

## Les mutations componentielles de l'objet-chanson

Jean-Nicolas De Surmont

Volume 24, Number 1, 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014672ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014672ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

De Surmont, J.-N. (2003). Les mutations componentielles de l'objet-chanson. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 24(1), 79–101. <https://doi.org/10.7202/1014672ar>

### Article abstract

Different typologies of songs that take into consideration themes, aesthetic heritage, types of refrain, etc. have already been established. The typology presented in this article puts thematic criteria aside in order to emphasize blending between signed songs (where the author and/or composer is known in a published context) and songs from an oral tradition (which are propagated by oral transmission). These blends are based on processes of distribution, reception and the creation of compositions for academic study. In this context, the author deemed it important to create an appropriate terminology to allow us to take into consideration model songs from the Middle Ages to the present time. The examples are chosen essentially from francophone culture.

---

# LES MUTATIONS COMPONENTIELLES DE L'OBJET-CHANSON<sup>1</sup>

*Jean-Nicolas De Surmont*

---

Je m'intéresse depuis quelques années déjà au vaste univers de la chanson. Vaste en effet, puisque la chanson est un genre à la fois littéraire et musical qui remonte aux premières manifestations des cultures autochtones du Québec et aux premiers écrits de langue française en France. Dans le premier cas, les cultures autochtones, l'absence de témoignages écrits sur la nature des **objets-chansons**<sup>2</sup> rend l'étude du genre difficile. Quant au deuxième cas, celui de la France, comme dans bon nombre de pays, il soulève une série de problèmes dans l'étude en diachronie des objets-chansons et des phénomènes de métissage des objets et pour lesquels je proposerai une série de termes. L'étude en diachronie des **phénomènes chansonniers** québécois et français permet de discerner des objets-chansons hybrides qui peuvent se comprendre à partir de certains traits qui définissent les métissages génériques. Dans un premier temps, je procéderai à une définition conceptuelle des métissages pour ensuite donner quelques exemples pour chacun d'eux<sup>3</sup>.

## CERNER LA NATURE DE L'OBJET-CHANSON

Le premier problème qui surgit dans le cadre d'une recherche sur les objets-chansons concerne sa nature. Encore faut-il savoir que sous l'influence anglo-saxonne — notamment Richard Middleton (1990) — l'objet-chanson s'inscrit au Québec dans un champ légèrement différent de celui de la France, moins perméable à cette influence anglo-saxonne. En effet, au Québec, où l'étude de la **chanson signée** est dominante dans les facultés de musique, elle est parfois assimilée aux musiques populaires; d'autres fois, c'est cette dernière conception qui prévaut, comme à l'Université McGill ou à l'Université de Montréal. L'objet-chanson est ainsi souvent envisagée d'un point de vue épistémologique dans le cadre des *musiques populaires*, syntagme très flou dont j'ai déjà montré l'ambivalence (De Surmont 2001, 371–98). Dans les facultés de lettres, elle est beaucoup plus considérée comme un phénomène paralittéraire.

Plutôt que d'inclure l'objet-chanson dans le seul champ de la musicologie et de l'assimiler à une partie (la « musicologie populaire ») de celle-ci, qui

---

<sup>1</sup> Mes remerciements s'adressent à Serge Lacasse et à Gilles Dorion qui a corrigé une précédente version de ce texte.

<sup>2</sup> Les termes marqués en gras figurent dans le glossaire placé à la fin du texte.

<sup>3</sup> Cet article constitue une partie de ma thèse de doctorat (De Surmont 2001) à paraître. Le glossaire a aussi été élaboré dans le cadre des travaux issus de cette thèse.

n'inclut pas l'ensemble des **pratiques vocales**<sup>4</sup>, Stéphane Hirschi (1995) a proposé une « science » (puisqu'il a construit le mot à l'aide du suffixe *-logie* qui induit une pratique scientifique), qu'il a dénommée la *cantologie*<sup>5</sup>. Cette approche rassemble les champs de la sociologie, de la musicologie et de la littérature dans l'étude des objets-chansons. Certes, il s'agit d'une proposition néologique qui correspond à une vision globale de l'étude de l'objet-chanson qui s'analyse sous la forme de « monuments » enregistrés, ouvrant la voie à la fondation d'un champ de recherche supradisciplinaire autonome, dont Hirschi cherche ici à poser les balises. Mais ce dernier n'a en fait qu'ouvert la voie, afin que d'autres chercheurs proposent des solutions théoriques, et a assimilé la cantologie à un ensemble de disciplines qui appréhendent la chanson en tant que phénomène multiple, comprenant à la fois la chanson idéale, son exécution et son enregistrement. Afin de résoudre les problèmes soulevés par l'étude des objets-chansons en diachronie, j'ai proposé de créer un **lexique supradisciplinaire** comportant un ensemble d'**archi-concepts** opératoires dont *objet-chanson*, *phénomène chansonnier* et *pratiques vocales*. De plus, il ne s'agit pas d'inclure l'objet-chanson au sein de la part restreinte de la musicologie qui correspond à l'étude de la musique populaire, parce qu'en anglais, on entend par *popular* la frange commerciale, la *chanson médiatisée* (Zumthor 1987) de l'histoire des pratiques vocales.

Étudier l'objet-chanson dans le cadre de la musique populaire en français tend à réactiver un trait sémantique de *populaire* (traditionnel), en oubliant qu'ont existé au Québec des chansons signées qui n'ont rien de traditionnel ou de populaire au sens anglo-saxon. Il m'est donc apparu important d'employer le terme de pratiques vocales afin de désigner des objets de nature tout à fait différente et que l'on ne saurait toujours réduire à une chanson, ne serait-ce que parce que le XIX<sup>e</sup> siècle romantique a « vécu une distinction entre prose, poésie et chant fondée essentiellement sur la nature de l'inspiration » (Laurenti 2000, 35), reléguant au second plan l'opposition formelle. C'est ainsi que l'on a pu inventer la prose poétique et la « poésie prosaïque ». Dans ce contexte, employer *chanson* comme terme générique, ou comme hyperonyme dirait-on en logique, est presque un abus de langage, sinon une inconscience de l'éclectisme des pratiques. Pratiques vocales et phénomène chansonnier ne sont pas plus précis, mais permettent d'aborder une variété d'objets sans trop de compromis. La terminologie que je propose dans les pages suivantes s'inscrit dans la même direction. Elle ne cherche pas à traduire des situations d'oralité, comme l'a déjà fait le médiéviste Paul Zumthor (1987, 17), à cerner les types de refrains, comme le fait Maria Spyropoulou-Leclanche (1993), à cartographier les types de chansons manifestaires, comme Bruno Roy (1992) ou à

---

<sup>4</sup>En effet, l'objet-chanson est une pratique vocale, car l'objet-chanson est la chanson prototypique, c'est-à-dire celle qui est vocalisée, chantée. En restreignant le sens de *musique populaire* à la musique commercialisée ou médiatisée, nous n'englobons pas l'ensemble des objets-chansons. Ainsi, pensons-nous à la musique populaire en entendant les jeux vocaux des Inuits ou les chansons de Félix Leclerc? Même dans la musique dite de *concert*, tenons-nous toujours compte de l'ensemble du répertoire d'un compositeur? Toute la musique de Bach peut-elle être considérée comme *populaire*?

<sup>5</sup>Voir entre autres l'introduction de son ouvrage sur Jacques Brel (1995).

établir la thématique des chansons de tradition orale, comme l'a savamment fait Conrad Laforte (1977–87) dans son fameux catalogue, mais plutôt à décrire l'ensemble des pratiques de métissage de l'objet-chanson. Cette approche nous semble correspondre aux perspectives récentes des pratiques vocales, à savoir le mélange des esthétiques favorisé par les échanges culturels internationaux et la circulation des artistes. Elle correspond aussi à une vision multiculturelle de la chanson qui se traduit par l'émergence d'artistes aux influences hybrides, que ce soit au Québec ou ailleurs.

Parmi les études théoriques sur la chanson que j'ai consultées, peu ont fait état des aspects terminologiques. Bruno Roy a développé une terminologie propre à la *chanson manifestaire* dans sa thèse soutenue à Sherbrooke en 1992 dans la foulée des réflexions théoriques déjà entreprises en ce domaine par Louis-Jean Calvet (1976). Les sémioticiens ont été nombreux à s'intéresser aux objets-chansons, notamment Umberto Eco (1965) et Franco Fabbri (1996) en Italie, ou Luiz Tatit (1998) au Brésil, mais peu se sont intéressés à l'étude des mélanges de l'objet-chanson ou tenté de proposer un vocabulaire théorique général pouvant s'appliquer à l'étude des objets-chansons, tous styles confondus. C'est pourtant ce à quoi je m'attarderai.

