



HAL
open science

La chanson française : un genre sans identité musicale

Catherine Rudent

► **To cite this version:**

| Catherine Rudent. La chanson française : un genre sans identité musicale. 2018. halshs-01800624

HAL Id: halshs-01800624

<https://shs.hal.science/halshs-01800624>

Preprint submitted on 27 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La chanson française : un genre sans identité musicale

Catherine Rudent

La notion de genre musical est une de celles qui ont fait couler le plus d'encre en *popular music studies*, et souvent par des chercheurs particulièrement reconnus, au premier rang desquels Fabbri (1982, 2012, 2014), Frith (1996), Moore (2001) et Brackett (2002). Fabbri (2014, 12), après plus de trente ans d'approfondissement de ce sujet, propose une définition du genre musical particulièrement concise : « a set of music events regulated by conventions accepted by community ». Il adopte ainsi une conception extrêmement large, dans laquelle le seul critère fondamental est celui de la reconnaissance du genre en tant que tel par une communauté. Ainsi, il arrive qu'un genre musical ne soit pas évalué à l'aune de sa sonorité : « not all musical genres are characterized by the same type of descriptors. Some genres may be characterized by some musical features, while others are determined by the calendar (e.g. Christmas music in Western cultures), or other industrial criteria . » (Fabbri, 2014, 16). Fabbri s'oppose en cela à la tendance répandue, qui inclut les caractéristiques sonores parmi les critères d'identification d'un genre musical (Frith, 1996 ; Brackett, 2002 ; Holt, 2007, par exemple).

Si la question du genre est centrale en *popular music studies*, c'est sans doute parce que la catégorisation de musique joue un rôle central en *popular music* (Fabbri, 1982 ; Frith, 1996) et probablement en musique en général (Fabbri 2014 ; Holt, 2007). L'on peut aussi constater - dans les usages musicaux quotidiens - la prolifération d'étiquettes de genre (tags and labels) dans le domaine de la *popular music*. Ces dénominations et la réalité des genres ne sont pas véritablement superposables : Fabbri (2014, 10-11) souligne le décalage chronologique fréquent et parfois considérable (des décennies) entre la pratique d'un genre et la sanction que constitue l'acte de le dénommer. Il n'en reste pas moins que *genre tags* et *genre labels* sont étroitement corrélés à la définition et à la délimitation pratique des genres musicaux. On peut les considérer comme des dénominations ambiguës mais d'un usage facile et courant, qui traduisent et permettent un processus de catégorisation aux finalités multiples. Ils ont une fonction première de connaissance, liée à l'acte de dénomination et au processus réflexif dont il relève (Fabbri, 2012, 10 ; 2014, 10-12). En effet, comme toute dénomination, elles permettent de regrouper des musiques en les subsumant, et dans le même temps de les distinguer, en tant qu'ensemble, d'autres ensembles, et d'autres musiques.

Mais cette fonction épistémologique, fondamentale, des dénominations de genre est combinée avec d'autres finalités, qui peuvent même faire obstacle à la première. Ainsi, l'on va observer une fonction sociale, qui peut être idéologique ou politique (Fabbri, 1982), industrielle et commerciale (Frith, 1996, 75-84), ou liée de manière plus complexe à la configuration des groupes sociaux et à la dynamique de leurs rapports de pouvoir (Hamilton, 2007). Parmi les écrits les plus fascinants sur ce sujet, figurent ceux qui montrent combien une catégorie et sa dénomination divergent des pratiques musicales (Tagg, 1989) et parfois masquent de véritables opérations de fabrication, contradictoires avec l'authenticité supposée du genre en question (Peterson, 1997 ; Hamilton, 2007). Ces divers travaux montrent bien que les dénominations, qui ne se rapportent pas à des entités fixes, sont elles-mêmes de l'ordre du processus. Dans les termes de Fabbri (2012, 19), « categorization processes [...] are actually functioning in every moment of our interaction with music. [...] Musical life is a continuous process of categorization, production and recognition of the occurrences of types ».

De manière plus diffuse mais très efficace, les étiquettes se voient dotées de significés moins musicaux que symboliques, à travers les représentations qui leur sont accolées dans la vie courante (Brackett, 2002, 66), en particulier dans les médias, et qui sont particulièrement repérables dans les énoncés formalisés et souvent stéréotypés de la presse écrite (Rudent, 2000 ; Escoubet, 2015).

