

Joëlle Deniot
Professeur de sociologie

<http://www.chanson-realiste.com>

La chanson française **Entre la nostalgie et l'odyssée**

Résumé

Chanson française : notion historique, idéologique, esthétique ou simple créneau dans le marché mondialisé des produits musicaux ?

Cette expression liant une forme musicale et une langue, peut d'abord s'entendre comme emblème d'une culture dont on cherche à saisir les inflexions à travers les fleurons d'un patrimoine réactivé, les charmes du *revival*, à travers l'arrivée d'une nouvelle vague ou bien encore à travers l'idéal créatif de quelques auteurs-compositeurs lucides, « vaincus » mais singuliers.

En effet, parler de chanson française ne renvoie pas seulement au fait de chanter dans la langue « naturelle » d'un pays ou d'une aire linguistique, même si ce choix est déjà fortement porteur de signe et de sens. Cette communication mettra l'accent sur les métamorphoses de la chanson française saisie comme catégorie esthétique d'une société et genèse d'un style qui se rode à l'aube du 20^e Siècle, connaît son âge d'or dans l'après seconde guerre mondiale et cherche désormais à reprendre souffle à travers les variations éclatées d'un néo-classicisme.

Puisqu'il s'agit de cerner les lignes de force d'une sensibilité sociale et expressive dans une histoire nationale singulière et non de se perdre dans la foule innombrable des chansons, je partirai de l'hypothèse que le syntagme de « chanson française » compose avec deux réalités- réunies ou disjointes- à savoir d'une part la chanson à « valeur littéraire » et d'autre part la chanson à « valeur d'engagement ». Il s'agit donc de poser l'idée qu'il y a là un art d'équilibre, de large diffusion historique, entre la portée signifiante et l'élan rythmique et mélodique et que cette caractéristique est assez spécifique.

Comme tout équilibre, il est fragile...il s'agit de l'envisager également sous cet angle des impasses ou des menaces, sans oublier qu'au regard des contenus, cette chanson s'inscrit (autre hypothèse) au confluent de deux grandes traditions, elles aussi propres à un espace-temps, d'une part celle de la chanson réaliste marquée par sa charge sociale et par « la transe vocale » de ses grandes interprètes, d'autre part celle de la chanson à texte, parfois même très proche de l'épure du poème.

Joëlle Deniot
Professeur de sociologie

<http://www.chanson-realiste.com>

La chanson française Entre la nostalgie et l'odyssée



Photocomposition, cf. *Chants de femmes*, Olivier Films VHS

Moi les mots je les ai mangés
oh quelle étrange peine
ce jeu si léger
moi les mots je les ai loués
et cloué sur ma porte
la clé retrouvée

Mots
émois
de mort et d'amour
pour ce peuple qui doute
mais qui veille en retour

Philippe Forcioli, in CD *Homme de boue*,
Moi, les mots, 2001,
Le chant du monde

La chanson française est actuellement - chose neuve dans le paysage musical ambiant - l'objet de débats portés à l'intérêt d'un grand public : récente table ronde sur antenne 2¹, récents articles dans les pages culturelles du journal *Le Monde*²... On peut seulement s'en satisfaire, en voyant là le simple signe d'un gain bien mérité de reconnaissance et pour

¹ En Novembre 2006, à une heure de grande écoute

² Le 3 Janvier 2007, puis le 5 Février 2007

un art qui fut si longtemps intellectuellement dévalué et pour la référence à une identité nationale, historique qu'il est pourtant politiquement correct et prudent de passer sous silence. On peut au contraire examiner tout ce bruit, cet effort de visibilité dans lesquels s'insère d'ailleurs latéralement, l'actuelle publicité autour du film « La même »³, consacrant la monumentalité de Piaf, comme des simulacres d'effervescence dont les véritables enjeux restent à décrypter en termes de conflits sociétaux, autrement dit engageant de façon décisive et les institutions et les collectifs et les personnes, au sujet de la désubstantialisation de la culture, et de l'art, *cette vibration subjective des sociétés*⁴.

Topiques

Pour aller vite - puisque le genre de la *communication* -colloque est d'abord une course contre le chronomètre – je commencerai de façon abrupte, en énonçant l'axiomatique de mes propos relatifs à ce thème de la chanson française. Au risque d'exposer, de m'exposer donc, sans prendre tout le temps nécessaire à l'argumentation, voici d'abord livrés en quelques propositions, les cadres perceptifs, interprétatifs de mon élaboration :

- 1°) Il existe une individualité expressive de la chanson française dont les ressources symboliques sont liées à deux traits fondamentaux : d'une part, la place tenue par la littérature dans ce pays, dans la formation de son identité nationale et d'autre part le rapprochement historiquement tissé, longtemps maintenu entre mobilisations populaires et médium de la parole chantée. Ces deux traits qui ne sont pas organiquement liés, ne s'opposent pas non plus systématiquement comme en une structure bipolaire mais entretiennent entre eux des rapports dynamiques, ambivalents de contiguïté et de tension.
- 2°) Qu'elle soit de facture plus circonstanciée ou plus poétique, la chanson française s'apprécie à l'aune d'une prééminence affirmée d'un

³Film d'Olivier Dahan qui fut projeté en avant-première mondiale le 8 février pour l'ouverture du 57ème festival du film de Berlin. Le film, présenté en Allemagne sous le titre "La Vie en rose", fut en compétition pour l'Ours d'Or. LCI. Info annonçait l'événement sous le titre Edith Piaf ouvre Berlin. La bande annonce du film, sa bande musicale, un synopsis photos sont déjà sur internet.

⁴ Pierre Legendre, *De la société comme texte, linéaments d'une anthropologie dogmatique*, Fayard, 2001

phrasé de la signification⁵, sur les dimensions mélodiques et rythmiques. Elle est un chanter pour dire, tantôt le sens partagé de l'événement, tantôt les mots de l'indicible affrontant la censure des conventions, suggérant l'énigme des sentiments, des silences. La question de la langue des chansons que soulève immédiatement le syntagme de « chanson française », se trouve donc posée de façon particulièrement aigüe au regard d'une signature chansonnière qui met en avant l'image sémantique de son message enchanté.

• 3°) Dans un univers de musiques amplifiées plus mondialisées que populaires, où la part langagière (dite *lyrics* !) des répertoires est nécessairement réduite⁶, l'horizon général d'attentes d'une réflexivité⁷ des chansons est en France, suffisamment fort pour que l'on puisse parler, pour la période contemporaine, à côté des performances de strict *entertainment*, d'une sorte de division du travail (du marché ?) sémantique de la parole chantée dégageant distinctement trois mondes⁸ :

- celui de la chanson française à vocation classique ou surannée, c'est selon, de transmission d'une mémoire et de réactivation d'attachements culturels;
- celui de la dite nouvelle scène française à tonalité proche des thèmes de la post ou de la néo modernité ;
- celui du rap⁹s'auto désignant comme conscient, tourné résolument sur une actualité de la révolte, elle-même largement ethnicisée.

• 4°) La notion de « Chanson Française » est aussi une catégorie esthétique. Cette notion porte la marque d'un idéal de sublimation de la chanson jusqu'à la dignité, jusqu'à l'éclat d'une poésie orale, entendue

⁵*En horizon général d'attentes* (Douglas, 1992, Paris, La découverte) confirmé par le temps long d'une telle priorité, la portée trans-générationnelle des grandes chansons -cultes, les témoignages aléatoires d'enquêtés disant d'abord aimer le sens des chansons, en être émus.

⁶Hégémonie du rythme et effacement du verbe concourt à la diffusion sans frontière de ces produits musicaux levant à leur manière l'obstacle de Babel

⁷ Réflexivité prise au sens premier de stimulation de l'image de soi, *première médiation d'une image du monde* (Legendre, op.cit.)

⁸Resterait à classer aussi dans cette division du travail sémantique, l'apport des musiques traditionnelles et musiques du monde mais qui, elles, ne relèvent que rarement de la langue et de la culture françaises.