## VARIATION ET MÉTISSAGE

C'est essentiellement la variabilité des formes et des composants de l'objet-chanson qui définit les mélanges dont je propose la nomenclature. La variation s'observe dans le *composant musical ou linguistique* de l'objet-chanson, dans le remaniement de cet objet d'origine et donc dans les mélanges qui se tissent entre **chanson de tradition orale** et chanson signée. L'observation des objets-chansons a permis de répertorier des types de variations. Les traitements (sonorisation, prise de son, manipulations), l'environnement (lieu où s'effectue l'interprétation, le contexte) et enfin les écarts entre la prose chantée et la parole dans le chant peuvent aussi interférer sur la nature de l'objet-chanson (Calmel 2000, 7–8). J'estime important d'évoquer ces différents traitements des objets-chansons, même si je ne les développe pas, car ils ne constituent, selon le point de vue épistémique adopté ici, que des sous-catégories des processus de diffusion qui induisent des variations. Les morceaux peuvent, selon différentes variables, prendre des formes différentes. L'étude de la variation et des mélanges permet d'observer les transformations qui s'opèrent et de tenir compte des différents **médiateurs** qui interviennent dans la modification de l'objet, quelles que soient l'époque et l'esthétique. À partir de ces observations, je proposerai des syntagmes qui serviront de base à la désignation de ces phénomènes. Ces propositions théoriques sur les pratiques vocales peuvent s'appliquer à un vaste corpus de phénomènes chansonniers, bien que les exemples ci-après soient essentiellement puisés aux traditions québécoise et française.

## Le processus de folklorisation : remarques pour quelques dénominations

Longtemps, longtemps, longtemps  
 Longtemps après que les poètes ont disparu  
 Leurs chansons courent encore dans les rues  
 Charles Trenet, « *L'âme des poètes* » (1951)

On obtient un type idéal en *accentuant* unilatéralement un ou plusieurs points de vue ou en enchaînant une multitude de phénomènes donnés *isolément*, diffus et discrets, que l'on retrouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un tableau de pensée homogène. On ne retrouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle : *il est utopie*. Le travail historique aura pour tâche de déterminer dans chaque cas particulier combien la réalité se rapproche ou s'écarte de ce type idéal.  
 Max Weber (dans Yonnet 1999, 143)

Dans les pages d'introduction, nous avons évoqué l'intérêt de proposer un métalangage répondant aux besoins des chercheurs voulant aborder des objets-chansons d'époques et de styles divers. Ce besoin d'un métalangage nécessite le recours à la néologie. Notre typologie des objets-chansons emprunte ses termes à des mots de la langue déjà connus. Mais son aspect novateur réside dans les syntagmes que nous créons et dans l'approche que nous adoptons. Les réserves de Max Weber citées en épigraphe à propos de la construction d'un *idéal-type* sont aussi valables lorsqu'elles sont appliquées à l'étude des phénomènes chansonniers sur la base d'une herméneutique culturelle. La typologie présentée ici rend davantage compte de phénomènes dynamiques et non stériles que d'un sous-ensemble des objets-chansons. L'analyse des phénomènes chansonniers à partir des caractéristiques de leurs composants permet de s'adapter aux différentes esthétiques musicales sans entrer dans une dialectique qui consiste à s'approcher d'un modèle ou à s'en éloigner. C'est par une recherche sémiotique culturelle de la culture chansonniers des traditions française et québécoise que j'ai élaboré un lexique chansonnier. Là me semblait résider la logique interne des différentes traditions de la chanson (voir Wierzbicka 1985, 19). Pour commencer, j'expliquerai le processus de **folklorisation**. Ce phénomène me conduira à proposer l'usage de la *chanson signée vocalisée*.

Rappelons d'abord que la chanson englobe des types et des esthétiques divers. En cela, elle rappelle les multiples formes que prend le chant dit « grégorien » après le XII<sup>e</sup> siècle. Le texte de la poésie orale comme le « texte » musical sont sujets à variation. Normalement, il en va autrement de la chanson signée, identifiable, dont seule l'interprétation ou l'interprète peuvent généralement varier (au XX<sup>e</sup> siècle du moins) (voir Léonard 1974, 249).

Il est donc dangereux de parler de phénomènes d'hybridation d'une manière précise sans avoir établi une terminologie permettant de les aborder. Une certaine connaissance empirique des phénomènes chansonniers est nécessaire

pour créer cette terminologie. Si l'on ne connaît pas au départ les différents phénomènes, ces dénominations n'ont aucune utilité opératoire. Ainsi, je m'emploierai dans les prochaines lignes à justifier et à expliquer la création de nouvelles dénominations relatives aux phénomènes chansonniers. La nouveauté de ces propositions réside dans le fait de s'intéresser aux processus de diffusion de la chanson et aux métissages des esthétiques. Cela nous semble d'autant plus important que c'est sur la base de la modification des processus de diffusion que s'est établi le changement sémantique du terme de *chanson populaire*. La médiatisation de l'objet-chanson par la radio, les salles de spectacle et les supports de reproduction ont entraîné la commercialisation des objets, rendant donc désuète la chanson dite folklorique. Étant donné la reconfiguration de l'ensemble des pratiques, y compris des chansons de tradition orale qui entraînent dans le champ des pratiques commerciales, employer le syntagme *chanson populaire* en français ne veut plus dire grand-chose, à mon avis.

Il est préférable de s'intéresser aux processus de diffusion, notamment en distinguant la *folklorisation*, l'*oralisation*, l'*édulcoration*, la *transformation*, le *pastiche*, le *travestissement*<sup>6</sup> d'un texte chansonnier afin d'évoquer les différents phénomènes chansonniers de *modification* ou au contraire de *fixation* (figement) des objets-chansons. Les transformations linguistiques et musicales ne font pas l'objet d'une caractérisation particulière. Les variantes peuvent être d'ordre mélodique, rythmique, phonétique, énonciatif, phonético-rythmo-mélodique (voir Beaumont-James 1994, 215). J'établis une distinction entre les processus d'oralisation et de folklorisation afin de désambiguïser des phénomènes communs aux traditions orale et écrite.

Ainsi, la *chanson folklorisée* s'inspire de la thématique de la tradition orale, alors que la *chanson oralisée* ne dénote que les résultats d'un processus de transmission semblable à celui de la tradition orale<sup>7</sup>. Il est également question de *chanson signée* pour dénommer les objets-chansons dont le compositeur ou le parolier sont connus et de *chanson de tradition orale* pour les chansons dont les auteurs de la mélodie et du texte sont inconnus (anonymes)<sup>8</sup>. Quant aux multiples possibilités d'intervention sur une œuvre chansonniers, je ne cherche

---

<sup>6</sup>Genette distingue le travestissement burlesque du travestissement moderne (1982, 67). Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble « en conservant son "action", c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son *invention* et sa *disposition*), mais en lui imposant une tout autre *élocution* ». Le travestissement moderne possède un dénouement parfois dramatique. La conceptualisation de Genette serait à transposer sur la linéarité musicale en adoptant une sémiotique intergénérique. Les concepts de *pastiche* et de *travestissement* (régime satirique de l'imitation), largement diffusés en théorie littéraire et en musique dans l'acception de Genette (les travaux de Serge Lacasse [2000]), ont aussi trouvé des applications en histoire de l'art, en analyse du discours, etc.

<sup>7</sup>À cet égard, ma conceptualisation est un peu différente de celle de Klein (1989, 247), et de Baillargeon et Côté (1991, 141). Soulignons aussi la distinction faite par Zumthor (1990, 102) entre la *vocalité* et l'*oralité*. Il considère la vocalité « comme une notion anthropologique, non historique, relative aux valeurs qui sont attachées à la voix comme voix et donc se trouvent intégrées au texte que la voix transmet ».

<sup>8</sup>Voir le commentaire de Laforte (1976, 3) sur la question d'anonymat et de l'œuvre de Patrice Coirault. On se reportera aux concepts d'*oralité primaire* et d'*oralité seconde* de Zumthor (1987, 17 et suiv.)

à rendre compte que des transformations componentielles des chansons. Je traiterai de texte ou de mélodie *source* et de texte ou de mélodie *substrat* ou *métissée*, procédé que rappellent les tropes dans la liturgie médiévale et les « fragments » dans les opéras des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Quant à la chanson de tradition orale, je distinguerai deux formes d'intervention sur le texte. Tout d'abord, l'édulcoration, qui consiste à modifier un « fragment » du texte d'origine afin d'atténuer les contenus jugés grivois. Le texte qui prend la place des paroles primitives s'appelle le *contrafactum*<sup>9</sup>. Ensuite, la **substitution** qui consiste à remplacer un segment de la version de la tradition orale et à en imposer une autre version par le processus de figement dû à la reproduction mécanique ou imprimée. On retrouve aussi dans les médias les termes de *reprise* ou d'*adaptation*, concepts plutôt flous qui renvoient au fait qu'un artiste reprend une chanson d'un autre artiste dans son intégralité, en réadaptant souvent la ligne musicale en fonction d'une autre esthétique, ce qu'il faut éviter de confondre avec *arrangement* qui n'implique pas un dédoublement d'objet. Si le travestissement, longuement étudié par Genette, donne parfois lieu à des allongements, Zumthor (2000, 120) évoque la possibilité de « réduction en prose d'un texte versifié, ou l'altération, dans un texte en prose, de l'ordre de séquence des éléments ». La *contrafacture* consiste, ajoute-t-il, « à adapter un texte nouveau à la forme mélodique et rythmique d'un autre texte » (131). Ce phénomène chansonnier semble traduire une nouvelle forme de sociabilité en plusieurs points similaires à la *transcription*, soit l'« arrangement d'une œuvre musicale, destiné à des instruments ou des voix pour lesquels elle n'a pas été écrite originellement » (Garnier-Butel 1999, 125).