Avec un tel cumul de fonctions éventuellement divergentes - épistémologique, sociale, symbolique...- on comprend comment une étiquette musicale en vient parfois à ne plus du tout désigner un ensemble lié à des caractéristiques musicales (Fabbri, 2014, 16). Il semble néanmoins utile de distinguer des étiquettes de genre qui reposent en partie sur des caractéristiques sonores et d'éventuelles étiquettes de genre qui échapperaient tout à fait au critère de ressemblance sonore. Ainsi, un des problèmes posés par le « genre musical » est de savoir quelle place occupent, dans sa délimitation et son usage, les traits sonores. Je développerai ici la situation de la chanson française à cet égard : si l'on ne connaît pas un morceau de musique, on ne peut affirmer à l'écoute qu'il s'agisse ou non de chanson française, et ce même si l'on est familier de ce genre. Inversement, on ne peut, à l'écoute d'un morceau, trouver que sa musique a été influencée par des habitudes musicales de chanson française : en réalité, il semble bien qu'il n'existe pas d'habitudes musicales associées à la chanson française. Ainsi, si elle est un genre (au sens de Fabbri), elle serait de ces genres pour lesquels les caractéristiques musicales sont *irrelevant*.

A cette première série de remarques, j'en ajouterai une autre : lorsqu'on se demande ce que désignent les termes *chanson française*, la réponse peut sembler assez simple au premier abord, par comparaison avec des termes au sens a priori obscur comme *rock*, *jazz* ou *reggae* : une chanson, pièce vocale brève et simple, faite en France¹, devrait appartenir à la chanson française. Mais ce n'est pas le cas : toutes les chansons faites en France ne sont pas considérées comme de la chanson française. Cette bizarrerie terminologique rend la « chanson française » d'autant plus difficile à cerner. Dans ce chapitre j'étudierai trois aspects de cette difficulté musicologique et terminologique. D'abord, l'instabilité sémantique [semantic instability] de l'expression *chanson française* ; ensuite, l'hétérogénéité des musiques qu'elle désigne ; enfin la versatilité musicale des artistes de chanson française. Par conséquent, si un consensus semble se faire, dans la pratique, sur ce que l'on entend par *chanson française*, ce consensus dépend bel et bien étroitement du contexte (lieu, temps, appartenances culturelles des interlocuteurs, voir Fabbri 2014, 5-6), et le « canon » du genre est extrêmement mouvant.

1 Instabilité sémantique

Les mots *chanson française* désignent un ensemble très différent selon la position du locuteur. Malgré cette ambiguïté, l'étiquette est usuelle, comme en atteste notre bibliographie, où divers ouvrages destinés à un large public l'utilisent dans leur titre. Quels sont les musiques englobées dans ces livres ?

C'est d'abord un ensemble mené par Brassens, Brel, Ferré, Trenet et Piaf, avec une place un peu moins grande pour quelques artistes femmes (Gréco, Barbara, Sylvestre). Le « cabaret 'rive gauche' » parisien (Schlesser 2006) y bénéficie d'un prestige certain, mais ses artistes ne sont pas les plus longuement présentés (Mouloudji, Patachou, les Frères Jacques, Catherine Sauvage...). L'ensemble des « artistes Canetti », partiellement superposé au précédent, y est important : Jacques Canetti, propriétaire de la salle des Trois Baudets, homme de radio et directeur artistique chez Philips, joue un rôle déterminant dans l'histoire de la chanson pendant la décennie 1950. Les artistes qu'il a lancés ou accompagnés vers le succès sont Brassens, Vian, Brel, Gréco, Guy Béart, Bobby Lapointe... Un peu à part, Serge Gainsbourg appartient partiellement à ces premiers mondes de la chanson, puisqu'il a d'abord joué, composé, enfin chanté dans des cabarets parisiens, et a été programmé par Canetti dans sa salle des Trois Baudets.

1

Il faut donc distinguer de la chanson « en français », c'est-à-dire francophone, sur laquelle les travaux de Cécile Prévost-Thomas font référence (par exemple Prévost-Thomas et Bizzone, 2008).

Sur le plan chronologique, la période privilégiée de la chanson française est celle des années 1950 à 1970. Les valeurs politiques de gauche sont récurrentes (Ferrat, Montand jusqu'en 1968, Brigitte Fontaine, Reggiani, Higelin, Béranger, Barbara...). L'ambition poétique des textes est aussi un caractère récurrent. Le lien étroit entre poésie et chanson se noue chez des artistes comme Caussimon, Ferré, Brassens, Nougaro, ou des écrivains/poètes/auteurs de chansons (Mac Orlan, Carco, Prévert, Queneau...).

D'autres familles artistiques tiennent une place importante dans les écrits sur la chanson française : les vedettes de music-hall, entre les deux guerres (Chevalier, Mistinguett, Baker, Sablon), à cheval sur la guerre (Mireille, Trenet, Piaf, Tino Rossi, Salvador) ou après-guerre : Montand, Aznavour, Bécaud, Dalida. On peut y ajouter les gloires de l'opérette jusqu'aux années 1950 (Luis Mariano, Georges Guétary), les noms historiques du premier cabaret parisien (Bruant, Jules Jouy, Mac-Nab, Xanrof...), du café concert (Yvette Guilbert, Dranem, Mayol...), de la chanson réaliste (Damia, Fréhel, Berthe Sylva...), des films des années 30 et 40 (Lys Gauty, Jean Gabin, Suzy Delair...).