⁹Privilégiant résolument le texte qui, en l'occurrence, détermine la composition musicale, à la différence de la planète Rock qui se veut d'abord son et rythme.

comme forme courante et populaire du poème toujours incarné en un lieu, une silhouette, une voix. Cette recherche de stylisation se rode à l'aube du 20^e Siècle, connaît son âge d'or dans l'après seconde guerre mondiale ; période durant laquelle une sorte d'exception française de la chanson se confirme jusque dans les années soixante. Au-delà mais aussi à travers des interprètes-phares comme Edith Piaf, Yves Montand, à travers des auteurs compositeurs comme Charles Trenet d'abord, puis Jacques Brel¹⁰ ou Léo Ferré ou Juliette Gréco, la chanson française accède au statut d'un universel qui désormais, n'a plus vraiment d'existence dans l'espace mondialisé et morcelé des productions musicales. Ce qui n'empêche pas nombre de chanteurs singuliers, plus ou moins connus, méconnus, oubliés, commercialement, médiatiquement vaincus d'en poursuivre la fiction ou l'odyssée¹¹. Je pense à des chanteurs, auteurs compositeurs comme Claudio Zaretti, prix de la chanson française en 1983, dont le récent CD *je sais d'où je viens*¹², est distribué à la FNAC, se rôde dans de nouveaux cafés-concerts mais se fait surtout un succès discret via le bouche à oreille. Je pense aux chanteurs auteurs compositeurs produits et distribués par *le Chant du monde* ... à ceux qui le furent Jean Max Brua¹³, Jacques Bertin¹⁴ ... à ceux qui le sont encore actuellement Philippe Forcioli¹⁵, Gérard Pierron¹⁶ qui nous fit redécouvrir Gaston Couté.

• 5^o) La notion de « chanson française » liant une forme et une langue est actuellement passée de la « religion » d'une catégorie esthétique à la logique pragmatique du label¹⁷. On peut, pour suggérer cela, ne prendre qu'un premier indice, celui des distributions par étiquetages dans les bacs. Les estampilles de « chansons de variétés » et « chansons françaises » fluctuent pour un même interprète ou un même compositeur

¹⁰Au-delà de l'exception et du vedettariat de Brel, la chanson belge francophone (langue minoritaire en Belgique) en raison de la proximité géographique également, se vit comme chanson française.

¹¹Le site consacré à l'étude de la chanson réaliste <http://www.chanson-realiste.com> est l'occasion pour moi de découvrir l'intensité de cette création sans grand relais de résonance. Dernier exemple en date de janvier 2007 Cataline, chanteur compositeur offrant sur son site le téléchargement légal et gratuit de certaines de ces chansons qu'il enregistre lui-même.

¹² Claudio Zaretti, je sais d'où je viens, paroles et musique, guitare Bernado Claus, piano et basse Michel Melcer, automne 2005

¹³ Mort en 1999 sans le moindre hommage. Ses disques sont introuvables, mais un CD intitulé l'homme de brive est diffusé par Velen depuis Novembre 2006.

¹⁴ Passé au label disques Velen, société d'auto production et diffusion

¹⁵ *Homme de boue* cité en dédicace de l'article

¹⁶ Carnet de bord, Le Chant du monde 274 1152, 2003

¹⁷ Ce qu'elle fut sans doute dès ses origines, mais de façon inévitablement plus nourrie culturellement, en raison de la place autrefois occupée par le genre chanson, désormais reléguée à un rang modeste par les lois internationales du commerce des produits musicaux.

à quelques années de distance¹⁸. Ce déplacement de désignation et donc celui de symbole attaché à un répertoire, enregistre et signale à la fois le degré de patrimonialisation auquel ce dernier est parvenu, ou tend à parvenir. A l’empreinte d’un style tend ainsi à se substituer l’empreinte de la durée, donnant alors à cette dénomination, l’allure toujours un peu glacée *d’un temps retrouvé*. Angoisse du temps dans le kaléidoscope des modes qui mènent le monde de la marchandise. Angoisse de l’identité dans les indifférenciations prescrites – l’art et la culture étant devenus plus que jamais de véritables opérateurs idéologiques d’uniformisation. La relance soudaine, ostentatoire de la chanson française¹⁹, y sonne faux ; Elle sonne aussi comme la tentative un peu vaine de réenchantement d’un univers socialement désenchanté.

Je vais donc maintenant appuyer ces propositions, condensant certains noyaux de ma réflexion sur la chanson de langue française, par quelques arguments, en suivant l’ordre d’exposition énoncé. J’ajouterai que ces fragments de synthèses réflexives (inévitavelmente trop généralisantes, trop surplombantes) se sont cependant construites au fil de... autour de... à partir de... travaux d’enquête, de recherche de type ethnologique, anthropologique, axiologique aussi (!)²⁰ sur la chanson dite réaliste ou néoréaliste des années 1920 à 1950, ainsi que sur les interprètes essentiellement féminines qui se firent les actrices, les scénographe, les voix d’un tel répertoire, au contour instable, si instable qu’il m’a menée, en commençant par Berthe Sylva, Fréhel, Damia, Piaf (*la passeuse entre les générations*²¹) vers d’autres femmes en noir (Barbara, Catherine Ribeiro, un peu Gréco, à travers son récital à l’Olympia en 2004, notamment) qui sont désormais entrées dans l’orbite, la danse de mon questionnement.

¹⁸ Nino Ferrer est passé d’une désignation à l’autre ; on ne saurait pas étonné d’y voir passé maintenant quelqu’un comme Johnny Halliday ou même Sheila, déjà présentés comme tels lors d’émissions télévisées de variétés à forte audience. A contrario, Georges Chelon, oublié des plateaux TV, est classé comme chanteur de variétés. Que dire de Leny Escudero ?

¹⁹ Dernier épisode en date «Joey Star(r), star du rap, moins virulent mais toujours aussi revendicateur, délaisse à 39 ans et huit ans après la séparation de son groupe NTM sa réputation de *bad boy* pour se tourner vers les grands classiques de la chanson française : Georges Brassens et Georges Moustaki, dont il adapte *Le Métèque* » annonce sans se poser de question le magazine d’Lci.info de janvier 2007, sous le titre tonitruant *de Joey Starr reprend les succès de la chanson française*.

²⁰ Attitude disciplinairement réprouvée, mais reste que ... le roi est nu et que tout choix de chercheur en sciences sociales porte bien trace de ses propres valeurs quoiqu’il fasse pour se le cacher ou/et pour le dissimuler à ses pairs, à ses critiques.

²¹ Paul Garapon , in *Métamorphoses de la chanson française*, Esprit, Juillet 1999

Texo²²

Des chansons de geste pour la guerre, des chansons de toile pour l'amour, les unes et les autres parées de l'imaginaire chevaleresque mais portées par la tradition orale ou la performance des jongleurs, et cela, en langue *vulgaire* d'ancien ou de moyen français ... le tissage entre histoire littéraire et terreau populaire vient de loin, comme le dit la *Chanson de Roland* longtemps rattachée, via les manuels scolaires, à une épopée nationale préférant les vers à la prose.

La musique et la poésie, étant intrinsèquement et historiquement liées, la chanson est bien la scène paradigmatique de cette rencontre ; elle exalte la vitalité d'un tel entrelacement pour propager l'événement, pour honorer en chœur, sur les champs de foire, les lieux de pèlerinage et bien sûr dans les cours seigneuriales, ce qui vaut : les exploits accomplis, les héros, le passé, le rêve inaccompli. Dans ce contexte de retentissement collectif de l'art de *ferre chançon*²³, ce sont déjà les catégories bien connues de la romance, de la complainte, de la ballade, du rondeau devenu ronde²⁴, qui se fixent et dont le lexique de la chanson gardera l'écho toujours vif jusqu'au milieu du vingtième siècle du moins. Ce sont des formes, celles du récit personifié, d'une narration à strophes²⁵ et épisodes, celles de l'effet de refrain, plus généralement celles des effets de symétrie et de répétition qui s'instituent et dont le langage de la chanson, genre si favorable au mélange des temps, conserve encore innocemment les racines, les archétypes susceptibles de tout emploi dérivé et variation sans fin.