Le degré d'intervention de l'interprète sur la **poésie vocale** « source » peut également varier. L'emploi de *remaniement* est relativement répandu pour désigner les modifications que connaît la forme de la chanson de geste<sup>10</sup>. Laforte (1981, 2, 43) propose aussi *greffe*, faisant référence au changement de laisse que connaît une chanson lorsque deux chansons ont été soudées pour n'en former qu'une. Notons aussi l'usage de *contaminateur* pour marquer la conversion, cité par Hans-Erich Keller (1989, 308), d'une chanson de geste en chanson de toile de la version d'Oxford de la *Chanson de Roland*. François Suard (1997, 107) affirme à cet égard que « [l]a forme canonique du poème [la séquence de laisses versifiées] subsiste, mais les éléments lyriques se sont estompés au profit d'une dominante narrative<sup>11</sup> ». L'auteur parle en ces termes des transformations qui s'opèrent au XIV<sup>e</sup> siècle :

[Il s'agit d'une] forme traditionnelle de réappropriation de l'œuvre épique, illustrée au XII<sup>e</sup> siècle par de grands auteurs comme Jen Bodel ou Adenet le Roi. Ce procédé donne souvent lieu, au XIV<sup>e</sup> siècle, à des œuvres considérablement amplifiées [perdant leur lien avec le lyrisme et l'oralité] : *Ami et Amile*, qui compte 3504 vers dans la version primitive, passe à 14 000 [...]. Il

<sup>9</sup> Terme proposé par Herbert Schneider (1999). Voir Michel Delon (1989, 21).

<sup>10</sup> Voir entre autres François Suard (1997); Zumthor (2000, 120).

<sup>11</sup> Dans le *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Suard (1997, 297) affirme que les chansons, en perdant leur lien avec l'oralité, « sont devenues des œuvres volumineuses, destinées à la lecture ».

y a pourtant des contre-exemples : le *Girart de Roussillon* du XIV<sup>e</sup> siècle est plus bref que la chanson du XII<sup>e</sup> siècle. (Suard 1997, 107–8)

Les relations entre texte et musique se décomposent de deux manières. D'une part, en tenant compte des instances compositrices (parolier, compositeur, interprète) et, d'autre part, par le divorce des composants. Ainsi, l'autonomie des composants donne lieu à des objets-chansons dont les airs se perdent et qui adoptent une autre mélodie, par exemple. La chanson se distinguera dès le XV<sup>e</sup> siècle par une liberté formelle sur le plan de la versification, mais aussi par une liberté de participation des médiateurs à l'objet-chanson.

Cette diversité référentielle (c'est-à-dire d'objets) au sein même de la culture d'expression française amène à reconnaître une hypothèse « culturaliste » qui postule que « la dénomination spécialisée permet d'observer, au-delà d'une variation culturelle, souvent apparente lors de traductions (pensons à *lied*, *mélodie* et *chanson* qui sont culturellement connotés), une variation due à des points de vue à l'intérieur d'une langue » (Bouveret 1996, 246). La variation dénomminative pourrait donc se résumer à trois éléments :

- la diversité épistémique (point de vue);
- la diversité empirique (variété des objets);
- la diversité géographique (variation référentielle-culturelle).

Il est certain que les emprunts lexicaux, en plus de subir parfois des altérations graphiques, perdent de l'amplitude sémantique dans les contextes d'emploi. Ainsi, quelques traits sémiques de *Lied* en allemand disparaissent lorsque l'unité lexicale est introduite dans la langue française. Le rapport avec certaines cultures étrangères peut parfois éclairer les usages de notre propre langue, mais il se manifeste de différentes manières. Le mot *Lied* peut être intégré à la langue française sans modification de forme (emprunt); dans ce cas, il s'agit d'une *realia* ou d'un mot désignant une pratique chansonnière qui n'a pas été traduite. Ce mot procède également de l'emprunt traduit dans les *Lieder* de Franz Schubert. Quant au mot *mélodie* que l'on utilise parfois pour traduire *Lied*, c'est chez Thomas Moore qu'on en retrouve la première attestation dans les *Irish melodies* que Berlioz traduit ou adapte en français dans *Neuf mélodies*, livrées au public en février 1830 (Beltrando-Patier 1996, 599)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Voir aussi Michel Faure et Vincent Vivès (2000, 48). Plusieurs sources commentent les premiers emplois du mot *mélodie* en français. Parmi celles-ci, soulignons que, selon Michel Brenet (1926, s.v. « mélodie »), le mot *mélodie* serait employé dans la traduction des *lieder* de Franz Schubert, et Hector Berlioz utiliserait *mélodie* en français à partir de 1835. Le *Dictionnaire historique de la langue française* souligne que c'est depuis 1844 que le mot dénomme une pièce vocale composée sur le texte d'un poème avec accompagnement (Rey 1992–1998, s.v. « mélodie »). C'est toutefois Frits R. Noske (1954, 20–21) qui fait le mieux la synthèse des différents usages du mot *mélodie* dans les années 1820–1830.



## Néologie, définition du vocabulaire chansonnier et exemplification des transformations des objets-chansons

Que dirait-on d'un sémanticien qui essaierait de construire un « vocabulaire universel », au lieu d'essayer d'établir les lois de fonctionnement des systèmes sémantiques? Qui s'attacherait à des contenus, au lieu d'étudier des *opérations*?  
*Philippe Lejeune (1996, 327)*<sup>13</sup>

Des observations m'ont permis de discerner des phénomènes chansonniers hybrides. Ceux-ci peuvent se comprendre à partir de certains traits et du métalangage précédemment expliqué. Je procéderai dans un premier temps à une définition conceptuelle du phénomène et, dans un deuxième, à des analyses détaillées. Plusieurs des traits discriminants font appel à la distinction entre chanson de tradition orale et chanson signée, de même qu'entre les deux composants (linguistique et musical) de l'objet-chanson.

### *Nomenclature*

*Chanson hybride interne.* J'emploie *chanson hybride interne* lorsqu'il y a variation componentielle interne d'une chanson signée, c'est-à-dire lorsqu'un texte ou une ligne mélodique de chanson signée subit les variations textuelles (parfois uniquement phoniques) ou musicales — qui sont normalement le propre de la chanson de tradition orale — par l'intervention volontaire du parolier ou du compositeur (interpolation) et que le texte, par modifications successives, ne correspond plus à la version d'origine. Par exemple, dans « Le grand six pieds », Claude Gauthier (1961) trace, par la modification textuelle des différentes versions de la chanson, les mutations progressives de la société québécoise. La chanson « Je suis de nationalité canadienne-française » (qui marque la soumission du Canadien français), enregistrée en 1961, devient, en 1965, « Je suis de nationalité québécoise-française » (qui marque la prise de conscience) et, en 1970, « Je suis de nationalité / Québécoise » (qui marque l'affirmation).

Colette Beaumont-James (1994, 54) évoque les différents types d'inscription du texte. Elle affirme : « la partition proposée à la vente comme transcription [...] peut être plus ou moins fidèle; cette partition est généralement diffusée plusieurs années après sa création et concerne un nombre très limité de succès ». L'auteure explique aussi que certains artistes interprètent la partition avec des écarts tonaux (56, 69). Il arrive que le parolier ou l'interprète de l'objet-chanson métissé intervienne lui-même sur le phrasé musical. Les écarts stylistiques entre la version studio et la version en direct (*live*) peuvent être considérés comme des variations internes.

*Chanson hybride externe.* Au contraire de la chanson hybride interne, dont la variabilité est interne aux médiateurs qui créent l'objet-chanson, la chanson

<sup>13</sup>Notons par exemple le fait que la définition que donne l'auteur d'*autobiographie* renvoie uniquement à la pratique européenne.

hybride externe comprend l'importation de segments extérieurs. Il y a variation componentielle externe d'une chanson signée lorsque, dans une chanson signée source, est introduit un segment d'un texte ou d'une ligne mélodique de la tradition orale ou écrite (substrat).

### 1. *Variation componentielle externe d'un texte de chanson signée*

« Un Canadien errant » (paroles d'Antoine Gérin-Lajoie) a été chanté sur différentes mélodies (« Par derrière chez ma tante », « Si tu te mets anguille »). Le texte a subi des modifications par la tradition orale et a même été adapté à l'air grégorien « Ave, Maris Stella » pour servir d'hymne national aux Acadiens, en référence au sentiment nostalgique occasionné par la déportation de 1755 et 1758<sup>14</sup>. Il s'agit d'un des exemples les plus connus de la tradition canadienne, comme l'illustre la version anglaise de Leonard Cohen intitulée « The Lost Canadian » (1979). La traduction d'un texte chansonnier constitue donc aussi une variation du texte chansonnier.