Mais au cours du temps la délimitation de la chanson française a fluctué. Une première rupture se produit dans les années 1960. Son déclencheur est l'onde de choc du rock'n'roll, particulièrement sensible en France à partir de 1960. A partir de ce moment, un clivage se crée entre chanson française et musique populaire des USA ou du Royaume-Uni. Depuis, le rock est très fréquemment pris dans un couple oppositionnel rock/chanson et doit souvent être compris comme l'« autre » de la chanson française. De ce fait, le positionnement des artistes français vis-à-vis des courants musicaux des USA et du UK, leur choix de les intégrer, un peu, beaucoup, ou pas du tout, complique leur rattachement à la chanson française.

Ainsi le yéyé, qui émerge dès 1960, apparaît souvent comme une rupture dans l'histoire de la *French popular music*. Les artistes yéyé - Hallyday, Gall, Hardy, Vartan, Claude François, Sheila, Mitchell... - sont initialement regardés comme étrangers à la chanson française et symptomatiques d'une crise de celle-ci (Gainsbourg, 1963). Si les yéyé sont mentionnés dans les ouvrages traitant de chanson française, ils sont présentés, dans ceux des années 1970, comme médiocres ou ridicules (Calvet, Klein, Grimm, 1972 ; Vernillat, Charpentreau, 1977). Cependant, une étape est franchie avec des artistes comme Polnareff, Ferrer, Dutronc : ils sont déjà « post-yéyé », car ils émergent, vers 1965-1966, dans le sillage du yéyé, mais en pratiquant leur métier d'une façon différente, en particulier par la cohérence des choix musicaux. Ils commencent à la fin des années 1960 à réaliser un mélange entre rock, pop, folk et chanson « à la Canetti » et sont bien intégrés à la chanson française dans les ouvrages présentant celle-ci.

Ensuite, pendant les années 1970, les termes *rock anglo-saxon*, *pop*, ou *rock*, s'opposent à la dénomination *chanson française* (*Musique en jeu*, 1971 ; Le Marcis, 2001). Mais un pas de plus dans l'intégration musicale du rock à la chanson est franchi entre 1972 et 1980 : divers artistes proposent une œuvre encore plus cohérente musicalement que les précédents, en conjuguant eux aussi les habitudes d'ici et celles de l'Autre anglophone. Ce sont par exemple Sanson, Berger, Souchon, Cabrel, Renaud, Goldman...

En conséquence de cette situation bipolaire, il existe, depuis les années 1960, de nombreuses chansons et de nombreux artistes français qui se situent entre chanson française et rock français : Higelin, Ribeiro, Manset, Thiéfaïne, Bashung, les Rita Mitsouko, Dominique A (en parcourant les décennies) sont aussi bien cités dans *L'encyclopédie du rock français* (ouvrage de vulgarisation de Verlant, 2000) que dans le hors-série « Chanson française » du quotidien prestigieux *Libération* (2006). Il y a également des artistes français reconnus qui sont « encore moins chanson » que les précédents, parce qu'ils apparaissent « encore plus rock ». Ils sont pourtant cités dans les ouvrages sur la chanson française : par exemple Bijou, Starshooter, Trust, Téléphone, Niagara, la Mano Negra, les Bérurier Noir, les VRP, Pigalle, les Garçons Bouchers, ou Noir Désir pour parler des années 1980.

Plus récemment, dans les années 1990 et 2000, la *chanson française* désigne souvent la chanson « néo-réaliste » (Lebrun, 2009). Puis, au tournant des années 2000, le terme est étroitement associé à la très hétéroclite « nouvelle scène française » (Delerm, Keren Ann, Biolay, Bénabar...). Dans la même période, d'autres musiques populaires françaises, originaires des USA, sont dissociées de la chanson : *rap*, *techno* - désignation des années 1990 devenue *électro* dans la terminologie du XXI^e siècle - et une nébuleuse rock-pop-folk, dont les artistes chantent de plus en plus systématiquement en anglais (Moriarty, Revolver, Izia... pour ne prendre que des exemples contemporains).

Aujourd'hui, la dénomination chanson française peut être une étiquette inclusive, ayant assimilé le rock. Ou une étiquette restrictive, impliquant que les chansons faites et écoutées en France ne sont plus, depuis 1960 environ, uniquement de la chanson française. Dans le premier cas, elle constitue un vaste ensemble, comprenant les chansons « réalistes » des années 1930 et leur descendance plus récente, les astuces verbales et les économies de moyens musicaux des cabarets d'esprit rive gauche ainsi que les idéaux Canetti et leur lignée (depuis l'après-guerre) mais aussi diverses musiques profondément imprégnées de rock et de pop anglo-usiens (depuis 1960) et une variété très médiatique, à son apogée dans les années 1970 (Joe Dassin, Aznavour, Bécaud, Cloclo, Sardou, Mireille Mathieu...). Dans le second cas, elle désigne essentiellement les deux premières de ces quatre tendances.

