

Frankreich-Zentrum
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Sommerkurs 2006

La Chanson française
d'hier à aujourd'hui

11 – 15 septembre 2006

In Zusammenarbeit mit dem
Centre Culturel Français Freiburg und
dem Oberschulamt Freiburg, mit Unterstützung
du Bureau de Coopération Universitaire franco-allemand, Heidelberg

Sommaire

AVANT-PROPOS	4
<i>Rolf G. Renner</i>	
MOT DE BIENVENUE	7
<i>Martine Chantrel</i>	
PROGRAMME DE L'UNIVERSITÉ D'ÉTÉ	9
I. HISTOIRE ET LA CHANSON FRANÇAISE	
Petite histoire de la chanson française contestataire du début du 20 ^e siècle jusqu'au présent	12
<i>Michaela Weiss</i>	
La tradition de la chanson érotique en France	22
<i>Jacqueline Sword</i>	
« Il était un roi d'Yvetot... » Hommage à Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), le « ménestrier national » de la France	29
<i>Waltraud Linder-Beroud</i>	
II. LES CHANSONNIERS FRANÇAIS	
Poesie et Chanson : Bonheur et Malentendus – Aragon, Rimbaud, Racine, Brel et les autres	43
<i>Stéphane Hirschi</i>	
Jacques Brel revisité	53
<i>Ursula Moser</i>	
III. LA CHANSON DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE	
La diffusion de la chanson française : Entre méconnaissance et reconnaissance sociale	68
<i>Cécile Prévost-Thomas</i>	
Rap et société: Immigration, intégration, racisme - Naissance et développement d'une orature anticapitaliste	102
<i>Eva Kimminich</i>	
IV. LE DROIT ET FINANCEMENT DE LA MUSIQUE	
Financement de la musique en France	117
<i>Patrice Hourbette</i>	
ADRESSES	133

Avant-Propos

Prof. Dr. Rolf G. Renner,
Frankreich-Zentrum

S'il fallait citer les caractéristiques de la culture populaire française, beaucoup n'hésiteraient pas à évoquer la chanson comme une forme typique de l'expression que ce soit dans la vie privée ou publique. Proposer une série d'événements sur le thème de la chanson permettait alors de réunir ceux qui s'intéressaient à la France, à sa culture, les amoureux de ce pays et les connaisseurs de cette société ainsi que les personnes qui voulaient tout simplement réfléchir sur ce pays. Le sujet de l'université d'été de 2006 est ainsi tout trouvé.

C'est quand on essaye de réfléchir sur un sujet que la familiarité et l'intérêt deviennent plus concis et étonnants. L'université d'été a tenté d'analyser la chanson française sous différents angles de vue. Dans une première partie, l'histoire de la chanson française est étudiée car elle témoigne d'une longue tradition culturelle trouvant ses sources au Moyen-âge. Les 18^e et 19^e siècles vont la transformer de manière substantielle avant que le 20^e siècle lui donne sa place dans la culture populaire française. Michaela Weiss analyse l'histoire de la « Chanson contestataire », à partir du début du 20^e siècle jusqu'à nos jours. Elle va ainsi montrer les liens très forts qui existent, entre la chanson et les expériences dans la vie quotidienne, mais aussi avec les orientations, les bouleversements et les objectifs politiques. Jacqueline Sword a choisit la chanson érotique. D'un côté, elle relie ce type de chanson avec différentes régions culturelles et stratégies artistiques, et d'un autre côté, elle montre que la chanson érotique représente une des formes centrales de la chanson française car elle met en relief les relations entre hommes et femmes, parfois presque révélateurs des stéréotypes nationaux. Cette première partie est enrichie par les recherches de Waltraud Linder-Beroud qui se concentrent sur un des plus grands profils historiques et politiques de la chanson. A travers « le ménétrier national » de la France, Pierre-Jean de Béranger, elle analyse les aspects politiques et sociétaux de la chanson où existe une forte corrélation avec la littérature française mais aussi une forte réception de la chanson à l'étranger. L'influence d'auteurs allemands, comme Heinrich Heine, qui s'est beaucoup inspiré de Béranger, est montrée et mise en avant.

Une deuxième partie de l'université d'été s'est consacrée aux chansonniers francophones. Ursula Mathis-Moser présente un des chansonniers les plus célèbres, Jacques Brel. Stéphane Hirschi se consacre à l'influence de la littérature sur la chanson. Ce n'est pas un hasard si le lien entre la chanson et la poésie recouvre un large éventail de la littérature qui s'étend des classiques français, par exemple, Racine, en passant par les poètes maudits comme Rimbaud et qui se termine par les

modernes tels qu'Aragon. Dans cette partie, la diversité de la chanson prend toute sa dimension : les relations réciproques entre la culture populaire et la grande littérature, l'adaptation et l'avant-garde, l'affirmation et la provocation sont montrées clairement et expliquent l'impossibilité de classer la chanson de manière globale.

La troisième partie de l'université d'été s'est concentrée sur le rôle de la chanson dans la société française. Différents aspects devaient être ici évoqués. Ils tendent, d'une part, à l'intégration de la chanson dans la soi-disant industrie de la culture, plus précisément celle créée, évaluée et constamment reproduite par les médias et, d'autre part, de son utilisation commerciale. Comme dans les autres domaines de la culture, les règles de la commercialisation influencent, modifient ou modèlent la chanson. Les questions centrales de l'industrie culturelle moderne et médiatique se laissent observer via le prisme de la chanson, notamment l'alternance entre l'adaptation et la provocation, la consommation et la résistance esthétique et idéologique. C'est pourquoi il semblait judicieux d'avoir, dans une troisième partie, l'analyse sur la diffusion de la chanson française de Cécile Prévost-Thomas qui est complétée par un article sur le financement de la musique, rédigé par Patrice Hourbette, dans une quatrième partie.

Ces articles montrent que la chanson traditionnelle est soumise à un changement de contexte et occupe une autre place dans le commerce actuel de la musique. Elle se comprend comme une forme d'expression de certains groupes et de certaines perspectives de la société elle-même. La chanson tire une partie de ses forces du rôle très particulier de l'exception culturelle et de ses retombées dans l'industrie musicale française. A côté des perceptions culturelles et de la critique sociale, la chanson montre aussi des considérations purement économiques qui sont liées à l'éventail de l'offre actuelle de musique en France.

Eva Kimminich affirme que le genre traditionnel de la chanson est une réponse à la transformation des relations sociétales d'une interprétation différente voire nouvelle. Avec le concept de « Réallittérature », elle indique que la musique est un média dans la société plurielle de la France actuelle, qui développe de manière paradigmatique des formes particulières d'expression dans le conflit social et qui montre, en même temps, des perspectives d'évolution ou des évolutions de la société. La corrélation entre l'immigration, l'intégration, le racisme et le rap, qu'elle montre dans son article, indique les constellations de conflits sociaux dominants existant en France et ceux au centre de la culture populaire.

L'université d'été a ainsi, à travers différents regards portés sur la chanson, essayé de comprendre un phénomène connu et évidemment respecté, qui met en lumière l'état de conscience culturelle, sociétale et idéologique de la France. Ceci a permis de comprendre comment les transformations structurelles et conjoncturelles de la forme artistique de la chanson sont le miroir des

changements de société et ainsi, montrer l'inexistence de frontière marquée entre le domaine de la culture et de la politique. Les phénomènes culturels, dans la société de communication en plein développement, peuvent ainsi apporter ou canaliser une énorme dynamique politique.

Dès le début, l'idée de cette université d'été de l'année 2006 était que les débats intellectuels sur le phénomène de la chanson devaient être complétés par des expériences pratiques. La présentation de Gilles Buscot de son travail dans un concert, l'organisation d'atelier chansons comme complément aux séminaires, des films et des concerts ont donné aux participants du sens et de la substance au sujet étudié. Ainsi, les articles contenus dans cette brochure ne représentent qu'une partie du plaisir que les participants et les intervenants ont pu avoir pendant cette semaine d'activités mais je suis certain que la lecture vous procurera également du plaisir.

Mot de Bienvenue

Martine Chantrel,
Centre Culturel Français Freiburg

Chaque année, à la même période, une semaine avant la rentrée scolaire, le séminaire d'été attire des enseignants, des élèves et bien d'autres encore qui veulent toujours en savoir plus sur la France. Le Frankreich-Zentrum de l'Albert-Ludwig-Universität et le Centre Culturel Français Freiburg mettent ensemble toute leur énergie et toutes leurs bonnes idées pour proposer un thème original et pour satisfaire la demande.

Cette année est une année innovatrice car pour la première fois le thème choisi pour l'édition 2006 semble, au premier abord, léger dans le sens moins intellectuel, moins universitaire. Et cependant... Il s'intitule « la chanson française d'hier à aujourd'hui » et sera abordé sous des aspects les plus divers et nuancés.

La chanson française est considérée aujourd'hui comme un art à part entière. Sentimentale, tragique ou libertine, elle fait appel à notre sensibilité tout en évoquant parfois des petits détails concrets de l'existence négligés par d'autres formes d'expression artistique. C'est peut-être parce qu'elle se fond si bien dans notre quotidien qu'elle possède le pouvoir extraordinaire de nous faire, en quelques minutes, changer d'humeur... Ce séminaire permet de voyager dans un passé lointain ou proche et de réapprendre les paroles des textes aimés et parfois oubliés. Laissons la place à Jacques Brel, Léo Ferré, Barbara, Claude François, Dalida, Cali, Georges Brassens, Juliette Gréco, Edith Piaf, Michel Polnareff, Jacques Dutronc...