### 2. *Variation componentielle externe de la ligne mélodique*

Le composant musical est également susceptible de variations. Ainsi, « La Paimpolaise » (1895) (paroles de Théodore Botrel, musique d'Eugène Feautrier) a été lancée par Félix Mayol, mais popularisée par son auteur Botrel<sup>15</sup>. L'air est repris en France par Paul Lack, qui interprète « Le jardin des plantes aquatiques » (1910)<sup>16</sup>, ou au Québec par René Paradis dans « L'enfant de Lindberg » (1932) (voir Laforte 1983, 500). Il s'agit d'un exemple parmi tant d'autres d'une chanson utilisant la mélodie d'une autre chanson. Comme il n'y a pas deux copies conformes de la ligne mélodique, cet exemple reste pertinent, comme dans tout processus de reprise qui s'appuie sur la fortune d'une mélodie ou d'un texte. Le fait de choisir des mélodies différentes sur un même texte chanté est plus courant au XIX<sup>e</sup> siècle quand la partition, souvent introuvable, et l'air d'origine, parfois inconnu, obligent l'interprète à choisir la mélodie de son choix. Ce phénomène courant, où la ligne mélodique ne fait qu'emprunter certains motifs de la pièce, relève de la prochaine section.

*Chanson polymorphe.* La chanson polymorphe suppose une relation entre un composant unique et une multiplicité de composants. C'est le cas lorsque le

---

<sup>14</sup>« Un Canadien errant », composée en 1842, fut publiée seulement le 10 juin 1844 dans le *Charivari canadien*, sous le titre « Le Proscrit ». Entre 1842 et 1844, il est possible de penser que la chanson a circulé à la manière d'une chanson de tradition orale, puisque plusieurs versions existent (McGee 1985, 45; Plouffe 1993, 3361–62). Deux ans avant sa publication, le texte fut chanté d'abord sur un air folklorique (« Au bord d'un clair ruisseau » et « Métamorphose »), puis sur d'autres airs, dont l'« Ave Maris Stella », et diffusé par la tradition orale. Notons que la chanson sert de timbre à plusieurs autres, dont « Le candidat errant », chantée par M<sup>me</sup> Pierre Dompierre (coll. Charles Marius Barbeau, ms n° 854), « Le veau errant », chantée par M<sup>me</sup> Ernest Fournier (Laforte 1983, 522, 523) et « Des candidats errants » (1897) (Laforte 1983, 514).

<sup>15</sup>Chantée par Mayol, AGPA 1222 (vers 1907), et par Théodore Botrel, Pathé 5157/X 3743 (N291), juillet 1923. La version de Mayol sur cet enregistrement dure 2 min 42 s et celle de Botrel lui-même, 3 min 7 s.

<sup>16</sup>Gramophone 0232050. Voir aussi Julien Tiersot (1930, 54) sur le sujet de la folklorisation de lieder de Carl Maria Friedrich Ernst von Weber.

texte est mis en musique par plusieurs compositeurs ou que la mélodie (de tradition orale ou signée) sert de timbre pour chanter le texte de plusieurs chansons. Il s'agit dans ce dernier cas d'un *air polymorphe*, puisqu'il sert de support à différents objets-chansons.

À l'époque où la tradition orale avait encore une certaine importance, une œuvre était souvent interprétée par différents chanteurs. C'est en particulier la tradition du Caveau en France (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles) dont le recueil d'airs circulera aussi au Québec. Dans cette tradition, il arrive souvent que la fortune d'une mélodie serve différents textes. Ainsi, plusieurs chansons canadiennes-françaises du XIX<sup>e</sup> siècle ont utilisé l'air de chansons différentes, par exemple « Sol canadien, terre chérie » (1829, paroles d'Isodore Bédard)<sup>17</sup> et « Le Canada » (1902, paroles d'Octave Crémazie).

*Chanson signée folklorisée.* On emploie *chanson signée folklorisée* lorsqu'un texte de chanson signée incorpore en partie ou en totalité un composant textuel ou musical de la tradition orale. Une simple inspiration d'une ligne mélodique de la tradition orale (sur le plan rythmique, mélodique, etc.) suffit, par opposition à la chanson hybride interne où il s'agit d'un collage musical, comme dans le *sampling*, « technique de synthèse sonore par échantillonnage » (Noizette 1992, s.v. « Sampling »). Cette distinction est opérée par Serge Lacasse (2000) et son emploi des termes *allosonique* et *autosonique*, en référence au couple *allo-* et *autographique* proposé par Nelson Goodman.

La nuance à établir entre le phénomène d'oralisation et celui de folklorisation se rapporte à deux processus différents. En effet, alors que le premier terme désigne le phénomène de l'oubli graduel des concepteurs d'une chanson, la folklorisation concerne la pénétration d'un thème normalement véhiculé oralement par la tradition orale dans un autre objet-chanson volontairement ou non. C'est donc un phénomène d'« effacement de leur fonction sociale première » (Zumthor 1990, 153). Une chanson signée (dont l'auteur est connu ou identifiable) peut ainsi s'inspirer d'un thème véhiculé par la tradition orale, qui englobe — comme l'ont arbitrairement présupposé des essayistes — l'épopée,

---

<sup>17</sup>Les années 1830 et 1840 témoignent du caractère aléatoire de la musique, du titre et de l'auteur, et présentent des versions différentes du texte. Le texte d'origine de la chanson paraît en 1827, comme le souligne Jeanne d'Arc Lortie (1975, 177). Il est constitué de deux strophes et signé Baptiste. Deux ans plus tard, deux autres strophes sont ajoutées, le titre se transforme en « Hymne national » et le signataire est anonyme. Son identité est dévoilée en 1833, après la mort de Bédard. Le texte est publié sans mention d'auteur sous le titre « Chanson canadienne (air : quel tourment, quelle inquiétude) », *Le Courrier canadien* 1, n° 9 (23 février 1838) [non veld], et dans *L'Écho de la chanson ou nouveau recueil de poésies, romances, vaudevilles*, Montréal, 1843 [non veld]. Il est aussi utilisé par l'auteur qui signe du pseudonyme Le Solitaire, « À tous les cœurs bien nés que la patrie est chérie! (Combien j'aimais, dans ma patrie!) », sur l'air : « Sol Canadien, terre chérie », dans *L'Ami du peuple de l'ordre et des lois* 8, n° 57 (mercredi 5 février 1840), [1]. Joseph Guillaume Barthe publie « Chanson nationale » dans *Aurore des Canadas* 3, n° 90 (1<sup>er</sup> janvier 1842), [page insérée]. La chanson est publiée de nouveau dans le n° 91 de la même publication (4 janvier 1842), 1, et dans son vol. 4, n° 102 (4 janvier 1843), 1. Timothy McGee (1985, 55) affirme : « It was intended as a national song but because the text describes the sight of the French under British rule, it was popular in Quebec. » En 1859, la chanson est enfin publiée sous son titre définitif, « Sol canadien ». La fortune de cette chanson est davantage dans l'imprimé que dans l'enregistrement sonore. On la retrouve plusieurs fois dans la revue *Le Passe-Temps* (vol. 7, n° 163 [22 juin 1901], 242; vol. 15, n° 372 [26 juin 1909], 280; vol. 20, n° 500 [23 mai 1914], 188).

le conte, le proverbe et la poésie. Ainsi en est-il de certains motifs du conte « Chasse galerie » popularisé par Honoré Beaugrand, qui ont inspiré le chanteur Claude Dubois dans son album *Fables d'espace* (1978).

*Chanson signée oralisée.* Nous sommes en présence d'une chanson signée oralisée lorsqu'une chanson signée, par vagues successives d'interprètes ou par détérioration temporaire ou permanente par le public du texte ou de la mélodie d'origine, cesse d'être associée à son parolier et à son compositeur d'origine et accède à l'anonymat, à la manière d'une chanson de tradition orale.

Un texte chansonnier né dans un contexte éditorial peut paradoxalement être ensuite mis en musique par plusieurs compositeurs. Dans un processus d'oralisation, l'accès à l'anonymat est paradoxalement considéré comme la suprême consécration, car l'oubli de l'identité d'origine des « inventeurs » est un signe de diffusion massive. De la même façon, la chanson calendaire est considérée, lors de sa diffusion, comme traditionnelle, donc oralisée (voir Lempereur 1995, 38; Millière 1978, 7–8), par exemple dans le cas de « Le jour de l'An » (1931) de La Bolduc (enregistrée le 13 novembre 1930)<sup>18</sup>. Cette chanson a été oralisée, car on a perdu la référence sur l'identité de l'auteure-compositrice-interprète. Il en va de même de chansons entonnées lors d'anniversaires, dont « Happy Birthday », ou de cantiques de Noël. De façon encore plus flagrante, la chanson « Il pleut bergère » (1770) a cessé d'être associée à Philippe-François-Nazaire Fabre d'Églantine, même si l'attribution du texte n'avait jamais été remise en cause. Nommons enfin « Je reviens chez nous » de Jean-Pierre Ferland, en France : cette chanson est certes connue des Québécois comme étant de Jean-Pierre Ferland, mais les Français, eux, ne connaissent pas son parolier et compositeur, et la publient sous le couvert de l'anonymat. De la même façon, le Canadien Benjamin Sulte, en entendant un vers du « Chant de voyageurs » d'Octave Crémazie, mis en musique par Antoine Dessane paru quinze ans plus tôt (voir Laforte 1995, 24–25), l'a assimilé à une chanson de tradition orale. C'est aussi le cas de la chanson « Le canotier » d'Henri-Raymond Casgrain.

