. Cette imitation agit selon deux modes. Par *addition*, Alexis HK invente un nouveau couplet pour *La Ronde des Jurons* (« *Tous les bâtards, tous les enfoirés, / Les gros crevards et les petites bites, / Ainsi pardi que les gros pourris / Et les abrutis* ») et quelques vers à la fin d'*À l'ombre des maris* (« *Pas de lapidation pour les femmes légères, / Non, pas d'intifada pour les femmes volages, / Ce serait dommage* »). Par *modification*, deux vers d'un couplet de *Fernande* sont complètement réécrits tout en conservant la structure syntaxique, rythmique et rimique des deux vers originaux : « *Après la prière du soir / Comme il est un peu triste / Chante ainsi le séminariste / À genoux sur son reposoir* » est remplacé par « [...] *chantonne ainsi le djihadiste / En secret pour son auditoire* ». Il en va de même pour le refrain réécrit du *Pornographe* : « *J' suis la pornstar du MP3, / Le chaudasson de la chanson* ».

<sup>12</sup> Gérard Genette, *op. cit.*

### Commentaire

Cela dit, on constate que quelques occurrences entrent avec difficulté dans l'une ou l'autre de ces catégories. Et pour cause, elles contredisent l'une des prémisses de Genette, évoquée plus tôt : exclure le *commentaire* du régime de l'hypertextualité<sup>13</sup>. Il semble pourtant que pour la chanson, il conviendrait de rétablir le commentaire comme un cas particulier potentiel de l'hypertexte. Par exemple, à la fin du quatrième couplet de *Quatre-vingt-quinze pour cent*, après avoir chanté « *Mesdames, en vous laissant manger le plaisir sur le dos, chantez in petto* », Alexis HK ajoute, d'une voix parlée et rapide : « *Alors ça, ça veut dire "doucement" normalement* » ; ceci sans interrompre ni même perturber le cours de la chanson, dont le rythme est respecté et qui se poursuit par la quatrième occurrence du refrain. Ainsi, le commentaire produit un nouvel énoncé qui est toujours bel et bien intégré à la chanson, placé en son sein, directement à la suite du terme commenté (et non avant ou après la chanson). Cela semble d'ailleurs délibéré. En effet, traduire *in petto* par « doucement » est une approximation, cette locution signifiant « à part soi, intérieurement,

en secret<sup>14</sup> ». Toutefois, c'est au prix de cette approximation qu'Alexis HK élucide (nous y reviendrons) une difficulté du texte, immédiatement et à peu de frais pour la structure de la chanson, qu'il n'a ainsi pas besoin d'interrompre.

Dans ces conditions, il semble pertinent de considérer ce type de commentaire, structurellement intégré à la chanson, comme une modalité hypertextuelle d'adaptation. Si les commentaires qui précèdent une chanson pour l'introduire ont la valeur d'un paratexte, ces commentaires internes ont la valeur d'une parenthèse et entrent plus directement dans le cadre de l'hypertexte. La variation y est alors aussi un métadiscours, qui prend en compte les spécificités de la reprise de chanson en termes formels (structure et rythmique régulières de la chanson) et énonciatifs (ici l'adresse au public du concert). On trouve ce procédé à plusieurs reprises dans l'album, de manière ponctuelle dans *Quatre-vingt-quinze pour cent* et *Fernande*, et de manière systématique dans *La Fessée* où chaque couplet chanté est suivi d'un commentaire expliquant ces paroles avec humour, un commentaire certes parlé, mais qui est toujours accompagné de musique.

### Typologie

En mettant en valeur ces trois procédés et leurs déclinaisons, on obtient une première

---

13 Pour rappel : « J'entends par [*hypertextualité*] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (Je souligne.)

---

14 <https://www.littre.org/definition/petto> (consulté le 3 avril 2020).

Transformation	lexicale	par substitution
	structurelle	par inversion
		par redoublement
Imitation	par ajout	
	par modification	
Commentaire	ponctuel	
	systématique	

Tableau 2 : Typologie des procédés d'adaptation par Alexis HK des textes de Brassens.

typologie des procédés d'adaptation par Alexis HK des textes de Brassens (tableau 2). Cette typologie des procédés d'adaptation à l'œuvre dans la reprise de chansons pourrait être appliquée à d'autres études de cas, ce qui permettrait de compléter le modèle. De fait, ce tableau est nécessairement incomplet, puisqu'il se base sur l'étude d'un corpus restreint, et décrit donc avant tout ce corpus particulier sans envisager tous les cas de figure possibles. On peut ainsi noter que la catégorie « transformation lexicale » ne contient en l'état qu'un seul type : la *substitution*. Elle est toutefois bel et bien ouverte à d'autres modalités. À ce titre, on peut au moins penser au cas de l'*omission* lexicale. Ce procédé a été employé par Alain Souchon pour amender sa propre chanson *Foule sentimentale sacrée* « chanson des vingt dernières années » lors du concert des Victoires de la musique en 2005. Le nom de « Paul-Loup Sulitzer » y avait été

remplacé par un simple silence<sup>15</sup>. Il paraît donc possible d'employer également ce procédé dans le cas de la reprise – et j'espère qu'un exemple pourra être porté à ma connaissance.