La rupture entre la musique non verbale et la lettre rimée du poème est l'histoire d'un lent et douloureux divorce. Cette enjambée dans la civilisation des lettres et dans la civilisation tout court, qui commence à la fin du quinzième siècle²⁶, et se parachève avec le mouvement romantique (on connaît la phrase fameuse de Victor Hugo interdisant que l'on dépose de la musique le long de ses vers), fera et le bonheur et le

²² Verbe latin signifiant tisser, tresser mais aussi composer, construire et au figuré raconter. D'où vient le mot texte incluant donc l'image de la toile, langage silencieux de maintes tissures.

²³ Titre du livre d'Eustache Deschamps (xv^e), *L'Art de dictier et de ferre chançon*, cité in Anthologie poétique française du Moyen âge, Garnier- Flammarion, 1967

²⁴ D'autres catégories ont, quant à elles, disparu. C'est le cas de la chanson courtoise, de la pastourelle, du motet ...

²⁵ Dites *laisées*, mais le mot n'a plus cours

²⁶ A la fin du quinzième siècle, époque la plus spectaculaire de la littérature du moyen âge, la versification complexifiée conduit à une poésie savante tendant à se séparer de la musique.

malheur de la chanson. Malheur puisque ce retrait ascétique de toute musicalité du poème dans la voix interne du verbe va faire basculer la chanson, art premier en bien des sens, vers le purgatoire d'un art mineur. Bonheur puisque l'indépendance acquise des musiciens et des poètes coïncide avec *la naissance d'une chanson populaire, œuvre d'amateurs ou de demi-lettrés, auteurs de l'air et auteurs des paroles*²⁷ mais puisant au fond mélodique des complaintes, des romances courtoises, des pastourelles et se tournant vers d'autres publics, d'autres relayeurs, d'autres créateurs spontanés de chansons, ceux de la France rurale, artisanale, commerçante, roturière d'alors. Au titre de ces chansons anonymes de longue vie, devenues bien immémorial, devenues blason culturel commun, pensons à l'émouvante chanson du Roi Renaud²⁸, complainte à verser au corpus d'un *centre national du patrimoine chanté* que d'aucuns²⁹ appellent de leur vœu, mais en vain...

Il reste que depuis le clivage social et esthétique s'instaurant entre voix incarnée des chansons et voix graphique des poèmes, les deux univers de la chanson et de la littérature ne cessèrent d'entretenir des rapports ambivalents, nourris d'attrait et de répulsion. Du premier Empire à la première guerre mondiale, quelques exemples de ces tensions :

-Les chansons de Pierre-Jean Béranger, barde engagé contre les Bourbons sont colportées *dans les ateliers, dans les campagnes, au cabaret, dans la guinguette*³⁰ ; il est consacré quasi officiellement comme poète national. Pourtant celui-là même dont la popularité touche l'Europe, la Russie, tout le monde francophile et francophone, celui-là même dont la célébrité, atteint selon Claude Duneton, un niveau équivalent à *celle d'un Elvis Presley, à celle des Beatles*³¹, sera fortement décrié par Gustave Flaubert déclarant que Béranger *est le bouilli de la poésie moderne, car tout le monde peut en manger et trouve ça bon*³².

²⁷Cf. Anthologie poétique française du Moyen âge, Garnier- Flammarion, 1967

²⁸ Selon l'ouvrage de Martin Pénel, cette chanson fut de 1903 à 1998, interprétée par au moins 35 chanteurs dont Yvette Guilbert, Edith Piaf, Cora Vaucaire, Colette Renard...

²⁹ Je fais bien sûr référence au projet de Jacques Bertin intitulé *Projet pour le répertoire*, incluant entre autres, collecte, recherches sur le répertoire et ateliers de chansons ouverts aux publics. Ce projet très abouti peut être consulté sur le site <http://velen.chez-alice.fr> Mais outre cette référence notoire, ce souhait exigeant et un peu désespéré, je l'ai aussi rencontré chez des amateurs de chansons, des collectionneurs fervents, rencontrés lors de mes recherches.

³⁰ Cité par Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, tome 2, Seuil, 1998

³¹ Claude Duneton, op.cit.

³² Cité par Pierre Lepape, *Le pays de la littérature, Des serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*, Seuil, 2003

-Tout occupé au lyrisme sublimé du langage, les prosateurs et poètes romantiques tels Georges Sand, Gérard de Nerval redécouvrent pourtant le répertoire des chansons traditionnelles.

- Baudelaire s'émeut au *Chant de Ouvriers* (1847) de Pierre Dupont, se déclare ébloui par *cette poésie forte et vraie* de la multitude ouvrière, *puisée dans le fond commun du savoir humain*. Mais après la répression sanglante de 48, il se ravise ; il écrit que *ce n'est point l'or que des paroles dorées*, qu'il *ne vit pas de poésie historique mais de pain*³³.

- Le mouvement réaliste en peinture, en littérature (1857)³⁴, définit un art en quête d'authenticité, de révolte sociale, en rupture d'idéaux classiques et romantiques. L'esthétique chansonnière en traduira, en poursuivra à sa façon, plus directe, plus rapide et l'élan et les thèmes. C'est Gaston Couté (1880-1911) voix paysanne qui donne tournure poétique à une chanson tout à la fois personnelle et réaliste. C'est Jules Jouy³⁵ (1855-1897) travaillant d'abord avec son père marchand d'abats, mais aussi passionné de lecture et d'écriture, qui va finalement dans une veine réaliste virulente dominer la chanson du dix-neuvième siècle *sans nullement excepté Béranger le prestigieux*, précise Jacques Ferny, historien de la chanson. C'est d'ailleurs ce même Louis Jules Jouy³⁶, chantre de la première heure des cabarets montmartrois, celui dont Maurice Donnay écrit qu'il *avait fait dans la chanson une révolution analogue à celle que les naturalistes et les impressionnistes avaient fait dans le roman et la peinture*³⁷, qui est publié par Alphonse Allais et qui présente Aristide Bruant au Chat noir. Bruant (1851-1925) est admirateur de Zola, il construit son succès dans le sillage de ce style naturaliste qu'il prend bien soin d'édulcorer. Toutefois, considéré comme chansonnier, il eut bien des difficultés à intégrer la société des gens de lettres, alors que Béranger une cinquantaine d'années auparavant avait, à plusieurs reprises, refusé l'entrée à l'Académie Française.

Tous ces chassés croisés entre monde de la chanson et monde des lettres demanderaient à être regardés de plus près - la période de l'entre

³³ In Pierre Lepape, op. cit.

³⁴ Date du recueil d'articles de Champfleury, dès 1847 il y a une utilisation courante du terme par le critique. Le cénacle réaliste autour de Courbet date de 1850.

³⁵ Il est l'auteur de quelques 3000 chansons ; on connaît *La Pierreuse*, *La Soularde*, *La Veuve*, *La Guillotine* et *filles d'ouvriers*, chantés par de nombreux interprètes dont Yvette Guilbert, Damia pour le passé, Michèle Bernard pour la période actuelle.

³⁶ Patrick Biau, *Jules Jouy, le poète chourineur*, auto-édition, 2000

³⁷ Maurice Donnay, *Autour du chat noir*, Grasset, 1926

deux guerres et de l'après seconde guerre mondiale sera au vingtième siècle est très éclairante de ce point de vue - puisque leurs tissures conflictuelles se réalisent en un pays qui fit de l'institution littéraire, son salut ; qu'elles se réalisent en une France où le pouvoir d'Etat s'est depuis longtemps et très directement mêlé à la vie des Lettres, celles des écrivains³⁸, celles des oeuvres jusqu'au point d'en faire dans et hors frontière, la scène de son identité et de sa grandeur. Souveraineté nationale, espace littéraire, espace politique, représentation du peuple vont de pair dans cette histoire apparemment futile de poésie, de musique et de langue³⁹ qu'est l'histoire chansonnière.