Vue d'autres pays, ces limites fusionnent en un tout indistinct : par exemple, dans l'album *Après* (2012), Iggy Pop reprend cinq chansons françaises appartenant à des mondes de la chanson radicalement divergents : « Et si tu n'existais pas » (Delanoë et Lemesle, Dassin, 1975), « La Javanaise » (Gainsbourg pour Gréco, 1963), « La Vie en rose » (Piaf, 1946), « Les Passantes » (poème d'Antoine Pol mis en musique par Brassens en 1972), « Syracuse » (Dimey et Salvador, 1962) n'ont en commun que l'aura culturelle de la France et de la langue française, déjà présente dans *Préliminaires* (2009), où figurent « Les feuilles mortes » de Prévert et Kosma.

La dénomination *chanson française* change, on le voit, d'attribution, au fil des décennies et des points de vue. Elle ne désigne pas un ensemble stabilisé et la chanson française peut difficilement être étudiée autrement que comme une étiquette mobile.

La langue française est l'un des critères en usage, depuis les années 1990, de l'appartenance à la chanson française : il y aurait équivalence entre chanson « française » et chanson « en français » - un trait qui devient de moins en moins majoritaire de nos jours dans la production musicale générale de la France. Mais il faut bien mesurer les limites de ce critère : pourquoi tant de chansons faites en France par des Français ou par des artistes vivant en France ne seraient-elles pas de la chanson française ? Nous allons voir que ce ne peut être pour des raisons de style musical, puisque la dispersion musicale de l'étiquette est très grande.

2. Dispersion stylistique

La deuxième moitié du XX^e siècle est marquée par une dispersion extrême des styles musicaux de la chanson française. Leur description synthétique donnera une idée de la dislocation de cet ensemble.

Il existe un style dépouillé, centré sur le couple formé par la voix (unique, captée de près et très en avant dans le mixage) et un piano ou une guitare acoustiques (captés de plus loin et mixés à plus faible niveau), avec le renfort discret d'un ou deux autres instruments, acoustiques également. C'est le style des enregistrements de Brassens (deux guitares acoustiques et une contrebasse), ou de nombreux titres de Barbara, proches du piano-voix, comme « Nantes », « Attendez que ma joie revienne », « A mourir pour mourir », « Le bel âge », « La solitude »... : ces chansons sont accompagnées de piano, d'une contrebasse en pizz² et souvent

² C'est-à-dire jouée en pinçant les cordes.

d'un accordéon, avec parfois l'appoint rythmique d'une cymbale *ride* ou mélodique du saxophone de Michel Portal.

Cette discrétion instrumentale, partagée par bien d'autres enregistrements et artistes, est un signe de « distinction » musicale - les enquêtes de Bourdieu pour *La Distinction* étant précisément menées dans les années 1960 - et de refus des séductions faciles. Ce type d'instrumentation est aussi un attribut étroitement relié au chanteur (Brassens s'accompagne à la guitare) ou à la chanteuse (Barbara chante au piano). Enfin, elle renvoie à leur statut, lui-même auréolé de « distinction », d'auteur-compositeur-interprète (ACI) : composant sur un de ces instruments, les artistes le gardent ensuite au centre de toute leur pratique, sur scène et en studio. Ce style dépouillé évoque aussi les minuscules scènes et salles du cabaret 'rive gauche', dans lesquelles la place manquait pour des effectifs plus importants.

Mais cette sobriété n'est pas inévitable dans ce répertoire, puisque les studios d'enregistrement offraient de l'espace : les arrangements pouvaient se déployer sur disque et le faisaient souvent. Brel, Ferré, Lapointe, Gréco et bien d'autres artistes du cabaret 'rive gauche' bénéficient sur disque, dans les années 1950 et 1960, des orchestrations raffinées de Goraguer (Vian, Gainsbourg), Popp, Rauber (Brel), Defaye (Ferré)... On a là un deuxième style, très présent dans les années 1960. Il se reconnaît à son utilisation fréquente des bois (clarinette, hautbois, flûte traversière, basson...), des percussions rares dans d'autres styles (glockenspiel chez Rauber), mais un refus catégorique de la batterie ordinaire. Ce style raffine aussi l'utilisation des cuivres : voir les commentaires de bugle sur tapis de cordes et arpèges lents de piano de Jean-Michel Defaye pour « Avec le temps » de Léo Ferré. Dans ce style, les contrechants sont abondants et inventifs par rapport à la mélodie vocale (enrichissement inépuisable des mélodies de comptines par Rauber dans les albums de *Fabulettes* d'Anne Sylvestre). Le langage musical y est proche de l'art occidental savant, coloré d'un certain modernisme, quand il emprunte les couleurs modales des compositeurs français du tournant du XXe siècle, comme Ravel ou Debussy.

