

Résumés des interventions

Conférences

Yves CHARNET

Un fantôme qui chante : hantises de Charles Trenet

Un ange du bizarre échappé de quelque histoire fantastique...

Ç'aura d'abord été, pour moi, cet être chimérique. De la transmission de sa légende par ma mère jusqu'à ma propre découverte du *Fou chantant* dans ses œuvres. C'est au début des années 70 que, au siècle dernier, se joue cette scène capitale. Ma rencontre intime avec Charles Trenet. Je vais avoir 10 ans. Lui 57. C'est mon âge aujourd'hui. Pour me demander de quoi ce *chanteur-poète* est-il le nom. Dans ma vocation de prosateur à l'écoute de ces *rengaines* qui *me redisent dans leur refrain ces mots qui me font à la fin de la peine*. Quelles fêlures dissimule le créateur de « Y a d'la joie ». Quelle mélancolie secrète.

Celui pour qui *chanter* c'était, du même geste, *hanter* fut, pour le petit garçon de Nevers, ce *revenant* sous les masques duquel le monstre sacré revient à la chanson. Avec ce fabuleux album de 1971 significativement intitulé *Fidèle*. Mon Trenet c'est, pour toujours, le compositeur de la chanson numéro 5. « Le Revenant ». C'est de cette double hantise dont je voudrais, à l'occasion de cette *carte blanche*, essayer de parler. De cette présence spectrale du chanteur dans ma propre vie comme des obsessions propres à Charles Trenet dans son identification paradoxale à la figure du *fantôme qui chante*.

Que reste-t-il de tout cela ? De cette aventure délirante souvent hallucinée...

Dominic DAUSSAINT

« Dîner avec un ami » : rencontres autour d'un projet de film documentaire

J'ai fait la connaissance de Charles Trenet en 1987. À l'époque, j'ai le projet de réaliser un film documentaire qui montrerait l'artiste dans l'exercice des disciplines qu'il maîtrisait car, outre sa carrière monumentale et bien connue dans la chanson, Trenet a aussi beaucoup écrit et publié plusieurs ouvrages, se passionnait pour la peinture depuis toujours et s'était aussi frotté au cinéma. Mais surtout, mon film ambitionnait de montrer l'homme, en dehors de la carapace publique qu'il s'était forgée. Au fil de nombreux repas avec lui, j'ai eu la chance de le voir sous un jour différent et de visiter ses propriétés, de la petite maison paternelle à Perpignan, à la demeure familiale de Narbonne, en passant par le baroque « Domaine des esprits » à Aix-en-Provence.

Bertrand DICALÉ

Charles Trenet ou le commencement

La France aime autant les révolutions que les héros providentiels, et Charles Trenet est à la fois le 14 juillet 1789 et Bonaparte au pont d'Arcole - le vieil ordre renversé par une nouvelle logique et la cavalcade sublime d'une âme respirant plus haut que les autres. C'est en cela qu'il est indispensable à la mémoire et même à l'idéologie de l'art populaire qu'est la chanson : en

incarnant deux ordres différents (l'émotion populaire et le souffle aristocratique), il dessine les possibles pour plusieurs générations d'artistes, qui se réfèrent à l'une ou l'autre de ses identités. Trenet ainsi annonce à la fois Georges Brassens et Charles Aznavour, Jacques Higelin et Yves Duteil... Un peu comme le Messie dont la naissance marque le début d'un nouveau calendrier, Charles Trenet est le commencement d'un nouvel âge, qui ne va plus cesser de se référer à lui.

Communications

Perle ABBRUGIATI (Aix-Marseille Université (CAER))

Trois vues sur La mer en Italie

La mer de Charles Trenet est devenu un standard. Il n'est pas étonnant qu'on l'ait adaptée dans de nombreuses langues. Le cas italien nous permettra à la fois de montrer, une fois de plus, les limites de l'adaptation et ce qu'elles ont de créatif, et de dire ce qu'est *La mer* à partir de ce qu'elle n'est pas. Les traductions italiennes tirent le morceau vers la romance et le vident de la nostalgie qui y règne, elles négocient la prosodie particulière de la chanson parfois à contre-sens. Pourtant, elles conservent une affection pour ce succès qui dit toute l'identité marine de l'Italie. Mais la mer n'est pas la plage, même si elle envahit les plages des disques de tous pays...

Line AMSELLEM-SZENDE (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

Que reste-t-il de Charles Trenet ? Réflexions sur les adaptations latines de chansons (Espagne, Colombie, Vénézuéla, Mexique, Brésil) : traductions et interprétations

L'œuvre de Trenet a peu été traduite en espagnol et autres langues latines. Nous en verrons quelques exemples trahissant des influences différentes. Nous étudierons aussi des interprétations par des chanteurs jouant sur leur accent latin en français, avec des intonations et des intentions donnant des versions surprenantes. Au-delà du caractère amusant de ces variations, nous pourrions interroger ces décalages avec les originaux dans le temps, le lieu d'interprétation et le public visé.

Bruno BLANCKEMAN (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (THALIM))

Diversions et divertissement dans le répertoire de Charles Trenet

Au regard de ses contemporains, vedettes de variétés ou auteurs/compositeurs/interprètes, le répertoire de Trenet se distingue par l'importance conférée à la joie et la bonne humeur, garanties par un art de la fantaisie et de la facétie. Mais la figure du fou chantant fait ainsi diversion en même temps qu'elle divertit, aux différents sens de ce terme. On montrera comment l'écriture détourne l'attention de ce qu'elle noue par ailleurs autour des motifs de l'intime (enfance, sexualité).

Brigitte BUFFARD-MORET (Université d'Artois (Grammatica))

Les poèmes de Charles Trenet, une œuvre à connaître ?

Un pan de la création de Charles Trenet est peu connu, voire inconnu du public amateur de son œuvre de chansonnier : des poèmes, qu'il n'a pas souhaité mettre en musique. Ces pièces doivent-elles être considérées comme les simples gammes de tout jeune homme de l'époque amoureux des mots, ou ont-elles nourri ses chansons ? Quelles influences poétiques traduisent-elles ? La mélodie perce-t-elle sous la poésie ? Y perçoit-on déjà les traits stylistiques qui feront la spécificité des chansons de Trenet ? On pourra ainsi se demander si le poète disparu a finalement permis l'avènement du fou chantant.

Marie CADALANU

Charles Trenet au cinéma : une figure originale du film de chanteur

La présente contribution se propose d'étudier la spécificité de la figure de Trenet au cinéma qui, tout en s'inscrivant dans le cadre du film de chanteur, en offre un dépassement pour proposer un univers d'influence surréaliste et jazzy.

Les films interprétés par Charles Trenet (*La Route enchantée*, Pierre Caron, 1938 ; *Je chante*, Christian Stengel, 1938 ; *La Romance de Paris*, Jean Boyer, 1941 ; *Frédérica*, Jean Boyer, 1942 et *Adieu Léonard*, Pierre Prévert, 1943) s'inscrivent dans la vogue du film de chanteur, qui se caractérise par la valorisation des interprètes, le film étant l'un des vecteurs d'une célébrité acquise préalablement sur la scène ainsi que grâce au disque et à la radio. Le public s'attend donc à retrouver dans les films de fiction l'image du chanteur telle qu'il la connaît, dans une proximité étroite entre la persona du chanteur et le personnage qu'il incarne.

Néanmoins, l'originalité de Charles Trenet est d'avoir réussi à créer un univers cinématographique cohérent, le chanteur ayant toujours tenu à prendre part aux divers aspects de l'écriture des films auxquels il participe. Charles Trenet, dès son premier essai cinématographique, écrit lui-même le scénario et les dialogues de *La Route enchantée*. S'il n'est pas l'auteur du scénario ni des dialogues de *Je chante*, il en a composé la musique et écrit les paroles des chansons. Il est également l'auteur de la musique (avec Georges van Parys) et des paroles des chansons de *La Romance de Paris*, ainsi que de la musique d'*Adieu Léonard*, en collaboration avec Joseph Kosma. Sans doute cette volonté s'explique-t-elle par l'expérience préalable qu'avait Trenet du cinéma, y ayant fait ses débuts comme assistant-réalisateur et comme compositeur, de sorte que passant devant la caméra, son exigence artistique le pousse à conserver la main sur tous les éléments qu'il maîtrise.

L'ensemble de ces éléments contribue à l'élaboration d'une tonalité fantaisiste qui ne cache pas ses affinités avec le surréalisme, dont la collaboration avec Pierre Prévert pour *Adieu Léonard* est l'exemple le plus probant.

En outre, Charles Trenet participe, de même que les orchestres, notamment de Ray Ventura, à l'introduction du jazz dans le cinéma chantant français et de la « francisation » de ces rythmes. Au-delà des rythmes des chansons qu'il interprète au cinéma, nous verrons que certaines séquences, en particulier de *La Romance de Paris*, constituent de véritables leçons d'interprétation jazzy, mettant en abîme les recherches du compositeur/chanteur/acteur.