Une fois de plus ce séminaire d'été est une merveilleuse coopération avec le Frankreich-Zentrum de l'Albert-Ludwig-Universität Freiburg et tous mes remerciements vont de droit au professeur Renner, à Mesdames Schmitz et Androuin ainsi qu'à toute son équipe pour leur efficacité et leur sérieux. Mes remerciements vont aussi à tous les enseignants de langues du CCFF qui, comme chaque année assurent les cours le matin, pour leur engagement et leur disponibilité, et tout particulièrement à Madame Lafarge pour l'organisation et la conception des cours.

Un grand merci également aux intervenants qui ont su éveiller la curiosité avec des propos judicieux et propices au débat, et bien sûr aux apprenants pour leur participation active et leur fidélité.

Je salue tous les participants qui, avec la publication des communications des différents conférenciers, pourront revivre, avec la lecture, ce séminaire d'été de l'année 2006 rappelant les bons moments vécus à Freiburg. Place à la chanson !!!

Programme de l'université d'été

MATIN (Cours assurés par les enseignants du Centre Culturel Français de Freiburg)		
9 -13h	Lundi 11 septembre	Mardi 12 septembre
Groupe Brel	Catherine BIERLING <i>Vive les mots : Slam. Poésie orale</i>	Ingrid PARIS <i>La nouvelle chanson française</i>
Groupe Brassens	Carole VOIS <i>Visions d'artistes</i>	Catherine BIERLING <i>Vive les mots : Slam. Poésie orale</i>
Groupe Piaf	Sylvie KAUFHOLD <i>Le Rap français : chanson politique.</i>	Carole VOIS <i>Visions d'artistes</i>
Groupe Montand	Nicole PFUHL <i>Histoire de France en chansons</i>	Sylvie KAUFHOLD <i>Le Rap français : chanson politique.</i>
Groupe Ferrat	Ingrid PARIS <i>La nouvelle chanson française</i>	Nicole PFUHL <i>Histoire de France en chansons</i>
APRES-MIDI (PROGRAMME)		
14.30 h <i>Atelier chanson ou Séminaire</i>	<p>Dr. Michaela WEISS Maître de conférences en littérature romane à l'Université d'Erlangen <i>Petite histoire de la chanson française contestataire du début du XX^{ème} siècle à nos jours</i></p> <p>Jean LAPIERRE Journaliste, conférencier <i>La Chanson de Paris</i></p>	<p>Dr. Gilles ECKARD Professeur de langue et littérature françaises du Moyen-âge, Université de Neuchâtel, Suisse <i>La chanson de geste française et la Chanson de Roland</i></p> <p>Dr. Cécile PRÉVOST-THOMAS Docteur en sociologie, spécialiste de la chanson française <i>La diffusion de la chanson française : entre méconnaissance et reconnaissance sociale</i></p>
16.30 h <i>Film Ou Atelier Ou Visite Ou Concert</i>	<p><i>Les demoiselles de Rochefort, comédie musicale de Jacques Demy</i></p> <p>Dr. Mathias SCHILLMÖLLER <i>La chanson actuelle, atelier interactif</i></p>	<p><i>Les 10 commandements, comédie musicale d'Elie Chouraqui</i></p> <p>Mme Hélène SUPPLY <i>Atelier chanson : la chanson rétro, les sixties, les seventies</i></p> <p>G. BUSCOT présente son travail</p>
20.00 h <i>Film Ou Concert</i>	<p>Stéphane HIRSCHI Professeur de littérature française, Université de Valenciennes <i>Poésie et chanson : bonheurs et malentendus - Aragon, Rimbaud, Racine, Brel, et les autres.</i></p>	<p><i>Mit freundlicher Unterstützung der Volksbank Freiburg</i></p> <p>20.30 h, Concert de Gilles BUSCOT</p>

MATIN (Cours assurés par les enseignants du Centre Culturel Français de Freiburg)		
Mercredi 13 septembre	Jeudi 14 septembre	Vendredi 15 septembre
Nicole PFUHL <i>Histoire de France en chanson</i>	Sylvie KAUFHOLD <i>Le Rap français : chanson politique.</i>	Carole VOIS <i>Visions d'artistes</i>
Ingrid PARIS <i>La nouvelle chanson française</i>	Nicole PFUHL <i>Histoire de France en chanson</i>	Sylvie KAUFHOLD <i>Le Rap français : chanson politique.</i>
Catherine BIERLING <i>Vive les mots : Slam. Poésie orale</i>	Ingrid PARIS <i>La nouvelle chanson française</i>	Nicole PFUHL <i>Histoire de France en chanson</i>
Carole VOIS <i>Visions d'artistes</i>	Catherine BIERLING <i>Vive les mots : Slam. Poésie orale</i>	Ingrid PARIS <i>La nouvelle chanson française</i>
Sylvie KAUFHOLD <i>Le Rap français : chanson politique.</i>	Carole VOIS <i>Visions d'artistes</i>	Catherine BIERLING <i>Vive les mots : Slam. Poésie orale</i>
APRES-MIDI (PROGRAMME)		
<p>François LENTZ (1) <i>Atelier chanson : les années 80</i></p> <p>Prof. Dr. Eva KIMMINICH Romaniste, universités de Freiburg et de Münster <i>Immigration, intégration, racisme et rap. Naissance et développement d'une Réalittérature</i></p>	<p>Julien BELLE (1) <i>Atelier chanson : Chansons actuelles</i></p> <p>Jacqueline SWORD Écrivain <i>La tradition érotique dans la chanson française</i></p>	<p>Patrice HOURBETTE Directeur du Bureau Export de la Musique Française, Berlin <i>Le financement de la musique en France</i></p>
<p><i>On connaît la chanson, film d'Alain Resnais</i></p> <p>François LENTZ (2) <i>Atelier chanson: les années 80</i></p> <p>16.30 h, <i>Visite du Volksliedarchiv</i></p>	<p><i>Huit femmes, comédie dramatique de F.Ozon</i></p> <p>16.30 h, Julien BELLE (2) <i>Atelier chanson: Chansons actuelles</i></p> <p>16.30 h, <i>Visite du Volksliedarchiv</i></p>	<p><i>Mit freundlicher Unterstützung des Fördervereins Frankreich-Zentrum</i></p> <p><i>Concert de clôture</i></p> <p>17.00 h, STÉPHANE et DIDIER chantent Barbara, Brel, Brassens,...</p>
<p>Prof. Dr. Ursula MATHIS-MOSER Professeur de littérature romane à l'Université d'Innsbruck, directrice du Bulletin des Archives für Text-musikforschung <i>Jacques Brel revisité</i></p>	<p>Gilles DOUCET juriste à la SACEM, Paris <i>La SACEM et le droit d'auteur</i></p>	<p>18.30 h, Vernissage Nicolas Prache <i>au Centre Culturel Français Freiburg</i></p>

I. HISTOIRE ET LA CHANSON FRANÇAISE

Petite histoire de la chanson française contestataire du début du 20^e siècle jusqu'au présent

Michaela Weiss,
Universität Erlangen-Nürnberg

Qu'est-ce qu'une chanson contestataire?¹

On peut classer les chansons selon beaucoup de critères.² Selon leur contenu, on pense par exemple à la chanson d'amour et à la chanson politique, selon leur public, on pense à la chanson à texte et au tube qu'on matraque à la radio. Dans la chanson contestataire un individu ou une collectivité expriment leur mécontentement ou leur critique vis-à-vis de la réalité ou de l'actualité sociale. L'auditeur est incité à prendre parti pour celui ou ceux qui protestent. Telle était la constellation de la chanson sociale, surtout socialiste et ouvrière, du 19^e siècle. Depuis, la façon d'exprimer la critique est devenue plus indirecte et plus sophistiquée comme certaines chansons nous le montreront plus tard.

Pour reconnaître la spécificité de la chanson contestataire, il est utile de faire la différence entre elle et des types de chanson proches: la chanson politique et la chanson engagée.³ La chanson politique se définit par un contexte et une intention politique, soit de ceux qui sont au pouvoir, soit de ceux qui voudraient l'être, soit de ceux qui sont contre tout pouvoir, ce qui est le cas des anarchistes. La chanson engagée est le plus souvent politique, mais elle ne l'est pas nécessairement, elle peut par exemple aussi être religieuse ou écologiste.⁴ Pour la chanson engagée il est caractéristique d'articuler un but à la réalisation duquel on compte contribuer en

¹ Serge Dillaz est l'auteur d'un livre sur la «chanson de contestation» qui offre une bonne vue d'ensemble sur les relations difficiles entre la chanson et la politique, mais qui ne répond pas à cette question. Serge Dillaz: *La chanson française de contestation. Des barricades de la Commune à celles de mai 1968*, Paris, Seghers, 1973.

² Jean-Claude Klein a constaté qu'il y avait depuis les années 1980 les catégories «chanson, rock et musiques du monde» pour classer sur le marché du disque ce qu'on appelait autrefois simplement «chanson». Jean-Claude Klein: «Chanson et société: une passion française», dans: *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias. Actes du symposium du 12 au 16 juillet 1993 à l'Université d'Innsbruck*, éd. p. Ursula Mathis, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1995, 63-75, loc. cit. 70. Avec le phénomène du rap la situation a encore changé ces dernières années.

³ Ni Dillaz dans son livre cité ni Louis-Jean Calvet, un autre spécialiste de l'histoire socioculturelle de la chanson, ne définissent ce qu'ils entendent par une «chanson politique». Voir aussi Louis-Jean Calvet: *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981. Wolfgang Asholt a bien remarqué et critiqué ce fait. Selon Asholt ces auteurs qui s'intéressent surtout à la dimension textuelle, au contenu d'une chanson, négligent son «but performatif» et sa réception. Wolfgang Asholt: «Chanson et politique: histoire d'une coexistence mouvementée», dans: *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias*, 77-89, loc. cit. 78.