L'engagement des mots

Dans la seconde topique proposée, j'avais le fait que la chanson française était marquée par une prééminence de la signification et qu'elle avait pour signature propre de mettre en avant cette image sémantique de son message musical. J'argumenterai ceci en trois temps :

- La chanson en France comme partie intégrante d'un savoir questionner le monde.
- La chanson comme régénération profonde en sa langue maternelle.
- Le syntagme de « chanson française » comme notion réactive, rétroactive problématique

Être dans son chant *à la recherche du mystère, du charme et du tragique*⁴⁰, cette proposition de Jacques Bertin en ses derniers écrits, pourrait bien de façon elliptique, résumer l'essentiel. En effet, comment mieux suggérer que si la chanson participe de la culture, elle participe d'abord à son pouvoir architecturé de symbolisation, qu'elle participe à cette écriture instituée de la raison, de la sensibilité humaine faisant *que ce monde nous parle, qu'il nous advient comme message dans une relation ouverte*⁴¹ à la réflexivité. Réflexivité inquiète qui va toujours vers *l'énigmatization*⁴² des choses et des êtres, puisqu'ils ne seront jamais saisis qu'à travers le prisme

³⁸ Richelieu via la constitution de l'Académie, établit la naissance sociale de l'écrivain

³⁹La question des rapports entre Poésie, musique et chanson fut le thème des journées d'études organisées en mars 2006 par Brigitte Buffard-Moret à l'université d'Artois où nous avons Jacky Réault et moi-même proposé, trop tard hélas, deux communications sur Jacques Bertin, *Faut-il être fou ? L'une sur la dimension lyrique, l'autre sur la dimension épique de son chant.*

⁴⁰ Jacques Bertin, *Reviens, Draïssi ! Ecrits sur la chanson*, Editions Le Condottière, 2006

⁴¹ Pierre Legendre, op.cit.

⁴² Terme de Pierre Legendre

superbement cohérent, mais aussi superbement séparateur du langage. C'est sur cette aventure cruciale de la langue, du recours perplexe à la langue, sur cette aventure de la consolation musicale des mots balançant entre esthétisation et vérité du monde, que s'ouvre la chanson...

Reprenant l'examen du lien chanson et lettres, que peut-on comprendre ?

*Si le style est bien la pierre de touche de la croyance littéraire*⁴³, si les nombreuses querelles des gens de lettres - *anciens contre modernes, romantiques contre néo-classiques, idéalistes contre naturalistes*⁴⁴- apparaissent comme préoccupation exacerbée de la forme⁴⁵, si les différents régimes et autorités politiques se succédant, veillèrent scrupuleusement et généreusement⁴⁶ au bon ordre du bien dire, il n'y eut jamais en France d'absolutisation de l'illusion textuelle. Sans entrer dans les détails de cette histoire littéraire nationale, il semble que la question du réel, posée en termes de critique de moeurs, de description ou satire sociale parvienne toujours à y excéder les seules questions du verbe. Peut-être peut-on y déceler comme un règne de la fiction inaboutie⁴⁷, car toujours tenaillée par la demande d'engagement dans le présent du monde ; ce fut du moins le cas pour le dix-neuvième siècle, ce grand siècle du roman et cela de Hugo à Flaubert. Révolution sociale, révolution verbale hantent la prose et la poésie... qui s'affirment donc comme savoir questionnant de Flaubert à Baudelaire, les espoirs civilisateurs de la révolution française, les espoirs de l'alliance du peuple et de la république évanouis dans la répression sanglante de 1848.

Cet équilibre entre quête du style et impératif de la critique, faisant de l'oeuvre littéraire dans l'histoire française, un savoir d'interrogation, d'implication du sujet au monde, c'est bien ce que l'on va retrouver dans l'oeuvre parolière et musicale de la chanson. Les chansons de geste permirent à un monde oligarchique de se fonder en légitimité, les chansons du courant réaliste, naturaliste puis néoréaliste permirent à des voix populaires de se faire entendre... Elles correspondent à cette incrustation du politique dans le littéraire de large audience, à cette symbiose qui commence avec Pierre-Jean Béranger (1780-1857)

⁴³ Pierre Lepape, op.cit.

⁴⁴ Pierre Le Pape, op.cit.

⁴⁵Rabelais contre la glose, Malherbe contre la Pléiade, Hugo en révolte contre la tradition classique, critique du *dévoement romantique* de la langue par Flaubert, Proust d'abord boudé par l'*austère esthétique* de la NRF, unanimité *de tous les camps constitués depuis 1918* contre la parole Célinienne du *Voyage au bout de la nuit*, pour ne prendre que quelques exemples illustres. Les expressions en italiques sont extraites de l'ouvrage de Pierre Lepape.

⁴⁶ Cette police des écrivains et des écrits fut aussi paradoxalement leur protection ;

⁴⁷ A la différence de la littérature hispanique par exemple.

inaugurant le genre nouveau du *chansonnier engagé*⁴⁸, dans le fil des idéaux républicains de 1789. *Béranger a opéré une fusion entre plusieurs genres, ou plusieurs styles chansonniers, pour en créer un nouveau : la chanson philosophique ou du moins la chanson- méditation. Jusqu'à lui, il existait la chanson- chronique, la chanson politique, attaquant ou défendant un personnage ou célébrant un événement, une victoire.... la chanson bachique, la romance élégiaque, mais on ne connaissait pas un genre qui consiste à perler à la fois d'amour sur un fond politique, ou de patriotisme sur un fond de réflexion philosophique, sur la vie, la société, les puissants, les « bonnes gens » et le reste écrit de façon très éclairante, Claude Duneton.*

On saisit bien comment un Jean Baptiste Clément (1836-1903), fils de meunier, successivement commis d'architecte, garçon de café, terrassier - celui dont le *temps des cerises* (1866), charmante pastorale, symbolisera malgré tout la Commune - se situe dans cette veine méditative où combat politique, description des peuples tant urbains que ruraux⁴⁹ et *onirisme des évocations amoureuses*⁵⁰ fusionnent en un même élan de vie, de lutte⁵¹, d'écriture et de chant. Gaston Couté lui aussi fils de meunier, né quelque quarante années plus tard, s'inscrit dans cette lignée de parolier exigeant et prolix. Il est poète, il est chansonnier ivre de rêve et qui a tant à dire sur l'odeur du buis, le son du glas⁵², les bourgeoisés⁵³, la *complainte des terr'neuves*⁵⁴, *les mangeux d'terre*, mais aussi sur la nostalgie des baisers de sa mie⁵⁵, mais aussi sur la *Guerre sociale*, journal protestataire antimilitariste, pour lequel il déclina ses rires, ses rages, ses invectives en 52 chansons.

Au-delà de la chanson chronique, au-delà de la chanson politique, Charles Gilles, Gaston Couté, Jules Jouy et d'autres s'approprient le monde par le savoir- dire, faire, penser propre à la chanson. Dans la chanson populaire, le débat entre divertissement et engagement⁵⁶ est né, ces passionnés de peuples, d'actions et de paroles vont fonder une poétique de la chanson réaliste dont la chanson française gardera, si ce n'est l'empreinte ou le palimpseste, au moins le fantôme.

⁴⁸ Expression de Claude Duneton, op.cit.