De plus, comme toute typologie, celle-ci est mise en question par des exemples limites. La distance entre transformation lexicale par substitution et imitation par modification peut ainsi être interrogée. Dans l'exemple de *Fernande* déjà cité, la transformation du « *séminariste* » en « *djihadiste* » peut être vue comme une substitution lexicale de grande ampleur : neuf mots, sur deux vers. Ce volume de texte modifié paraît suffire à basculer dans la catégorie *imitation*, sans qu'il soit évident (ni nécessaire ?) de statuer sur une limite basse – à partir de combien de mots a-t-on affaire à une imitation ? Il semble évident que la chanson varie à des degrés différents quand

<sup>15</sup> En ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x7udv3> (consulté le 3 avril 2020).

« *alors* » remplace « *bientôt* » (dans *La Fessée*) et quand le « *séminariste* » se mue en « *djihadiste* » (dans *Fernande*). C'est que, pour distinguer les procédés d'adaptation, il convient également de considérer leur sens, leur emploi et donc leur interprétation.

### Effets rhétoriques et d'interprétation

Les procédés d'adaptation relevés dans le corpus sont variés et procèdent, on l'a vu, de la transformation, de l'imitation et parfois du commentaire. On peut alors penser que ces procédés de transformation répondent à des visées et provoquent des effets eux aussi variés, en termes de sens et d'interprétation. Car il semble bien difficile d'observer les variations textuelles sans chercher à les interpréter, et les catégories formelles de notre typologie des procédés (voir *supra*) ne sont pas totalement exemptes de cette considération herméneutique : reconnaître une imitation ou un commentaire, c'est déjà percevoir des effets de sens. Je propose d'explorer dans cette dernière partie quelques exemples tirés du corpus, qu'une analyse, fût-elle succincte, permet de regrouper en différents types d'effets rhétoriques et d'interprétation.

#### *Effet prosodique*

En premier lieu, certaines variantes n'ont pas de visée herméneutique, ou très peu. Elles répondent avant tout à une raison formelle :

le choix des mots pour leurs caractéristiques sonores, pour leur capacité à être prononcés. Chanter est une opération physiologique, et la reprise nécessiterait, à l'occasion, quelques adaptations lexicales pour *mettre les mots en bouche et en voix*. Selon la tripartition chanteur / chanteur / personne privée proposée par Stéphane Hirschi pour décrire l'interprète, ces variantes seraient ainsi le fait du *chanteur*, « celui qui chante, sur scène ou sur enregistrement, et dont le nom signe le récital ou le disque<sup>16</sup> », c'est-à-dire la personne physique qui utilise son corps, son souffle, pour interpréter la chanson. On peut formuler cette hypothèse pour les transformations lexicales les plus minimales : dans *La Fessée*, « *bientôt* » remplacé par « *alors* », « *mais où diantre* » changé en « *mais où donc* » (effectivement plus facile à prononcer) ; la répétition « *la femme de Désiré [...] / la femme de Théophile [...]* » à la place de « *ni celle [...] / ni celle [...]* » dans *La Femme d'Hector*. Ces variantes semblent avoir avant tout un effet que l'on peut qualifier de *prosodique* ou de *poétique* : le choix du mot pour ses qualités sonores et de prononciation. Cette hypothèse est moins de type herméneutique que génétique : on suppose par là qu'Alexis HK a mieux en bouche telle ou telle microvariante du texte. Corollairement, on peut même imaginer que ces microvariantes sont les plus susceptibles de changer d'un soir à l'autre au sein de la tournée du spectacle.

<sup>16</sup> Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p. 46.

*Effet d'élucidation :  
chronoclectes et références culturelles*

Postuler l'effet prosodique de certaines variations textuelles n'annule pourtant pas certains autres effets de sens. Parmi les exemples déjà cités, cela est particulièrement vrai du mot « *diantre* » remplacé par « *donc* » dans *La Fessée*. Il en va certes d'un effet *prosodique* mais également d'une *élucidation*, en l'occurrence la réduction de l'effet d'étrangeté d'un terme chronoclectal<sup>17</sup>. C'est aussi de cet effet d'élucidation que procède le commentaire expliquant l'expression « in petto » (voir *supra*) au public de 2017, sûrement moins latiniste que celui de la version originale créée en 1972.

Mais il faudrait justement interroger le choix de ces mots dans leur contexte original. Les « in petto » et autres « *diantre* » de Brassens n'étaient-ils pas déjà relativement désuets au moment de la création des chansons en question ? Probablement, et un seul exemple suffit à nous en convaincre. Le « *diantre* » de *La Fessée* (1966) était présenté comme explicitement désuet dans *La Ronde des jurons* en 1958 : « *Ils ont vécu, de profundis / Les joyeux jurons de jadis* ». L'adaptation de ces termes désuets en 2017 ne transcrit donc pas leur rareté à l'époque même de la création des chansons. On peut toutefois arguer que cette rareté lexicale reste valable pour d'autres

termes des paroles, conservés dans les reprises, par exemple dans *Misogynie à part* : « à foison », « itou » ou « attige[r] ».