J'essaie dans cet article de récupérer le terme de «la chanson politique» comme celui de «la chanson engagée» – aujourd'hui un peu désuet – et celui plus étroit et spécifique de «la chanson contestataire». Ayant fourni mes définitions, je les appliquerai dans mon parcours du siècle où je mettrai l'accent sur la contestation sous toutes ses formes.

⁴ La chanson religieuse a connu certains succès à la fin des années 1950. Chez le chanteur wallon Julos Beaucarne, fondateur du «Front de libération des arbres fruitiers», on rencontre probablement l'engagement écologiste le plus explicite.

chantant. Dans la chanson engagée comme dans la chanson contestataire l'acte de chanter se veut non simplement opinion, mais appel. Celui ou ceux qui chantent désirent mobiliser leur public ou au moins appellent à une réflexion sur le sujet de la chanson. La chanson contestataire est un genre d'une longue tradition qui remonte jusqu'au moyen âge. On n'a pas attendu le «protest song» anglo-saxon pour inventer une chanson de contestation. La guerre, la faim, la répression, l'injustice étaient pendant des siècles des points d'attaque de ce type de chanson.⁵

A la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, la lutte sociale trouva son expression dans la chanson ouvrière et dans un réalisme et naturalisme qu'elle partageait avec la littérature de l'époque. On chantait la pauvreté des petites gens – surtout ceux de Paris – avec des descriptions pittoresques et des bons sentiments qui ne coûtaient pas cher. La plupart de ces chansons – malgré une assez forte présence de la chanson socialiste, communiste, anarchiste – ne sont pas des chansons contestataires au sens dont nous en parlons. Ce sont plutôt des titres sentimentaux, surtout des romances et des complaintes, ou des vitupérations de l'époque dans lesquelles l'interprète maudit avec une certaine autosatisfaction la misère qu'il dépeint.

Aristide Bruant (1851-1925) était le représentant le plus célèbre de ce dernier procédé: issu d'une famille bourgeoise, il a écrit et composé des chansons de quartiers – chantant la vie dure des marlous et des filles de trottoir – et les a réunies en recueils. Dans son propre cabaret qu'il a fondé en 1885, Le Mirliton, Bruant manifestait des allures belliqueuses et grandiloquentes envers ses clients qui bientôt apprécièrent ce nouveau style. Bruant s'est inventé un personnage populaire et populiste qui a lancé une chanson naturaliste puisant dans l'argot tel que le parlaient les gens sujets de ses chansons. Le public du cabaret montmartrois représentait surtout la couche sociale de la bourgeoisie, et quand Bruant a posé sa candidature pour devenir député, il s'est déclaré «républicain, socialiste, patriote, antisémite» – ce qui ne lui a pas conféré une réputation de révolutionnaire en rupture avec l'ordre établi du moment.⁶ Le chanteur a su assimiler l'air du temps dans la chanson, et son originalité se mesure plutôt en termes d'une sociologie du goût selon Bourdieu⁷ qu'en ceux de l'art engagé. La dénonciation de la misère se faisait chez Bruant d'une manière acceptable aux yeux du public aisé qui était fier de montrer sa conscience sociale dans sa confrontation avec le chanteur. Bruant vivait donc en plein accord tacite avec son époque dont certaines préoccupations ont livré des sujets à ses chansons à succès. L'estime qu'on garde aujourd'hui pour ce chanteur vient plus de son personnage provocateur et de son image

⁵ En feuilletant des anthologies, on se rend compte de cette vieille tradition. Un bon choix équilibré de chansons de genres différents se trouve dans les anthologies suivantes: Marc Robine: *Anthologie de la chanson française. Des trouvères aux grands auteurs du XIX^e siècle*. Préface de Michel Ragon, Paris, Albin Michel, 1994; Claude Duneton: *Histoire de la chanson française. Des origines à 1860*, 2 vol., Paris, Seuil, 1998.

⁶ Chantal Brunschwig/Louis-Jean Calvet/Jean-Claude Klein: *Cent ans de chanson française*, Paris, Editions du Seuil 1981, 72-75, loc. cit. 74.

⁷ Pierre Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

immortalisée par Toulouse Lautrec que de son œuvre dans laquelle des chansons qui ne soient pas truffées de clichés sont rares. «Les canuts» et «J’suis dans le bottin» comptent parmi les chansons qui méritent encore d’être écoutées.

Maurice Mac-Nab (1856-1889), un habitué du célèbre cabaret Le Chat Noir comme Bruant, a écrit une chanson qui reste jusqu’à nos jours liée au patrimoine de la chanson ouvrière: «Le grand métingue du Métropolitain». On peut trouver assez étrange l’histoire de cette chanson humoristique et ironique qui donne la parole à un prolétaire ivre qui raconte ses affrontements avec un bourgeois, un dénonciateur et enfin la police lors d’un meeting. L’auteur qui avait des idées politiques conservatrices y a dessiné avec joie un prolétaire gueulard qui exagère ses manières jusqu’à la caricature. Cette chanson de la fin du 19^e siècle a été récupérée par le mouvement ouvrier qui s’y montre de son côté le plus populaire où l’engagement social est incarné dans le mode de vie prolétaire et ses luttes.⁸

Le danger du populisme pour l’esthétique et la sincérité de la production artistique se révèle aussi dans l’œuvre de Montéhus (1872-1952). Celui-ci s’est donné lui-même le titre de «chanteur humanitaire». Moins crâneur que Bruant, Montéhus se situe plus près de la chanson ouvrière. Avec la lutte des syndicalistes, l’auteur s’est approprié leur langage et leurs images de l’antagonisme des classes sociales. Par conséquent, il recourt à des stéréotypes socialistes assez fades. Montéhus est entré dans l’histoire de la chanson avec quelques titres bien connus, surtout «Gloire au 17^e» et «La butte rouge», qui défendent un pacifisme d’inspiration anarchiste. La première chanson loue les soldats qui se sont refusés à tirer sur des vigneron révoltés. Elle est devenue au 20^e siècle «l’hymne de l’antimilitarisme».⁹ L’air de marche de cette chanson a longtemps été employé pour d’autres chansons à la louange d’une certaine collectivité oppositionnelle. La chanson pacifiste «La butte rouge» qui date d’après la Première Guerre mondiale a été reprise au cours du siècle par diverses vedettes qui se réclamaient politiquement de la gauche comme Yves Montand et Renaud. Pendant la guerre, Montéhus avait versé dans le nationalisme, et avait proclamé: «Nous chantons la «Marseillaise»/ Car dans ces terribles jours, / On laiss’ l’«Internationale», / Pour la victoire finale, / On la chant’ra au retour.»¹⁰ L’hymne nationale de Rouget de Lisle qui glorifie l’amour de la patrie se place donc avant «L’Internationale» de Pottier, le chant de la classe ouvrière qui appelle au combat devant mener à la société communiste. Ces paroles de 1914 qui sont tirées de la chanson «Lettre d’un socialo» se chantaient sur l’air de la chanson «Le clairon» écrite par le poète ultranationaliste Paul Déroulède. Ses chansons patriotiques ont valu la croix de guerre à Montéhus. Sans aucun doute, il est selon nos

⁸ Brunswick/Calvet/Klein, 190.

⁹ Id. 186.

¹⁰ Texte de la chanson: cité id. 275.

définitions un représentant de la chanson politique et engagée; la contestation, il la commémore et loue – sauf en temps de guerre. Son idéal de la résistance contre le pouvoir militaire s’est effrité juste avant la guerre. La contestation de l’auteur dépend des conditions du moment, il ne s’attaque au militaire qu’en temps de paix – attitude suspecte de complaisance pour les masses ayant favorisé la guerre.

Dans la deuxième moitié du 20^e siècle, beaucoup de chanteurs et chanteuses qui passaient ou passent pour des engagés ont reconnu en Gaston Couté (1880-1911) un poète authentique qui chantait l’égoïsme d’une société où l’argent régnait. Monique Morelli, Marc Ogeret, Bernard Lavilliers et d’autres ont emprunté des titres au répertoire du chansonnier beauceron qui avait souvent écrit en patois. Les chansons de Couté sont assez clairement inspirées par des positions anticléricales, antimilitaristes, libertaires, voir anarchistes qui correspondent au travail de l’auteur pour le journal «Guerre sociale».¹¹ L’engagement de Couté ne paraît pas dogmatique, mais original et poétique; comparées à celles d’autres chansonniers, ses chansons ont gardé une fraîcheur qui est due à leur renonciation à des effets mélodramatiques et à la méfiance de la langue de bois socialiste.

Les années de la Belle Epoque comme celles de l’entre-deux-guerres ont été en général imprégnées par un climat musical joyeux et insouciant si on met à part la production de chansons critiques pas trop vive dont nous avons vu les repères, entrés depuis dans la mémoire collective et dans l’histoire de la chanson. Un album avec des rengaines de la Belle Epoque que Guy Béart a enregistré en 1982 sous le titre de la chanson «Porte-bonheur» illustre bien le je-m’en-foutisme de ces années pour la politique.¹² Dans la chanson-titre on fait le diagnostic suivant de la situation sur un air gai: «Où étions-nous? / Dans la m.../ Où sommes nous? / Dans la m.../ Où allons nous? / Vers la m.../ Pourquoi y aller? / Pour changer de m.../ Et puis m...m...m...». ¹³ Sur la vie politique, tout paraît être dit, et on passe à autre chose: l’amour, les amourettes, le bal, le vin, les pays lointains et leur exotisme etc. Beaucoup d’ouvriers du début du 20^e siècle préféraient écouter et chanter «Viens poupoule» à l’adresse de leurs femmes aux chants qui évoquaient des réformes politiques ou la révolution. Dans les années 20 et 30 la production de chansons naïves et souvent bêtes a encore augmenté grâce au music-hall qui attirait un public plus large que les cabarets et aux opérettes à la mode. La radio et le cinéma parlant sont devenus des médias importants pour le lancement et la commercialisation d’une chanson. Le style jeune et léger qui s’est imposé dans la chanson avec Jean Nohain et Mireille, Ray Ventura et ses collégiens, et surtout Charles Trenet à partir de 1930 est très éloigné de toute prise de conscience sociale et politique. La question de

¹¹ Id. 112.

