

Jean-Nicolas De Surmont. 2010. *Vers une théorie des objets-chansons*. Lyon : ENS Éditions. 155 p. Coll. « Signes ». ISBN : 978-2-84788-217-9

Etienne Galarneau

Volume 34, Number 1-2, 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1030875ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1030875ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Galarneau, E. (2014). Review of [Jean-Nicolas De Surmont. 2010. *Vers une théorie des objets-chansons*. Lyon : ENS Éditions. 155 p. Coll. « Signes ». ISBN : 978-2-84788-217-9]. *Intersections*, 34(1-2), 181–185. <https://doi.org/10.7202/1030875ar>

BOOK REVIEWS / RECENSIONS

Jean-Nicolas De Surmont. 2010. *Vers une théorie des objets-chansons*. Lyon : ENS Éditions. 155 p. Coll. « Signes ». ISBN : 978-2-84788-217-9.

« Chanson » est le mot utilisé en français pour désigner et une œuvre de Clément Janequin et une autre de Félix Leclerc, deux objets musicaux pourtant assez éloignés d'un point de vue musical, esthétique, historique, et sociologique. Certains pourront argumenter qu'il s'agit, dans les deux cas, de textes mis en musique cherchant à rejoindre un public populaire. Cependant, on utilise le même terme pour nommer certains textes poétiques auxquels aucune musique n'est associée ou d'autres textes auxquels on adjoint une mélodie déjà connue. On prendra pour exemple certains poèmes de l'auteur romantique canadien François-Xavier Garneau¹. Face à cette diversité de définitions de la chanson, Jean-Nicolas De Surmont, chercheur en métalexigraphie², propose dans son livre *Vers une théorie des objets-chansons* d'en faire une conceptualisation interdisciplinaire.

De Surmont articule son raisonnement autour d'une problématique en apparence assez simple : ce qu'on appelle « chanson » en langue française ne semble appartenir complètement ni au domaine de la musique, ni au domaine de la littérature. Puisqu'il s'agit d'un objet hybride unifiant le texte et la musique, il considère qu'aucune des deux disciplines n'est à même de cerner le sujet dans sa globalité. C'est donc par la « cantologie » que De Surmont s'attaque au problème de nomenclature de la chanson. L'auteur emprunte ce terme à Stéphane Hirschi, chercheur de l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis. Par cette approche théorique, il cherche à analyser la chanson telle que reçue par son destinataire, sans donner de préséance au texte ou à la musique. À cet égard, De Surmont s'intéresse au « choix fluctuant de signifiant approprié³ » (p. 11) pour désigner cet objet artistique à travers les époques et les usages. Par conséquent, l'auteur vise le développement d'un nouveau champ d'étude ayant sa méthodologie propre et qui pourrait éventuellement être appliquée en musicologie ainsi qu'en études littéraires.

¹ L'auteur n'emploie aucun poème de Garneau en particulier pour exprimer son exemple, mais nous pouvons penser au texte de 1812 intitulé « Le Voltigeur », portant le sous-titre « chanson canadienne » et « sur l'air de *Le jeune Edmond allait* », air sans doute bien connu de l'époque (Garneau 2012).

² La métalexigraphie est l'étude des mécanismes régissant les outils disposant du savoir de la langue. La principale activité de cette discipline est l'analyse structurale d'articles de dictionnaires reliés à un sujet spécifique.

³ Jean Nicolas De Surmont fait appel ici à la notion de l'« image acoustique » développée par Ferdinand de Saussure (1916).

D'entrée de jeu, le chercheur divise son sujet en différents pôles, indiquant ainsi la nature de son véritable sujet d'étude : le « fait chansonnier⁴ ». Il propose comme première déclinaison le concept d'« objet-chanson », servant à désigner le phénomène musical communément reconnu sous l'appellation de « chanson ». Cette idée exclue donc l'emploi du terme pour désigner un texte poétique autonome. Le concept sert autant de référence que de comparatif aux nombreux cas de figure présentés en introduction. Cela permet de classer par catégories les objets-chansons et ainsi de développer un « vocabulaire empirique » de la cantologie.