Par ailleurs, on rencontre, des années 1960 aux années 1970, des orchestrations et des enregistrements plus convenus, très différents des précédents, que j'appellerai *variété classique*. Cette variété qui domine les médias et le commerce musical est bien représentée chez Aznavour, Salvador, Bécaud, Dalida, Mireille Mathieu, Sardou, Claude François (« Comme d'habitude », « Le téléphone pleure »), ou Serge Lama (« Je suis malade »)³. Elle donne une sensation de musique indifférenciée, d'arrangements, de textes ou de tempos standardisés, par exemple avec la batterie étrangement plaquée sur une java dans « Viens dans ma rue » (Mireille Mathieu), ou l'usage indistinct d'une réverbération envahissante. Instrumentalement, ce style donne le premier rôle mélodique aux violons, utilise une basse électrique mixée relativement fort, de même que la batterie, mais en les cantonnant à des formules infiniment plates ; il rejette systématiquement la guitare électrique, fait intervenir les cuivres pour des ponctuations ou des couleurs martiales locales, efface les bois et lie le tout avec un piano souvent formulaire.

Pour ce qui est de la voix, le chanteur y chante à 'gorge déployée' : étendue homogène, exploitation expressive du sommet aigu de l'étendue vocale, notes longues abondantes, généreusement tenues et vibrées en fin de phrases. Ce type de chant va de pair avec un positionnement dénué d'ironie ou d'humour (si fréquents dans les deux styles précédents). Le chanteur, émotionnel et investi, chante 'au premier degré', que ce soit Aznavour, Bécaud, Claude François, Mireille Mathieu, Sardou, le Hallyday après yéyé... Les courbes mélodiques offrent de larges prises à cette exhibition de la 'belle voix' : elles répètent avec complaisance des phrases musicales amples et longues (c'est la *discursive repetition* de Middleton, 1983), utilisent intensivement le procédé de séquence, en reprenant immédiatement une même mélodie transposée plus haut ou plus bas, en 'marches d'escalier' (refrain de « Chanson populaire »,

³ Parmi les musiciens maîtrisant ces « ficelles » musicales : Franck Pourcel, Paul Mauriat, Raymond Lefèvre, Gabriel Yared, Christian Gaubert...

couplets de « Comme d'habitude », deux succès de Claude François) et la symétrie antécédent-conséquent (la mélodie est chantée deux fois, mais termine en suspens la première fois et conclut la deuxième, comme dans « La Bohème » d'Aznavour, couplets et refrain).

Cette sentimentalité mélodique est soutenue par une harmonie classique, au sens où les accords utilisés appartiennent au vocabulaire musical occidental écrit depuis le XVIII^e siècle, cette fois sans actualisation vingtiémiste. On évite aussi, dans ce style, les 'américanisms' : rythmiques binaires à backbeat, blue notes, harmonie rock, blues ou jazz. Pas de mélodies hachées par des riffs, pas de contraste vocal entre registre de poitrine et registre de tête ou falsetto (comme dans le rock ou la soul). Pas davantage de jeu phonographique reposant sur des effets (chorus, écho, panoramisation mobile...) : cette variété classique se contente d'un mixage des instruments naturel, dégage la voix au premier plan et lui applique une réverbération très audible.

Enfin, si la plupart des chansons de ce style sont à quatre temps, la possibilité des trois temps y est largement ouverte (« La bohème » d'Aznavour, « Viens dans ma rue » par Mireille Mathieu). En effet, ce rythme permet de recycler la chanson des années 1930, ses innombrables valse et javas. Ainsi, au cœur de la France radicalement transformée des années 1970 (Mendras, 1994), ce rythme à trois temps, anachronique - et absent des hits anglophones de la même époque - survit aux mutations de l'industrie musicale et affirme une forme de *francité* - Barthes invite à nommer les mythes avec des néologismes en *-té* (1957, 206).

De toutes ces habitudes musicales, il résulte dans la « variété classique » française une intemporalité, parfois un passéisme, renforcés par la présence d'un orchestre symphonique et d'une harmonie immémoriale. C'est encore une caractéristique des constructions mythologiques : « le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication » (Barthes, 1957, 230). Les textes de ces chansons, très souvent, ne s'inscrivent dans aucun temps, parfois même dans aucun lieu identifiable, si ce n'est la célébration stéréotypée d'un Paris qui n'a pas plus de réalité que les cartes postales de Montmartre ou de la Tour Eiffel.