¹² Guy Béart: *Porte-bonheur*, Wea 24 0037-1, 1982.

¹³ Texte sur la couverture du disque.

l'esprit contestataire ne s'y pose pas. Quand le «Fou chantant» (Trenet) a déclaré: «Y a d'la joie» en 1936, des millions de Français ont repris ce refrain – heureux des premiers congés payés. Une fois de plus, on a vu que «le coq français ne chante bien que les pieds dans la mare» comme l'a si bien dit le romancier Georges Conchon.¹⁴

Sous l'Occupation, la chanson s'est développé un genre estimé par les résistants. Des chansons unissaient et encourageaient les maquisards dans leurs actions dangereuses. La chanson de combat quasi officielle de la Résistance contre l'envahisseur, type extrême de la chanson de contestation, était le «Chant des partisans»; ses paroles simples, mais suggestives appelaient au nom de la liberté à la solidarité de tous les Français contre l'ennemi. Ses auteurs, Maurice Druon et Joseph Kessel, ont réussi dans le texte une synthèse entre des images de la tradition républicaine et d'autres issues du communisme. Cette chanson disposait donc d'une grande force intégrative parmi les maquisards d'horizons politiques différents. Aux chansons que le gouvernement de Vichy avait utilisées pour propager le «nouvel ordre» on a souvent répondu par des satires et des parodies – techniques avec lesquelles on se situe bien dans la tradition de la reprise d'un air avec des paroles contraires.¹⁵ C'est ainsi qu'on a vu un renouveau de la poésie comme art populaire et oral pendant la Seconde Guerre mondiale. La portée de ce changement au détriment de l'esthétique avant-gardiste et en faveur de la chanson avec ses formes régulières ne s'est montrée que plus tard par la quantité importante de poèmes mis en musique. Jacques Prévert a pris lui-même l'initiative pour que ses textes deviennent des chansons, il a cherché des contacts dans le milieu de la chanson. Le cas de l'autre poète de cette époque si fréquemment chanté est différent: des chanteurs ou des compositeurs sont allés vers Louis Aragon pour avoir son consentement à la mise en musique.

Après la Libération, la chanson a trouvé un nouveau souffle comme la littérature, et les rapports entre ces arts étaient étroits, surtout dans la chanson style «rive gauche».¹⁶ La vie intellectuelle avait son centre à Saint-Germain-des-Prés où des hommes de lettres comme Sartre fréquentaient des cafés et influençaient beaucoup la jeunesse. La vie nocturne se passait dans des clubs et des cabarets qui sont devenus célèbres, et où une génération de chanteurs a débuté – parmi eux quelques futures vedettes. Peu de chansons de l'époque ont un contenu explicitement politique, mais il y en a un bon nombre qui expriment une protestation contre la réalité sociale. Plus que jamais, la contestation a pris un tournant individuel et non idéologique. Des auteurs-compositeurs-interprètes, figures emblématiques de la chanson d'après-guerre, ont marqué des styles exigeants

¹⁴ Commentaire au disque de Béart, id.

¹⁵ Dietmar Rieger: *Französische Chansons. Von Béranger bis Barbara*. Französisch/deutsch, Stuttgart, Reclam, 1987, 374-377.

¹⁶ A voir Ursula Mathis: *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.

et très typiques qui leur ont permis d'exprimer leur révolte contre un conformisme lâche. On a pris pour cibles la politique, la guerre, la justice, le conservatisme de l'église, les privilèges bourgeois, la toute-puissance de l'argent et l'étroitesse des idées.

Pour ne citer que deux chansons contestataires de ce type qui ont contribué à la renommée de leurs auteurs autant qu'à celle de la chanson française à l'étranger, je rappelle «Monsieur Tout Blanc» (1949) de Léo Ferré et «Le gorille» (1952) de Georges Brassens. Ferré – ancien élève d'un institut catholique en Italie – a dénoncé dans sa chanson l'attitude du pape envers le fascisme et son ignorance de la misère dans le monde. Brassens a inventé une petite fable d'un gorille qui s'est rué sur un juge pour diffamer la peine de mort alors encore en droit et en fait en France. Ces deux titres ont provoqué la censure, et ils ont été interdits d'antenne. Dans un ton moins lyrique et plus proche de la littérature de l'absurde, Boris Vian, aussi fort en littérature qu'en musique et technique, s'est lancé dans la chanson. Ses paroles satiriques qui frôlent souvent la fantaisie sont irrespectueuses envers toutes les autorités. En antimilitariste convaincu, Vian attaque tout d'abord ceux qui font la guerre: «Le déserteur» (1954) est aujourd'hui la chanson française moderne la plus célèbre contre la guerre.¹⁷ «La java des bombes atomiques» (1956) ridiculise une politique qui accorde trop d'importance à la technique et au pouvoir des armes. Tandis que «Le déserteur» est d'un réalisme plutôt atypique pour son auteur, et tire ses meilleurs arguments contre la guerre des expériences de ceux qui l'ont vécue, «La java des bombes atomiques» comme d'autres chansons de Vian mise sur des petites histoires folles qui exagèrent de façon monstrueuse certains inconvénients de l'époque. Cette chanson contestataire n'est pas une chanson engagée au sens étroit du terme, car elle n'a pas de message explicite – Jacques Brel aurait dit que pour cela il y avait les facteurs¹⁸ – et à première vue, elle n'appelle à rien. La satire et l'ironie y sont des moyens efficaces pour attirer l'attention et pour faire penser – pourvu que l'auditeur ne soit pas complètement abruti. Il n'est pas toujours facile de dire à quel point une chanson qui insulte et blesse par l'ironie cherche seulement l'affirmation de son public, ce qui revient à une stratégie populiste, ou incite à la réflexion et à la révolte. Vian me semble pourtant assez clairement passer pour un auteur de chansons contestataires.

En ce qui concerne leur pratique politique, la majorité des représentants de la chanson à texte a montré ses sympathies pour la gauche. Ferré et Brassens fréquentaient le milieu anarchiste sans se plier à l'orthodoxie du mouvement. Nombreux sont les chanteurs qui ont participé à la fête annuelle du journal communiste *L'Humanité*. Le PC qui comme «le parti des fusillés» avait gagné un grand prestige sous l'Occupation a longtemps joui d'une réputation extraordinaire. L'image du

¹⁷ Un enregistrement récent – les paroles de la chanson récitées par Michel Piccoli, donc la chanson prise à la lettre – date de 2002, on l'a réalisé entre la guerre d'Afghanistan et la guerre d'Iraq. Sur l'album *Autour de Serge Reggiani*; Tréma 710833.

¹⁸ Gilles Lhote: *Brel de A à Z*, Paris, Albin Michel, 1998, 139.

prolétaire conscient de sa condition sociale et se croyant le moteur d'un avenir meilleur a survécu dans la chanson jusque dans les années 50. Tous les deux issus du milieu ouvrier et communiste, l'a.c.i. Francis Lemarque et le plus célèbre interprète Yves Montand ont incarné et imposé l'image sereine de l'ouvrier émancipé qui trouve la vie trop belle pour perdre son temps avec des longs discours politiques.¹⁹ Leurs chansons sont souvent situées dans le monde des travailleurs et des petites gens avec leurs problèmes, mais les chanteurs ne se sont pas faits sur scène le porte-parole d'un parti. Un grand public s'est reconnu dans ces textes qui impliquaient l'arrière-plan social et politique des ouvriers. Il y a donc de la compréhension et de la sympathie dans les chansons de Lemarque et de Montand, la contestation par contre, on la cherche en vain, et on est presque content de ne pas la trouver, ainsi on n'est pas menacé de tomber dans les pièges de l'idéologie. Avec Gilbert Bécaud, l'image du Français moyen a changé, les spécificités de l'ouvrier ont enfin disparu dans ses textes; c'est une réalité sociale de l'époque qui s'y reflète: le prolétaire n'existe plus, les ouvriers se sont rapprochés du mode de vie bourgeois – c'est enfin le règne de la société de consommation.

S'il y avait eu un chanteur symbolique du PC, cela aurait été l'a.c.i. Jean Ferrat, le représentant modèle de la chanson engagée. Il a débuté avec des chansons d'amour naïves d'un certain charme et s'est bientôt tourné vers des sujets plus graves. D'un style sérieux et pathétique il a chanté la gloire de ceux qui correspondaient à ses idéaux égalitaires, par exemple Lorca, les Communards, les marins du cuirassé Potemkine. Ses polémiques contre le monde capitaliste, l'impérialisme et la pauvreté du tiers monde lui ont valu plus d'une fois l'interdiction d'une chanson. Il a toujours été critique envers l'Union soviétique, et il n'y était pas aussi bien vu que d'autres artistes de sa génération qui partaient pour de longs tours dans les pays de l'Europe de l'Est. Le sujet de la protection de la nature est aussi cher à Ferrat, écologiste avant la lettre. Dans son écriture, Ferrat se révèle l'adepte de son ami vénéré Louis Aragon dont il a mis en musique beaucoup de poèmes. Le développement du pouvoir socialiste avec son virage «réaliste» a scandalisé le chanteur au milieu des années 80. Après le déclin du communisme, Ferrat a publié un dernier disque de ses propres textes; sur l'album *Dans la jungle ou dans le zoo* (1991) – dont le titre en dit long – il suggère qu'il n'y a pas de compromis entre les positions du capitalisme et du socialisme.²⁰ Côté musical, Ferrat reste traditionnel, chanteur à la guitare dont les moyens d'expression sont limités. Il s'était retiré de la scène dans les années 70, et il n'y est revenu que depuis quelques années. Avec son répertoire de chansons à la fois engagées, contestataires, populaires, il mène une carrière en marge du show-business. Il défend aujourd'hui, monument vivant de la chanson du 20^e siècle, la «diversité culturelle» dans la chanson: il attaque les médias leur reprochant de proposer des programmes totalement conformes à la commercialisation.