Stéphane CHAUDIER (Université de Lille (AliTHiLa))

Métachanson et mystification : Charles Trenet et l'évidement lyrique

Avant que Trenet, papi chantant, témoin survivant d'une certaine francité chantante, ne devienne avec les années 70 le chantere de la chanson nostalgie (*La Chance aux chansons, L'Abbé à l'harmonium* 1971, *Joue-moi de l'électrophone* 1972, *Chansons en liberté*, 1973, *Les Accordéons* 1986), l'autre grand Charles fut d'abord et avant tout une formidable machine à faire danser les couples qui avaient (à peu près) son âge. C'est alors que, parodiant La Fontaine, il pouvait dire : « Tout chante en mes chansons et même les Poissons ». De fait, on n'en finirait pas de passer en revue tous les personnages chantants des chansons de Trenet : les « deux petites grenouilles » du *Jardin extraordinaire* (1957), les « chats » puis les « savants docteurs » dans *Le Soleil et la lune* (1939), « le jeune coq » (Trenet lui-même ?) dans *Ah, dis, Ah dis, Ah bonjour* (1939), etc. ; et gageons que si la mer qui « danse le long des golfes clairs » existe en chanson, c'est parce qu'elle-même finit, pour conclure la chanson, par pousser la chansonnette : « Et d'une chanson d'amour / La mer / A bercé mon cœur pour la vie. »

Mais à quoi bon chanter ? Pourquoi ce bouclage de la chanson sur elle-même, cette constante affirmation de la chanson comme objet de la chanson ? On s'en doute : chanter, c'est vivre, vivre, c'est chanter et vivre et chanter, c'est aimer. Cette succession d'équivalences se place sous le signe souverain de la joie. La chanson et le chanteur chantent qu'ils chantent parce que la chanson est d'abord un consentement à la joie non interrogée, à la déproblématisation de la vie : tout s'arrange toujours ; après la pluie, le beau temps ; dans *Fleur bleue* (1937), l'amour va et vient comme « une chanson qu'on fredonne », et comme elle, il dure peu, il importe peu. La joie, comme la chanson, sont des conventions ; mais ce sont des conventions intelligentes puisqu'elles s'affichent et s'assument comme telles : « Tout homme dans son cœur porte un rêve idéal / Un amour ardent, c'est normal. [...] On oubliait en jouant la comédie / Qu'il n'y en a qu'une et qu'elle s'appelle la vie. » (*Le Bonheur ne passe qu'une fois*, 1942). Si la chanson est plus intelligente que la comédie qu'elle chante, c'est précisément parce qu'en congédiant tout idéal, en signalant la mystification, elle n'oublie pas qu'elle est comédie.

Revenons à ce bref traité d'hantologie ludique (pour parler comme Derrida) qu'est le très célèbre *Je chante* (1937) ; par sa persistance même, la chanson efface toute distinction entre la vie et la mort, réduisant ainsi à néant le grand pathos de la mortalité : entre le vagabond vivant et le fantôme revenant, il n'y a aucune différence notable ; « les mouches ne [le] piquent pas » plus au début qu'à la fin de la chanson. De même, dans *La Polka du roi* (1938), les amants ne sont que des êtres de cire, des mannequins qui font goûter aux auditeurs des deux sexes le plaisir d'être, quant à eux, pleinement incarnés et sensibles quand avec Trenet ils chantent, dansent et s'aiment. Le lyrisme est ainsi évidé par cet art facile et difficile qui consiste à prier le mal (la mort, le négatif, la dialectique) d'aller se faire voir et aimer... ailleurs. La chanson échappe ainsi à la bêtise (à la platitude enjouée de *Boum*) en assumant sa bêtise par le biais de la métachanson. Chanter devient une finalité sans fin. « Ce rêve a du bon / Car il m'a permis de faire une chanson », chante Trenet dans *Y'a d'la joie*, 1937 : chanter, comme aimer, est une « imposture » (*Pigeon vole*) consentie, qui se suffit à soi-même. On comprend pourquoi la mythomanie (*Le Grand café*, 1938, *Vous oubliez votre cheval*, 1936) et le rêve donc l'impossibilité d'échapper à la circularité vide du chant sont un grand thème de Trenet : en faisant chanter, danser, tout le monde, Trenet n'est-il pas celui qui se place hors-jeu et empêche la mise ? La nostalgie, c'est-à-dire la fuite dans un passé idéalisé qui n'a jamais existé, sont le prix à payer d'un tel sacrifice. Très exactement : la rançon du succès.

Audrey COUDEVYLLE-VUE (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

De Charles à Trenet ou l'émergence du « Fou chantant » (1933-1936)

Si l'évocation du nom de Trenet convoque indiscutablement la réminiscence de titres tels que *Boum, Je Chante, Fleur Bleue, Y a de la joie, Que reste-t-il de nos amours, La Mer, Le Soleil a rendez-vous avec la lune* etc., Charles ne fut pourtant pas immédiatement le « Fou chantant » que nous célébrons encore aujourd'hui. Il apparut d'abord comme le comparse enjoué d'un autre artiste passionné de jazz : Johnny Hess (1915-1983). Leur rencontre fut essentielle pour Charles Trenet. Au même titre qu'Albert Bausil l'avait préalablement initié à la poésie, Johnny Hess conforta son goût du swing. Ensemble ils écrivirent, composèrent et interprétèrent plus d'une vingtaine de titres. Dès 1933, les créations des duettistes contenaient déjà en puissance toutes les colorations futures de Trenet. Fraîcheur, tendre naïveté, nostalgie douceuse, goût du burlesque, fantaisie sautillante teintée parfois de macabre, facéties linguistiques, tout était déjà là. De *Sur le Yang Tse Kiang* à *Sous le Lit de Lily* ; de *Rendez-vous sous la pluie* à *Vous qui passez sans me voir* ; du *Fils de la Femme poisson* à *Tout est au Duc*, Charles devenait Trenet. Il s'agira donc, lors de notre communication, de revenir sur le contexte d'émergence de Charles Trenet durant les années trente et d'interroger, comment au contact de Johnny Hess, il affirma son style et ses envies jusqu'à prendre définitivement son envol en 1936 et devenir l'auteur-compositeur-interprète de génie que l'on connaît. À 23 ans.

Luca DI GREGORIO (Université de Liège (Traverses, CIPA))

Le Fou chantant et le cow-boy chantant. L'intégration de la culture médiatique chez Charles Trenet

Notre contribution voudrait explorer un trait structurant de l'habitus créatif de Trenet, que l'on retrouve, sous des métamorphoses diverses, tout au long de son œuvre : il s'agit de l'utilisation de thèmes, de figures, de stéréotypes issus de la culture populaire et médiatique. S'il ne manque pas d'évoquer Verlaine, les classiques français, voire la culture de caf'conc', Trenet compose aussi en dialogue constant avec les traits d'une production populaire alors en plein essor, celle des revues, des collections, de l'imagerie exotique et du cinéma d'action.

Artiste transversal, distillateur cultivé d'imaginaires de masse, il est le premier à se tenir dans un entre-deux singulier et privilégié de l'histoire de la chanson française : à la fois pionnier de la « chanson d'auteurs », révérend par bien des successeurs, de Brassens à Aznavour, et agent d'une acculturation très réflexive à des thèmes et figures empruntées à (voire transmédiatisées depuis) les supports les plus largement diffusés de la culture populaire.

Nous exemplifierons ce propos avec le cas de l'imaginaire « western ». Genre de masse et non-européen, il est par excellence un produit médiatique que les Français fréquentent et goûtent de l'extérieur de leur propre culture à travers des séries et collections médiatiques. Lorsqu'il évoque ce genre et ses supports de conditionnement dans plusieurs chansons, Trenet participe à l'acculturation du public, mais à la légitimation plus large du genre lui-même par son intégration à un paysage et à des discours culturels plus vastes. Ce faisant, le fou chantant s'inscrit aussi dans le sillage de poètes (Jules Laforgue, Charles Péguy, etc.) qui, depuis la fin du XIXe siècle, avaient pu broder ici et là certains motifs médiatiques des Grands Espaces dans la trame lettrée de l'histoire de la poésie française.

Franck FERRATY (Université Toulouse Jean Jaurès (IRPALL))

Du jazz dans Trenet : sur la route enchantée d'un frenchy crooner

« *Trenet, c'est le crooner idéal français et magique de ma jeunesse* », déclarait Serge Gainsbourg. Quelques mots suffisent pour définir le paradoxe d'un artiste profondément duel : Charles Trenet fait figure de troubadour des *temps modernes*. Il chante avec nostalgie une France idéalisée irisée d'influences jazzy et qui ce faisant ré-enchanté un idiome vernaculaire élevé au rang de langue universelle.

Habité par un esprit d'enfance tenace, l'artiste porte un regard espiègle sur le monde qui l'entoure. La chanson devient un jeu poétique presque sans importance où l'adulte ne rentre que par effraction. Anamnèse et stratégies régressives sont à l'œuvre chez Trenet : elles dessinent les contours d'une esthétique du bonheur, laquelle passe notamment par une addiction inconditionnelle pour le jazz de ses jeunes années et aussi, disons le carrément, de son âge mûr.

Sa rencontre avec Johnny Hess en 1932 dans le Paris de l'entre-deux-guerres se révèle déterminante. Le jeune pianiste de jazz improvise avec talent des accompagnements qui balancent et accrochent les mélodies inspirées fredonnées par celui que l'on n'appelle pas encore le Fou chantant. À Johnny, l'accompagnement, l'harmonisation et la structure, à Charles, les paroles et les airs. L'improvisation fait partie intégrante du processus de création de ce numéro de duettistes fantaisistes : quand la forme en devenir atteint son point d'équilibre, son degré de perfection, son idéalité, tout l'art du poète-musicien et de son acolyte pianiste consiste à « *fixer l'air du temps* » « *le temps d'une chanson* »... *Le Bœuf sur le toit* fait partie des établissements incontournables que fréquente assidûment le jeune artiste à cette époque : il y rencontre et côtoie le tout Paris artistique, y entend toutes les nouveautés venues d'outre-Atlantique.