Outre ces explications terminologiques, Alexis HK procède également au remplacement de certaines références culturelles, elles aussi ancrées dans l'époque de leur création. De cette façon, dans *Misogynie à part*, Paul Claudel est remplacé, à la rime, par BHL, transformant ainsi les couplets 7 et 8 :

*Elle m'emmerde, elle m'emmerde, à la fornication  
Elle s'emmerde, elle s'emmerde avec ostentation  
Elle s'emmerde, vous dis-je  
Au lieu de s'écrier : « Encor ! Hardi ! Hardi ! »  
Elle déclame du **Claudel BHL**, du **Claudel BHL**, j'ai  
bien dit  
Alors ça, ça me fige*

*Elle m'emmerde, elle m'emmerde, j'admets que ee-  
**Claudel BHL**  
Soit un homme de génie, un poète **penseur** immortel  
J'reconnais son prestige  
Mais qu'on aille chercher ~~dedans son œuvre pie~~  
**dans sa philosophie**  
Un aphrodisiaque, non, ça, c'est d'l'utopie  
Elle m'emmerde, vous dis-je*

Il s'agit de réduire la distance temporelle entre une référence culturelle et le contexte de réception de la reprise, en 2017. La référence est transposée afin qu'elle soit saisie au présent par toute l'assistance, ce qui induit en plus un effet de connivence avec le public, qui pourra reconnaître l'hiatus (« Tiens, il a remplacé Claudel par BHL... »), et tout au moins le détecter

<sup>17</sup> Le *Petit Robert* 2019 indique en effet que le juron *diantre* est d'usage vieilli.

(«Tiens, BHL chez Brassens?»). Ainsi, la volonté de faire entendre les chansons au présent est manifeste, puisqu'elle va jusqu'à cette transposition : la boutade doit faire sourire le public contemporain, ce que pourrait manquer la référence à Claudel<sup>18</sup>. Pour emprunter le vocabulaire de la traductologie, on peut dire que sur ce point les adaptations d'Alexis HK sont plutôt *ciblistes* et non *sourcières*<sup>19</sup>, c'est-à-dire qu'il y donne la primauté à la compréhension du texte d'arrivée (cible), au détriment si nécessaire de la fidélité au texte original (source).

Encore que : si Alexis HK veut faire rire en 2017 aux mêmes endroits, et *grosso modo* pour les mêmes raisons que les chansons de Brassens le faisaient en leur temps, peut-être n'a-t-il pas d'autre choix que ce parti pris *cibliste*. Il est en effet contraint par la forme de la chanson : orale, brève et rythmique. Certes, il peut proposer une élucidation systématique des paroles des chansons, comme il le fait après chaque couplet de *La Fessée* sous forme de longues tirades. Mais ce procédé, s'il amuse à l'échelle d'une chanson, se révélerait

fastidieux à l'échelle d'un concert entier. Bien sûr, il pourrait aussi insérer pour les termes les plus problématiques une remarque à valeur de commentaire ; mais on l'a vu, une telle insertion au sein du rythme régulier de la chanson nécessite une formulation très brève, au risque de l'approximation (voir l'exemple d'«in petto»). Ici, il serait bien difficile de dire en peu de mots qui est Claudel et en quoi la référence à cet auteur est drôle dans le texte de Brassens – expliquer une blague, n'est-ce pas, de toute façon, en annuler la portée comique ? Cela s'avérerait d'autant plus compliqué que dans les paroles originales le comique repose non seulement sur cette référence à Claudel, mais aussi sur l'adjectif «*pie*<sup>20</sup>», aujourd'hui vieilli, et sur le contraste ainsi créé avec la situation des personnages : un rapport sexuel.

Ajoutons que, contraint par la métrique et la rime, Alexis HK déplace un peu les enjeux du couplet, en choisissant Bernard-Henri Levy, figure médiatique et philosophe controversé, à la place de l'auteur catholique Paul Claudel. Toutefois, la solution semble pertinente, et pour plusieurs raisons. D'abord, le thème de la religion (Claudel et son «*œuvre pie*») ne disparaît pas de la reprise, puisque plus tôt, le couplet du «*missel sur le dos*» est bel et bien conservé ; l'isotopie du religieux court d'ailleurs tout au long de la chanson, prétexte

18 Paul Claudel est certes toujours un auteur français classique, mais à l'instar d'autres auteurs dont l'œuvre est irriguée de catholicisme (comme Péguy ou Bossuet), il est relativement absent de l'enseignement secondaire, et son œuvre a perdu en présence dans la culture contemporaine.