¹⁹ Un Montand plus politisé est défendu par son ami Jorge Semprun: *Montand – La vie continue*, Paris, Denoël, 1983.

²⁰ Jean Ferrat: *Dans la jungle ou dans le zoo*, EMI/Temey 174 424.2, 1991.

Un autre aspect intéressant à souligner dans le cadre des interrogations sur la chanson contestataire, mais trop spécial ici, serait la condition féminine.²¹ Ce sont surtout Juliette Gréco, Barbara, Anne Sylvestre qui depuis les années 50 – chacune à sa façon – ont révolutionné l’image de la femme dans la chanson, et de la femme en générale.

L’envie d’une génération de changer le monde s’est manifesté en mai 68 dans la révolte des étudiants. On a redécouvert «L’internationale», Léo Ferré a vécu une seconde jeunesse avec des chansons politiques poétiques libertaires, et l’après-mai a vu quelques interprètes qui ne correspondaient pas du tout à la mode passée des jeunes du yé-yé. Le chanteur du moment était Evariste, un jeune scientifique de l’université de Vincennes qui se moquait de tout et de rien. Il a été le premier chanteur ayant produit un disque sous l’autogestion du Comité révolutionnaire d’agitation culturelle. L’enthousiasme du beau mois de mai évanoui, la carrière de ce jeune intellectuel a été sans lendemain. La mode hippie à la française a été plutôt apolitique et bon enfant dans la chanson, ni Michel Fugain ni Julien Clerc qui exprimaient la soif de la liberté ne faisaient vraiment peur. Des chanteurs d’un certain âge avec une conscience politique, et qui ne chantaient pas n’importe quoi pour plaire, se sont imposés peu après: Jean-Roger Caussimon, Serge Reggiani, Georges Moustaki. Colette Magny et François Béranger étaient des auteurs-compositeurs-interprètes qui se définissaient comme chanteurs de contestation. Même ignorés ou exclus des médias, ils ont attiré un grand public par leurs spectacles. Magny a chanté Cuba, la Guerre de Vietnam, la répression des grévistes en utilisant des formes expérimentales et avant-gardistes dans ses longs textes en prose sur des musiques free jazz. D’une forme plus traditionnelle, Béranger a chanté la vie quotidienne et l’actualité politique. Il a même réussi à créer avec ses rythmes entraînants quelques tubes qui font «avalé» un sujet grave par une musique irrésistiblement légère. Son «Tango de l’ennui»²² (dont le titre exprime déjà un paradoxe soupçonneux) vient d’être réenregistré par Sanseverino, un chanteur qu’on étiquette comme membre de «la nouvelle scène française».²³ Avec son style disons anarcho-tsigane, Sanseverino est probablement le plus subversif des chanteurs de cette génération.

Celui qui est devenu le loubard exemplaire des banlieues rouges des années 70 a écrit ses premières chansons dans la Sorbonne occupée: Renaud. Il allait devenir une figure populaire, parlant l’argot, plus proche de Gavroche que de l’étudiant révolté. Son credo «Société, tu m’auras pas»²⁴ lui colle toujours à la peau. Il cultive l’image d’un insoumis plein de bonhomie qui se fout

²¹ Voir Andrea Oberhuber: *Chanson(s) de femme(s). Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich 1968-1993*, Berlin/Bielefeld/München, Erich Schmidt, 1995.

²² «Tango de l’ennui» fait partie de la compilation de François Béranger: *Le vrai changement, c’est quand?*, 3 CD, Futur Acoustic/M10 M791-159142, 2004.

²³ Sur son premier album solo *Le tango des gens*, Saint George/Sony SAN 5017082, 2001.

²⁴ Sur l’enregistrement live *Renaud à Bobino*, Polydor B000007WY1, 1980.

bien des ambitions qui font marcher notre société. Antimilitariste, il a écrit son «Déserteur»²⁵ dans la lignée de la chanson populaire du Poitou²⁶ et de la chanson célèbre de Vian, toutes les deux du même titre. Un jeune homme y déclare au Président de la République (c'était alors Mitterrand) de ne pas aller au service militaire et de prendre la fuite pour mener une vie agréable dans le sud, et pour le comble, il invite le Président à venir lui rendre visite et à fumer un joint ensemble. Renaud pour qui Brassens a toujours été un modèle est aujourd'hui une des grandes vedettes de la chanson. Ces dernières années, il a mûri dans la mesure où il est devenu autocritique. Moins mordant qu'il y a vingt ans, Renaud chante un humanisme assez vague, la contestation ne lui convient plus.

Bernard Lavilliers est l'aîné de Renaud de six ans, mais il est resté plus révolté et contestataire. Ayant beaucoup voyagé sur tous les continents entre ses tours de chant, il a vu la misère du tiers monde de ses propres yeux. Les bidonvilles, les ghettos, les prostitués, les enfants-soldats, il les chante avec sympathie, mais sans sentimentalité et sans voyeurisme. Des idées politiques utopiques ainsi qu'une croyance au courage des déshérités capables de changer leur sort caractérisent l'esprit contestataire de Lavilliers. Son écriture concise et évocatrice mariée à des musiques inspirées par la World-Music fait naître des chansons sensuelles d'une grande force poétique. Avec le (hard) rock auquel il a tendu dans les années 70 et 80, Lavilliers partage une certaine apologie de la violence qu'on doit prendre au figuré, et qui le rapproche d'un Léo Ferré à la recherche d'images extrêmes. Lavilliers n'est certainement pas un démagogue comme on l'a parfois voulu faire croire; auteur, compositeur, interprète, il est convaincant sur tous les niveaux de ses chansons, ce qui est assez rare, et il a ouvert avec ses choix thématiques et musicaux la bonne chanson hexagonale sur le monde.²⁷ Comparé à Ferrat, l'appartenance à une autre génération s'écoute bien.

Concernant les années 70, on pourrait discuter les rapports de quelques chanteurs plus ou moins connus avec la chanson de contestation. Maurice Fanon, Leny Escudero, Henri Tachan, Gérard Manset, Gilbert Laffaille, Francis Cabrel et quelques autres mériteraient d'être présentés ici.

Le nombre des groupes de rock français entrés dans l'histoire de la chanson avec des chansons exigeantes n'est pas trop élevé. On se rappelle Téléphone, groupe influencé par les Rolling Stones qui a imposé le rock à la française et qui s'est dissous en 1986. Plus punk et rock politique d'un genre hard-core indépendant est Noir Désir dont l'avenir est incertain parce que le chanteur Bertrand Cantat est en prison. L'inventivité des groupes comme Mano Negra, Les Garçons

²⁵ Chanson de l'album *Morgane de toi*, Polydor 815 300-1, 1983.

²⁶ Connue dans l'interprétation de Marc Ogeret: *Chansons «contre»*, Vogue 600214, 1988.

²⁷ Gert-Peter Bruch: *Bernard Lavilliers – Escales. Destins et voyages d'un chanteur de passage*. Préface de Juliette Gréco, Paris, Flammarion, 2005.

Bouchers, Les Têtes Raides, Zebda, Les Hurlements de Léo mène à un mélange des genres et des styles musicaux, souvent entre chanson, rock, pop. Une analyse des formes de contestation y pratiquées est bien plus difficile que dans la chanson parce que le rock et le punk impliquent toujours la révolte. La différence entre une fausse contestation, simple attitude, et la contestation authentique devient encore plus pénible à analyser dans ces confins de la chanson. Le rap nous pose ce problème de façon encore plus grave.²⁸ Aux reproches du populisme et du calcul commercial de l'époque d'Aristide Bruant peuvent s'ajouter aujourd'hui ceux de l'appel à la violence. Là, il s'agit du faux-semblant le plus dangereux de la chanson contestataire.

Par manque d'alternatives politiques, l'air de la chanson est moins à la contestation qu'à la solidarité depuis les années 80. Des vedettes comme Alain Souchon, Jean-Jacques Goldman et même Charles Aznavour chantent les bons sentiments, avant tout la tolérance et la fraternité. Nombreux ont été les actions au bénéfice des infectés du sida, des sans domicile fixe, des victimes de toutes sortes de catastrophes dans le monde entier.

Alors, que reste-t-il de la chanson engagée et contestataire aujourd'hui? L'agitation se rencontre plutôt dans le rap que dans la chanson. Parmi les noms d'artistes synonymes d'une nouvelle chanson à texte (Miossec, Dominique A., Bénabar, Biolay, Delerm etc.), ceux qui hurlent à la révolte sont rares. Il y a un individualisme et une insoumission personnelle qui s'expriment dans un style, et qui font plutôt penser à Brel qu'à Ferrat.

La chanson comme art a toujours eu des relations difficiles avec l'engagement: à quel point est-ce qu'on peut être concret dans sa demande sociale et politique et à la fois pousser en avant la recherche esthétique? Aujourd'hui, on doit se demander si la contestation réside de préférence dans le sujet ou dans la manière de traiter celui-ci dans la chanson. Pour Ferré «les plus beaux chants sont les chants de revendication»,²⁹ j'y consens s'il y a la revendication esthétique incluse.

²⁸ A voir la postface d'Eva Kimminich à son anthologie du rap «*Légal ou illégal*», Stuttgart, Reclam, 2002, 110. Ce petit livre offre une introduction compacte à la matière.