Le phénomène d'oralisation comporte une composante de variation esthétique qui regroupe ensemble des chansons interprétées de manière diverses. On peut faire, par exemple, un rapprochement avec la notion de « familles de chansons » (song families), qui consistent en des « chansons spécifiques qui ont été ranimées et retravaillées [...]. Construites à partir de structures lyriques, mélodiques et rythmiques existantes, elles sont adaptées à de nouveaux développements musicaux par des générations successives de musiciens, renouvelant du même coup les conventions génériques » (Shuker 1998, 75; traduction libre)<sup>19</sup>.

L'industrie de la chanson de consommation nous fait voir que la renommée des paroliers et des interprètes existe souvent au détriment de celle des com-

<sup>18</sup>Selon le Gramophone virtuel de Bibliothèque et Archives Canada, <http://www.collectionscanada.ca/gramophone/index-f.html> (consulté le 15 mars 2005).

<sup>19</sup>« ... particular songs which are revived and reworked [...]. Constructed out of existing lyrical, melodic, and rhythmic structures, they are adapted to new musical developments by successive generations of musicians, reshaping generic conventions in the process. » Comme le mentionne Shuker, le terme a été développé à l'origine par Hatch et Milward (1987).

positeurs, ce qui ne témoigne pas du même phénomène, mais plutôt de la prédominance du texte sur la musique dans le processus de mise en spectacle de la chanson (Chion 1982, 272). Ce qui compte pour le chanteur de rue ou chanteur public, qu'il soit ou non l'auteur de la chanson, « c'est la fonction que cette chanson peut exercer dans une certaine société, et son modèle de transmission en son sein » (Dôle 1995, 36). La vague successive d'interprètes vient donc confirmer le processus d'oralisation du texte ou de la musique.

Il va de soi que, dans les cas où seulement l'un des composants est récupéré, on pourrait tout aussi bien dire *texte littéraire chansonnier oralisé* ou *mélodie littéraire oralisée*. Mais le terme *littéraire*, s'il fonctionne bien pour signifier le fait que les deux composants de la chanson ont un auteur connu ou que le texte a un auteur connu, est inadéquat pour désigner la mélodie lorsqu'elle seule est responsable d'un processus d'oralisation ou de folklorisation. En fait, le problème de départ provient de l'utilisation du terme *littéraire* pour exprimer le fait que l'on connaisse le nom des auteurs, comme beaucoup de chercheurs l'ont fait depuis une vingtaine d'années, moi compris. De plus, le terme *littéraire* est connoté et donne l'impression d'une littérarité qui n'est pas nécessairement présente (pensons à La Bolduc, par exemple). Pour cette raison, il m'est apparu plus pertinent d'employer le terme *signé*. Ainsi, une ligne mélodique d'une chanson signée est modifiée par le peuple, dans la mesure où elle répond aux mêmes critères de circulation des objets-chansons que la chanson de tradition orale. On pourrait ainsi simplement la dénommer *mélodie oralisée*.

Ce procédé de *désappropriation identitaire* du texte chansonnier n'est pas sans rappeler le parcours semblable que suivent les fragments de textes, comme les extraits de la poésie de François Villon qui cessent de lui être associés et qui fonctionnent comme une *expression populaire*. Le cas de *Tant crie-t-on Noël, qu'il vient*, extrait des « Poésies diverses » de Villon (vers 1456–1463), est exemplaire, puisqu'il est consigné dans le *Thresor de sentences dorées* de Gabriel Meurier (1617 [1578], 206), sans mention d'auteur. Il est certain que les éditions critiques postérieures bénéficiant souvent d'un glossaire, voire d'une liste de proverbes, permettent le repérage des figements idiomatiques.

*Chanson signée métissée*. Ce syntagme pourrait être employé lorsqu'une chanson signée, par voie de folklorisation, emprunte partiellement ou entièrement à la tradition orale son sujet d'inspiration. Comme dans la *chanson signée folklorisée*, la chanson à substrat emprunte une ligne mélodique d'une chanson signée en plus de son composant linguistique.

Le terme de *métissage* renvoie à cette interpénétration de deux modes de transmission, voire à l'inclusion d'un genre littéraire différent. La distinction entre l'oralisation et la folklorisation trouve une application supplémentaire dans les phénomènes d'objets-chansons métissés. En effet, selon que l'objet-chanson source soit signé ou non, le concept d'oralisation ou de folklorisation s'appliquera. L'enrichissement s'effectue par la folklorisation lorsque la chanson source est de tradition orale et, à l'inverse, par l'oralisation si c'est une chanson signée qui sert de source empruntée. Gérard Le Vot (1998, 113) propose, dans un sens similaire, *interférence registrale*. Pour bien distinguer

tous ces niveaux d'emprunts (tant sur le plan du genre que du composant qui bénéficie d'un métissage) qui correspondent à des concepts différents, il faudrait multiplier les dénominations. Mais la multiplicité des procédés, ou du moins leurs résultats potentiels, semble complexe. Je préférerais laisser à la périphrase le soin de signaler si le texte source est un roman, une chanson ou un conte, par exemple, ou s'il s'agit d'une ligne mélodique de musique dite classique ou de celle d'une chanson empruntée.

Le métissage linguistique s'avère plus simple et moins répandu, puisqu'il est d'ordinaire plus éclaté, car les niveaux d'imbrication se situent dans le discours. Luc Plamondon a signé, en collaboration avec Richard Cocciante, la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* (1998), inspirée de l'œuvre romanesque éponyme de Victor Hugo publiée chez Gosselin en 1831, et dont la diégèse se situe à l'époque de la fin du règne de Louis XI (1482). Même si le fait de rédiger une comédie lui vaut le titre de librettiste plutôt que celui de parolier, ce que les Anglo-Saxons ont condamné, il faut quand même reconnaître que l'esthétique de la pièce chantée est la même que celle des objets-chansons contemporains de style « variétés ». C'est ce que lui ont reproché les critiques qui mentionnaient l'absence de dialogues et de fil continu. C'est en partie pour cette raison, mais aussi parce que les pièces peuvent faire « carrière » seules, qu'il faut considérer la comédie musicale comme un ensemble de chansons, puisque c'est uniquement le projet d'ensemble qui permet de savoir s'il s'agit d'une comédie musicale (voire d'un opéra) ou non.

Le phénomène qui nous intéresse ici concerne plutôt le fait que, sur la base de la lecture d'un roman dont la diégèse se situe au XV<sup>e</sup> siècle, le librettiste fournit une interprétation pour ainsi dire *chansonnée* (au sens non péjoratif du terme). Deux modulations textuelles sont soulevées par ce phénomène chansonnier. D'une part, celle qu'illustre le rapport de création qui motive le librettiste d'origine portneuvoise et, d'autre part, celle d'Hugo, qui affectionne, comme ses contemporains, la découverte des œuvres médiévales en élaborant une fresque historique sur fond d'intrigues et de décors médiévaux. Non seulement s'agit-il d'une occurrence d'intertextualité, mais plus encore d'une situation d'intergénéricité, car le librettiste s'inspire d'un récit pour fabriquer un texte poétique.

*Chanson de tradition orale littérisée.* La mise en texte d'une chanson de tradition orale lui fait perdre, dans l'absolu, son statut d'origine. Ainsi, lorsqu'un composant linguistique ou mélodique de tradition orale est repris, modifié ou édulcoré volontairement par un interprète, un parolier ou un éditeur au sein de la tradition scripturale qui la diffuse, contribuant du même coup au figement des composants de la chanson, j'emploie *chanson de tradition orale littérisée*. Le terme de *chanson de tradition orale scripturalisée* pourrait également servir à dénoter le passage de la tradition orale à la tradition écrite, qui est la caractéristique principale de ce phénomène. Ainsi, l'intervention d'un parolier ou d'un compositeur sur une chanson de tradition orale rompt la relation polymorphe entretenue par l'interprète avec le texte chansonnier de tradition orale. Dans le cas de la chanson de tradition orale scripturalisée, il n'y

a pas de relation étroite entre le créateur et l'interprète, ce dernier étant lui-même l'« inventeur » des deux composants de la chanson. Ainsi en est-il de la récupération de la tradition orale que fait Louise Forestier dans la chanson « Dans les prisons de Londres », dérivée de « Dans les prisons de Nantes ». Recueillie au Canada français, d'abord par Ernest Gagnon puis par sœur Ursule, le premier vers substitue souvent la ville de Londres à celle de Nantes<sup>20</sup>. Ce phénomène de permutation procède d'une recréation du texte chansonnier. Ainsi, le parolier emprunte parfois un segment textuel d'une autre œuvre pour l'introduire dans une de ses chansons. C'est le cas entre autres du vers « On est Québécois ou ben don' on l'est pas »<sup>21</sup> dans le refrain de « À part de d'ça » que Luc Plamondon reprend de « On est Canayen ou ben on l'est pas » enregistrée par Conrad Gauthier en janvier 1930. Ce renvoi intertextuel avait une fonction proprement identitaire.