À partir de 1936, après son service militaire, le Fou chantant aura recours à de brillants arrangeurs tels Paul Misraki et Léo Chauliac : les chansons gagnent alors en densité grâce notamment à de sublimes orchestrations. Entre la comédie musicale de Broadway (Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin), le swing des big bands américains (Glenn Miller, Duke Ellington), l'esprit manouche (Django Reinhardt) et le music-hall (Édith Piaf, Maurice Chevalier, Joséphine Baker), son cœur balance.

Nous nous proposons à travers cinq succès emblématiques – cinq tubes ! – d'analyser les éléments constitutifs du « style jazzy » à la Trenet. À quels courants appartiennent-ils ? Jusqu'où peut-on les identifier ? Quelles sont les hybridations relevées ? Qu'est-ce qui fait l'unicité du style Trenet dans un contexte de syncrétisme musical digne d'un inventaire à la Prévert ?

Marie GOUPIL-LUCAS-FONTAINE (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (CRHXIX))

Ville rêvée, ville réaliste : Charles Trenet et l'imaginaire parisien (c.1930-1970)

Dans la chanson de l'entre-deux-guerres, fortement marquée par les décors urbains noircis de la chanson réaliste, Charles Trenet apporte une lumière nouvelle à ces paysages principalement parisiens qu'il contribue à renouveler dans l'imaginaire collectif. Le Paris de Charles Trenet est aussi celui de cette *Douce France* aux ciels clairs et aux horizons dégagés qui contraste singulièrement avec les quartiers sombres, à la fois inquiétants et familiers, qui constituent depuis la fin du XIX^e siècle le décor préféré des chansonniers montmartrois d'abord, et par la suite de ceux du music-hall. Comme ses prédécesseurs, Charles Trenet prend pour décors de ses chansons les quartiers parisiens les plus « chansogéniques » d'alors :

Belleville, Bastille, Ménilmontant... dont il a contribué à forger l'image encore aujourd'hui dans l'imaginaire populaire, en en donnant cependant de nouvelles représentations plus positives et patrimonialisées. Ces quartiers chez Trenet sont ainsi épurés de leur peuple inquiétant de marlous et gigolettes, pourtant si caractéristiques de la production chansonnière contemporaine, non seulement réaliste mais aussi comique. Au-delà de Paris seulement, la ville que Charles Trenet décrit est une ville souvent idéalisée, voire aseptisée, à une période où Paris et sa banlieue connaissent de profondes mutations sur le plan urbanistique, notamment aux marges de ces quartiers qui servent de décor habituel dans la chanson réaliste. Le *Ménilmontant* qu'il fige en 1938 dans un temps qui n'est pas exactement le sien s'inscrit dans une dynamique de renouvellement de l'imaginaire de Paris dans la chanson, qui préfigure la « chanson parisienne » des années 50, notamment celle de Francis Lemarque ou encore de Léo Ferré. Comment et pourquoi cet enfant de Narbonne a-t-il tant insisté sur ce décor parisien, pourtant déjà largement rebattu ?

La notion d'imaginaire géographique, entendue, selon la définition qu'en donne le géographe Bernard Debarbieux¹, comme un ensemble de « représentations symboliques qui attachent aux lieux des significations fortes sans pour autant avoir de correspondance dans le réel spatial », permet d'aborder la question des représentations de la ville et ponctuellement des paysages chez Charles Trenet, dans la mesure où ceux-ci contribuent à forger d'autres imaginaires spatiaux et temporels durables dans la chanson contemporaine et postérieure à Trenet. Cette communication se propose ainsi d'étudier, à travers ses inspirations personnelles et poétiques, la façon dont Charles Trenet s'inscrit d'une part dans un courant chansonnier généralement d'inspiration réaliste, qui fait de Paris son décor principal voire un personnage central. D'autre part, il s'agira de comprendre la façon dont il a contribué, dès les années 1930 à renouveler une certaine image de la ville, empreinte d'une nostalgie qui lui est propre, mais qui s'impose au-delà de Trenet, en particulier dans la chanson « parisienne » des années 1950-1960.

David GULLENTOPS (Vrije Universiteit Brussel (CLIC))

Charles Trenet et Jean Cocteau

Quelles sont les raisons qui ont amené Jean Cocteau à publier des articles journalistiques sur Charles Trenet et à soutenir le chanteur tout au long de sa carrière ? Après avoir esquissé la biographie croisée des deux artistes, nous nous intéresserons à ce qui sépare, aux yeux de Cocteau, la chanson de la poésie, non seulement à travers les propos qu'il a tenus sur ce sujet en général et sur Trenet en particulier, mais surtout à travers l'analyse des chansons qu'il a lui-même composées et qui portent plus d'une empreinte de Trenet.

Stéphane HIRSCHI (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

Le fantôme et la pâte à papa, ou le père perd toujours chez Trenet

Comme je l'ai montré dans mon article de la revue *Europe*, on meurt très souvent chez Trenet, mais ces disparitions sont compensées par le retour de fantômes, de *Je chante* à *Raspoutine*. Mon propos va analyser comment cette structure de dédramatisation cathartique se déploie face aux figures de père, contre lesquelles, de chanson en chanson, Trenet déploie son agressivité. On s'attardera en particulier sur *Pigeon vole*, *Mam'zelle Clio* ou *Papa pique et maman coud*, pour finir par l'extraordinaire et tardive *Pâte à papier* de 1999, creuset fascinant pour les écoutes de psychanalystes en herbe.

¹ Debarbieux, Bernard, « Imagination et imaginaire géographiques », in Antoine Bailly, Robert Ferras & Denise - Pumain (dir.), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1995, p. 876.

Bernard JEANNOT (Université d'Angers (CIRPaLL))

Les chansons de Trenet ou la possibilité d'une comédie musicale

Écrites comme de petits tableaux, à la fois pittoresques et scénarisés, les chansons de Charles Trenet tendent à exister sous forme théâtrale. La spécificité de l'enregistrement discographique, en plein développement à l'époque du chanteur, nourrit cette volonté de rendre organique le texte chanté et de l'inscrire dans un cadre dramatique où le chanteur et le canteur se fondent dans le personnage de l'interprète.

Le cinéma² et surtout le théâtre ont ainsi pu montrer que la collocation des titres issus du répertoire de Trenet permettait de construire une véritable dramaturgie du swing où l'entité du « fou chantant » prend alors tout son sens : à travers des spectacles musicaux comme *Y'a d'la joie !... et d'l'amour* (mis en scène à l'Opéra Comique par Jérôme Savary) ou encore *Y'a d'la joie* (récital donné par Nelson Monfort), la poétique du « book musical » ne relève pas seulement d'une savante succession de titres reliés par un thème fédérateur. Il s'agira plutôt de constater comment l'intrigue se donne à lire par défigements successifs des titres pour interroger la figure même de Trenet qui pour sa part se donne à voir au miroir.

Chanteur ou comédien ? C'est en suivant le canteur dans une espèce de « mentir-vrai » que le chanteur se laisse surprendre, faisant dès lors rentrer son morceau chanté dans la possibilité d'une comédie musicale.

Joël JULY (Aix-Marseille Université (CIELAM))

Trenet, une tendance à détraquer la romance

En 1941, Charles Trenet est l'auteur d'un titre célèbre *La Romance de Paris* qui pourrait être conçu comme le parangon du genre et peut-être donner l'illusion que le répertoire de l'artiste abreuvera la même veine palpitante. Si effectivement, comme le veut l'époque de ses débuts, avec Tino Rossi en tête, de *Marinella* au *Plus beau tango du monde*, la mission du chanteur de charme est presque exclusivement de faire rêver le public en exposant des intrigues sentimentales qui riment avec « toujours », quelques chansonnettes de Trenet, sur les 530 œuvres dont il fut l'ACI, pourraient correspondre au profil, comme *Le soleil a des rayons de pluie* (1943), quand bien même le titre a préféré mettre l'accent sur les traces pluvieuses plutôt que sur les rayons d'or qui terminent la chanson.

Pourtant, notre standard, *La Romance de Paris*, lorsqu'il envisage l'avenir du couple, interpelle l'auditoire et instaure comme une mise à distance : « Aurez-vous de la peine à me croire ? » interroge le narrateur-canteur dans le dernier couplet. Nous prendrons donc le parti de chercher tous les procédés et toutes les stratégies par lesquels Charles Trenet casse le cliché de la *Fleur bleue* (1937) qui, au gré d'une énumération d'indéfinis, décompose et recompose une amourette qui fait à peine tourner la tête. D'abord, par un savant dosage du temps, en jouant sur l'empan ou l'angle de vue qu'il donne à sa romance : la réduisant à un futile instant magique³ ou au contraire étirant le temps jusqu'à une narrativité dégrisante qui contrecarre le bonheur à deux avec les aléas du couple (jalousie⁴, ennui, dispute⁵, perversion⁶), voire jusqu'à une nostalgie inquiétante, déjà très proche des déceptions

² *Je Chante*, réalisé en 1938 par Christian Stengel.

³ *Au fil du temps perdu* (1961).

⁴ *Pigeon vole* (1937).

⁵ *J'ai connu de vous* (1938).