19 Ces concepts ont été forgés par Jean-René Ladmiral ; voir par exemple *Sourcier ou cibliste : les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

20 «*pie* [pi] adjectif féminin. LOC. (1544) Œuvre pie. → pieux.» (*Le Petit Robert 2019*)

à équivoques (jusqu'à qualifier une fellation de « *dévotions* »). En outre, il existe entre BHL et Alexis HK, déjà auteur de nombreuses chansons ancrées à gauche<sup>21</sup>, une distance symbolique comparable à celle qui séparait Claudel de l'« *anticléricale fanatique* » campé par Brassens dans *La Messe au pendu*<sup>22</sup>. L'adaptation d'Alexis HK choisit donc de conserver ce caractère ironique du texte, et pour cela remet au goût du jour une référence un peu passée. C'est que dans cet exemple, la compréhension d'un mot d'esprit, caractéristique du style de Brassens, préside à la nécessité d'adapter. Alexis HK ne fait pas un usage systématique de la *traduction* des termes chronolectaux et des références culturelles en vue de leur élucidation, mais il y recourt de manière raisonnée, arbitrée en fonction d'impératifs herméneutiques : adapter certains mots pour donner à comprendre *vs* conserver les mots originaux, volontiers désuets, pour donner également *du Brassens*.

Notons enfin que la réécriture du refrain du *Pornographe* en « *J' suis la pornstar du MP3, le chaudasson de la chanson* » procède elle aussi de cet enjeu d'élucidation, considérant le « *phonographe* » comme un dispositif technique

caractéristique d'une époque passée. Pourtant, le terme reste compréhensible par le public de 2017. Il semble donc qu'un autre enjeu soit à l'œuvre dans cet exemple.

### *Jeu de langage*

Certaines variantes semblent tenir avant tout du jeu de langage. Cet effet est particulièrement lié au procédé formel de l'*imitation* où le texte original, qu'il s'agit de retranscrire à *la manière de*, joue le rôle de contrainte. C'est le cas des réécritures modernisées des refrains du *Pornographe* et de *La Ronde des jurons*. L'adaptation du *Pornographe* procède par substitution partielle : la chanson comporte huit refrains, mais Alexis HK ne fait entendre *sa* version qu'une seule fois, après le troisième couplet. Jouant avec le texte de *La Ronde des jurons*, Alexis HK joue aussi avec le public du concert, à qui il adresse cette explication : « *Mais essayons à présent de réadapter ce texte de façon plus contemporaine* ». La réécriture procède alors par ajout d'un ultime refrain : « *Tous les bâtards, tous les enfoirés / Les gros crevards et les petites bites / Ainsi pardi que les gros pourris / Et les abrutis* ». Un ajout comique qui redouble l'énumération originale et amuse par son choix lexical. Dans ces deux cas, Alexis HK fait bel et bien entendre les deux refrains, celui de Brassens et sa réécriture ; mieux, il n'interprète sa réécriture qu'une seule fois là où le refrain original est répété. Ceci accentue encore l'idée du jeu : faire entendre les deux

21 Citons par exemple les chansons *Fils de*, *Charité populaire* ou *La Fin de l'empire* issues de l'album *Le Dernier Présent* (La Familia, 2012) qui est, à l'époque de cette tournée, son disque solo le plus récent.

22 Piste 4 de la face 2 de l'album *Trompe la mort*, Philips, 1976.

versions met en valeur, par comparaison, le travail d'imitation, mais la place de cette réécriture reste anecdotique et assume son statut d'exercice de style.

Dans une moindre mesure, l'exemple de « *Claudiel* » devenant « *BHL* » procède aussi de ce type de jeu. L'imitation y est *in absentia*, et nécessairement moins accessible, mais le public connaisseur sera tout de même en mesure d'apprécier la proposition, d'en juger la pertinence, l'inventivité, voire l'audace.

### *Jeu énonciatif et hommage*

Quoique ludiques, ces réécritures par imitations ont aussi une portée patrimoniale : Brassens y est littéralement porté au rang de « modèle » littéraire. Cela s'inscrit dans la visée générale du concert – un hommage explicite – et sur sa forme – un dialogue fictif avec Brassens. Ainsi, les adaptations textuelles consistent dans plusieurs cas en une modification de l'énonciation des chansons. Alexis HK se place explicitement comme un *canteur de reprises*, face à un Brassens fantasmé et fictif, et quelques variations de texte mettent ce statut en valeur par un déplacement. Dans *Le Pornographe*, là où Brassens chante « *Ma femme est soit dit en passant d'un naturel concupiscent* », pour Alexis HK, il s'agit de « *ta femme* ». De même dans *Le temps ne fait rien à l'affaire*, où « *Entre vous, plus de controverse* » devient « *Entre nous* ». Ces deux modifications très simples, en ne changeant qu'une seule

lettre, modifient la personne des pronoms et renversent par là toute l'énonciation de ces chansons. La reprise se veut ainsi une forme de réponse. Le chanteur Alexis HK n'y essaye pas de se calquer sur celui des chansons de Brassens, il se positionne par rapport à lui. Ces deux changements de personne mettent donc discrètement en valeur les enjeux d'actualisation propres, on l'a vu, à la chanson. Car même s'il prononce presque les mêmes mots que Brassens, Alexis HK a nécessairement une position énonciative différente, et ces mots se chargent de significations nouvelles.

### *Mise à jour et mise en valeur thématique*

Certains exemples semblent enfin constituer un autre type de variation textuelle. Plusieurs de ces adaptations concernent la critique de la religion, notoirement fréquente dans le répertoire de Brassens, et particulièrement dans les chansons choisies pour ce spectacle.