⁴⁹ *Paysan ! Paysan !, L'angélus* (1884)

⁵⁰ Jean -Baptiste Clément, *Chansons du peuple*, présentés par Roger Bordier, éd. Le temps des cerises, 2003

⁵¹ *La semaine sanglante* (1871)

⁵² Paroles extraites de la chanson, *Les moulins morts* de Gaston Couté

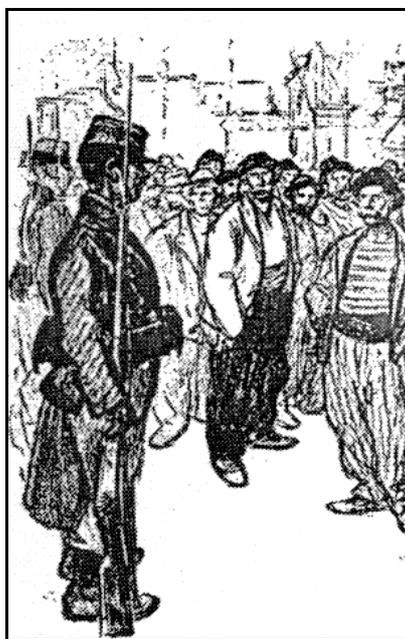
⁵³ Paroles extraites de la chanson, *Automobilisme* de Gaston Couté

⁵⁴ Titre de la chanson de Gaston Couté

⁵⁵ *Petit Poucet*, Gaston Couté

⁵⁶ Aristide Bruant dont l'hagiographie répète inlassablement *qu'il a donné ses lettres de noblesse à la chanson populaire*, se ralliera paradoxalement (?) aux défenseurs du divertissement

A l'instar de la littérature française devenue classique, celle du dix-neuvième siècle et celle de la première moitié du vingtième siècle, la chanson de la même période est liée à l'utopie républicaine, aux insurrections populaires, à la mémoire ouvrière ... à la compréhension de la société réelle. Ce n'est pas une affaire d'intellectualisme ou d'ethnocentrisme des lettrés que d'affirmer qu'en France, il existe pour la chanson, une tradition de prévalence de la signification, il s'agit de traits historiques sans doute partagés par d'autres pays d'Europe, mais amplifiés nationalement par l'ébranlement révolutionnaire de 1789, les bouillonnantes aspirations et les contradictions hurlantes portées au flambeau de la trilogie : liberté, égalité, fraternité.



La Grève de J- Clément, illustration de Steinlen
In Jean –Baptiste Clément, *Chansons du peuple*, op.cit.

« L'engagement des mots », c'est aussi la chanson envisagée du point de la texture linguistique avec laquelle nous faisons corps, du point de vue de cette langue dite assez justement « maternelle » - qu'elle soit langue de naissance ou langue de lente acculturation – puisque l'on souhaite alors désigner l'enveloppe linguistique la plus familièrement, la plus primitivement attachée à notre identité, à ses strates logiques conscientes bien sûr, mais aussi à ses strates imaginaires enfouies. Cette question rejoint la manière d'envisager le langage. Soit on le considère que simple vecteur de communication, comme médium tranquille et froid, soit on le considère comme premier refrain ami, première découverte acoustique de la vie ambiante, comme expérience esthétique augurale du monde,

celle qui réunit en nous, de façon intime, sens et sensorialité. Si l'on se place dans une optique strictement instrumentale, on affirmera que l'on peut indifféremment chanter en toute langue, si possible en *global english* tout de même, c'est-à-dire que l'on peut laisser – sans perte symbolique majeure ! – au grand nombre, le loisir de chanter, d'entendre chanter plutôt, en un code d'échanges maigres et stéréotypés : c'est le choix opéré par la production et la diffusion massives de la chanson de variétés dite internationales qui correspond en fait, à une déréalisation des chansons, mais avec proposition d'un leurre langagier.

A contrario la chanson populaire s'exprime toujours en sa langue, celle de sa mémoire affective, celle qui conditionne tout accès à la jouissance commune des pensées qui dansent, des voix qui exaltent sentiments, sensations et récits. *Comment pourrais-je chanter des phrases que je ne comprends pas, des mots que je ne ressens pas ? Il y a quelque chose en moi qui vibre au son des mots familiers, ceux qui sont profondément incrustés au tréfonds de mon être : des paroles apprises quand j'étais enfant, qui ont la signification de choses qui sont intimement miennes, impossibles à transmettre avec d'autres mots ... Ma langue, messieurs, c'est l'espagnol.*

C'est Carlos Gardel, figure emblématique du tango, de la mélodie argentine des faubourgs qui s'exprime là sur ce lien d'authenticité entre chant et langue (l'espagnol est sa langue d'adoption, celle de l'exil qu'il vécut très jeune), quand on lui proposa un jour de chanter dans une autre langue⁵⁷... Il dut le répéter de nombreuses fois, avec la même vigueur, *devant les gérants froids des maisons de disques, exclusivement obsédés par la conquête de nouveaux marchés*, précise le commentateur⁵⁸. Il accepta de chanter en français, cas particulier puisque *c'était la langue de sa mère le berçant dans son couffin*⁵⁹...

Si je prends cet exemple excentré par rapport à mon propos, c'est pour mieux insister sur le fait qu'en tout lieu, et temps la chanson populaire est (tendrait à être) un dire inscrit dans une langue de chair, d'âme et de cœur, et qu'il s'agit donc là d'une sorte de lien anthropologiquement universalisable. La chanson populaire se tient même au plus près de sa langue vernaculaire- variations patoisantes du français du pays de Beauce pour Gaston Couté, variations de l'argot parisien d'atelier et de rue pour Jules Jouy, variations dérivées du verlan pour le rap français des

⁵⁷ Antonio Pau, *Tango, musique et poésie*, édition Christian Pirot, 2006 page 173

⁵⁸ Antonio Pau, op.cit

⁵⁹ Antonio Pau, op.cit

« banlieues ». Le français y résonne et dans sa forme classique stabilisée et dans ses parlures vifs, ses parures linguistiquement et socialement distinctes. Car la langue des chansons parle de notre rapport fondamental, archaïque à la langue de l'enfance, à sa poétique souterraine et puissante. Aussi ne sommes-nous pas étonné d'entendre, chez ces compositeurs populaires de chanson française⁶⁰, l'écho de la langue de culture, celle de l'école, celle des livres mais aussi l'écho de la langue *du jadis* dirait Pascal Quignard⁶¹. Pour Piaf par exemple, si éloignée de l'écrit, de la scolarisation même, la chanson d'abord et toujours écho du Jadis, sera également une entrée dans la langue *standard*, dans la langue comme condensé de culture française.

Il est intéressant dans ce fil, d'écouter ce que dit, de ce rapport de la langue - chanson, une chanteuse de variété internationale, mais chantant aussi bien en anglais qu'en français, et qui plus est originaire du Québec où l'on sait le poids de la langue dans la revendication identitaire⁶² et la part de la chanson dans la défense linguistique. Il s'agit de Céline Dion, interviewée lors une rediffusion télévisuelle, en Janvier 2007 : *Quand je performe ... Je chante différemment en français qu'en anglais. En français c'est plus personnel, c'est plus contenu. C'est la langue qui coule dans mes veines, la langue française est belle, elle est forte, c'est une langue de passion, il suffit de la suivre. La musique américaine elle vibre, on a envie de lui donner plus. C'est le sapin de Noël, le pâté chinois, c'est toute l'étendue de tes performances vocales que tu montres. Tu mets à nu à chaque fois. C'est une autre passion.* Ses propos ne sont sans doute étrangers ni à sa connaissance des tensions linguistiques en son pays, ni à son obligation de ménager tout le monde, mais ils affichent néanmoins publiquement comme essentiel ce battement pulsionnel du langage dans la voix chantée, comme essentielle cette synergie qui va de l'ancrage linguistique à l'élan vital de la chanson.