⁶ *Où vas-tu chaque nuit ?* (1952).

bréliennes (*Le bonheur ne passe qu'une fois*, 1942 ; *Que reste-t-il de nos amours ?* 1942 ; *Quand descend le soir*, 1948 ; *Demain c'est la fin du monde*, 1966) ; ensuite en trivialisant la romance à coup de détails presque sordides⁷ : ces intrusions de la vie matérielle appauvrissent la plénitude des amants, les font redescendre sur terre et l'auditoire avec ; enfin en ramenant la passion soit à un rêve un peu déjanté⁸, soit à une simple montée de sève souvent dépendante du simple climat printanier⁹.

Est-ce tout simplement parce que « le grand amour rend bête » (*Vous êtes jolie*, 1938), ridicule et bohème (*Vous qui passez sans me voir*, 1937), aveugle et superficiel, ou plus fondamentalement parce qu'il n'est qu'un leurre idiot, un « commerce dans les bars de la cité » (*Le Jardin extraordinaire*, 1957), un pis-aller ? Tant de chansons permettront-elles de dégager une solution univoque ? Mais ne faut-il pas voir tout de même dans cette tendance à détraquer la romance un signe des temps, signe d'une conception de l'amour sociologiquement moins naïve (du moins en chanson), signe d'une recherche créative plus originale chez celui que la postérité va légitimer dans ce statut d'« instigateur de la modernité musicale et rythmique par tous les héritiers qui se revendiquent de lui de son vivant¹⁰ » ?

Ou le reflet tout particulier d'une personnalité qui préférera (ou devra se contenter de) la solitude plutôt que le grand amour ?

J'étais seul sur les routes / Sans dire ni oui ni non.
Mon âme s'est dissoute. / Poussière était mon nom¹¹.

Sarra KHALED (Université Polytechnique Hauts-de-France / Université de la Manouba-Tunis, Université de Carthage (CALHISTE / ATTC))

TRENETEMENT... D'un Charles à l'autre : Les hommages d'Aznavour à Trenet ou l'art de l'hommage auto-valorisant

*Longtemps, longtemps, longtemps
Après que les poètes ont disparu
Leurs chansons courent encore dans les rues¹²*

*C'est avec
CHARLES TRENET
Que commencent
Les années d'or de la chanson [...]
Ses refrains sont
Sur toutes les lèvres,
Ses textes dans toutes les mémoires,
Ses affiches sur tous les murs,
Son nom dans tous les cœurs...¹³*

Il y a chez lui une ouverture pour tous ceux qui sont venus ensuite. Pour Brassens, pour Brel, et pour moi bien-sûr. Trenet, c'est celui que chacun d'entre nous a rêvé d'être¹⁴.

⁷ Faire pipi au fond de la cour dans *Mam'zelle Clio* (1939) ou la réminiscence des bruits de papa et maman dans *Papa pique et maman coud* (1940).

⁸ *La Polka du roi* (1937), *Tombé du ciel* (1946).

⁹ *Boum* (1938), *Bonsoir jolie madame* (1941), *C'est bon* (1942).

¹⁰ Stéphane Hirschi, 2016, *La Chanson française depuis 1980*, Les Belles Lettres, Cantologie/8, Presses Universitaires de Valenciennes, p. 22.

¹¹ *La folle complainte* (1945).

¹² « L'âme des poètes », Charles Trenet.

¹³ « Un souffle nouveau », Charles Aznavour, préface de *Y'a d'la joie, l'intégrale des chansons*, Charles Trenet, Cherche midi, 2013.

Pour Charles Aznavour – pour qui « Y’a d’la joie » était la chanson préférée¹⁵ – Charles Trenet était incontestablement son maître à chanter¹⁶. L’interprète de « La Bohème » n’a cessé, durant sa carrière, caractérisée par une longévité record, d’exprimer son admiration pour l’œuvre de son aîné qui, selon lui, a ouvert la voie à plusieurs générations et a inventé la musique poético-moderne et poético-populaire. Si le duo que formaient auparavant Charles Trenet et Johnny Hess lui a inspiré le numéro de duettiste « jazzy » qu’il présentait avec Pierre Roche, premier indice probant d’une admiration inconditionnelle pour « le fou chantant » dont Aznavour chantait le répertoire à ses débuts, cette admiration s’est exprimée artistiquement, des années plus tard, par une collaboration artistique des deux Charles autour de la chanson, au titre éloquent, *Trenetement*, écrite par Aznavour et composée par Trenet lui-même en 1994¹⁷ et dans laquelle Aznavour pastiche – jusque dans l’interprétation scénique de son titre¹⁸ – le style du chanteur-poète élu à l’académie des beaux-arts en 1999.

Cette chanson écrite « façon Trenet¹⁹ » fait partie des nombreux hommages qu’Aznavour a rendu à son aîné et qui serviront de corpus à notre exposé : les récits de sa première rencontre avec Trenet en 1937 dans ses mémoires et récits intimes (*Le temps des avants* (p. 58, 59, 112), 2003 ; *Retiens la vie*, (p. 23), 2017), le catalogue de l’exposition, parrainée et inaugurée par Aznavour, « Trenet le fou chantant » co-écrit avec J.Pessis (2013), le texte poétique intitulé « un souffle nouveau », qui fait office de préface aux intégrales de Trenet (2013), les reprises des standards de Trenet, en solo ou en duo, dans l’émission « Hier encore », animée par Aznavour, sa reprise de « Ménilmontant » en duo avec Patrick Bruel, enregistrée en 2002²⁰ ou encore les éloges lyriques qui caractérisent ses propos et discours sur scène ou dans les médias sur Trenet. Il s’agira de démontrer, dans le cadre de cette communication, que l’enjeu de ces hommages dépasse celui de la simple expression de l’admiration car, en célébrant son aîné, Aznavour s’est inscrit comme l’héritier d’une tradition instaurée par Trenet et s’est érigé en représentant d’une chanson française d’antan, caractérisée par sa qualité et son classicisme et par l’élévation poétique d’un art dit « populaire », se positionnant ainsi comme balise temporelle d’un âge d’or révolu. Auto-valorisation, défense et mise en valeur d’un classicisme en chanson, revendication d’une identité d’auteur et transmission d’un héritage sont les enjeux majeurs de la célébration du « fou chantant » dans l’œuvre aznavourienne.

Julia KUZMINA (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

Prosodie dans la chanson de Trenet : création et interprétation

La prosodie est un terme qui s’utilise en linguistique, en musique et en poésie. Avec les chansons elle est une notion importante dans le domaine de la création, qui désigne la manière

¹⁴ Charles Aznavour, propos recueillis par Pierre Léderrey pour le magazine hebdomadaire suisse Migros Magazine, décembre 2014.

¹⁵ Gilles Médioni, « Charles Aznavour : "Ma chanson préférée ? Y a de la joie, de Trenet" », *L’Express*, 5 mars 2010.

¹⁶ « Je rends hommage [...] à mes trois maîtres à chanter, que je nomme par ordre d’entrée dans ma vie : Maurice Chevalier, Charles Trenet et Edith Piaf. », in Charles Aznavour, *Retiens la vie*, Don Quichotte, 2017, p. 23.

¹⁷ Parue dans l’album *Toi et moi*, 1994.

¹⁸ Voir, à ce propos, l’interprétation qu’il en propose au Palais des Congrès en 1994, in DVD *Live au Palais des Congrès 1994*, EMI, 1995.

¹⁹ Charles Aznavour à propos de Charles Trenet aux États-Unis, émission *La nuit Charles Trenet*, partie 2/4 (à 27’10), France Culture, diffusion le 19 février 2011, à l’occasion des 10 ans de sa mort.

²⁰ Single sorti chez BMG en 2002.

dont sont mises en mesure et en rythme les syllabes du texte. Ainsi, au niveau de la création la prosodie concerne les rimes, les syllabes, la mélodie et le rythme de la chanson.

Au même temps, en parlant de la prosodie comme somme des procédés phonétiques, il n'est pas possible d'ignorer la manière d'interprétation. Le volume, le timbre, la vitesse, les accents et même l'apport du microphone deviennent des éléments importants dans la construction de la signification de la chanson. C'est aussi ce côté qui rend la figure de l'interprète de la chanson aussi importante que la figure de l'auteur-compositeur.

Charles Trenet a été au même temps auteur, compositeur et interprète. Avec son œuvre il crée des rimes et des rythmes spécifiques, change la hauteur et la vitesse de la voix afin de transmettre le message de la chanson au cours de son interprétation. Comment les règles prosodiques de la chanson changent-elles dans le cas de Trenet ? Quels effets ces procédés donnent-ils ? La communication va être construite autour deux exemples de chansons de Trenet, notamment « Le soleil et la lune » et « Coin de rue ».

Colette LUCIDARME (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

La voix du micro : la voie du jazz ?