Autre couleur stylistique de la chanson française : le jazz. Mais les utilisations en sont divergentes. Important dans la chanson en France dès les années 1930 (compositions de Trenet, de Mireille), il est alors un moteur de renouveau musical : la chanson-jazz est à cette époque à la pointe de la modernité. Plus tard, dans les chansons des années 1950, la présence d'une couleur jazz est déjà plus conformiste : évoquant en partie Broadway et en partie Django Reinhardt, certains répertoires de chanson colorés de jazz suivent en fait des habitudes musicales bien installées dans l'*entertainment* musical depuis deux décennies. Un bon exemple est le répertoire d'Yves Montand, à l'apogée de son premier succès, comme chanteur, dans les années 1950. « Du soleil plein la tête », « C'est si bon », « Sanguine », empruntent des couleurs musicales au jazz, et les instrumentistes qui l'entourent régulièrement sont des musiciens de jazz : parmi eux, le clarinettiste-saxophoniste et arrangeur Hubert Rostaing, le pianiste et compositeur Bob Castella et le guitariste Henri Crolla. Plus tard encore, les chanteurs se tournent vers un jazz du passé, pour donner, sans risque, du relief à la variété : « Je m'voyais déjà » (1960) et « For me formidable » (1963) (Aznavour), « Dimanche à Orly » (Bécaud, 1963), « J'aime les filles » (Dutronc, 1967)... Dans le même temps, les sonorités jazz permettent aussi de désenclaver la chanson rive gauche, de la sortir des maigreurs du cabaret en lui conférant envergure et sophistication : incarnée par Vian, connaisseur et musicien de jazz (« J'suis snob », « Je bois »), dans les années 1950, cette tendance se trouve chez Gainsbourg, dans sa première période (de 1958 à 1964 environ, en particulier *Gainsbourg confidentiel*), Barbara (« Pierre », « Ni belle ni bonne », « Toi l'homme »), et Nougaro - presque toutes ses chansons. Tout récemment encore, le jazz tend, dans des chansons comme celles de Biolay, à être utilisé comme un son du passé (« La mélodie du bonheur », 2001, « La toxicomanie », 2009) et devient un auxiliaire pour signifier la nostalgie.

Ainsi, le jazz en chanson, d'abord son de la modernité, puis label de compétence musicale (Vian, 1958, 82), devient progressivement la langue classique de la chanson : pris, depuis 90 ans, dans un lien étroit avec elle, le jazz y change de sens.

La diversité stylistique de la chanson française tient aussi à ce qu'elle est comme « balayée par les vents ». Elle « attrape » toutes les mutations musicales anglo-USiennes, sans pouvoir s'en défendre, si l'on peut dire. Cette absorption fascinée qui se produit avec le twist dans les années yéyé se poursuit par exemple avec la série de hits de Ferrer, en 1966 et 1967, imitations réussies de Stax ; les évolutions de Gainsbourg, de sa période pop dans les années 1960 à son album reggae (1979), en passant par les concepts-albums des années 1970, qui jouent avec les codes du progressive rock ; avec le jazz-rock de Zoo accompagnant deux albums de Ferré en 1970 et 1971 ; le disco-funk des deux ultimes succès de Claude François, « Magnolias for ever » et « Alexandrie-Alexandra » (1977) ; les imitations de sons new wave ou post punk dans « Gaby oh Gaby » de Bashung en 1980, ou dans les succès d'Indochine à partir de 1982...

Par contraste, les procédés redondants de la chanson « néo-réaliste » des années 1990 et 2000 (Les Têtes Raides, La Tordue, Les Ogres de Barback, Les Hurlements d'Leo, Les Fils de Teuhpu, Debout sur le Zinc, La Rue Kétanou) en viennent à incarner une certaine stabilité et comme une identité musicale enfin propre à la France : groupes parfois nombreux, liés avec les arts de la rue et du cirque d'un côté, avec la scène punk et le rock alternatif français des années 1980 de l'autre, ils ont tendance à multiplier les instruments, quelquefois bricolés, et favorisent les musiciens multi-instrumentistes. Leur style musical, issu des rythmiques brutales et rapides du punk, s'additionne de tendances perçues comme chanson française (accordéon⁴, valse) et d'autres perçues comme tziganes (avec une référence parfois à Goran Bregovic et à son emploi de musique traditionnelles des Balkan), ainsi que d'allusions au ska et au reggae. Ces sources hétéroclites s'écartent, on le voit, de la sphère d'influence anglo-USienne, et produisent des tempos rapides, des contretemps systématiques martelés sur la guitare acoustique ou aux cuivres, une harmonie rudimentaire (accords parfaits) et des mélodies rustiques, chantées par des voix masculines brutes, rauques, hétérogènes, sans vibrato, fausses ou peu étendues.

3. Versatilités

En lien avec cette diversité de styles, les artistes sont musicalement inconstants. Ils changent de style musical comme on change de costume de scène⁵ : Vian, Ferré, Gréco, Gainsbourg, Higelin, les Rita Mitsouko, récemment Biolay, Camille, Damien Saez ne s'identifient pas par un style musical. En revanche leur style vocal est constant : la versatilité n'affecte pratiquement jamais les voix, souvent singulières d'ailleurs. Quelques talents exceptionnels changent de style vocal selon les chansons (Juliette par exemple), mais dans certaines limites. On peut alors considérer que l'identité musicale d'un artiste de chanson française passe principalement par la voix. C'est très remarquable avec Gainsbourg, véritable caméléon musical, mais qui reste constant dans l'utilisation d'une voix sous-timbrée, sous-dynamique, non tenue, combinée avec un large emploi du dire (non rythmique) au lieu du chanter.