C'est le cas dans *Fernande* (« *séminariste / djihadiste* », voir *supra*). C'est déjà vrai, plus tôt dans le spectacle, des vers ajoutés à la fin d'*À l'ombre des maris* : « *Pas de lapidation pour les femmes légères / Non, pas d'intifada pour les femmes volages, ce serait dommage* ». Ces remarques s'inscrivent alors dans un programme explicité par Alexis HK au début du spectacle :

[...] trouv[er] la force de dire à la face du monde, des intégristes, des extrémistes et des fondamentalistes de tout poil : « Par les reflets

roux de la barbe hirsute de Jupiter un soir de pleine lune qui incendie la plaine, Georges et moi, on t'emmerde<sup>23</sup> !»

Dans le sillage de cette remarque prononcée au début du spectacle, les réécritures mentionnées ici ont un double effet. D'abord, elles mettent à jour ce thème et font coïncider les enjeux sociopolitiques des textes originaux avec le contexte du concert. La critique se déplace alors, depuis l'omniprésence du catholicisme vers une référence à l'islamisme et au terrorisme, tristement plus contemporain d'Alexis HK : prononcer ces mots dans une salle de concert en 2017 résonne nécessairement avec l'attentat perpétré le 13 novembre 2015 dans la salle de concert parisienne du Bataclan. Ce faisant, la présence de la thématique religieuse se trouve mise en lumière dans son ensemble, y compris dans les autres chansons du spectacle. Car malgré ces deux adaptations, la critique de la religion catholique, telle qu'elle apparaît dans les textes originaux, ne disparaît pas du spectacle. Elle reste explicite dans *La Fessée* ou dans *La Religieuse*, qui termine le spectacle. L'empan de la critique religieuse se trouve élargi, adapté aux circonstances de l'énonciation (l'année 2017).

Ces réécritures exacerbent donc le caractère politique des chansons de Brassens tout en prolongeant leur portée. Si les chansons de

Brassens sont parfois qualifiées d'intemporelles, cela n'est pas parce que leurs enjeux restent toujours valables mais – c'est la force des classiques – parce qu'elles résonnent avec des enjeux contemporains. Et ces résonances, Alexis HK choisit quelquefois de les circonscrire en les nommant. Cela ne réduit pas la portée des chansons originales mais guide leur interprétation au présent, dans le temps partagé du concert.

## Conclusion

Je n'ai pas pu mentionner dans cet article toutes les réécritures entendues dans le disque étudié, qui sont cependant regroupées dans le tableau 3 (*infra*), disponibles pour une analyse complémentaire. J'ai toutefois tâché de prendre en compte les exemples les plus éclairants, qui illustrent au mieux tel procédé d'adaptation ou tel effet interprétatif, ainsi que quelques cas limites qui permettent de questionner cette double classification, à la fois provisoire et poreuse.

Ainsi, en observant les modalités d'adaptation des textes de Georges Brassens par Alexis HK en 2017, j'ai tâché de montrer qu'il se joue dans la reprise des enjeux d'énonciation et d'interprétation. Pour le comprendre, l'analogie avec la traduction semble éclairante. Chaque artiste qui reprend une chanson adopte nécessairement un parti pris d'adaptation, formulé ou non, tantôt sourcier, tantôt cibliste. Dans le premier

---

<sup>23</sup> *Bonsoir Georges*, piste 2 du disque *Georges & moi*, *op. cit.*

cas, il s'agit de restituer le texte au plus près des paroles originales, quitte à ce que certains termes et références paraissent datés, obscurs et restent parfois incompris. Dans le second cas, la réécriture est justifiée dans le but de respecter les intentions projetées sur la chanson, son esprit et l'effet qu'elle produit – par exemple, faire rire à tel moment à propos de tel sujet.

Pour emprunter cette fois le vocabulaire théâtral, on peut ainsi penser que la reprise de chansons est comparable à la mise en scène des pièces classiques, et que le travail d'adaptation, pour les chansons, est proche de celui de la dramaturgie. Il s'agit de comprendre les enjeux de textes dont la langue, les références, les idées parfois, sont ancrées dans une autre époque, et ce dans le but de leur donner du sens au présent de la représentation. En tension entre élucidation et interprétation, les gestes d'adaptation textuelle d'Alexis HK semblent répondre à un double objectif : faire résonner les textes de Brassens

comme des classiques de la chanson, tout en leur conférant une force renouvelée au présent.

Cette analogie paraît d'autant plus éclairante que comme les dramaturges et metteurs ou metteuses en scène, l'auteur-compositeur-interprète dispose d'une variété de moyens, et non seulement du texte. À propos de *La Femme d'Hector*, Alexis HK prévient par exemple : « *On reprend un de tes plus grands standards, on met une chemise à fleurs et on part à Hawaï* ». Partant, il met en valeur que le réarrangement musical est lui aussi une manière de réécriture. Plus encore, le choix des chansons du spectacle, la voix et la façon de chanter, ainsi que tous les effets de mise en scène et d'interaction que le concert permet informent à l'évidence l'interprétation de ces chansons. J'ai étudié ici l'adaptation des chansons du seul point de vue des écarts textuels, mais ces autres paramètres seraient à prendre en compte pour affiner les conclusions de ces premiers travaux.