Remonter dans le temps peut nous conduire à observer un phénomène semblable dans la *Chanson de Roland* qui, bien qu'elle soit destinée à la récitation publique, laisse non résolu le problème de l'origine orale ou écrite des textes, puisque, d'une part, cette œuvre a connu plusieurs formes circulant oralement avant que sa transcription ne commence, et que, d'autre part, des formes orales et écrites continuèrent d'évoluer en parallèle, répondant ainsi au concept d'oralité mixte de Zumthor (voir Kahn 1997, 339). Plus de la moitié des recueils des troubadours correspondent à des poésies non notées (Beck 1910, 36). Cette époque est déjà fertile en échanges entre la chanson dite de tradition orale et la chanson savante. Marc Robine (1994, 34) souligne qu'« à partir de la version simple donnée par le *Manuscrit de Bayeux*, Josquin des Prés écrira une harmonisation polyphonique dans laquelle l'alto, le ténor et la basse développent en canon les paroles originales, tandis [que] la voix de “superius” (soprano) chante un tout autre texte ».

## CONCLUSION

L'observation des objets-chansons a permis l'identification des types de variations. Les traitements (sonorisation, prise de son, manipulations) et l'environnement (lieu où s'effectue l'interprétation, le contexte) peuvent également interférer sur la nature de l'objet-chanson. Les morceaux peuvent, selon diverses variables, prendre des formes différentes. La technologie s'adapte à l'environnement et permet la reproduction plus ou moins fidèle du contexte interprétatif. De nouvelles technologies ou des choix artistiques (réduction ou amplification de l'orchestre) interviennent sur les variables *environnement*, *instruments* et *esthétique*. Les techniques d'enregistrement et les logiciels sophistiqués modifient l'objet-chanson final, reproduisent des échantillons de sons d'instruments (*sampling*) ou captent l'interprétation publique (*live*). Aux choix d'esthétiques (versions blues, reggae<sup>22</sup>, etc.) de l'artiste ou des artistes viennent s'ajouter des traitements différents du « concret sonore » (Beaumont-James 1994). À la

<sup>20</sup>Ernest Gagnon (1865, 26) en explique les raisons.

<sup>21</sup>Interprète Diane Dufresne, musique de François Cousineau (1973), paroles reproduites dans Jacques Godbout (1988, 178–80).

<sup>22</sup>Notons l'exemple de la version reggae que fait Serge Gainsbourg de « La Marseillaise » en 1979.

version acoustique<sup>23</sup> traditionnelle (dans la pure pratique médiévale) s'ajoutent notamment la *version studio* et la *version re-mix* (que la diffusion en discothèque impose le plus souvent). La version re-mix peut même être le fait d'un médiateur extérieur, voire inconnu à l'auteur-compositeur- interprète, qu'il s'agisse d'un groupe ou d'un seul artiste. Ce phénomène entraîne une augmentation numérique que l'on retrouve aussi dans le passage d'une *version solo* à une *version groupe*. Une chanson peut également s'inscrire dans un ensemble de chansons (opéra-rock de Plamondon) et se retrouver ensuite isolée sur un disque sans que l'appartenance au projet musical d'origine transparaissent. C'est le cas du titre « Le blues du businessman », extrait de l'opéra-rock *Starmania* de Luc Plamondon et Michel Berger, popularisé sur disque (1978) et en spectacle par le chanteur québécois Claude Dubois, même si l'interprète des versions postérieures de l'opéra-rock différait. De la même façon, André Gervais (1994, 183) souligne que :

« L'amante et l'épouse » a d'abord été une chanson accompagnant un sketch dans la revue intitulée *Les girls* de Clémence Des Rochers mise en musique par François Cousineau [...] puis les années passant, le public se renouvelant et un répertoire se développant, s'épurant, se reconfigurant, une chanson tout court, recontextualisée en quelque sorte et actuellement enregistrée deux fois [...]. Le texte de la chanson a été publié, sauf erreur, trois fois : la première et la troisième dans un livre de l'auteur, la seconde sur une feuille accompagnant le premier enregistrement.

Le projet d'origine dans lequel s'inscrit l'œuvre ne suit pas toujours une trajectoire homogène. La chanson peut changer de rôle selon son cadre, comme l'ont fait voir les procédés d'hybridation, de transformation, de remaniement, etc. Elle peut aussi exercer une fonction homogénéisante. L'album *Vingt personnages en quête d'une chanteuse* de Louise Forestier (1993), conçu par Luc Plamondon, réunit des pièces provenant de formes lyriques aussi diverses que l'opéra, l'opérette ou l'opéra-rock. La fonction « fédératrice » de la chanson dans le nivellement du style musical imposé par le regroupement de pièces sur le même disque enveloppe le texte, bien que normalement fixe, d'un ensemble de préceptes de production, de performance et de réception très différents. Le caractère varié de l'instrumentation joint au contexte de réception influence la manière dont la chanson sera entendue et décodée, pouvant ainsi la faire passer d'un registre savant à un registre commercial.

Il apparaît pertinent de commenter un phénomène chansonnier supplémentaire. L'histoire nous présente le *rocantin* décrit par Trévoux (1704) comme une « chanson composée de plusieurs vieilles chansons, en prenant un morceau de chacune, en sorte que le tout ensemble fasse un sens parfait; c'est comme les sentons en Poésie. » On le qualifierait aujourd'hui de *medley* ou de *pot-pourri*. Les pots-pourris, rappelle Laforte (1976, 98), sont formés de fragments de chansons juxtaposés. Littré (1873) affirme que le *pot* au figuré (par analogie au pot-pourri [viandes, fleurs, etc.]) est « un morceau de musique, composé de différents airs

<sup>23</sup>Dénommée parfois, sous l'influence de l'anglais, *unplugged*.



connus, reliés entre eux par une ritournelle commune, et aussi [par une] chanson dont les couplets sont sur différents airs ». Wolfgang V. Rutkowski (2003) utilise *quodlibet* qui est, selon lui, « fréquemment appliqué à la chanson, mais n'a pas été soigneusement étudié jusqu'ici. Cette forme consiste en un assemblage, un montage de parodies de chansons généralement à succès. Les mélodies d'origine sont entendues avec des paroles nouvelles, agencées selon leur contenu<sup>24</sup> ». N'est-ce pas là une preuve d'intertextualité et de métissage complexe? Que dire aussi des divers phénomènes d'amplifications textuelles, comme ceux que connurent les chansons de toile et de geste? L'histoire littéraire révèle des hybridations génériques comme c'est le cas de la nouvelle de Napoléon Aubin « Une chanson — un songe — un baiser » (1835) dans laquelle le récit, paraphrasant la chanson « À la claire fontaine », se développe autour du refrain « Jamais je ne t'oublierai » (voir Lemire 1993, 142). On s'est en fait peu intéressé à la présence de textes ou de fragments de textes chansonniers dans les autres genres littéraires et encore bien moins à la présence de genres littéraires dans le texte chansonnier. Le phénomène, certes moins fréquent, existe néanmoins. Ainsi, Dan Bigras (1995) reprend un fragment de la scène V du cinquième acte de la tragédie partiellement écrite en vers de Jean Racine, *Andromaque* (1668), ce que l'on pourrait considérer comme un phénomène d'*intertextualité intergénérique*.

Dans une perspective esthétique, je pourrais énumérer certaines structures propres à la chanson, comme la *chanson à récapitulation* dans laquelle « chaque strophe ajoute un élément de plus à toute une énumération qui se construit peu à peu, prise de plus en plus longue à chaque refrain » (Souriau 1990, 351). Notons aussi *chanson rustique*, syntagme peu décrit dans les dictionnaires, dont l'épithète nous renseigne peu sur le sens, puisqu'il s'agit en fait d'un processus.

... la chanson rustique se distingue par l'utilisation d'une mélodie appartenant au répertoire populaire. Ces chansons monophoniques existent encore ou peuvent être reconstituées à partir des chansons polyphoniques. Le *cantus prius factus* (la mélodie empruntée) est placé à la voix de *tenor* avec ou sans nouvelles paroles : c'est le modèle qui prévaut durant le XV<sup>e</sup> siècle. [...] Durant le XV<sup>e</sup> siècle, les compositeurs ajoutent un nouveau texte sur la mélodie rustique — *cantus firmus*. Après 1500, si l'emprunt au répertoire populaire gouverne encore l'organisation de la chanson, la présence de deux textes devient obsolète. À partir des années 1520, la mélodie empruntée apparaît de plus en plus souvent au *superius*, nouvelle orientation conditionnée par le développement de la chanson homophonique à quatre voix. (Vendrix 1994, 52)

Les objets-chansons obéissent à des règles de diffusion, de transformation, de métissage, qui peuvent être observées aussi bien au sein de la culture francophone que parmi d'autres communautés culturelles occidentales. Certains des mélanges sont d'ailleurs une conséquence de l'interpénétration de genres musicaux d'origine étrangère. Cette connexité entre les cultures et entre les

24« [...] frequently applied to the Chanson, but has not so far been carefully investigated. This form is an assembling, a montage of song parodies of a generally hit-like character. Actual melodies are provided with new lyrics, and are coupled together according to their content. »

genres chansonniers et les autres genres littéraires constitue un reflet des échanges grandissants entre les cultures. La découverte des musiques et des traditions orales du monde entier, et le fait que les membres issus des communautés autochtones (Brésil, Arctique oriental canadien, etc.) soient maintenant conscients qu'il existe aussi des communautés différentes des leurs ont eu une influence décisive sur l'évolution de l'activité chansonnrière.