On peut distinguer, parmi les artistes versatiles, les opportunistes-suivistes et les stratèges-ironistes : Hallyday, Claude François, Sardou, Dalida, changent profondément de style musical au fil des ans, en se conformant aux tendances musicales qui ont atteint

⁴ L'accordéon est au coeur des chansons réalistes des années 1930 ("La guinguette a fermé ses volets"), perpétuées par Piaf ("L'accordéoniste", 1940) et devient un symbole de "francité" depuis lors ("L'accordéon" de Gainsbourg pour Gréco, albums de Barbara, dans les années 1960). Voir le développement de Guibert (2006, 259-262), sur la diversification des références culturelles à la fin des années 1980, dans la "seconde vague de groupes alternatifs", et l'émergence d'une "nouvelle chanson réaliste".

⁵ On a aussi des chansons versatiles, qui font se succéder de section à section, volontairement, des styles musicaux divergents : « Il a fallu », « Le chef d'orchestre est amoureux » (Yves Montand), « Le jazz et la java » (Nougaro), « Les plaisirs démodés » (Aznavour)...

internationalement la plus grande part de marché à un moment donné. Même s'ils sont interprètes, donc ne composent pas leur musique, c'est néanmoins un choix qui relève d'eux : à ce niveau de notoriété, leurs compositeurs et leurs arrangeurs se plient à leurs directions artistiques, comme on le voit dans les biographies d'un Claude François ou d'un Pierre Delanoë. Cette perméabilité aux tendances vendeuses peut être qualifiée de suiviste. Moins péjorativement, on pourrait inventer le mot de « transigeance » musicale (contraire de l'intransigeance), qui consiste à se soumettre aux actualisations successives des sons et styles musicaux sans chercher à en prendre l'initiative.

Le cas est différent quand, dans les années 1960 et 1970, Gainsbourg passe d'une chanson de cabaret jazzifiée à du yéyé perverti (chansons pour France Gall, de 1964 à 1967), à une pop faussement superficielle (chansons pour ou avec Brigitte Bardot, 1967), à des concepts albums aux arrangements musicaux inventifs, comme ceux de Jean-Claude Vannier dans *Histoire de Melody Nelson* en 1971, au reggae de *Aux armes et caetera* (1979) : il choisit, c'est vrai, des styles musicaux « dans l'air du temps », mais ce choix ne se fait pas avec un œil systématiquement rivé sur les *charts* des USA. Il s'agit plutôt, chez Gainsbourg, de percevoir ce qui, à une époque donnée, est pertinent musicalement, quitte à renier les idéaux esthétiquement puristes de sa première période créatrice – comme Higelin adopte dans *BBH 75* des couleurs rock, blues ou funk qui n'étaient pas les siennes jusqu'alors ou comme Gréco chante sur des boucles électro dans son album de 2004. Surtout, chez Gainsbourg, ces retournements de styles sont pris dans des stratégies ironiques. « Aux armes et caetera » est particulièrement révélateur à cet égard. Le texte de « La Marseillaise » y est porté par une musique reggae, avec sa nonchalance transgressive. Les accents dignes, voire héroïques, de l'hymne national français, sont ainsi pervertis en profondeur. Ce chant est efficacement tourné en dérision alors même qu'aucun terme n'en est changé, à l'exception de la troncature irrespectueuse infligée au refrain : cette contradiction interne entre la lettre et l'esprit du message est le propre de la démarche ironique.

L'utilisation humoristique, ironique et distanciée de styles musicaux, de préférence décalés par rapport aux paroles, se trouve aussi chez Boris Vian (« La java des bombes atomiques »), Brel (« La valse à mille temps »), Léo Ferré (« Monsieur Barclay »), Gotainer (« Le mambo du décalco », « Capitaine hard rock »), Katerine (*Robots après tout*)... Elle constitue le retournement d'un rapport de force : dans un contexte où des styles musicaux envahissent de manière hégémonique l'espace culturel, et s'imposent avec une force presque irrésistible, ces chansons adoptent des procédés et couleurs musicales quasi obligées, mais en les détournant à des fins de signification parfois subtiles et en les poussant au-delà de leur usage « au premier degré ». L'humour stylistique est alors une modalité de « résistance » musicale.

Chez d'autres artistes, la musique est un support fonctionnel, relativement indifférent, pour le déploiement de la voix et du texte. Chez Ferré, Leprest, Damien Saez, elle semble parfois un simple décor pour le texte. Dans ce cas, la versatilité musicale relève, à la limite, d'une certaine indifférence. Il n'est pas impossible que cela soit l'héritage d'une attitude de chansonniers (Vernillat, Charpentreau, 1977, 22-40) posant leur texte et leur voix sur des timbres préexistants. Cette hypothèse est séduisante parce qu'elle établit une espèce de cohérence dans l'histoire de la chanson française. Toutefois une démonstration véritable de cette filiation serait un gros travail musicologique que pour l'instant personne n'a imaginé d'entreprendre.