²⁹ Dans le long texte de caractère programmatique «Préface». Léo Ferré: *La mauvaise graine. Textes, poèmes et chansons*. Préface et notes de Robert Horville, Paris, LGF/Livre de Poche, 1995, 31-34, loc. cit. 34.

La tradition de la chanson érotique en France

Jacqueline Sword,
Auteure et enseignante

Cet article ne rend qu'une brève partie du contenu de l'atelier consacré à "La tradition de la chanson érotique en France". En effet, comme il se doit dans un atelier, nous sommes après une longue introduction consacrée à la fois au sujet et au vocabulaire passés aux travaux pratiques en allant à la découverte des chansons érotiques entre autres de Colette Renard et de Pierre Perret. Comme les aspects érotiques et truculents de l'amour sont plutôt jubilatoires, nous avons eu un atelier très informatif et des plus joyeux qu'il est difficile de rendre ici sans lui faire perdre toute sa saveur.

Voici quelques brefs extraits de l'introduction suivis de quelques pages de mon livre consacré à l'amour et à l'érotisme dans l'histoire, la littérature, la culture et donc aussi dans la chanson française et qui, par son style, rend mieux l'esprit de l'atelier que d'expliquer le travail que nous avons fait sur ces chansons.

Extrait de l'introduction à l'atelier:

Le patrimoine de la France dans le domaine de la chanson est très riche puisqu'il comporte plus d'un million de chansons. Dans son *Histoire de la chanson française* Claude Duneton émet une théorie intéressante quant à l'origine des premières chansons: "... l'homme mâle en besoin d'amour a dû commencer par braire sous l'effet de son érection, puis par moduler ce braiement de cerf en chant d'amour élémentaire pour avertir de son désir ... la femme". C'est ainsi qu'aurait pu naître la première chanson d'amour - ou même érotique.

Il y a de nombreux autres adjectifs pour désigner la "chanson érotique". La chanson **paillarde** est très crue, certains diraient pornographiques: ce sont les chansons d'étudiants que l'on chante encore aujourd'hui surtout quand on fait des études de chirurgie dentaire ou de médecine. Certaines seraient nées au Moyen-âge et d'autres au XIXème siècle. La chanson **gaillarde** est un peu moins crue, tout en restant très osée. La chanson **grivoise** est moins directe, plus fine et donc pleine d'équivoques: **coquine** pourrait en être un autre synonyme. Quant à la chanson érotique, c'est plutôt le genre de chanson à la « Je t'aime, moi non plus ».

A toutes les époques ont toujours existé en France ou dans les régions qui un jour allaient former la France des chansons plus ou moins grivoises. Pour ne citer que quelques exemples: l'*aube* était consacrée aux amants qui devaient se séparer à l'aube et la *maumariée* aux femmes mal mariées,

à celles qui avaient été mariées de force ou dont le mariage n'avait pas été consommé. Les *toiles* étaient au Moyen-âge chantées par les jeunes filles de bonne famille qui, passant leurs journées à faire de la tapisserie, seraient mortes d'ennui si elles n'avaient enrichies leurs chansons d'allusions coquines. Au XVIIème siècle les chansons gaillardes furent appelées *brunettes*, puis *bluettes* parce qu'elles étaient vendues dans des petits livrets bleus. C'est aussi l'époque des *vaudevilles*, pièces de théâtre entrecoupées de chansons et d'allusions gaillardes très appréciées du public. Le libertinage du XVIIIème siècle renforcera encore cette tendance. Même les chansons satirico-politiques des XVII et XVIIIème siècles (entre autres les *Mazarinades*) sont pleines d'allusions à double sens. Quant au XIXème siècle, c'est le siècle de la truculence dans les écrits et les chansons.

Rappelons au passage que les chansons enfantines n'ont jamais été écrites pour les enfants et que la plupart sont d'anciennes chansons de prostituées. *Au Clair de la lune* en est l'exemple le plus célèbre puisque *la voisine bat le briquet dans sa cuisine* et qu'au XVIIIème siècle "battre le briquet" signifiait faire l'amour. Quant à la *brune*, c'était un synonyme de prostituée. Mentionnons aussi que de nos jours on chante certes *Ouvre-moi la porte pour l'amour de Dieu*, mais que dans les versions précédentes on chantait pour *le dieu d'amour*. Et si vous voulez la preuve définitive de l'ambiguïté de cette chanson, voici la quatrième strophe:

*On n'y voit qu'un peu.
On cherche la plume,
On cherche du feu.
En cherchant d'la sorte,
Je n'sais c'qu'on trouva
Mais je sais qu'la porte
Sur eux se r'ferma*

Voici maintenant deux extraits du livre *Vive l'amour oder Vom Mythos der Liebe in Frankreich* consacrés à la chanson érotique moderne.

Extraits du chapitre : En France tout finit par des chansons

A. Le gorille en rut

Non, il ne s'agit pas d'un King-Kong géant qui sème la panique dans New York parce qu'il est en manque d'amour. Non, à l'échelle française, il s'agit d'un gorille exposé sur une place de village de la douce France et qui est décidé à s'échapper de sa cage pour perdre son pucelage. Le tout se passe dans une chanson de Georges Brassens de l'année 1952 : «Gare au gorille».

Comme on s'en doute, tout le monde prend la fuite... sauf deux personnes en robe: une centenaire et un juge. La vieille dame parce qu'elle ne veut pas laisser passer sa chance d'être désirée une dernière fois, et le juge parce que, ne ressemblant en rien à une guenon, il est

persuadé de ne courir aucun danger. Sans hésiter, l'auteur de la chanson se déciderait pour la vieille dame, mais le gorille, qui ne brille «ni par le goût, ni par l'esprit», s'empare du juge. Et la chanson se termine quand «au moment opportun le juge criait maman et pleurait beaucoup» comme l'homme «à qui le même jour il avait fait couper le cou». Le tout sur une musique entraînante et avec un refrain qui, après chaque strophe est chanté par le public.

Beaucoup d'humour et de tendresse, un peu de sexe, parsemé ici et là d'allusions plus ou moins crues, un anticléricalisme viscéral et un grand zeste d'anarchie: c'est Georges Brassens, comme il restera dans la légende. Pour parfaire la collection de tous les thèmes en rapport avec l'amour et le sexe qui ont été traités dans l'Hexagone, voici - parmi les 200 titres enregistrés par Georges Brassens - un florilège de titres évocateurs: «Le pinceur de fesses», «Le pornographe», «Chansonnette à celle qui reste pucelle», «Le cocu», «La nymphomane», «La non-demande en mariage», «La plainte des filles de joie». Même «L'andropause» dans laquelle il s'adresse en 17 strophes aux hommes qui ont été cocus à cause de lui. Ceux-ci ne doivent pas se réjouir trop tôt, il peut encore. En 1956, la France entière chantait la chanson d'une prostituée à la chevelure rousse: Julie-La-Rousse de René-Louis Lafforgue. Rien d'étonnant à cela puisque jamais représentante du plus vieux métier du monde n'avait été traitée aussi poétiquement:

*Petite gueule d'amour, t'es à croquer
Quand tu passes en tricotant des hanches*

Toujours dans le même répertoire: des années plus tard, un autre chanteur, Bernard Dimey, composa «Le regret des bordels», une chanson dans laquelle il regrettait la fermeture de ce qu'on appelait encore à l'époque «les maisons closes». La loi qui ordonna cette fermeture passa en 1946 et porta le nom de Marthe Richard, ex-prostituée devenue députée, qui en avait fait son cheval de bataille.

En 1967 la muse de l'existentialisme, Juliette Gréco, lança avec un de ses plus grands succès un appel à tous les hommes: «*Déshabillez-moi*». Sept strophes dans lesquelles la chanteuse donne des instructions pour la désirer, la dévorer des yeux ... et plus si affinités. Un extrait, presque à la fin de la chanson pour bien soigner les préliminaires:

*Avec délicatesse
En souplesse
Et doigté.
Choisissez bien les mots
Dirigez bien vos gestes
Ni trop lents, ni trop lestes
Sur ma peau*

*Voilà ça y est, je suis
Frémissante et offerte
De votre main experte
Allez-y*

Il fallait vraiment la classe et le charme envoûtant de Juliette Gréco pour faire passer une telle chanson.

B. Les tubes érotiques

La première chanson plutôt osée qui se répandit sur les ondes et l'écran familial s'appelait «Faire l'amour avec toi» de Michel Polnareff. En substance le chanteur critiquait le fait qu'il y ait des mots qu'on ne puisse dire en public, mais lui s'en moquait éperdument puisque son seul souhait, c'était de «faire l'amour avec toi». Quand même encore un peu osé puisqu'on n'était qu'en 67. «Make love, not war» est un slogan relativement nouveau déjà à peu près bien installé chez les anglosaxons, mais dont l'équivalent français avait – depuis son encanaillement sémantique – trouvé refuge dans les maisons de société et la littérature érotique. Mais le vent de l'esprit soixante-huitard commence à souffler et cette chanson montera l'échelle du hit-parade – ce qui ne provoquera pas forcément l'enthousiasme chez les parents dont les rejetons fredonneront pendant des journées entières «Faire l'amour avec toi».

La porte de la chambre à coucher vient ainsi de s'entrebâiller. La révolte étudiante fera le reste et libérera la parole. En 1969, cette porte peut s'ouvrir complètement ... sur une vue panoramique et sonore dans la chambre à coucher des Gainsbourg. Après une certaine période de censure, «Je t'aime, moi non plus» s'impose et devient l'un des slows les plus dansés de tous les temps – et n'est toujours pas passé de mode. Après ce succès retentissant, on proposa à Serge Gainsbourg de faire des versions anglaise et allemande. Réplique du compositeur: «Les soupirs et gémissements de Jane [Birkin] sont internationaux».