	Version chantée par Brassens	Version chantée par Alexis HK
<b>1 – Le Pornographe</b>		
Refrain 2	<i>J' suis l' pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</i>	<i>J' suis la pornstar Du MP3 Le chaudasson De la chanson</i>
Couplet 3	<i>Ma femme est soit dit en passant D'un naturel concupiscent</i>	<i>Ta femme est soit dit en passant D'un naturel concupiscent</i>
<b>3 – La Ronde des jurons</b>		
Ajout d'un refrain		<i>Mais essayons à présent de réadapter ce texte de façon plus contemporaine : Tous les bâtards, tous les enfoirés, Les gros crevards et les petites bites Ainsi pardi que les gros pourris et les abrutis</i>
<b>5 – Misogynie à part</b>		
Inversion des couplets 4 et 5	<i>4) elle [...] m'oblige à me curer les ongles 5) quand elle me tape sur le ventre</i>	<i>4) quand elle me tape sur le ventre 5) m'oblige à me curer les ongles</i>
Couplets 7 et 8	<i>Au lieu de s'écrier : « Encor ! Hardi ! Hardi ! » Elle déclame du Claudel, du Claudel, j'ai bien dit Alors ça, ça me fige</i>  <i>Elle m'emmerde, elle m'emmerde, j'admets que ce Claudel Soit un homm' de génie, un poète immortel J' reconnais son prestige Mais qu'on aille chercher dedans son œuvre pie Un aphrodisiaque, non, ça, c'est d' l'utopie Ell' m'emmerde, vous dis-je</i>	<i>Au lieu de s'écrier : « Encor ! Hardi ! Hardi ! » Elle déclame du BHL, du BHL, j'ai bien dit Alors ça, ça me fige</i>  <i>Elle m'emmerde, elle m'emmerde, j'admets que BHL Soit un homm' de génie, un penseur immortel J' reconnais son prestige Mais qu'on aille chercher dans sa philosophie Un aphrodisiaque, non, ça, c'est d' l'utopie Ell' m'emmerde, vous dis-je</i>
<b>7 – Quatre-vingt-quinze pour cent</b>		
Couplet 3	<i>Les « encore », les « c'est bon », les « continue » Qu'elle crie pour simuler qu'elle monte aux nues,</i>	<i>Les « encore », les « c'est bon », les « continue » [murmuré : « Je kiffe »] Qu'elle crie pour simuler qu'elle monte aux nues,</i>
Couplet 4	<i>Mesdames, en vous laissant manger le plaisir sur le dos, Chantez in petto</i>	<i>Mesdames, en vous laissant manger le plaisir sur le dos, Chantez in petto [parlé : « Alors ça, ça veut dire doucement normalement »]</i>

	Version chantée par Brassens	Version chantée par Alexis HK
9 – <i>La Fessée</i>		
Commentaire par une tirade après chaque couplet (sauf le dernier)		
Couplet 2	<i>Bientôt par la vertu de quelques facéties La veuve se tenait les côtes Dieu merci Ainsi que des bossus tous deux nous rigolâmes</i>	<i>Alors par la vertu de quelques facéties La veuve se tenait les côtes Dieu merci Ainsi que des bossus tous deux nous rigolâmes</i>
Couplet 3	<i>Mais où diantre ai-je mis mon porte-cigarettes ?</i>	<i>Mais où donc ai-je mis mon porte-cigarettes ?</i>
Couplet 4	<i>Ça le ferait-il revenir, ajouta-t-elle</i>	<i>Cela le ferait-il revenir, ajouta-t-elle</i>
Couplet 9		Redoublement de : <i>Avez-vous remarqué que j'avais un beau cul ? Et ma main vengeresse est retombée vaincue Et le troisième coup ne fut qu'une caresse</i>
10 – <i>La Femme d'Hector</i>		
Refrain	<i>C'est pas la femme d'Honoré Ni celle de Désiré Ni celle de Théophile</i>	<i>C'est pas la femme d'Honoré La femme de Désiré La femme de Théophile</i>
Refrain 6	<i>Encore moins pour la femme de Nestor Mais pour la femme d'Hector</i>	<i>Certainement pas pour la femme de Nestor Mais pour la femme d'Hector</i>
12 – <i>À l'ombre des maris</i>		
Couplet 8	<i>Mais si l'on tombe, hélas ! sur des maris infâmes</i>	<i>Car si l'on tombe, hélas ! sur des maris infâmes</i>
Couplet 12		Ajout : <i>Pas de lapidation pour les femmes légères Non, pas d'intifada pour les femmes volages Ce serait dommage</i>
13 – <i>Le temps ne fait rien à l'affaire</i>		
Refrain 2	<i>Entre vous, plus de controverse Cons caducs ou cons débutants</i>	<i>Entre nous, plus de controverse Cons caducs ou cons débutants</i>
17 – <i>Fernande</i>		
Couplet 4	<i>Après la prière du soir Comme il est un peu triste, Chante ainsi le séminariste À genoux sur son reposoir</i>	<i>[Et l' couplet suivant, est-ce que vous vous en souvenez ? Parce que faudra quand même être prêt le jour JJ] Après la prière du soir Comme il est un peu triste, Chantonne ainsi le djihadiste En secret pour son auditoire</i>