Le premier chapitre, intitulé « La poésie vocale, par monts et par vaux », pose les principales théories et observations liées à l'établissement d'une typologie de l'objet-chanson. De Surmont expose d'abord quelques analyses effectuées sur les premières « chansons ». Il évoque, à titre d'exemple, l'étude de la chanson de geste qui a longtemps été associée aux études philologiques (p. 21). En musicologie, Gérard Le Vot (1986) s'est également intéressé au genre, mais l'étude du texte est chez lui accessoire à celui des procédés musicaux. Une approche cantologique placerait plutôt mélodie et paroles sur un pied d'égalité. Ainsi, De Surmont suggère des alternatives applicables à l'objet-chanson. Il présente notamment deux modèles d'étude des produits culturels : le métissage esthétique dans le développement d'une culture (p. 27) et la perspective associée aux *performance studies* (p. 30). Le chercheur propose aussi la méthode des points de focalisation utilisée par les praticiens de la critique génétique (p. 36). En guise d'exemple, il évoque, entre autres études, celle de Gaston Rochon au sujet de la création chez Gilles Vigneault (1992). Chacun de ces filtres permet d'expliquer comment l'utilisation du terme « chanson » a été favorisée pour définir des phénomènes aux apparences plutôt différentes. De Surmont explore finalement le rapport que partagent musique et texte dans une chanson, soulignant qu'une même mélodie peut s'unir à plusieurs textes différents, et vice versa. Cela dresse entre ces deux éléments, même si cela n'est pas clairement explicité, un rapport de mutualité non-exclusive.

La relation entre le texte et la musique est abordée plus précisément dans le second chapitre, « Des linéarités parallèles : la poésie et la musique ». De Surmont y explore d'abord les différentes conceptions de la musicalité d'une chanson. Il accorde une attention particulière à la mélodie, au rythme du texte et à l'interprétation. Ce faisant, l'auteur explique que son travail s'intéresse principalement aux « activités chansonniers », ce qui recoupe tous les volets de la production et de l'interprétation, ainsi que la perception de l'auditoire visée par la chanson⁵. Son livre se posant comme introduction à la cantologie, il va de soi que son entreprise n'y est pas complètement aboutie. Ce chapitre

4 La notion de fait chansonnier est placée en écho avec le concept de « fait musical total », tel que développé par la sociologue Anne-Marie Green (2003), lui-même basé sur le « fait social total » de Marcel Mauss (1923–1924).

5 Étant donné la formation en linguistique de Jean Nicolas De Surmont, cette division du fait chansonnier n'est pas sans rappeler la tripartition musicale de Jean-Jacques Nattiez et Jean Molino (1975), méthode d'analyse musicologique elle-même établie sur les bases de la sémiologie de Ferdinand de Saussure (1916) telles que développées par Charles Sanders Peirce (1931–1935).

se termine par un bref aperçu historique des *modi operandi* de la composition chansonnière. L'auteur y traite essentiellement de l'ajout des médiateurs dans la création à travers le temps, pensons à l'intégration de l'imprimerie ou encore de l'enregistrement sonore dans les modes de transmission des objets-chansons. La conclusion qu'il tire de ce portrait relève du déterminisme, à savoir que l'évolution des technologies musicales a entraîné l'ajout de médiateurs dans la création chansonnière, étirant de plus en plus le lien entre texte et musique (p. 53).

Le troisième chapitre, « Les mutations componentielles de l'objet-chanson », permet à l'auteur de plonger au cœur de sa problématique : la création d'un vocabulaire d'usage pour la cantologie. Pour ce faire, De Surmont discute des processus de transformations effectués au sein du corpus de la chanson à travers le temps. Les cas étudiés sont les chansons hybrides internes, c'est-à-dire les chansons dont le contenu s'est modifié à travers le temps par la tradition orale, et les chansons hybrides externes, soit celles où l'on introduit des traits mélodiques ou textuels appartenant à d'autres chansons. Ces transformations appartiennent à deux grandes catégories : la folklorisation (p. 60), entendue comme l'intégration de traits appartenant à la tradition orale dans un autre type d'objet culturel, et l'oralisation (p. 70), soit l'intégration à la tradition orale d'une chanson signée.