Mais ce n'était pas seulement ces bruits intimes qui gênaient les esprits bien-pensants. Ce qui aggravait la situation, c'était la façon dont l'acte était accompli. Or «Entre tes reins, je vais et je viens» est une façon plus élégante de désigner la sodomie...

D'ailleurs ce n'était pas le premier essai de Gainsbourg dans ce domaine sensible (sans jeu de mot), seulement la première fois c'était emballé plus discrètement... sous forme de sucettes. La chanteuse âgée de 16 ans ne savait même pas qu'elle chantait quelque chose d'indécent – et il n'y avait pas qu'elle! La chanson portait le titre anodin de «*Les sucettes à l'anis*».

*Lorsque le sucre d'orge
Parfumé à l'anis*

*Coule dans la gorge
D'Annie
Elle est au paradis*

Quand la sucette se transforme en une partie du corps et que le parfum de l'anis prenne brusquement l'odeur d'Annie, cette strophe révèle alors tout son potentiel... On raconte que France Gall qui chantait cette chanson ne fut pas très ravie quand elle apprit ce qu'elle avait enregistré là. Son mécontentement n'alla toutefois pas jusqu'à refuser de chanter *Les sucettes* sur scène...

C'est en meilleure connaissance de cause que Brigitte Bardot la même année contribua avec *Harley Davidson* à la vague des tubes érotiques. Pratiquement toute la chanson était une répétition en boucle de *Je n'ai besoin de personne en Harley-Davidson*. Peut-être qu'elle voulait signifier par là qu'elle n'avait besoin de personne pour se promener à moto. Peut-être.

Mais le clip montrait Brigitte Bardot sur sa moto en marche et les mouvements de la star étaient sans équivoque dans l'ambiguïté. C'est ainsi que Brigitte Bardot, comme France Gall, se retrouvait au paradis. Qui en était l'auteur? Encore Serge Gainsbourg. Ces chansons furent naturellement chantées à tue-tête par tous les enfants de France, et surtout celle des sucettes...

A partir de là, tout était possible, et pourtant six ans s'écoulèrent jusqu'à ce qu'une imagination jubilatoire et plutôt gaillarde s'empare d'une partie du corps un peu inattendue: *Le zizi*. C'est ainsi que l'on nomme chez les petits garçons la partie qui, un jour, deviendra virile, et souvent même quand elle est déjà virile – bien entendu dans le contexte adéquat. Le mot est, pour des oreilles françaises, agréables à entendre, et même amusant et mignon. Il faut bien aider les petits propriétaires à se construire une vision positive de leur future virilité. La chanson pleine d'entrain est tout aussi réjouissante que le mot. Voici le refrain:

*Tout, tout, tout, vous saurez tout sur le zizi
Le vrai, le faux, le beau, le laid,
Le dur, le mou, qu'a un grand cou,
Le gros joufflu, le p'tit touffu,
Le grand ridé, le Mont Pelé ...*

Et encore un petit extrait, juste pour satisfaire votre curiosité naissante?

*J'ai vu l'zizi d'un curé
Avec son chapeau violet,
Qui juste en pleine ascension
Fait la génuflexion,
Un l'ver d'zizi au crépuscule
Et celui du Pape qui fait des bulles*

Pierre Perret qui, à l'époque, était déjà un chanteur-compositeur très célèbre, doutait que sa chanson puisse un jour passer à la radio. C'est le contraire qui arriva: elle fit exploser l'audimat. Qui plus est, elle devint la chanson de marche favorite de tous les enfants – et aussi de nombreux adultes. Il faut dire que, même si l'idée fut un coup de maître, l'auteur n'en était pas à son premier essai pour faire sortir le zizi de son anonymat. Quelques années auparavant, dans une autre de ses compositions, *Cuisse de mouche*, il avait raconté l'histoire amusante d'un couple, où, suite à un accident, l'homme avait un zizi, que l'auteur de la chanson décrivait en s'inspirant de la littérature:

*Il ressemble plutôt à une virgule dans Les Misérables
Qu'à un trait d'union dans Lady Chatterley*

Non, même s'il avait auparavant déjà écrit une chanson sur *Les baisers* et une autre sur *Les seins* ne pensez pas que Pierre Perret est un obsédé sexuel. Il a juste une légère tendance à traiter des thèmes que d'aucuns laissent dans l'ombre. C'est ainsi que plus tard il compléta la collection avec deux chansons sur le postérieur, mais sans tourner autour du pot (toujours sans jeu de mot): *Le cul*. L'un des deux ne restait pas anonyme puisque, grâce à la chanson *Le cul de Lucette*, le postérieur de cette dame passa à la postérité. Pierre Perret est entre-temps reconnu comme poète - pas précisément à cause de ces chansons-là d'ailleurs. Un honneur rare pour un chanteur (à Charles Trenet fut accordée la même reconnaissance). Quand ces compositions ne sont pas à dominante humoristique, elles sont pleines de poésie et de tendresse – souvent même avec un zeste d'érotisme. C'est ainsi que Pierre Perret a trouvé sa place dans une anthologie de la poésie érotique, entre autres à côté de Louis Aragon, Jean Cocteau et Paul Eluard.

En dehors des compositeurs comme Brassens ou Perret qui aiment mettre en chansons des thèmes plutôt réservés à la littérature érotique, il y a des chanteurs qui passent leur vie à écrire des chansons décentes et, une fois, nul ne sait pourquoi, s'encanaillent avec un thème plus qu'inattendu. Le meilleur exemple en est Gilbert Laffaille avec *Le dernier des Mohicans*. De Lénine à Marco Polo en passant par Françoise Sagan il énumère nombre de personnages célèbres qui «l'ont tous fait». Dans le domaine de la bagatelle, les possibilités sont légion, mais voici le refrain: „Ils l'ont tous fait/Personne le dit“, même le pape Jean XXIII! Mais oui, c'est bien ça: la masturbation. Il cite même la Vénus de Milo! Une précision sur le titre: „Scalper le mohican“ est l'un des nombreux synonymes pour cette activité en solo. Et tout cela venant d'un chanteur qui jusqu'à cette chanson fatidique n'était jamais sortie du rang! D'ailleurs il a la tête du gendre parfait.

Guesch Patti aurait peut-être eu plus de mal à se faire passer pour la belle-fille parfaite quand elle envahit les ondes françaises et internationales en 1987 avec son tube *Etienne Etienne*. Comme avec *Je t'aime, moi non plus* le ton lascif des appels à Etienne a certainement été déterminant

dans le succès mondial de la chanson. Un ton d'ailleurs plus que normal puisque tout le temps de la chanson son partenaire est en elle. Tout simplement. Et Etienne doit bien „le“ tenir: *Tiens-le bien*. Un bref extrait? *Il glisse comme un gant*. Sans commentaire!

Mais n'allez pas imaginer que cette tradition libertine pourrait disparaître avec l'apparition des nouveaux genres musicaux. Au contraire, le rap offre même des possibilités inattendues jusque là. Que penseriez-vous d'une nuit d'amour avec tous ses détails et donc en 19 strophes? La chanson porte un titre très sobre: *Une nuit*. Une écoute un peu soutenue permet de faire l'économie du Kâma-Sûtra. Huit positions sont décrites de façon tellement imagées qu'elles pourraient être utilisées telles quelles dans un scénario prévoyant quelques scènes d'amour très accomplies. Il n'est pas exclu que le nom du groupe n'ait influencé le choix du sujet puisqu'il s'est baptisé *Pigalle*, comme le quartier chaud de Paris. Le reste de la production de ce groupe très connu en France est sinon des plus convenables. Inutile donc de se faire du souci pour la perpétuation de la tradition libertine en chanson: les nouvelles générations semblent assurer la relève.

Quelle meilleure conclusion choisir pour un tel chapitre que la fin du *Mariage de Figaro*. « *En France tout finit par des chansons* » – et tout particulièrement pour un florilège de l'amour, de l'érotisme et du sexe en France ?

Bibliographie

DUNETON Claude, Histoire de la chanson française. Tome 1, Des origines à 1780, Paris 1998. Tome 2, De 1780 à 1860, Paris, Le seuil, 1999.

ERISMANN Guy, Histoire de la chanson, Paris, Hermès, 1967.

GROSZ Pierre, La grande histoire de la chanson française. Tome 1, 1996, Tome 2, 1997, Tome 3, 1998, Paris, France-Progress.

PERRET Pierre, Chansons de toute une vie, Paris, Plon, 1993.

SAKA, Pierre, La chanson française à travers ses succès, Paris, Larousse, 1994.

SWORD, Jacqueline, Vive l'amour oder Vom Mythos der Liebe in Frankreich, Trafo Verlag, Berlin 2005.

**« Il était un roi d'Yvetot... »
Hommage à Pierre-Jean de Béranger (1780-1857),
le « ménétrier national » de la France**

Dr. Waltraud Linder-Beroud
Deutsches Volksliedarchiv Freiburg i.Br.

Le 16 juillet 2007 a eu lieu le 150e anniversaire de la mort du célèbre chansonnier-poète Pierre-Jean de Béranger (1780-1857). De son vivant une idole³⁰ dont l'œuvre a été comparée à celle de La Fontaine, Molière ou Voltaire³¹, mais son nom est, aujourd'hui, malheureusement tombé dans l'oubli.