Conclusion

Instabilité, hétérogénéité, versatilité sont divers aspects de la dispersion musicale fondamentale de la *chanson française*. Un quatrième aspect sera évoqué ici en tant qu'hypothèse : celui des singularités artistiques sans descendance.

On pourrait s'attendre à ce que les grands novateurs, Ferré, Brassens, Barbara, Gainsbourg... fassent école, mais ce n'est pas le cas. A partir de la deuxième guerre mondiale, à l'exception du yéyé, du rock alternatif, et de la chanson « néo-réaliste », il n'y a plus guère de style collectif en chanson française. Par exemple, ce qui est subsumé sous le nom de « nouvelle scène française », au tournant des années 2000, recouvre en réalité une dispersion musicale énorme. En fait, au premier plan de la musique populaire française, on trouve surtout des styles personnels, qu'on ne peut pas décrire par ressemblance avec des prédécesseurs, et qui n'ont pas, sur la plan musical, de successeurs. La domination musicale mondiale des USA et du Royaume-Uni, qui marque le deuxième XXe siècle, agit peut-être en France comme un fort courant venu de l'extérieur, ayant pour conséquence la perception du « soi » français comme périphérique, et la difficulté à enraciner un style partagé par les artistes nationaux se reconnaissant une valeur indépendamment des musiques anglophones.

Quoi qu'il en soit, la chanson française ne se définit pas musicalement. Elle est plutôt une collection de singularités, avec ses grandes figures, ses lieux évocateurs, ses œuvres incontournables, que ne relie aucun fil conducteur musical.

Mais de nombreux Français aiment cet ensemble insaisissable, savourant la densité artistique unique de Brassens, Gréco, Brel, Barbara, Ferré, Juliette... D'autres amateurs de chansons, en France ou à travers le monde, aiment, sous la même dénomination de *chanson française*, les musiques profondément différentes chantées par Bécaud, Aznavour, Piaf... On ne peut assigner à ces objets culturels, si célèbres mais si divers, une identité esthétique qui résumerait leur *francité*, sauf par un besoin de schématisation empêchant leur compréhension véritable.

Références

- Roland Barthes, 1957, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, p. 191-247
- Bertrand Bonnioux, Pascal Cordereix, Élisabeth Giuliani, 2004, *Souvenirs, souvenirs... Cent ans de chanson française*, Paris, Gallimard / Bibliothèque nationale de France
- Pierre Bourdieu, 1979, *La Distinction*, Paris, Les Editions de Minuit
- Chantal Brunschwig, Louis-Jean Calvet, Jean-Claude Klein, 1972, *Cent ans de Chanson française*, Paris, Editions du Seuil
- Jacques Canetti, 2008, *Mes 50 ans de chansons françaises*, Paris, Flammarion
- Bertrand Dicale, 2006, *La Chanson française pour les nuls*, Paris, Editions Générales First
- Serge Gainsbourg, 1963, « Serge Gainsbourg... et la nouvelle vague » (interview de Denise Glaser), *Discorama* (3DVD), INA 2008.
- Gérôme Guibert, 2006, *La Production de la culture*, Paris, Irma éditions / Mélanie Sèteun
- Joël July, 2007, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan
- Barbara Lebrun, 2009, *Protest Music in France*, Farnham, Ashgate
- Monique Le Marcis, 2001, « Les années 70 ou l'âge d'or de RTL avec Monique Le Marcis » (interview de Gilles Verlant), Fabrice Ferment & le SNEP, *40 ans de tubes*, Clichy, Editions Larivière, p. 61
- Libération Hors-série. Chanson française 1973-2006. Paroles, musiques & polémiques*, 2006, Paris, SARL Libération
- Henri Mendras, 1994 (1988), *La Seconde Révolution française, 1965-1984*, Paris, Gallimard
- Richard Middleton, 1983, « Play it again, Sam », *Popular music*, n° 3, p. 235-270

- Cécile Prévost-Thomas et Lise Bizzoni ed., 2008, *La chanson francophone contemporaine engagée*, Montréal, Triptyque
- Musique en jeu*, 1971, n° 2, dossier « La pop music », p. 66-110
- Dietmar Reger ed., 1988, *La Chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag
- Marc Robine, 2004, *Il était une fois la chanson française des origines à nos jours*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Editions du Verbe (Chorus)
- Gilles Schlessler, 2006, *Le Cabaret 'rive gauche'. De la Rose rouge au Bateau ivre (1946-1974)*, Paris, L'Archipel
- Gilles Verlant ed., 2000, *L'Encyclopédie du rock français*, Paris, Éditions Hors Collection
- France Vernillat, Jacques Charpentreau, 1977 (1971), *La Chanson française*, Paris, Presses Universitaires de France
- Boris Vian, 1997 (1958), *En avant la zizique*, Paris, Pauvert