Le chapitre suivant, « Musique populaire et sa « populaire » épithète », est sans doute le plus faible du livre de Jean Nicolas De Surmont. En tentant de trouver une définition qui puisse être opérante pour les œuvres d'hier à aujourd'hui, l'auteur se lance dans une grande déconstruction de la notion de « populaire » par opposition au concept de « chanson folklorique ». Il est cependant évident qu'une partie des difficultés à appliquer ces étiquettes aux différentes chansons étudiées par l'auteur émane d'une mauvaise interprétation de la notion de *popular music*, telle que développée par les *cultural studies* des années 1980. Des auteurs, comme Richard Middleton (1990), reconnaissent d'emblée l'association de la « musique populaire » avec les classes sociales inférieures. Ils affirment cependant que le sens de cette expression a été transformé suite à l'émergence de la culture de masse, souvent représentée par la musique produite par la Tin Pan Alley; le terme « *folk* » a alors remplacé *popular* dans sa signification première de musique du peuple. L'analyse de De Surmont, bien qu'elle accepte cette évolution du terme populaire, essaie tout de même de construire un pont entre ces deux solitudes que sont la masse (groupe indifférencié et anonyme) et le peuple (individus solidaires dans leur quotidien). Bien que l'objectif de l'auteur soit de développer un vocabulaire opérant pour étudier la chanson dans l'univers francophone, il m'apparaît que l'emploi du mot anglais « *popular* » s'avérerait ici plus à propos en raison des origines du format de la chanson nommée « populaire » au XXI^e siècle. Son analyse s'approche aussi des perspectives bourdieusiennes du goût associé aux classes sociales (Bourdieu, 1979), joignant ainsi l'affinité aux arts populaires à la classe ouvrière (p. 87). Cette idée, bien qu'elle ait fait ses preuves à travers le temps, a tout de même rencontré certaines modifications qui viennent contrecarrer l'argumentation de De Surmont. L'étude de la figure de l'omnivore du goût artistique,

telle que menée par Richard A. Peterson et Roger Kern (1996), laisse croire qu'une appréciation des objets-chansons associés à l'esthétique « *popular* » est de plus en plus commune dans les classes sociales élevées et que ce goût du touche-à-tout (omnivore) est un nouveau signe de distinction. Il n'est cependant pas étonnant de voir De Surmont coller à une interprétation déterministe de Bourdieu. L'une des sources principales pour l'élaboration de son projet, Paul Zumthor, présente lui-même une réflexion sur les musiques populaires (1986) très teintée par la pensée de Marshall McLuhan, un des pionniers de la théorie du déterminisme technologique dans les sciences de la communication⁶.

Le dernier chapitre traite, comme son titre l'indique, des « clivages moraux et esthétiques » de la chanson. Reprenant ici quelques idées développées dans un autre de ses livres (2001), De Surmont explore l'évolution de la notion de « bonne chanson » ainsi que le statut artistique de la chanson. Si la valeur d'une œuvre a pendant longtemps été associée à son contenu textuel, donc à des enjeux moraux, on note depuis le tournant du XX^e siècle un changement axiologique visant la qualité esthétique de la musique. De Surmont compare donc la notion de bonne chanson et de chanson grivoise du Moyen-âge ainsi que des œuvres encourageant les mouvements sociaux lors de périodes révolutionnaires. L'auteur conclut, sans manquer de faire froncer quelques sourcils, que le terme « belle chanson » devrait être utilisé pour des œuvres répondant à des critères éthiques alors que « bonne chanson » répondrait à l'attente, donc aux qualités esthétiques, que le public se fait d'une œuvre.