Lorsque Charles Trenet débute sa carrière d'interprète en solo, le microphone fait son apparition sur la scène, notamment avec Jean Sablon qui l'adopte à l'image des crooners américains comme Bing Crosby, Rudy Vallée ou Ross Colombo. En 1937, cet accessoire de scène est doté d'importants perfectionnements grâce à la firme RCA. Il devient unidirectionnel ou cardioïde, c'est-à-dire qu'il ne capte que les sons de façade et évite les bruits alentour. Son premier avantage étant l'amplification, le chanteur n'avait plus la contrainte de devoir gérer son souffle ni de soutenir les sons pour se faire entendre jusqu'aux derniers rangs. Mais à l'usage, les interprètes vont découvrir les intérêts esthétiques qu'ils peuvent tirer de cet outil, particulièrement au niveau du timbre de voix et dans la manière de phraser. Les chanteurs de charme avaient déjà exploité l'effet de proximité que permettait le cardioïde, par son augmentation des basses fréquences, donnant à la voix davantage de rondeur et de profondeur, et donc une plus grande intimité avec le public. Mais l'usage généralisé du microphone va faire émerger de nouvelles personnalités vocales par l'invention de toute une gamme d'effets techniques et de styles vocaux inédits. Le *crooning*, mais aussi le *scooping* ou le *vocal fry*, l'articulation et les intonations spécifiques que l'amplification exigeait, et les moindres nuances que le microphone pouvait répercuter, viennent alors enrichir la voix naturelle de l'interprète et ouvrent un espace rythmique jusqu'alors inexploré qui bouscule les habitudes prosodiques.

Avec l'exemple d'une chanson de Charles Trenet, *Que reste-t-il de nos amours* - devenue depuis une célèbre ballade de jazz sous le titre *I wish you love* -, il est proposé d'étudier comment les nouvelles façons de phraser la mélodie et de timbrer la voix ont conduit à cette plus grande liberté rythmique en concordance avec les nouveaux accompagnements et arrangements jazzy qui commençaient à se propager dans la chanson française.

Cécile PRÉVOST-THOMAS (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Cerlis))

« Quand les grands esprits se rencontrent » : correspondances enchantées de Jacques Higelin et Charles Trenet

Avec son spectacle *Higelin enchante Trenet* créé au Trianon à Paris au printemps 2005, sa tournée à travers la France, puis son album du même nom paru en septembre de cette même année, Jacques Higelin a, quatre ans après la disparition du « fou chantant », sublimé l'âme du poète. Plus que de simples reprises, les choix artistiques opérés par Higelin sur ce projet ont

magnifié la plume de Trenet et apporté un second souffle à sa musique grâce à la complicité de son percussionniste Dominique Mahut. La récréation de titres comme « Débit de l'eau... débit de lait » ou « Le Soleil et le Lune » incitant le public à participer joyeusement, la réinterprétation délicate puis délirante de « Je chante » nous rappellent combien Higelin s'est largement construit artistiquement depuis sa plus jeune enfance à partir de l'univers musical de son maître chanteur, ce dernier ayant même de son vivant qualifié son cadet de second fou chantant déclarant que lui seul pouvait efficacement interpréter et transmettre son œuvre. Cette communication propose donc de revenir sur les différentes étapes de ce projet, *Higelin enchante Trenet*, à partir de l'analyse de la revue de presse de l'époque relatant cette création, du compte-rendu d'un entretien réalisé avec son initiateur, Daniel Colling, ex-directeur du Printemps de Bourges et producteur de Jacques Higelin, qui avait dès 1977 provoqué la rencontre entre les deux artistes à la première édition du festival, épisode important qui sera également présenté pour comprendre le prolongement et la teneur des correspondances entre les deux fous chantants qui ont par la suite échangé à plusieurs reprises au cours des années 1980 et 1990. Un second entretien sera également réalisé, dans la mesure du possible, avec Dominique Mahut, percussionniste qui a participé à cette création, à la tournée et à l'enregistrement de ce spectacle afin de mesurer l'esprit (choix des œuvres, choix de réécriture, arrangements, adresse au public, etc.) dans lequel Jacques Higelin et lui-même ont conçu cet hommage hors du commun à Charles Trenet.

Céline PRUVOST (Université Picardie Jules Verne (CERCLL))

La Douce France de Rachid Taha et Carte de séjour : quelle France, quelle douceur ?

Présentée sur scène en 1985 puis enregistrée en 1986, la réinterprétation de *Douce France* par le groupe Carte de séjour a marqué les esprits. Philippe Hanus²¹ et Barbara Lebrun²² ont récemment publié des articles qui éclairent le contexte historique et culturel de cette reprise. Après avoir rappelé leurs conclusions, nous proposerons une analyse du rapport entre le texte de Charles Trenet, les arrangements musicaux de Carte de séjour, la performance vocale de Rachid Taha et les images choisies dans le clip. Les frottements entre ces différents éléments dessinent une France multiple à la douceur amère.

Abdelhai SADIQ (Université Cadi Ayyad (LIMPACT))

Un certain Nagib de Trenet

Nagib est l'une des rares chansons de Charles Trenet consacrée à la magribanité française des années 90. Évoquant l'initiation à la francité à travers l'inscription du corps dans l'espace et le temps par "le mouvement universel" (nage/danse), l'auteur interprète propose, à notre avis, un regard jovialement philosophique mais profondément dans l'air du temps d'une société dont il n'a eu de cesse de chanter la diversité...

²¹ Philippe Hanus, « "Douce France" par Carte de Séjour. Le cri du "Beur" ? », *Volume*, 2015/2 (12:1), p. 123-137.

²² Barbara Lebrun, « "Carte de Séjour : Revisiting 'Arabness' and anti-racism in 1980's France? ». *Popular Music*, 2012, 31(3), p. 331-346.

Catherine THOMAS (Université Polytechnique Hauts-de-France / Vrije Universiteit Brussel (CALHISTE / CLIC))

Charles Trenet, passeur intermédial

Durant sa carrière, Charles Trenet a abordé de nombreuses disciplines artistiques différentes, comme la chanson, la littérature, la peinture, ou encore le cinéma. L'artiste semble avoir trouvé dans l'exploration des relations intermédiales un moyen de réinventer la chanson française et de perdurer dans les mémoires. Ainsi, Serge Gainsbourg se souvient-il d'un « passeur de rêves » dans la préface qui ouvre le recueil des œuvres de Trenet intitulé *La Route enchantée* (1981). En partant de ce poème, je propose d'étudier les éléments intermédiaux qui ont favorisé la pérennité de l'œuvre de Trenet et la façon dont ils interagissent dans la chanson nostalgique *C'était... c'était... c'était...* (1946).

Jean-Pierre ZUBIATE (Université Toulouse Jean Jaurès (LLA-CREATIS))

Trenet classique ou la canalisation de l'exubérance baroque

Il est aujourd'hui admis, concernant le XVII^e siècle français, que le classicisme, qu'une tradition académique a longtemps présenté comme une réaction à la sensibilité et à l'art baroque qui en renverserait les principes, fut plutôt l'assimilation et l'insertion, dans un cadre plié à une logique de la symétrie et de la proportion, d'ingrédients contradictoires avec cette logique et toujours à la limite d'en faire éclater la rigueur – un style oxymorique, en somme, fondant la simplicité sur une extrême tension des forces qu'il met en présence.

Mutatis mutandis, il semblerait qu'on puisse, concernant le style des chansons de Charles Trenet, expliquer sa magie, son évidence troublante et, peut-être, le mélange de distance et de sensation de permanence qui le lie à la chanson contemporaine, par le traitement assimilatif qu'il fait subir à un imaginaire et à un style baroque qui, à la fois, lui sont propres et viennent du premier moment moderne de l'esthétisation de la chanson (celui des cabarets montmartrois de la fin du XIX^e siècle inversé jusque dans les chansons réalistes des années 1920 et 1930). Loufoquerie (*Les bœufs*), goût du farfelu (*La java du diable*), sens de l'équivoque, théâtralité du posé de la voix, du doigt levé ou de l'œil grand ouvert (« le fou chantant »), reflets où l'imité et le modèle laissent affleurer les forces d'un fantomisme (*Je chante*, *Le revenant*) ou d'un dédoublement des formes sensibles (*La mer*), puissance de l'irréel et de l'illusion (*Le jardin extraordinaire*, *Chacun son rêve*), parmi d'autres traits, rappellent la logique centrifuge propre à l'art baroque et laissent entrevoir la hantise de cet Absolu vacant (*L'Oiseau des vacances*) où Yves Bonnefoy, dans *Rome 1630*, voit son essence.

Néanmoins, Trenet ramène ces énergies vers un point central qui, sitôt perçue la possibilité de côtoyer le vide, les intègre à un ordre plénier (le classicisme ayant horreur du vide, comme le montre sa plastique). Ainsi revendique-t-il « ingénument » la structure refrain/couplet, qu'il pratiquera sans discontinuer ; ainsi les étrangetés et autres bizarreries, comme les folies des personnages moliéresques, sont-elles orchestrées par un discours de la raison qui les canalise (avec quel degré d'adhésion de la part de l'auteur ?, c'est toute la question) ; ainsi le chanteur, même dans la mélancolie, donne-t-il à reconnaître un ordre du monde qui rassure (tel le paysage stable de *Douce France*, la continuité équilibrée de Paris et de sa banlieue dans *Revoir Paris*, ou encore le conseil *N'y pensez pas trop* opposé aux soucis du quotidien) ; ainsi enfin ne se départit-il jamais, en même temps que d'une équivalence de la syntaxe et de la métrique, d'une simplicité lexicale et syntaxique qui servent la clarté d'un propos ne cédant jamais à la familiarité.

Parce que le fond est le respect des codes et des conventions sociales ? Sans doute quelque morale de « l'urbanité » a-t-elle ici sa place. Mais elle semble plus être la figure imposée à laquelle se soumet une morale de la liberté individuelle irréductible (*De la fenêtre*

d'en haut) mais difficile à vivre, comme il en va chez La Fontaine, que le cadre justifié par une anthropologie de la folie qu'elle est chez Molière. D'où l'ambiguïté finale de ce classicisme, qui, comme celui des *Contes* de La Fontaine, joue avec le licencieux (*Mam'zell Clio, A la porte du garage, Papa pique et Maman coud*), ou, comme celui de certaines fables, laisse affleurer une mélancolie qui lui fait presque rompre le pacte de communication (*Giovanni*).