## GLOSSAIRE

**Archi-concept** : Construction conceptuelle qui serait la combinaison des éléments de nominations de toutes les langues étudiées.

**Chanson signée** : Objet-chanson dont l'identité de l'auteur et du compositeur de musique sont connus ou identifiables. Parfois il s'agit d'une seule et même personne, parfois la création fait intervenir un parolier et un compositeur. La chanson est née dans un contexte éditorial et a généralement circulé par cette voie depuis sa création. L'attribution d'un auteur n'est pas forcément un critère de dimension littéraire de la transmission, mais elle en est souvent la prémisse.

**Chanson de tradition orale** : Objet-chanson dont l'identité de l'auteur et du compositeur est inconnue et qui circulait généralement grâce à la transmission orale, d'où les multiples versions des chansons.

**Édulcoration** : Processus qui consiste à supprimer un « fragment » du texte d'origine afin d'atténuer les contenus jugés grivois.

**Folklorisation** : Processus qui consiste en la pénétration d'un thème normalement véhiculé oralement par la tradition orale dans un autre objet-chanson, volontairement ou non.

**Lexique supradisciplinaire** : Conception métalinguistique d'un objet d'étude qui consiste à constituer une nomenclature se rapportant à l'étude des phénomènes chansonniers. Celle-ci se conçoit dans une approche émanant de différentes disciplines (ethnomusicologie, philologie, musicologie) avec lesquelles il convient de favoriser des usages communs. Nous préférons le préfixe *supra*, qu'emploie Paul Wijnands, à ceux déjà utilisés d'*inter* et de *multi*, plus appropriés pour désigner un vocabulaire autonome, un métalangage chansonnier. Wijnands (1997, 139) explique « qu'il comprend un vocabulaire qui s'ajoute aux vocabulaires de chacune des disciplines participantes ».

**Médiateur** : Intervenant (éditeur, producteur, arrangeur, ingénieur du son et diffuseur) qui agit et s'investit de manière significative dans les processus de composition, de production, de diffusion et de mise en circulation du phénomène chansonnier.

**Objet-chanson** : Objet généralement prototypiquement reconnu comme une chanson, la poésie chantée, vocalisée. Il constitue un sous-ensemble des phénomènes chansonniers et se compose de la ligne mélodique et du texte. Ainsi, le sens de la chanson comme forme poétique seule ne constitue pas un objet-chanson mais un poème.

**Oralisation** : Phénomène chansonnier qui constitue une chanson signée, par vagues successives d'interprètes ou par détérioration temporaire ou perma-

nente par le public du texte d'origine ou de la mélodie d'origine, lorsqu'elle cesse d'être associée à son parolier et à son compositeur d'origine et accède à l'anonymat, à la manière d'une chanson de tradition orale.

**Phénomène chansonnier :** Phénomène social et historiographique, ou considéré comme tel, relatif à l'objet-chanson. Le phénomène chansonnier signifie l'ensemble des pratiques, manifestations ou traditions, et supports diffusant et médiatisant l'objet-chanson, d'une part, et l'ensemble des recherches et publications sur ce qui est entendu comme une chanson ou qui influence son statut dans les champs culturel, économique et symbolique de l'environnement, d'autre part.

**Poésie vocale :** Tout type de texte poétique, en versification libre ou mesurée, faisant appel à une performance vocale. Le terme concerne à la fois la poésie de tradition orale et la poésie littéraire, contrairement au concept de *poésie orale* proposé par Zumthor, qui ne pouvait regrouper à la fois l'ensemble des pratiques littéraires et celles de tradition orale. Il semble que Zumthor utilise l'épithète *orale* sous l'influence de l'anglo-saxon *oral* « relating to the mouth » voulant plutôt dire *aural* « pertaining to, or received by, the ear » (Schwarz 1993, s.v. « oral » et « aural »). En effet, c'est plutôt la dimension auditive qui intéresse Zumthor, car l'emploi de l'épithète orale dans poésie orale assimile toute performance vocale à la tradition orale, c'est-à-dire au répertoire anonyme transmis de génération en génération. Nous préférons ainsi l'usage générique de *poésie vocale* pour l'ensemble du corpus qui fait l'objet d'une interprétation vocale. Enfin, il faut sous-entendre par poésie vocale aussi bien le corpus d'objets-chansons à *vocalité linguistique* (plus proche de la poésie dite « mise en musique » où la musicalité de la voix est tenue) ou à *vocalité musicale* (où la poésie est mélodisée), ce qui permet d'établir la distinction entre la parole et le chant, entre voix parlée et voix chantée (Kintzler 2000).

**Pratique vocale :** Ensemble des objets-chansons, mais aussi des œuvres vocales, chantées parlées ou dites, où se trouve toujours une linéarité musicale. Les pratiques vocales sont vastes et peuvent désigner autant les lieds que les chants polyphoniques, les airs d'opérette, les chansons polyphoniques, les jeux vocaux des Inuits, etc.

**Substitution textuelle :** Procédé qui consiste à remplacer un segment de la version de la tradition orale par une autre version, grâce au processus de figement dû à la reproduction mécanique ou imprimée.

## RÉFÉRENCES<sup>25</sup>

- Aubin, Napoléon. 1835. « Une chanson — un songe — un baiser ». *La Minerve* 9, n° 44 (13 juillet) : 1–2.
- Baillargeon, Richard, et Christian Côté. 1991. *Destination ragou : Une histoire de la musique populaire au Québec*. Montréal : Éditions Triptyque.
- Beaumont-James, Colette. 1994. « Essai d'analyse sémiolinguistique de chansons contemporaines de langue française ». Thèse de doctorat, Université

<sup>25</sup>Afin d'alléger la liste des références, les titres des chansons imprimées n'y figurent pas — NDLR.

- Paris X – Nanterre. Parue sous le titre : *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Beck, Jean. 1910. *La musique des troubadours : Étude critique*. Genève : Slatkine Reprints, 1976.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire. 1996. « Mélodie ». Dans Honegger 1996, 594–99.
- Bolduc, Mary. 1931. « Le jour de l'An ». Starr 15771.
- Bouveret, Myriam. 1996. « Néologie et terminologie : Production de sens du terme ». Thèse de doctorat, Université Paul Valéry – Montpellier III.
- Brenet, Michel [Marie Bobillier]. 1926. *Dictionnaire pratique et historique de la musique*. Paris : Librairie Armand Colin. Laissé inachevé et complété par Amédée Gastoué.
- Calmel, Huguette. 2000. « Préface ». Dans Durosoir 2000, 7–8.
- Calvet, Louis-Jean. 1976. *La production révolutionnaire, slogans, affiches, chansons*. Paris : Payot.
- Chion, Michel. 1982. « Chanson populaire ». Dans *Dictionnaire de la musique des origines à nos jours*, sous la dir. de Marc Vignal, 271–76. Paris : Librairie Larousse. Réédité sous le titre *Dictionnaire de la musique*. Coll. « In Extenso ». Paris : Larousse, 1998.
- Cohen, Leonard. 1979. *Recent Songs*. Columbia JC 36264.
- Delon, Michel. 1989. « Préface ». Dans *Chansonnier révolutionnaire*, sous la dir. de Paul-Édouard Levayer. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard.
- De Surmont, Jean-Nicolas. 2001. « Contribution sémasiologique et néologique à l'étude des phénomènes chansonniers franco-français et québécois, unité et diversité : Étude théorique et historique ». Thèse de doctorat, Université Paris X – Nanterre.
- Dôle, Gérard. 1995. *Histoire musicale des Acadiens de la Nouvelle-France à la Louisiane, 1604–1804*. Paris : L'Harmattan.
- Dubois, Claude. 1978. *Fables d'espace*. Pingouin UFO-1.
- Durosoir, Georgie, dir. 2000. *Parler, dire, chanter : Trois actes pour un même projet*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Eco, Umberto. 1965. « La chanson de consommation ». *Communications*, n° 6 : 20–33.
- Fabbri, Franco. 1996. *Il Suono in cui viviamo*. Milan : Feltrinelli.
- Faure, Michel, et Vincent Vivès. 2000. *Histoire et poétique de la mélodie française*. Paris : CNRS Éditions.
- Forestier, Louise. 1993. *Vingt personnages en quête d'une chanteuse*. Audio-gram ADCD-10072.
- Gagnon, Ernest. 1865. *Chansons populaires du Canada*. Québec : G. E. Desbarats.
- Garnier-Butel, Michèle. 1999. « Du répertoire vocal à la musique instrumentale : Les transcriptions d'air connus en France dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ». Dans Quéniart 1999, 125–35.