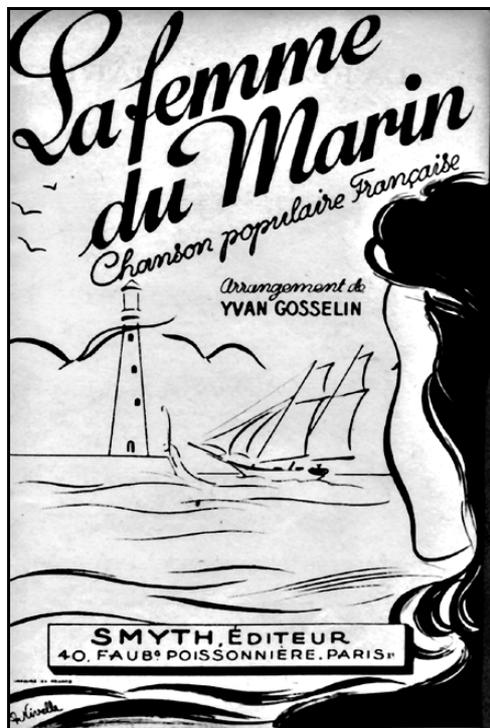
Pour un peuple qui a mis la prise parole politique et poétique mêlée au centre de sa tradition chansonnière, cette question de la langue du chant est d'autant plus fondamentale tant du côté des créateurs que du côté des récepteurs.

⁶⁰ Le cas de l'argot de Bruant dit argot des truands, collecté auprès des services de polices, est tout différent puisqu'il s'agit là d'un complet artifice, d'une langue qui lui est totalement extérieure et dont il use à des fins tendanciellement démagogique. D'autres l'avaient d'ailleurs précédés en cette voie.

⁶¹ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Grasset

⁶² Sur ce point comparatif de la chanson québécoise et française contemporaine cf la récente thèse de Cécile Prévost-Thomas, *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine*, Université Paris X- Nanterre, sous la direction d'Anne- Marie Green

Reste à préciser en ce qui concerne « cet engagement des mots », que le syntagme de « chanson française » que j'emploie jusqu'à présent comme allant de soi, est au contraire à problématiser. Se pose en effet la première question de la genèse d'une telle désignation. A considérer mon corpus de petits et grands formats datant principalement de la période de l'entre-deux guerres, l'expression de *chanson française* est bien absente. Une exception, l'intitulé de *chanson française populaire* imprimé à l'enseigne d'une chanson de marin. Je trouve d'autres désignations comme celles-ci : *les grands succès de la T.S.F*, *chansons parisiennes*, *les nouveautés de telle ou telle édition*, *les derniers succès de Daniderff*, de *Lucienne Boyer*...etc.



Autrement dit même après la constitution des catalogues, même après l'arrivée de la radio, même en pleine expansion de l'industrie du disque, le qualificatif de « française » n'est pas accolée à la chanson de l'air du temps. Nommer, c'est faire exister dans le regard de l'Autre. Pour que l'expression s'installe et ne semble pas un pur pléonisme, il faut sans doute que s'accroisse la concurrence internationale, que les artistes français exportent leur image et leur répertoire, que l'Alliance Française implantée dans les différents pays d'Europe développe son impact et ses activités. Bref, il faut toutes les médiations symboliques et matérielles pour mettre cette distance à soi qui vienne donner mesure et valeur de sa singularité. La création de différents prix annuels du disque viendra

consacrer et le fait et le terme. Notons toutefois que le prix Vincent Scotto, compositeur et mélodiste par excellence de la première moitié du vingtième siècle, récompense officielle née en 1948 se propose d'honorer *la meilleure révélation de la chanson populaire* et non pas *française*. L'usage semble donc tarder à s'imposer dans le langage courant. On le comprend aisément, ce syntagme correspond aussi à une perte d'immédiateté et d'innocence, à une appréciation de type rétrospectif, à une relecture peut-être déjà défensive. Nous verrons ensuite quelques enjeux révélés par les occurrences actuelles de son emploi.

Le miroir auditif

Il y a donc dans l'histoire française, un rôle très important de la prise de parole par la chanson. Mais on peut alors s'interroger sur le devenir à contre courant, de cette part verbale du chant, sur le devenir de cette circulation aigüe d'un sens commun qui est (était ?) attaché à une telle forme esthétique, dans une scène auditive⁶³ nationale et mondiale de la chanson, de la musique générationnelle qui, depuis les années soixante, a imposé d'autres choix, celui du son ; laissant à la voix, le seul créneau de la performance, manière de la réduire à une chose technique, manière de la neutraliser aussi en un produit exportable et libre de toute barrière langagière.

*Dans la France de 1950, la chanson était un genre déterminé par une poétique orale. Dans la France de 1970, elle est déterminée par la musicalité instrumentale*⁶⁴. La couleur musicale du rock et du pop, s'appuyant sur les technologies avancées de l'électrification, sur une rythmicité binaire *qui s'impose comme la pulsation cardiaque*⁶⁵, instaure un tout autre registre d'expressivité de la voix chantée. La part du verbal perd de sa netteté, son impact s'amenuise pour laisser au seul *beat*, la charge de signifier. Le sens n'est pas gommé, il est délégué à la toute puissance du rythme. Cette déferlante de la primauté du *gimmick*⁶⁶ et du rythme partant de la planète rock, s'étendant à tout le spectre des musiques afro-américaines va reposer la question du statut de la parole audible dans le chant⁶⁷, la question du statut du texte, la question du dire, celle de la langue commune, de la langue identifiante au cœur du chanter pour le grand nombre. Quelle que soit la nouvelle

⁶³ Terme emprunté à Albert Bregman in *Audioty scene analysis*.

⁶⁴ Paul Garapon, article déjà cité

⁶⁵ Ibidem

⁶⁶ Désigne l'arrangement musical

⁶⁷ Nous retrouvons le même problème pour le théâtre d'où la parole s'est curieusement et partiellement effacée au profit d'effets spectaculaires plus aisément exportables

importance accordée à l'arrangement musical, la chanson requiert un équilibre relatif entre langue verbale et langage préverbal pour délivrer ses messages, pour déployer le pouvoir propre que le chant a de faire sens... Et cet éternel retour du sens est bien là dans les gammes innombrables du chanter contemporain, il est bien présent mais fortement canalisé par des logiques fermées de stratification sociale, enlevant à la chanson son rôle de médium populaire largement référentiel.

L'impact de la parole signifiante des chansons, du chanter, il est désormais distribué entre les différents labels du rap dit conscient, de la dite chanson française, de la dite nouvelle scène française et des dites *World music* ou musiques du monde⁶⁸. En allant très vite on pourrait dire : à chaque label, va la gestion d'un registre filtré de sens.

Au *rap conscient*⁶⁹ va le sens ethnicisé d'une dénonciation de l'ordre social pour jeunes de banlieues issus de l'immigration. On est là dans l'expression énergique d'un quotidien de blessure, de rage, d'adolescence et de quartier ; expression qui est parfois aidée, encadrée par des politiques locales volontaristes en attente de thérapie socialisante ou plus modestement d'effet en retour sur l'apprentissage scolaire de la langue française, via la pratique et l'écriture des chansons. Notons que dans le rap que ces jeunes chantent bien en langue française, indice d'une volonté de prise de parole adressée à tous, notons qu'outre les particularismes parfois poussés de l'expression, le rythme y ronge les mots, donnant à la parole un curieux statut de langage voilé et comme tel peut-être désamorcé.

A la *chanson française* est dévolue le sens muséal de l'inactuel, la gestion de la nostalgie et de la consécration classique. Cette patrimonialisation des artistes et des chants tend à minimiser toute véritable efficacité symbolique de leur présente réactualisation. Si le verbe du rap posait la question de la parole masquée, celui solennellement admiré de la *chanson française*⁷⁰ ne pose t-il pas celui de la parole embaumée⁷¹ ? Cette belle

⁶⁸Dont il ne sera pas ici question, car elle demanderait un traitement spécifique abordant entre autres, le problème du rapport à l'exotisme et à l'ailleurs dans la société contemporaine.

⁶⁹ Terme indigène, servant désormais à se démarquer d'un rap des plus mercantilisé prônant l'ordre libéral en tous ses excès.

⁷⁰Des cas exemplaires de mutation du rock à la *chanson française* comme Kent, comme Thomas Fersen ne semblent pas inverser la tendance majeure d'un tel mouvement.