Biobibliographies des intervenants

Conférences

Yves CHARNET

Né à Nevers, en 1962.

Après des études de Lettres modernes ((ancien élève de l'ENS (Ulm, 1983), agrégation (1989) & thèse sur Baudelaire (1995)), il crée, en 1996, le module Arts & Cultures à l'ISAE-SUPAERO. Il vit & travaille depuis à Toulouse. Il a publié avec *Proses du fils* (La Table Ronde, 1993) le premier chapitre d'une autofiction sans fin dont, après une dizaine de livres, le dernier épisode s'intitule *Dans son regard aux lèvres rouges* (Le Bateau Ivre, 2017).

Hanté par la chanson française dans toute sa variété, son travail de prosateur l'a déjà conduit à publier *Quatre Boules de jazz, Nougasons* (Alter Ego, 2014). Un manuscrit autour de la figure tutélaire de Serge Lama est en chantier. Charles Trenet a sa façon de revenir, et presque à chaque ouvrage, entre les lignes d'un écrivain qui entend résonner jusque dans sa signature la première syllabe du prénom et la dernière du nom du *Fou chantant*...

Dominic DAUSSAINT

Dominic Daussaint est réalisateur de films documentaires et dirige une petite maison de production spécialisée dans la conception, la production et la réalisation audiovisuelle dans le domaine de l'entreprise et des institutions. C'est aussi le créateur et l'administrateur du site web de référence *Les amis de Charles Trenet* (www.charles-trenet.net) ainsi que de la page officielle consacrée à l'artiste, chez Facebook.

Bertrand DICALÉ

Bertrand Dicale est auteur d'une trentaine d'ouvrages consacrés à l'histoire de la chanson ou à des vies d'artistes (Serge Gainsbourg, Georges Brassens, Juliette Gréco, Charles Aznavour, Cheikh Raymond...), tout en étant chroniqueur sur France Info et auteur de documentaires pour la télévision. Il est également engagé dans l'exploration de la créolité, ayant publié *Ni noires, ni blanches – Histoire des musiques créoles* aux éditions de la Philharmonie.

Communications

Perle ABRUGIATI (Aix-Marseille Université (CAER))

Professeur de littérature italienne à l'université d'Aix-Marseille, responsable de l'axe 2 du CAER (Centre aixois d'études romanes) intitulé « Écriture, réécriture, intermédialité ». Elle a dirigé 10 volumes sur la réécriture parmi lesquels deux dans la collection « Chants Sons » des Presses Universitaires de Provence : *Réécriture et chanson dans l'aire romane* (PUP, 2017) et *Chanson et parodie* (PUP, 2018). Traductrice de Campanella, Guichardin, Leopardi, et de livrets d'opéra, elle a aussi traduit des chansons et est elle-même auteur-compositeur-interprète. Elle est à l'initiative du réseau de recherche international « Les ondes du monde » avec Joël July et Jean-Marie Jacono et codirige depuis 2015 la collection « Chants Sons » et depuis 2012 la collection « Textuelles » des Presses Universitaires de Provence, dont elle est directrice éditoriale depuis 2017. Perle Abbrugiati est par ailleurs spécialiste de littérature italienne des xix^e et xx^e siècle ; elle étudie volontiers le lien entre ironie et mélancolie avec

pour auteurs phares Leopardi, Calvino, Tabucchi sur lesquels elle a publié plusieurs ouvrages individuels et collectifs. Elle dirige depuis 2011 la revue *Italies*.

Line AMSELLEM-SZENDE (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

Line Amselem est maître de conférences au département d'Études Hispaniques de l'UPHF, rattachée au CALHISTE.

Elle travaille principalement sur les Arts et les lettres de la Contre-Réforme en Espagne, mais aussi sur la Modernité héritière et en rupture avec l'Espagne classique (Génération de 1898 et 1927 ; Picasso, Dalí, Lorca).

Elle est traductrice notamment de poésie : Thérèse d'Avila, Lope de Vega ou Federico García Lorca.

Elle œuvre aussi pour la défense, l'étude et la conservation de la langue et de la culture judéo-espagnole du Maroc, dans une réflexion sur le lien entre les trois monothéismes.

Principaux ouvrages et traductions:

Colloque

Les Arts et les lettres de la Contre-Réforme en Espagne, CRESLE, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, colloque international sous la direction de Line Amselem, actes publiés dans *Cauces*, revue d'études hispaniques de l'Université de Valenciennes, n° 3, décembre 2002.

Traduction

Federico GARCÍA LORCA, *Complaintes gitanes / Romancero gitano*, édition bilingue, traduction et avant-propos de Line Amselem, Paris, éditions Allia, février 2003, (13^e édition janv. 2017).

Federico GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du duende / Juego y teoría del duende*, édition bilingue, traduction et notice de Line Amselem, Paris, éditions Allia, mai 2008 (10^e édition juin 2017).

Lope de VEGA CARPIO, *Soliloques amoureux d'une âme à Dieu / Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, édition bilingue, traduction et avant-propos de Line Amselem, Paris, éditions Allia, mai 2006.

Federico GARCÍA LORCA, *Les Berceuses / Las Nanas infantiles*, édition bilingue, traduction et postface de Line Amselem, Paris, éditions Allia, mars 2009 (2^e éd. fév. 2018)

Bruno BLANCKEMAN (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (THALIM))

Bruno Blanckeman, professeur de Littérature française à la Sorbonne Nouvelle et critique littéraire, est l'auteur d'essais, articles et directions ou codirections d'ouvrages portant sur la littérature narrative actuelle (*Les récits indécidables*, Septentrion, 2000 ; *Lire Modiano*, Armand Colin, 2009), l'œuvre de Marguerite Yourcenar (*Dictionnaire Yourcenar*, Honoré Champion, 2017), la chanson française (« Chanson/Fiction depuis 1980 », *Revue Internationale de FiXXIon Française Contemporaine*, 2012).

Brigitte BUFFARD-MORET (Université d'Artois (Grammatica))

Brigitte Buffard-Moret ancienne élève de l'École Normale Supérieure, agrégée de lettres classiques, est professeur de langue française et de stylistique à l'université d'Artois (Arras). Elle est rattachée au laboratoire de recherches Grammatica (EA 4521).

Ses travaux de recherche portent sur les formes de la poésie française héritées de la chanson. Elle a notamment publié *La Chanson poétique du XIX^e siècle, origine, statut et formes* (Presses Universitaires de Rennes, 2006, Prix Louis Barthou de l'Académie française 2007), une *Introduction à la stylistique* (Éd. Dunod, 1998 ; rééd. revue et augmentée, Armand Colin,

2009), un *Précis de versification* (Éd. Nathan 2001, rééd. revue et augmentée, Armand Colin, 2017), *Comme une boule de cristal, Maurice Carême entre poésie savante et chanson populaire* (Artois Presses Universitaires, 2013, en collaboration avec Jean Cléder). Les actes du colloque *La Ballade, métamorphoses d'un genre, du Moyen Âge à nos jours* qu'elle a co-organisé avec Mireille Demaules à l'université d'Artois en 2016 sont en cours de publication aux éditions Garnier.

Marie CADALANU

Ancienne élève de l'ENS Lyon, agrégée de lettres modernes, docteur en études cinématographiques. Ma thèse porte sur le cinéma chantant français dans les années trente. J'enseigne actuellement le français en lycée en région parisienne (Saint-Ouen L'Aumône).

Stéphane CHAUDIER (Université de Lille (AliTHiLa))

Professeur de littérature à l'université de Lille, stylisticien, spécialiste de Marcel Proust (*Proust et le langage religieux : La Cathédrale profane*, Honoré Champion, 2004), du roman contemporain (*Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, 2016, PUSE) et de chanson française. Il a coordonné dans la collection « Chants Sons » aux PUP : *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, 2018. Il est l'auteur de plus d'une cent-cinquantaine d'articles universitaires variés.

Audrey COUDEVYLLE-VUE (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

Audrey Coudevylle-Vue, maître de conférence en littérature, spécialisée en cantologie, a achevé en 2016 une thèse intitulée « Fréhel et Yvonne George, muses contrastées de la chanson réaliste de l'Entre-deux-guerres ». Elle est l'auteure de plusieurs articles traitant de l'univers de la chanson dite réaliste de l'entre-deux-guerres et plus particulièrement des voix de ses interprètes féminines. À ce titre, elle a publié « Fréhel : de la porte-parole d'un groupe à un effet d'intime », dans *Chanson. Du Collectif à l'Intime*, sous la direction Joël July, PUP, octobre 2016, pp. 29 à 39. Elle s'est intéressée dernièrement à la question migratoire dans l'actuelle chanson française à travers trois études de cas (cf ATeM, n°3, 2018. Innsbruck university press, www.atem-journal.com).

Membre du Laboratoire CALHISTE, elle poursuit ses recherches sur la chanson en collaborant notamment au Projet « Les Ondes du Monde », à l'origine de biennales d'études sur la chanson. Parallèlement, à ses activités d'enseignant-chercheur, elle est enseignante en communication et expression française, ainsi que directrice des études pour le département GEII de l'IUT de Valenciennes.