- Gatfield, Carolyn M. 1976. « La formation du vocabulaire de la musique pop, étude morpho-sémantique d'une langue de spécialité ». Thèse de doctorat, Université de Toulouse – Le Mirail; University of Western Ontario.
- Gauthier, Claude. 1961. *Claude Gauthier chante*. Columbia, FL-284.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gervais, André. 1994. *Sas : Essais*. Montréal : Triptyque.
- Godbout, Jacques. 1988. *Plamondon, un cœur de rockeur : Cent cinquante textes de chansons précédés d'un documentaire*. Montréal : Les Éditions de l'Homme.
- Hatch, David, et Stephen Milward. 1987. *From Blues to Rock: An Analytical History of Pop Music*. Manchester : Manchester University Press.
- Hirschi, Stéphane. 1995. Jacques Brel : *Chant contre silence*. Coll. « Chanteurs-poètes », n° 2. Paris : Nizet.
- Honegger, Marc, dir. 1996. *Connaissance de la musique*. Coll. « Savoirs Bordas ». Paris : Bordas.
- Kahn, Deborah. 1997. « La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIe siècle ». *Cahiers de civilisation médiévale, Xe–XIIe siècles* 40 (octobre-décembre) : 337–72.
- Keller, Hans-Erich. 1989. *Autour de Roland : Recherches sur la chanson de geste*. Paris : Champion-Slatkine.
- Kintzler, Catherine. 2000. « Voix parlée et voix chantée dans l'Essai sur l'origine des langues de J.-J. Rousseau : une décision stratégique ». Dans Durosoir 2000, 9–15.
- Klein, Jean-Claude. 1989. « Chanson, 3. Les théories de la chanson ». Dans *Encyclopédie Universalis* 5 : 361. Paris : Encyclopædia Universalis.
- Lacasse, Serge. 2000. « Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music ». Dans *The Musical Work: Reality or Invention?*, sous la dir. de Michael Talbot, 35–58. Liverpool : Liverpool University Press.
- Laforte, Conrad. 1976. *Poétiques de la chanson traditionnelle française*. Coll. « Les Archives de folklore », n° 17. Québec : Presses de l'Université Laval.
- . 1981. *Survivances médiévales dans la chanson folklorique : Poétique de la chanson en laisse*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- . 1983. *Catalogue de la chanson folklorique française*. Vol. 6. *Chansons sur les timbres*. Coll. « Les archives de folklore », n° 23. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- . 1977–87. *Catalogue de la chanson folklorique française*. 6 vol. Coll. « Les archives de folklore », nos 18–23. Sainte Foy : Les Presses de l'Université Laval.
- . 1995. *La chanson de tradition orale : Une découverte des écrivains du XIXe siècle (en France et au Québec)*. 2e éd. Montréal : Triptyque.
- Laurenti, Jean-Noël. 2000. « La notion d'écart à travers la déclamation et le chant français des XVIIe et XVIIIe siècles ». Dans Durosoir 2000, 35–48.
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. 2e éd. Paris : Éditions du Seuil. (Éd. orig. 1975.)

- Lemire, Maurice. 1993. *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec (1764–1867) : Essai*. Montréal : Éditions de l'Hexagone.
- Lempereur, Françoise. 1995. « La chanson folklorique en Wallonie ». Dans *Dictionnaire de la chanson en Wallonie et à Bruxelles*, sous la dir. de Robert Wangermée. Liège : Pierre Margada éditeur.
- Léonard, Albert. 1974. *La crise du concept de littérature en France au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Librairie José Corti.
- Le Vot, Gérard. 1998. « Troubadours et trouvères ». Dans *Histoire de la musique : La musique occidentale du Moyen Âge à nos jours*, sous la dir. de Marie-Claude Beltrando-Patier, 89–134. Paris : Larousse.
- Litré, Émile. 1873. *Dictionnaire de la langue française [...]*. Paris : Hachette.
- Lortie, Jeanne d'Arc. 1975. *La poésie nationaliste au Canada français (1606–1867)*. Coll. « Vie des lettres québécoises », n<sup>o</sup> 13. Québec : Presses de l'Université Laval.
- McGee, Timothy J. 1985. *The Music of Canada*. New York : W. W. Norton Company Inc.
- Meurier, Gabriel. 1617 [1578]. *Thresor de sentences dorées [...]*. Coligny : François Le Febvre.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes : Open University Press.
- Millière, Guy. 1978. *Québec, chant des possibles*. Coll. « Rock-Folk ». Paris : Albin Michel.
- Noizette, Éric. 1992. « Sampling ». Dans *Dictionnaire des américanismes musicaux*, 2<sup>e</sup> éd. Paris : Éditions Henry Lemoine.
- Noske, Frits R. 1954. *La mélodie française de Berlioz à Duparc : Essai de critique historique*. Amsterdam : North-Holland Publishing Company.
- Plamondon, Luc, et Michel Berger. 1978. *Starmania*. Kébec Frog KF 8001/8002. 2 microsillons.
- Plamondon, Luc, et Richard Cocciante. 1998. *Notre-Dame de Paris*. Pomme Music Distribution Sony Music France. CD.
- Plouffe, Hélène. 1993. « Un Canadien errant ». Dans *Encyclopédie de la musique au Canada*, sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters, 3361–62. Montréal : Fides.
- Quéniart, Jean, dir. 1999. *Le chant, acteur de l'histoire : Actes du colloque tenu à Rennes, du 9 au 11 septembre 1998*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Rey, Alain, dir. 1992–98. *Dictionnaire historique de la langue française*. 3 t. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Robine, Marc. 1994. *Anthologie de la chanson française : Des trouvères aux grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : A. Michel.
- Roy, Bruno. 1992. « Chanson québécoise : Dimension manifestaire et manifestation(s) : (1960–1980) ». Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke.
- Rutkowski, Wolfgang Victor. 2003. « Chanson/Song ». Dans *Dictionnaire international des termes littéraires*, sous la dir. de Jean-Marie Grassin et Joseph Fahey. <http://www.ditl.info/arttest/art1161.php> (consulté le 24 mars 2005).

- Schneider, Herbert. 1999. « La fable chantée sur les timbres et ses fonctions ». Dans Quéniart 1999, 137–50.
- Schwarz, Catherine, dir. 1993. *The Chambers Dictionary*. Édimbourg : Chamber Harrap Publishers Ltd.
- Shuker, Roy. 1998. *Key Concepts in Popular Music*. Londres : Routledge.
- Souriau, Étienne. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. d'Anne Souriau. Paris : Presses Universitaires de France.
- Spyropoulou-Leclanche, Maria. 1993. « Le refrain dans la chanson française au XX<sup>e</sup> siècle formes et fonctions ». Thèse de doctorat, Université de Provence.
- Suard, François. 1997. « Chanson de geste » ; « *Chanson de Roland* ». Dans *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, sous la dir. d'André Vauchez, avec la collab. de Catherine Vincent, vol. 1. Paris : Éditions du Cerf.
- Tatit, Luiz. 1998. *Musicando a semiótica : Ensaio*. São Paulo : Annablume.
- Tiersot, Julien. 1930. *La musique au temps des romantiques*. Paris : Félix Alcan. Réimpression en fac-similé. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.
- Trévoux. 1704. *Dictionnaire universel françois et latin [...]*. 3 vol. Trévoux-Paris : Impr. E. Garneau. Ou *Dictionnaire de Trévoux*.
- Vendrix, Philippe. 1994. *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*. Paris : Minerve.
- Wierzbicka, Anna. 1985. *Lexicography and Conceptual Analysis*. Ann Arbor : Karoma Publishers, Inc.
- Wijnands, Paul. 1997. « L'interdisciplinarité du discours sur l'identité culturelle : Les mots d'auteur ». Dans *Terminologie et interdisciplinarité*, sous la dir. de Caroline de Schaetzen, 137–46. Coll. « Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain », n<sup>o</sup> 93. Louvain-la-Neuve : Peeters.
- Yonnet, Paul. 1999. *Travail loisir : Temps libre et lien social*. Paris : Gallimard.
- Zumthor, Paul. 1987. « Chansons “médiatisées” ». *Études françaises*, n<sup>os</sup> 22–23 (hiver) : 13–19.
- . 1990. *Performance, réception, lecture*. Coll. « L'Univers du discours ». Longueuil : Éditions du Préambule.
- . 2000. *Essai de poésie médiévale*. Paris : Éditions du Seuil. (Éd. orig. 1972.)

## Résumé

Différentes typologies des chansons ont jusqu'à ce jour été établies. Elles tiennent compte notamment de la thématique, de l'héritage esthétique, des types de refrain, etc. La typologie de cet article délaisse les critères thématiques afin de mettre en relief les métissages entre la chanson signée (auteur et/ou compositeur connu et né dans un contexte éditorial) et la chanson de tradition orale (qui circule par la transmission orale). Ces métissages sont basés sur les processus de diffusion, de réception et de création des objets-chansons. Dans ce cadre, il a semblé important à l'auteur de créer une terminologie adéquate

permettant de tenir compte de l'ensemble des objets-chansons, du Moyen Âge à nos jours. Les exemples sont essentiellement puisés à la culture francophone.

### **Abstract**

Different typologies of songs that take into consideration themes, aesthetic heritage, types of refrain, etc. have already been established. The typology presented in this article puts thematic criteria aside in order to emphasize blending between signed songs (where the author and/or composer is known in a published context) and songs from an oral tradition (which are propagated by oral transmission). These blends are based on processes of distribution, reception and the creation of compositions for academic study. In this context, the author deemed it important to create an appropriate terminology to allow us to take into consideration model songs from the Middle Ages to the present time. The examples are chosen essentially from francophone culture.