⁷¹ Un très récent usage fourre-tout du vocable chanson française (le monde du 7 février 2007), voulant sans doute aller à contre-pied de cette vision, ne fait qu'ajouter un peu plus de confusion au registre de cette appellation décriée et encensée.

langue morte a ses amateurs lettrés de premier degré, ses touristes, ses curieux, ses érudits de second et troisième degré... Mais ceux qui vibrent vraiment sur ce chant de leur langue et qui connaissent encore par cœur ces chansons et les chantent, ne sont-ils pas de ce peuple nombreux, adulte, salarié, urbain mais aussi rural, de ceux dont il ne faut jamais parler et pour qui ces chansons-là sont encore langue vive, comme en témoignent leur visages et leurs investissements heureux dans des pratiques et des lieux improbables ? Je pense au *Piano qui chante*⁷² de Bernard Toubiana, au *Gobe Lune*, aux *Lucioles* en plein Ménéilmontant.

Car c'est à la dite *nouvelle scène française*⁷³ que revient la gestion normalisée du sens de l'histoire et de l'air du temps. S'il est beaucoup de définitions de la post ou de la néo-modernité et sans entrer dans ces débats, nous pouvons nous arrêter sur l'idée qu'*a minima*, cette notion désigne un retour au sujet, à un sujet sans passé, ayant troqué ses identifiants structurels les plus déterminants, les plus confirmés pour des identifications fugaces, à fleur de désirs et d'instant à vivre. La *nouvelle scène française* nous offre entre autres, une image de cet ethos à l'œuvre dans le mouvement de civilisation du monde. Que peut-on y entendre à ne prendre que quelques représentants désormais les plus médiatisés⁷⁴ de cette mouvance chansonnière ? Pour aller au plus récurrent et au plus flagrant, disons qu'en ces textes et modes d'appréhension de l'art de chanter, on constate :

- Une désymbolisation de l'engagement, qui est aussi affirmée comme rupture avec ce qui les précède. Bénabar en fait presque une profession de foi tandis que Benjamin Biolay préfère proposer ce démarquage entre ironie et dérision, avec une chanson intitulée *les lendemains qui chantent* dans son album *Négatif*.

- Une désymbolisation de la puissance vocale. Elle avait bien sûr eu déjà lieu sous autorité de grands interprètes, mais elle semble ici s'imposer à titre presque militant.

⁷²Le piano qui chante, mémoire vive de la chanson française, www.pianoquichante.com

⁷³Il est désormais considéré comme inadmissible du point de vue des classes culturelles de parler de nouvelle chanson française, terme pourtant consacré pendant bien longtemps par ces mêmes acteurs.

⁷⁴Je ne me réfère là qu'à trois et surtout deux artistes masculins (Benjamin Biolay, Vincent Delerm) de cette nouvelle scène. Les hypothèses ici avancées sont donc à relativiser, bien que prises comme indicatrices d'une tendance. Benjamin Biolay offre la particularité d'avoir composé pour de nombreux artistes interprètes, son statut d'auteur compositeur en est donc d'autant plus référentiel. Vincent Delerm, quant à lui, est vite apparu comme emblème de cette lignée de compositeurs. Prendre des artistes féminines comme Jeanne Sherhal, Pauline Croze par exemple auraient quelque peu modifié le tableau.

-Une désexuation de l'inflexion vocale, contrastant avec l'érotisation très sexuée des voix que ce soit dans les univers de la chanson française ou dans les univers du rock.

- Une suggestion à mi-voix d'une façon convenable d'être au monde, selon un idéal de maîtrise des sentiments. Tout semble se situer dans un registre d'économie émotionnelle, faisant irrémédiablement penser au processus Eliasien de civilisation. Même les ruptures amoureuses sont modérées, elles sont dédramatisées. Il y a une indécence de l'engouement, une peur du débordement qui se disent en négatif et chez Benjamin Biolay et chez Vincent Delerm, pour ne prendre que ces deux *stars* en leurs premiers albums. Ce sont là les chansons de l'homme qui assiste au spectacle de sa vie, privilégiant la distanciation et le plan séquence. Nombre de chansons s'écoutent comme on feuillette un album photographique ; nombre de chansons sont là gravées comme des instantanés de couleurs, de lumières à peine entrevus. Je pense à *La pénombre des Pays-Bas*⁷⁵ de Benjamin Biolay.

Il existe bien sûr une pluralité d'aspects de cette *nouvelle scène* quant à la division du travail du sens via la chanson ; entre autres caractéristiques, je pense également à celle consistant à limiter le *savoir questionner* des chansons à une stricte pratique expérimentale et donc hors du commun, ce qui définit un auteur compositeur comme Dominique A. par exemple⁷⁶.

Ce miroir auditif de la société des chansons nous livre ses éclats, et pose la question de la perte langagière dans les expériences esthétiques transversales, ordinaires. Nous comprenons que la chanson réaliste, que les voix réalistes et leurs mutations, que les chansons de l'entre deux guerres et celles de la libération fondèrent la trame d'une geste populaire. Devenue impossible ? Correspondant au recul de la chanson française sur la scène internationale ? Pour quelle jouissance asémique du musical⁷⁷ hors affiliation au groupe des pairs, dans le pays du plein sens des chansons ? Comment les *cultural studies*, devenues cadre théorique référent de ces acteurs générationnels de la pratique musicale, interrogent-elles, s'arrangent-elles avec cette raréfaction, avec cette défaite du poétique, communément signifiant, dans la voix chantée ?

⁷⁵ Benjamin Biolay, *La pénombre des Pays-Bas* in album *Négatif*, déjà cité

⁷⁶ *Dominique A. : à la limite*, Michaël Foessel, in *Esprit*, la chanson, version française, Juillet 1999

⁷⁷ Fabien Hein dans sa thèse sur *Le monde du rock en Lorraine* insiste bien dans l'analyse d'entretiens très riches d'amateurs de rock, sur cette relégation des paroles dans l'émotion.

L'idéal

Parallèlement à ce retrait relatif de la chanson de sens dans le paysage musical populaire, la notion de « Chanson Française » reste une catégorie esthétique, mêlant idéal littéraire et idéal politique. Ce n'est en effet pas un hasard si l'on parle d'âge d'or de la chanson française dans les années cinquante, dans l'immédiate après seconde guerre mondiale. Durant l'occupation, des poèmes sont mis en musique (Brassens chante Paul Fort), des poètes en résistance se rapprochent des chansons, le tragique saisissant de Piaf porte la voix réaliste à son acmé, le cabaret fait émerger une nouvelle génération d'auteurs compositeurs interprètes dont Mouloudji est l'une des premières figures... tous ces styles d'inspiration neuve ou de plus longue mémoire convergent pour faire résonner la chanson comme une véritable poésie orale couramment partagée, après les fractures de la guerre, dans l'unité nationale retrouvée. Précisons que cette convergence correspond également à un moment de remarquable institutionnalisation de la chose puisque se met en place, dans les années cinquante, une grande politique volontariste de démocratisation durant laquelle l'établissement des MJC notamment, sera bénéfique pour le développement de l'art des chansons. C'est l'ensemble de la nation qui est porté à l'écoute culturelle de ces chefs d'oeuvre que ne reliaient pas seulement l'Etat mais aussi les mouvements d'éducation populaire.

Deux remarques à ce propos :

- Si l'on constate, en cette période historique que la chanson franchit une limite, devient l'équivalent d'une poésie orale, autrement dit, si l'on constate le non confinement de la chanson commune dans le strict domaine de l'*entertainment*, il faut également souligner que la chanson n'en devient pas pour autant un genre intellectualiste et qu'au contraire, durant les trente Glorieuses, elle se popularise. Brel, Brassens, Béart, Ferrat... font partie du paysage sonore et leurs direx mélodiques égrenant hantises, colères, blessures, désirs ... s'intègrent à un ethos collectif de large amplitude sociale.