Luca DI GREGORIO (Université de Liège (Traverses, CIPA))

Luca Di Gregorio (1988) a obtenu un doctorat en Langues, Lettres et Traductologie à l'Université de Liège. Romaniste de formation, il cherche à articuler les outils de la critique culturelle et de la littérature comparée avec certaines dimensions de la production populaire et spectaculaire des XIX^e et XX^e siècles. Ses travaux concernent principalement l'écriture de l'Ouest américain en Europe, entre cultures littéraires et imaginaires médiatiques. Auteur de *Wilderness et Western. L'Ouest fictionnel chez Gustave Aimard et Emilio Salgari* (Presses Universitaires de Liège, 2014), il s'est notamment intéressé à l'image du trappeur dans le roman français et à la phénoménologie populaire de Buffalo Bill. Des recherches plus récentes l'ont amené à interroger le seuil du parc naturel dans le récit de voyage contemporain, matière d'un ouvrage à paraître en 2018 chez l'éditeur Quodlibet (Rome).

[Bibliographie institutionnelle :

<https://orbi.uliege.be/browse?type=author&value=Di%20Gregorio,%20Luca%20p182165>]

Franck FERRATY (Université Toulouse Jean Jaurès (IRPALL))

Franck Ferraty est docteur agrégé en musicologie. Recherche, enseignement, musicothérapie, composition, improvisation, concert, poésie, dessinent ses itinéraires. Entre 2008 et 2015, il fut membre de l'ERELHA (Équipe de Recherche en Lettres, Histoire et Arts / Institut Catholique de TOULOUSE). Depuis 2016, il participe à l'IRPALL (Institut de Recherche Pluridisciplinaire en Arts, Lettres et Langues / U. TOULOUSE 2). Il a publié deux ouvrages chez L'Harmattan consacrés à Francis Poulenc (en 2009 et 2011), plusieurs articles ainsi que trois recueils de poésie.

Marie GOUPIL-LUCAS-FONTAINE (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (CRHXIX))

Marie Goupil-Lucas-Fontaine est agrégée d'histoire et doctorante à l'université Paris I-Panthéon-Sorbonne-Centre d'histoire du XIX^e siècle. Elle prépare une thèse sous la direction de Dominique Kalifa intitulée : « Chanteur « réaliste » : histoire sociale et imaginaire d'une profession (c. 1880-c.1950) ».

David GULLENTOPS (Vrije Universiteit Brussel (CLIC))

David Gullentops, professeur de littérature française à l'Université de Bruxelles (V.U.B.) et directeur des *Cahiers Jean Cocteau*. Il est l'auteur d'une *Poétique de la lecture. Figurativisations et espace tensionnel chez Émile Verhaeren* (Bruxelles, VUB Press, 2001), d'une *Poétique du lisuel* (Paris, Paris-Méditerranée, 2001), coéditeur des *Œuvres poétiques complètes* de Jean Cocteau (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005) et co-auteur de l'ouvrage avec DVD *Les Mondes de Jean Cocteau. Poétique et esthétique* (Paris, Non Lieu, 2012) et des *Écrits sur la musique* de Jean Cocteau (Paris, Vrin, 2016).

Stéphane HIRSCHI (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

Doyen de la Faculté des Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines (FLLASH) ; responsable de l'équipe « Transports et mobilités » au sein du laboratoire CALHISTE ; et Professeur de littérature française moderne à l'Université de Valenciennes depuis 1999.

Quatorze livres publiés ou coordonnés, dont *Jacques Brel, Chant contre silence ; Sur Aragon – Les voyageurs de l'infini ; Aragon et le Nord ; L'art de la parole vive ; Chanson : l'art de fixer l'air du temps ; Paris en chansons* et *La chanson française depuis 1980* ; plus de quatre-vingt dix articles parus en France et à l'étranger, dans des revues prestigieuses comme la *NRF*, la *RSH* ou *Europe*.

Inventeur de la « cantologie », comme étude de la chanson considérée dans sa globalité (textes, musique *et interprétation*).

Directeur de la collection « Cantologie », Les Belles Lettres/PUV : 9 ouvrages parus.

Bernard JEANNOT (Université d'Angers (CIRPaLL))

Bernard Jeannot est professeur certifié en lettres modernes. Il enseigne actuellement à l'Université Catholique de l'Ouest à Angers la grammaire et la stylistique, la littérature française, l'histoire et la poétique du genre théâtral. Ses travaux l'ont amené à se spécialiser dans l'étude des arts du spectacle musical. Membre du CIRPaLL de l'ED de l'Université d'Angers, il prépare actuellement une thèse intitulée *Forme, usages et enjeux des clichés dans les comédies musicales françaises*. Il est également metteur en scène et directeur artistique de la « Compagnie des 3Z'Arts », spécialisée dans la pratique de la chanson vivante, après avoir dirigé pendant 18 ans la « Troupe Albérica » dans les Pays de Loire.

Bernard Jeannot, « Le cliché de l'amour dans la comédie musicale de langue française : fatalité ou originalité d'une poétique de la reprise et de la sériation ? », in *Le français en chantant / septièmes Rencontres de Liré*, sous la direction de Françoise Argot-Dutard, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Bernard Jeannot, « Les comédies musicales françaises : des fictions littéraires pour un art populaire », in *Le Pardailan* n°1 « Fiction Populaires », La Taupe médite, Paris, 2016.

Bernard Jeannot, *Figures et pointes stylistiques novatrices en langue allemande, anglaise, espagnole et leur traduction française*, Daniel Lévêque (coord.), Monograficos de la revista Herméneus, n°18, Universidad de Soria, 2016.

Bernard Jeannot, « Les Clichés dans la comédie musicale française, ou la possibilité d'une mièvrerie intelligente », in *Mauvais Goût, Mauvais Genre ? Littérature populaire, culture médiatique*, Actes du séminaire interdisciplinaire, ENS Ulm, 2016/2017, La Taupe médite, Paris, 2017.

à paraître :

Bernard Jeannot, « La Chanson au sein de la comédie musicale française : de la parole figée à l'art dramatique » (Actes du colloque international *La chanson française et francophone dans l'enseignement et la recherche : état des lieux et problématiques actuelles*, les 05-06-07 avril 2016, Tunis).

Bernard Jeannot, « Pour une chanson vivante : l'incarnation stylistique dans les chansons de comédie musicale », (Actes de la Première Biennale internationale d'études sur la Chanson *Espaces De la chanson contemporaine, Cartographie d'un genre en mutation*, 20-22 septembre 2017, Aix-en Provence et Marseille, 25-27 septembre 2017, Lens).

Bernard Jeannot, « Lily Passion, ou la dramaturgie d'une folie vocale » (Actes du colloque *Barbara en scène(s)*, Université François Rabelais, 29-30 novembre et 1^{er} décembre 2017, Tours-Paris).

Joël JULY (Aix-Marseille Université (CIELAM))

Joël JULY enseigne en tant que maître de conférences, la langue et la littérature françaises à la faculté d'Aix-en-Provence (Aix-Marseille Université). En 2002, il a soutenu une thèse de doctorat en linguistique sur les chansons de Barbara (*Les Mots de Barbara*, PUP, 2004) et a dirigé les rééditions de *L'Intégrale* (L'Archipel, oct. 2012, nov. 2017). Il est aussi l'auteur d'un essai chez l'Harmattan en 2007, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, qui cherche à circonscrire les effets popularistes (prosaïsme, néologie, défigements, polyphonie, coq à l'âne, mise en voix) de cet art populaire. Il participe à la plupart des ouvrages et des manifestations universitaires qui s'interrogent sur le genre chansonnier. Un colloque qu'il a organisé en 2014 (*Chanson. Du collectif à l'intime*, 2016) a permis de donner l'impulsion du réseau de recherche international « Les ondes du monde » et d'initier au sein des PUP une collection qu'il codirige, « Chants Sons ». Vient de paraître en octobre 2018 en collaboration avec Pascal Pistone de l'université de Bordeaux *Ferré... vos papiers !* aux PUP.

Sarra KHALED (Université Polytechnique Hauts-de-France / Université de la Manouba-Tunis, Université de Carthage (CALHISTE / ATTC))

Sarra Khaled est professeur agrégé depuis 2012, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Tunis et enseignante titulaire à l'Institut Supérieur des Langues de Tunis (Université de Carthage) où elle assure des cours de poésie, de civilisation française, de FLE et des cours sur la chanson française. Elle prépare, depuis 2014, une thèse en cotutelle (entre l'Université de la Manouba-Tunis et l'Université Polytechnique Hauts-de-France) en littérature, spécialité cantologie, intitulée « Être *un classique de la chanson française : l'exemple de Charles Aznavour* », sous la direction des professeurs Samir Marzouki et Stéphane Hirschi. Dans le cadre de ses travaux de recherche, Sarra Khaled a plusieurs participations à de nombreux séminaires, congrès et colloques internationaux sur la chanson. Elle a organisé deux colloques internationaux, dont un sur la chanson française et francophone dans l'enseignement et la recherche en avril 2016, et a notamment publié : « L'Arménie dans l'œuvre de Charles Aznavour », dans *Exprimer le génocide des Arméniens*, (dir) Annick Asso, Hélène Démirdjian, Patrick Louvier, PUR, 2016, p. 113-133 et « L'Algérie française dans la chanson : colonisation, décolonisation et "nostalgérie" », dans *Histoire individuelle et histoire collective dans l'œuvre littéraire*, études réunies par Afifa Marzouki, Tunis, Sud Éditions, 2017, p. 277-305.