Dès les premières pages de son livre, Jean-Nicolas De Surmont annonce qu'il ne s'adresse pas spécifiquement à un lectorat érudit provenant de la musicologie. Ce faisant, certaines expressions ayant passé à l'usage commun en musique, telles que « chanson de tradition orale » figurent au glossaire, alors que certains types d'analyse propres à la linguistique ne sont jamais étayés. Il arrive aussi à l'auteur, en quelques occasions, d'utiliser un exemple sans en expliciter le contenu ou la source⁷. Ce type d'omission est acceptable pour un lectorat de spécialistes, mais en raison du destinataire spécifié par l'auteur, de tels procédés semblent peu avisés. Certaines observations, aussi, pourraient faire sursauter plus d'un ethnomusicologue, notamment l'utilisation des termes « communautés primitives », pour traiter des populations autochtones brésiliennes et inuites (p. 77), ou de « mode de transmission archaïque » pour parler des processus de transmission oraux (p. 92).

Nonobstant, le livre de Jean-Nicolas De Surmont présente un survol intéressant des différents pièges dans lesquels les recherches en musicologie, en linguistique, en littérature et en cantologie peuvent sombrer lorsqu'elles essaient

⁶ Voir entre autres McLuhan (1964).

⁷ Un cas de figure très intéressant survient en page 77, alors que l'auteur explique les échanges et l'intertextualité dans les objets-chansons. Il exprime la continuité de ce procédé à travers les styles et les époques, mentionnant que même le chanteur Dan Bigras l'utilise en citant la pièce *Andromaque* de Jean Racine. Cependant, au-delà d'une année de production, l'auteur laisse le lecteur sur sa faim, la référence ne renvoyant à aucune entrée dans la bibliographie. L'indication réfère à la chanson « Oreste », tirée de l'album *Le Fou du Diable*, paru en 1995. Or, sans notice bibliographique ni aucun indice par rapport à l'identification de la pièce, un lecteur qui n'est pas adepte de la musique de Bigras comprendra bien mal à quoi De Surmont se rapporte.

d'aborder le fait chansonnier. Puisque l'auteur ne s'arrête sur aucune définition fixe, le chemin est dorénavant tracé pour quiconque est intéressé par la question, pour dresser une typologie globale de l'objet-chanson, permettant ainsi une application véritable de la base théorique dressée par De Surmont.

RÉFÉRENCES

- Bigras, Dan. 1995. *Le Fou du diable*. Montréal : Les Disques de l'Ange Animal, DAACD-9200.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction*. Paris : Les éditions de Minuit.
- De Surmont, Jean Nicolas. 2001. *La Bonne Chanson : Le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*. Montréal : Triptyque.
- Garneau, François-Xavier. 2012. *Poésies*, sous la dir. de Yolande Grisé et Paul Wyczynski. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Green, Anne-Marie. 2003. « Le fait musical total ou la connaissance sociologique du musical contemporain », *Construire le savoir musical : enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, sous la dir. de Monique Desroches et Ghyslaine Guertin, 219-231. Paris : L'Harmattan. Coll. : « Logiques sociales », Série « Musiques et champ social ».
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. Maillard. Tel, Paris : Gallimard.
- Le Vot, Gérard, 1986. « À propos des jongleurs de geste. Conjectures sur quelques procédés musicaux utilisés dans les compositions épiques médiévales », *Revue de musicologie*, vol. 72, no 2 : 171-200.
- Mauss, Marcel. 1923-1924. « Essai sur le don forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques ». *L'Année sociologique, Nouvelle série*, T. 1 : 30-186. Paris : Presses Universitaires de France.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York : McGraw Hill.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union générale d'éditions.
- Peirce, Charles Sanders. 1931-35a. *Collected Papers*, vol. 1-6, sous la dir. de L. Hartshorne et R. Weiss. Cambridge : Harvard University Press.
- . 1931-35b. *Collected Papers*, vol. 7 and 8, sous la dir. de T. Burks. Cambridge : Harvard University Press.
- Peterson, Richard A. et Roger KERN. 1996. « Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore ». *American Sociological Review*, no 6 : 900-907.
- Rochon, Gaston. 1992. *Processus compositionnel. Genèse de chansons de Gilles Vigneault : un témoignage*. Göteborg : Göteborg Universitet.
- Zumthor, Paul. 1986. « Chansons 'médiatisées' ». *Études française*, vol. 22, no 3 : 3-19.