	Version chantée par Brassens	Version chantée par Alexis HK
Refrain 6	<i>Quand je pense à Fernande Je bande, je bande Quand j' pense à Félicie, je bande aussi</i>	<i>Quand je pense à Fernande Je bande, je bande [Hymne national là !] Quand j' pense à Félicie, je bande aussi [Union nationale !]</i>
19 – Heureux qui comme Ulysse		
Couplet 2	<i>Par un joli matin d'été</i>	<i>Par un petit matin d'été</i>
20 – La Religieuse		
Couplet 1	<i>Le païen le plus sûr</i>	<i>Le païen le plus pur</i>
Couplet 2	<i>Cette petite sœur</i>	<i>Notre petite sœur</i>

Tableau 3 : Tableau des réécritures à l'œuvre dans le disque Georges &amp; moi.



## Les auteurs

### Perle Abbrugiati

Professeure de littérature italienne à Aix-Marseille Université, elle est responsable de l'axe du CAER intitulé « Écriture, réécriture, intermédialité » et directrice de la revue *Italies*. Traductrice de littérature et de livrets d'opéra, elle a aussi traduit des chansons et est ACI. Elle est à l'initiative du réseau « Les ondes du monde » avec Joël July et Jean-Marie Jacono et codirige la collection « Chants Sons » des PUP, dont elle est directrice éditoriale. Elle a écrit ou dirigé près de trente volumes, en particulier *Réécriture et chanson dans l'aire romane* (PUP, 2017), *Chanson et parodie* (PUP, 2018), ainsi que les actes de la première biennale, *Cartographier la chanson contemporaine* (PUP, 2019), avec Joël July, Jean-Marie Jacono, Stéphane Hirschi, Stéphane Chaudier et Céline Pruvost.

### Stefania Bernardini

Doctorante à Aix-Marseille Université – CAER, elle prépare une thèse de doctorat en études romanes, sous la direction de Perle Abbrugiati, intitulée *Mythe et chanson*. Depuis le début de son parcours universitaire, elle cultive un intérêt pour les chanteurs-auteurs-interprètes italiens et français qui feront l'objet de plusieurs de ses articles et étudie notamment l'œuvre de Fabrizio De André. Elle est membre de la revue internationale d'études interculturelles *Medea* et du réseau international d'études sur la chanson « Les ondes du monde ».

### Robin Cauche

Doctorant en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Lumière Lyon 2 et

à l'université de Montréal. Monteur vidéo de formation, il a travaillé comme responsable de postproduction d'une chaîne de télévision musicale. Professeur certifié de lettres modernes, il prépare actuellement une thèse consacrée à l'affichage des paroles de chansons à l'écran, du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle (sous la direction de Martin Barnier et d'André Gaudreault). Ses travaux portent notamment sur les chansons, l'histoire et l'esthétique des chansons illustrées, les sons au cinéma ou encore YouTube. En 2018, ses recherches sur les crises industrielles relatives aux *illustrated songs* (1907-1908) ont reçu le prix de l'essai étudiant décerné par DOMITOR, l'association internationale de recherche sur le cinéma des premiers temps. Depuis 2019, il produit et anime chaque semaine l'émission *C'est un tube* consacrée aux chansons francophones, à l'antenne de la radio CISM 89.3 à Montréal.

### Céline Chabot-Canet

Maître de conférences en musicologie à l'université Lyon 2, ses recherches portent sur les musiques populaires et actuelles, l'informatique musicale et l'analyse de l'interprétation vocale dans les musiques enregistrées. Elle est l'auteure d'une thèse intitulée *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix* (2013), dans laquelle elle élabore une méthode d'analyse de l'interprétation vocale fondée sur la transdisciplinarité et l'association entre sciences humaines et analyse spectrale. Elle est également l'auteure de nombreux articles sur la chanson et du livre *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques* (L'Harmattan, 2008). Elle a