Julia KUZMINA (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

Julia Kuzmina est doctorante à l'Université de Valenciennes où elle travaille sous la direction de Stéphane Hirschi dans le domaine de la cantologie. Son sujet de thèse concerne la poétique des albums concept francophones des années 1970-1980. Elle a fini sa formation de Master en Études anglophones à l'Université d'État de Saint-Pétersbourg, son mémoire étant intitulé « Folk Traditions in British Pop Songs of the 1960s ». Auparavant, elle a aussi obtenu un diplôme de Master en Littérature comparée à l'ENS de Lyon. À part la science, elle s'intéresse à la création musicale et écrit les chansons elle-même.

Colette LUCIDARME (Université Polytechnique Hauts-de-France (CALHISTE))

Doctorante en littérature au laboratoire Calhiste de l'UPHF (Valenciennes), Colette Lucidarme prépare une thèse sur l'intérêt que les auteurs et compositeurs de chansons ont accordé aux pratiques musicales issues du jazz, tout particulièrement dans leurs adaptations à la langue française (prosodie, rythme, scansion, accentuation). Titulaire de masters en littérature et en musicologie, diplômée de conservatoire (violoncelle, guitare, chant, musique de chambre, composition et contrepoint), elle est aussi auteur-compositeur-interprète de spectacles de chansons ayant obtenu plusieurs distinctions : Médaille d'Argent de l'*Académie des Jeux Floraux* de Toulouse, Premier Prix du concours Yves Montand et du Concours International de la chanson française de Lomme, Prix de la Sacem.

Cécile PRÉVOST-THOMAS (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Cerlis))

Sociologue et musicologue de formation, docteur en sociologie, Cécile Prévost-Thomas est Maître de Conférences au département de Médiation Culturelle de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 où elle est responsable de la Licence Musique et Danse et du Master Médiation de la Musique qu'elle a créé en 2014.

Chercheuse au CERLIS (Centre de Recherche sur les Liens Sociaux – UMR 8070 – Université Paris Descartes – CNRS - Université Sorbonne Nouvelle), elle consacre principalement ses recherches depuis 25 ans à l'étude sociologique et musicologique des mondes de la chanson francophone contemporaine en analysant aussi bien ses pratiques de création, de production, de diffusion et de réception, que les discours et les représentations

sociales qu'ils génèrent dans les sociétés française et québécoise principalement. Depuis 2015 elle coordonne à la Sorbonne le séminaire mensuel « Penser la chanson ».

Parallèlement, depuis 2010, elle développe aussi ses recherches, autour de la question des dispositifs, acteurs, institutions et enjeux de la médiation de la musique à l'international. Elle est membre de l'équipe de recherche P2M (Partenariat sur les Publics de la Musique) rattaché à l'OICRM (Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique) de l'Université de Montréal au Canada depuis 2015 et a été nommée Professeur de Médiation de la Musique à l'HEMU (Haute Ecole de Musique de Lausanne) en Suisse en 2017.

Enfin, elle est membre du comité de lecture des revues *ATeM (Archives Texte et Musique)* et *Revue de Musicologie*.

Bibliographie (sélection) :

- Prévost-Thomas Cécile, " « Au cœur d'Higelin » : la syntonie fantastique ! Sociologie d'une œuvre enchantée", dans *La fête comme jouissance esthétique*, Anne-Marie Green (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. "Logiques sociales", 2004, p.221-251.
- Bizzoni Lise, Prévost-Thomas Cécile, (dir.), *La chanson francophone contemporaine et engagée*, avec Lise Bizzoni (dir.), Montréal, Triptyque, Montréal, 2008, 185 p.
- Prévost-Thomas Cécile, « La mort et le deuil au prisme de la chanson », dans *Chanson, du collectif à l'intime*, (dir.) Joël July, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 2016, p.127-146.
- Prévost-Thomas Cécile, « J'ai la mémoire qui chante : réminiscences individuelles et collectives en chansons », dans Péquignot Bruno, Prévost-Thomas Cécile (dir.), *Arts, culture, mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales » Série « Sociologie des arts », 2017, p.33-56.
- Prévost-Thomas Cécile, « Chanson française : Between musical realities and social representations », in *Made in France, Studies in Popular Music*, Gêrôme Guibert and Catherine Rudent (dir.), London, Routledge, "Global Popular Music Series", 2018.
- Prévost-Thomas Cécile, Ramel Frédéric (dir.), *International Relations, Music and Diplomacy, Sounds and Voices on the International Stage*, New York, Palgrave MacMillan, Series « The Sciences Po Series in International Relations and Political Economy », 2018.
- Prévost-Thomas Cécile, *Sociologie de la Chanson*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », à paraître.

Céline PRUVOST (Université Picardie Jules Verne (CERCLL))

Maître de conférences en études italiennes à l'université de Picardie Jules Verne, agrégée d'italien et ancienne élève de l'ENS de Lyon, elle codirige l'axe « Circulations intermédiatiques : langues, supports, genres » du CERCLL (Centre d'études des relations et contacts linguistiques et littéraires). Elle a soutenu en 2013 une thèse sur la chanson d'auteur italienne des années 1960 et 1970, dont la publication est en cours aux Presses de l'université Paris-Sorbonne. Ses travaux portent sur la chanson italienne et sur la chanson française, avec un intérêt particulier porté aux questions de traduction et d'intermédialité. Elle est par ailleurs auteur, compositrice, interprète et traductrice de chansons.

Abdelhai SADIQ (Université Cadi Ayyad (LIMPACT))

Abdelhai SADIQ, Professeur de l'Enseignement Supérieur à l'université Cadi Ayyad. Marrakech.

Enseigne la littérature comparée et la traductologie au Département de langue et Littérature Françaises.

Membre du laboratoire LIMPACT et du Conseil Scientifique de la faculté.

Ouvrages publiés :

Nass el Ghiwane, 40 ans de chanson protestataire marocaine, Marrakech, 2014.

De la Traduction à la Traducritique, Figures, Œuvres, Doctrines, Marrakech, 2016.

Au Pays du Paradoxe -Maroc-, Tranchant de Lunel, Paris, 1924/Présentation et réédition, Marrakech, 2011.

Les Gnomes de Sidi Abd Er-rahman El-Medjdoub, Comte H. de Castries, Paris 1896/Présentation et réédition Marrakech, 2013.

Figures littéraires et traductives (sous la direction), éd. Sarrazines & Co, Marrakech, 2016.

Également plusieurs articles et études sur la Traduction, la Traducritique et sur le patrimoine chansonnier marocain en traduction française.

Catherine THOMAS (Université Polytechnique Hauts-de-France / Vrije Universiteit Brussel (CALHISTE / CLIC))

Catherine Thomas (Université Polytechnique Hauts-de-France, France / Vrije Universiteit Brussel, Belgique) consacre sa thèse de doctorat aux rencontres intermédiaires entre la chanson et le cinéma chez deux auteurs-compositeurs-interprètes francophones qui ont fait l'expérience de la réalisation cinématographique : Jacques Brel et Serge Gainsbourg. Elle a rédigé plusieurs articles sur ce sujet, parmi lesquels :

- Thomas Catherine, 2014, « Jacques Brel, artiste intermédiaire : le cas de “L'Éclusier” », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 92/3, pp. 829-845.
- Thomas Catherine, 2016, « Des temps où Brel bruxellait », in ACKE Daniel & BECKERS Elisabeth (éds.), *Écrire Bruxelles. La ville comme source d'inspiration depuis le XIX^e siècle / Brussel schrijven. De stad als inspiratiebron sinds de 19^{de} eeuw*, Brussel, VUBPress (« Urban Notebooks. Stadsschriften. Cahiers urbains »), pp. 265-280.
- Thomas Catherine, 2017, « Musique, ça tourne ! La chanson comme moteur intermédiaire dans Franz de Jacques Brel », *Journal for Literary and Intermedial Crossings (JLIC)*, vol. 1, pp. e1-e31.

Jean-Pierre ZUBIATE (Université Toulouse Jean Jaurès (LLA-CREATIS))

Maître de conférences en Littérature française à l'Université de Toulouse II.

Docteur et agrégé de Lettres Modernes.

Jean-Pierre Zubiate est Maître de conférences en littérature française à l'Université de Toulouse II. Spécialiste de poésie et de proses poétiques du XX^e siècle, il a soutenu en 2001 une thèse sur *La Quête du sens dans la poésie moderne (Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet)*, a publié plus d'une cinquantaine d'articles, essentiellement sur la poésie, la chanson et la littérature modernes et contemporaines.

D'inspiration phénoménologique, son travail interroge le rapport entre esthétique, éthique et sens, ce qui l'a mené à s'intéresser à l'inter-culturalité (avec notamment la co-traduction de littérature coréenne) et au dialogue entre les différentes pratiques artistiques. Sur ce dernier point, ses recherches concernent surtout les rapports entre poésie et musique, et en particulier la chanson. A ce titre, il a codirigé deux colloques dans le cadre de l'institut IRPALL (Toulouse II), un séminaire sur les « Marges de la poésie » en 2007-2009 dans l'Equipe LLA à l'Université de Toulouse II, et a dirigé plusieurs numéros des revues *Littératures* (Toulouse) et *Champs du signe* (Toulouse). Il est également auteur de poèmes (revue *Pleine marge*, Paris, *Slavica Occitania*, Toulouse), de chansons et de proses poétiques (*Chaoïd.com* et *Microcosmia*).