- Claude Duneton propose de subsumer la chanson sous la notion de *poésie maigre*⁷⁸, le terme est joli mais ne me semble pas convenir et me semble finalement receler une réserve quelque peu condescendante, ce qui peut étonner chez un auteur réalisant de si passionnantes recherches

⁷⁸Claude Duneton, in Cent ans de chansons française, Bertrand Bonniex, Pascal Cordereix, Elisabeth Giuliani, Gallimard, 2004 : *Les textes des bonnes chansons se distinguent des poèmes littéraires en ce qu'ils sont généralement maigres*

sur la chanson. Il est vrai qu'il veut ainsi souligner que la langue des chansons ne s'apprécie que dans leur bain musical, mais à trop insister sur cet élément on oublie que les mots ont leur propre musique et que les chansons ne sont pas à considérer comme poésie plate mais comme poésie pleine. A lire, sans fredonner, *Le temps du tango* de Ferré, par exemple, tout le charme est déjà là. Et je renverrai en écho aux propos de Claude Duneton, ces mots de Léo Ferré : *Le graphisme, c'est un peu la musique du papier. Les lettres chantent dès fois, et les yeux les prennent dans la gorge. Tout se rejoint dans cette mer jamais étale...d'où nous remonte, peu à peu, cette mémoire des étoiles.*

Les chanteurs comme les amours augmentent dans nos vies la part de ce qui chante. Sans doute est-ce en cet âge florissant, facilement appropriable de la chanson française se stylisant, se sublimant que cette affirmation fut la plus démocratiquement vraie. Mais toute ascension a son revers. C'est aussi dans le fil de ce succès populaire de la « bonne chanson » que la séparation entre chanson à textes (curieux vocable !) et chanson tout court...d'abord fut nommée, puis commença à se préciser, à s'écrire...

Après cette apogée de la chanson de sens, après la fin des années soixante, la chanson tend à quitter les rives d'un poétique commune pour explorer de multiples voies : celle du maintien d'une tradition épique (Jacques Douai, Jacques Bertin⁷⁹) celle de l'engagement (Jean Ferrat, Anne Sylvestre, Michèle Bernard...), celle de l'obsession stylistique (Claude Nougaro, partiellement Gainsbourg ...), celle du dévoilement du négatif, de l'absurde (Brigitte Fontaine ...), celle de la plus troublante intériorité (Jacques Bertin, Jean Vasca, Anne Sylvestre...).

Les chansons à textes, trouveront certes un public, mais pas toujours un peuple. L'invention de la catégorie d'une chanson dite à textes rompt l'équilibre et le charme de tous ces tissés de savoirs ordinaires des chansons, elle renforce la connivence lettrée entre créateurs et récepteurs les poussant plus ou moins consciemment à raffiner leur message à la stricte destination de leur amateurs confirmés, tels Juliette Noureddine, Julos Beaucarne, Jacques Bertin dans leurs derniers albums. Au risque même de faire éclater la forme-chanson pour aller vers un chanter plus indéfinissable : c'est Ferré dernière manière, c'est Dominique A. dans *Le morceau caché*, c'est Bertin dans *Le pouvoir du chant*. Le pacte poésie et politique de la chanson française est quasiment rompu pour le grand

⁷⁹ Cf texte de Jacky Réault, *Comme un messager des lointains*, in Florilèges sur un site personnel <http://www.sociologies.com>

nombre⁸⁰, même si le désir peut en rester latent. Mais si ce lien s'est distendu, c'est aussi et surtout que le show business va vite réduire la chanson, à la gamme obligée de la variété standardisée et sans histoire. Le temps de l'idéal officiellement n'est plus ; et comme pour la littérature⁸¹, si un semblant de culte « chanson française » persiste, la croyance pourtant, n'est plus de mise, du moins ni dans les mondes professionnels, ni dans ce qu'en laissent percevoir leurs échos médiatiques contradictoires et confus.

Fallacies

Nous évoquions précédemment le fait de ne pas se satisfaire d'un usage non problématique du syntagme *chanson française* dont l'apparition est difficile à situer avec exactitude ; cette qualification devenue évidente n'ayant rien d'un pléonasme comme cela peut être aisément affirmé dans quelque anthologie consacrée à ce genre musical⁸². Au-delà de la question de la genèse de l'expression, restent ses occurrences d'énonciation, leurs connotations positives ou négatives qui semblent aussi bien liées à des circonstances propres à l'histoire musicale qu'à des lames de fond liées à l'histoire sociétale.

L'hypothèse de travail pourrait alors être ramenée à une seule question : Quand parle-t-on de *chanson française* ? Quand cette dernière fait-elle partie du débat public ? En répondant à cette question, nous aurions la typologie des usages du syntagme permettant d'en profiler une lecture symptomale. Sans vouloir me livrer à des relevés très poussés, nous pouvons constater que l'expression va resurgir dans les années soixante ; son usage est alors réactif, polémique... il est le fait de ceux, chanteurs, critiques, diffuseurs, programmeurs de chansons qui veulent résister au phénomène des *yéyés*. Trouvant un écho jusque dans les milieux populaires cultivés, ce débat est un combat portant haut le flambeau d'une esthétique et d'un savoir faire. Mais le basculement total aura lieu dans les années quatre-vingt, période durant laquelle le mot sera frappé de discrédit, la chose soupçonnée de nationalisme, d'être vecteur d'une intellectualité dépassée ou d'un « populisme » de mauvais aloi, selon le

⁸⁰ Allain Leprest qui reste dans cette tonalité que l'on dit chanteur réaliste et se rattachant à cette histoire longue de la chanson populaire, poème plébéen engagé, passe peu sur les ondes.

⁸¹ Pierre Lepape, op.cit.

⁸² *Chanson française : presque un pléonasme tant le mot chanson évoque, même pour les non francophones, un style artistique lié à l'Histoire et à la culture de la France* extrait in <http://www.universalmusic.fr>

répertoire incriminé. L'usage du syntagme refera doucement surface en modes moins malveillants, dans les années quatre-vingt dix, car il s'agit là de revenir à l'affirmation non pas d'une esthétique, mais à l'affirmation d'un label de qualité sur le marché international. Label de classicisme entrant dans les logiques de recensement du patrimoine immatériel, d'un côté. Label de jeunisme de l'autre, pour une ainsi nommée *nouvelle chanson française* dont on prend bien soin de resserrer l'histoire, d'en faire remonter les inspirations, les références au mieux ... au pire (devrais-je dire !) à la génération précédente. Quant à l'usage très immédiat, quant au retour sensible du vocable *chanson française*, qui n'est plus déclarée *nouvelle* d'ailleurs, il manifeste encore une autre logique de désignation. On est passé du label de désignation d'une qualité à un affichage d'inventaire « range-tout » sous prétexte culturel d'éclectisme de la variété nationale. Nous retombons de fait sur un usage disqualifiant qui se masque à peine, *chanson française* y signifie finalement chanson d'artistes locaux plus disponibles et moins onéreux... Ace titre mieux vaut Anaïs, Jeanne Sherhal ou Raphaël que Maria Carey⁸³ !

Dans ce jeu de dupes, la définition de la *chanson française* est passée de la conscience des récepteurs et des créateurs à la parole exclusive des médiateurs dont l'argumentaire mâtiné d'un rejet idéologique du national, se réduit à une logique économique simplifiée, qui plus est de très court terme.

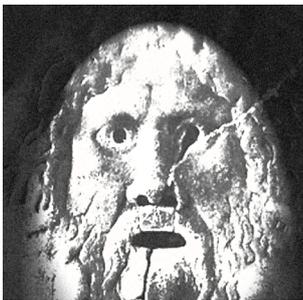


Photo composition à partir de *La bouche de la vérité* (Rome)

*Pour sauter le pas, pour aller au succès,
l'artiste doit franchir un seuil de vitrification
de soi-même en personnage,
et vendre son authenticité. Or un artiste doit vivre,
être authentique jusqu'au bout et refuser d'être spectacularisé
sinon à se condamner à la tricherie et à la mort.*

Jacques Bertin,
interview in Revue Esprit, op.cit.

⁸³ Dixit fin de l'article du *Monde* du 5 Février 2007