## Table des matières

Introduction : la chanson, un malentendu sans importance ?	5
Perle Abbrugiati – Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	
<b>I. MALENTENDUS GÉNÉRIQUES : AMBIGUÏTÉS CRÉATIVES DES MARGINALITÉS GÉNÉRIQUES</b>	
Présentation	13
Céline Chabot-Canet – Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI, Lyon, France	
Colette Magny : entre jazz et engagement politique, récit d'un malentendu	17
Jean-Abenné Larue – Université de Reims Champagne-Ardenne, Reims, France	
Le rock poétique au défaut de la chanson poétique ou les malentendus de la lyrique électrifiée	35
Jean-Pierre Zubiato – Université Toulouse Jean Jaurès, LLA-CREATIS, Toulouse, France	
Chanson et poésie : contours d'une alliance contemporaine	55
Sylvain Dournel – Université de Lille, ALITHILA, Lille, France	
L'ambiguïté au service de la narration cinématographique : les chansons de Camille dans <i>Le Petit Prince</i> de Mark Osborne	67
Laetitia Pansanel-Garric – Université Lyon 2, Lyon, France	
Quand Les Prêtres chantent Michael Jackson, que se passe-t-il ?	89
Jean-Marie Jacono – Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France	
<b>II. MALENTENDUS TRANSCULTURELS ET TRANSPOSITIONNELS</b>	
Présentation	105
Joël July – Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	
Deux chansons en regard : <i>O que será</i> de Chico Buarque et <i>Tu verras</i> de Claude Nougaro	109
Margherita Orsino – Université Toulouse Jean Jaurès, Toulouse, France	
Sur la transformation décapante d'un tube américain, <i>Pistol Packin' Mama</i>	119
Giuliano Scala – Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, France	
Fred Buscaglione et le malentendu de « <i>l'uomo duro</i> »	131
Gerhild Fuchs – Université d'Innsbruck, Innsbruck, Autriche	
Alexis HK chante Brassens (au présent) : l'adaptation comme stratégie herméneutique	149
Robin Cauche – Université de Montréal, Montréal, Québec / Université Lumière Lyon 2, Lyon, France	

### III. MALENTENDUS TEXTUELS : POLYSÉMIE ET SOUS-ENTENDUS

Présentation	173
Joël July – Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France	
L'enfant et le malentendu : chanter (et analyser) des chansons sans en comprendre le texte	181
Jacopo Tomatis – Università di Torino, Turin, Italie	
J'allais rue des Solitaires, malade, de Vienne en Amsterdam : pour un ouvroir de polysémie enchantée	193
Stéphane Hirschi – Université polytechnique des Hauts-de-France, DeScripto, Valenciennes, France	
Entre ludicité et lucidité : rap, slam et pacte « colludique »	209
Camille Vorger – Université de Lausanne, Lausanne, Suisse	
Le non-dit dans le dit et inversement : l'exemple de la double entente dans le rap français	227
Catherine Gendron – Université Paris-Est Créteil, LIRTES, Créteil, France	
« Hum, pardon, vous dites ? » : quand l'éros est sa muse	243
Audrey Coudevylle – Université polytechnique des Hauts-de-France, Valenciennes, France	
Rupture en chanson : à l'écoute du malentendu	259
Yves Érard – Université de Lausanne, Lausanne, Suisse	
La malicieuse ambivalence de la parole contre le malentendu du lieu commun : l'écriture licencieuse de Fabrizio De André : le cas de <i>Bocca di rosa</i>	277
Stefania Bernardini – Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France	
Bénabar et l'art du malentendu en chanson	293
Stéphane Chaudier – Université de Lille, ALITHILA, Lille, France	

### IV. MALENTENDUS ESTHÉTIQUES ET SÉMIOTIQUES

Présentation	315
Céline Chabot-Canet – Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI, Lyon, France	
Ambiguïtés narratives dans <i>Prison dorée</i> de Zoufris Maracas : une chanson politique de divertissement ?	321
Olivier Migliore – Université Paul-Valéry Montpellier 3, RIRRA 21, Montpellier, France	
La chanson populaire brésilienne aux temps du régime militaire : le malentendu comme forme de résistance	335
Ricardo Nogueira da Castro Monteiro – Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, Brésil	
Le sérieux et le festif chez Manu Chao : une relation controversée	349
Birgit Mertz-Baumgartner – Université d'Innsbruck, Innsbruck, Autriche	

	Table des matières	505
Du bégaiement dans la chanson		361
Pierre Sauvanet – Université Bordeaux Montaigne, CLARE, Bordeaux, France		
De Santa Maria à Ultra Vega: un malentendu pour dire le monde		371
Colette Lucidarne – Université polytechnique des Hauts-de-France, Valenciennes, France		
<b>V. MALENTENDUS ÉTHIQUES</b>		
Présentation		385
Stéphane Chaudier – Université de Lille, ALITHILA, Lille, France		
Ambiguïtés et dissonances de l'éthos aznavourien: quand le malentendu se fait voix		389
Sarra Khaled – Université de Carthage, ATTC / DeScripto, Carthage, Tunisie		
Les <i>songs</i> : du défi à la méprise		405
Joëlle-Andrée Deniot – Université de Nantes, Nantes, France		
Bob Dylan: monde politique		421
Arnaud Maïsetti – Aix-Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France		
Voix et stylisation vocale dans l'éthos du chanteur: sources d'authenticité ou ferments d'ambiguïté?		431
Céline Chabot-Canet – Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI, Lyon, France		
Charlotte Gainsbourg chanteuse? <i>Rest</i> , l'album de l'éthos négocié		451
Martine Groccia – Université Lumière Lyon 2, Lyon, France		
Les chansons mal entendues d'Orelsan: quand l'image devient indispensable à la compréhension		469
Céline Pruvost – Université de Picardie Jules Verne, Amiens, France		
Bibliographie sélective		487
Index des artistes		489
Les auteurs		495