C'est à Béranger que revenait le titre quasi officiel, et incontesté, de poète national, il était une 'star' avant la lettre et de très loin l'écrivain français le plus connu à l'étranger, non seulement en Europe, et jusqu'en Russie, mais partout dans le monde où des groupes de gens pratiquaient peu ou prou la langue française. Eu égard à ce rayonnement mondial, époque pour époque, on ne peut comparer la célébrité atteinte par Béranger qu'à celle d'Elvis Presley ou des Beatles – il fut en quelques sorte le John Lennon des années 1830 à 1850. ³²

La mort du poète, le 16 juillet 1857 provoqua un deuil national.³³ Ses obsèques eurent lieu dès le lendemain, car le gouvernement était désireux d'éviter une manifestation:

*[...] en avril 1857, la santé de Béranger s'aggrava soudain pour le conduire au tombeau. Cela se produisit le 16 juillet 1857, par un après-midi d'étouffante canicule - la perspective des ses funérailles faisait depuis plusieurs jours trembler le gouvernement impérial qui pensait devoir repousser une émeute ouvrière à cette sinistre occasion. Des bruits avaient couru que 1848 allait recommencer autour de la dépouille du grand homme aimé du peuple. Ce point mérite d'être souligné: Béranger est le seul chansonnier de l'histoire dont la mort fit craindre une révolution!*³⁴

Louis-Napoléon avait mobilisé 20.000 hommes de troupe. La foule, écartée du convoi, grimpa sur les arbres et sur les toits afin de voir passer la dépouille de Béranger³⁵, le seul poète avec Victor Hugo d'avoir pu bénéficier de funérailles nationales. Aucun autre n'avait connu une renommée aussi universelle. Fils d'un simple artisan, Béranger réussit à devenir, un autodidacte littéraire, un

³⁰ Duneton, Claude : Histoire de la chanson française. Vol.2 : De 1780 à 1860. Paris 1998, p. 691.

³¹ Adolphe van Bever : Les poètes du terroir du XVe au XXe siècle. Paris 1908, p. 458.

³² Duneton, 1998, p. 691 et s.

³³ Ibid., p. 706.

³⁴ Ibid., p. 704.

³⁵ France Vernillat et Jacques Charpentreau : Dictionnaire de la chanson française. Paris 1968, p. 32.

personnage célèbre, aimé et vénéré par le peuple français, mais aussi reconnu de maints hommes de lettres.

D'après Sainte-Beuve, Béranger « a eu l'art et le bonheur de graver son nom sur l'un des marbres les plus indestructibles de l'histoire ». Alphonse de Lamartine le nommait le « ménétrier national », Chateaubriand l'appelait « mon illustre ami » et Stendhal disait que les poèmes de Béranger faisaient battre les cœurs plus hauts. On dit que Victor Hugo chercha à rattraper la popularité de celui-ci avec ses *Chansons des rues et des bois*³⁶, et à l'époque de la Commune, on parla même des « Bérangériennes ³⁷ » ou de « l'école bérangienne ».

Eugène Pottier, le plus grand poète de la Commune de Paris, l'auteur de l'Internationale, est entièrement issu de l'école bérangienne. ³⁸

Béranger n'était pas prédestiné à un tel rôle. Né à Paris dans un milieu modeste, abandonné très jeune par ses parents, il fut élevé par son grand-père, un pauvre couturier, et ensuite par une tante à Péronne. Il devint apprenti chez un imprimeur dont le fils lui apprit comment tourner un couplet. En 1796, il revint à Paris pour se mettre complètement aux lettres. Il était sans ressources et envoya ses vers à Lucien Bonaparte qui lui donna procuration pour toucher son traitement de l'Institut. En 1809, il obtint un emploi d'expéditionnaire dans les bureaux de l'Université de Paris qu'il perdit en 1821 à la suite du procès que lui fit le procureur d'Etat.

C'est en 1813, alors qu'il était membre du (nouveau) Caveau fondé par Pierre Laujon (1796) que ses écrits le sortirent de l'ombre avec la chanson du *Roi d'Yvetot*. A la chute de l'Empire, Béranger, anticlérical à souhait et pamphlétaire, devint rapidement le pourfendeur de la restauration. Son premier recueil, les *Chansons morales et autres*, fut publié en 1815³⁹, le second en 1821.⁴⁰

C'est la publication du second recueil, à la fin de 1821, couronné par les ennuis qui s'ensuivirent avec la justice, qui donna à Béranger une stature véritablement nationale, en même temps qu'elle l'affichait parmi les intellectuels déclarés de l'opposition aux Bourbons. L'impression [...] était à compte de l'auteur [...] et le tirage de 10 500 exemplaires. Le succès fut immédiat : 'Je pus voir, d'heure en heure, la rapidité de la vente dépasser toute prévision', dit l'auteur [...] ce fut le début de l'indépendance financière. ⁴¹

³⁶ Ibid.

³⁷ Les Bérangériennes. Chansons de J.-L. Renaudot, disciple de Béranger. 3^e éd. Avallon (Yonne) 1860.

³⁸ Jan O. Fischer : Béranger et sa place dans l'histoire de la chanson. In : La chanson française et son histoire, éd. par Dietmar Rieger. Tübingen 1988 (Etudes littéraires françaises, 39), p. 109.

³⁹ Chansons morales et autres par M. P.-J. de Béranger, convive du Caveau moderne, avec gravure et musique. Paris 1816. [Le recueil porte la date de 1816, mais il a été publié en 1815 ; Béranger lui-même a rectifié la date plus tard].

⁴⁰ Chansons par M. J.-P. de Béranger. Paris 1821 [inversion dans l'ordre des initiales].

⁴¹ Duneton, 1998, p. 697.

Loin de le décourager, cette détention le stimula et le popularisa auprès des plus humbles dont il se sentait proche. Après Waterloo et la chute de l'Empire, Béranger mit son talent au service du mythe littéraire napoléonien et lui offrit quelques uns de ses plus beaux textes (*Les deux grenadiers, Sainte Hélène, Le 5 mai, Souvenir du peuple*). En décembre 1828, sous Charles X, il fut condamné à neuf mois de prison et plus de 11 000 Francs d'amende pour outrage à la personne du roi et à la famille royale. Après juillet 1830, sous Louis-Philippe, « il refusa jusqu'à la croix, après février 1848, nommé représentant du peuple, il donna sa démission aussitôt ; et lorsque revint l'Empire, il repoussa ses faveurs qui l'auraient récompensé de ce qu'il avait fait pour son retour. »⁴²

Il paraît que Béranger vivait « comme un pauvre, dans une chambre sans feu, et son train de vie ne fut jusqu'à la fin de son existence que peu enviable pour un amateur de confort et d'aise.⁴³

1. L'œuvre de Béranger

Béranger est l'auteur de plus de 350 chansons rééditées de nombreuses fois⁴⁴ jusqu'au présent⁴⁵ des vaudevilles, chansons à boire, chansons gaies, chansons satiriques, chansons d'amour, chansons politiques et patriotiques, chansons philosophiques, chansons religieuses, pour la plupart composées sur des airs anciens ou modernes ainsi qu'avec un refrain. Une étude des mélodies de ses chansons a démontré que « Béranger indique lui-même dans sa biographie qu'il pensait concrètement à des mélodies ou à des timbres en écrivant les couplets de ses chansons».⁴⁶ Le recueil *Musique des Chansons de Béranger* (5e éd. Paris 1851) contient, au total, 220 mélodies dont seules 42 se trouvent être originales, c'est à dire mises en musique par des compositeurs (Amédée de Beauplan, Frédéric Bérat, Joseph Denis Doche, Auguste Matthieu Panseron, Guillaume Louis Bocquillon Wilhelm etc.).⁴⁷ Dans les autres cas, il s'agit d'airs courants d'avant et après la Révolution.

Béranger ne fut jamais musicien. Il ne faisait que se servir des airs courants qui étaient, pour ainsi dire, 'dans l'air', en y adaptant les mots de ses chansons. Mais tandis que, aux débuts, le refrain

⁴² van Bever, 1908, p. 458.

⁴³ Duneton, 1998, p. 697.

⁴⁴ Chansons nouvelles par M. P.-J. de Béranger. Paris 1825. – Chansons de P.-J. de Béranger. Nouvelle édition. Paris 1826. – Chansons de P.-J. de Béranger. Bruxelles 1826. – Chansons de P.-J. de Béranger. Paris 1826. – Chansons inédites de M. P.-J. de Béranger. Paris 1828. – Chansons de P.-J. de Béranger, anciennes, nouvelles et inédites. Paris 1828. – Chansons inédites de P.-J. de Béranger suivies des procès. Paris 1828. – Chansons de P.-J. de Béranger. Paris 1829. – Oeuvres complètes de P.-J. de Béranger. Ed. unique revue par l'auteur. 4 vol. Paris 1834. Etc., v. Jules Brivois : Bibliographie de l'œuvre de P.-J. de Béranger. Paris 1876.

⁴⁵ Pierre-Jean de Béranger, poète nationale. T. 1 [publié par] François Baudez. Montigny-le-Bretonneux 2005.

⁴⁶ Herbert Schneider : Les mélodies des chansons de Béranger. In : La chanson française et son histoire éd. par Dietmar Rieger. Tübingen 1988 (Etudes littéraires françaises, 39), p. 112.

⁴⁷ Pierre de Béranger: Nouveau Recueil contenant tous les airs des chansons de Béranger dont les plus jolies sont avec accompagnement de piano ou guitare par les meilleurs compositeurs. Paris 1833. – Grandville: Musique des chansons de Béranger. Airs notés anciens et modernes 5. éd. de la musique des nouvelles chansons et de trois airs avec accompagnement de piano par Halévy, Gounod et Mme Mainvielle-Fodor. Paris 1851. – v. aussi Schneider, in : Rieger, p. 112-114.

*n'aurait été qu'un accompagnement musical de la chanson qui [...], souvent, passait d'une chanson à l'autre sans avoir aucune relation avec son contenu, chez Béranger [...] le refrain est toujours étroitement attaché au contenu de la chanson, à l'idée qu'elle exprime.*⁴⁸

Cela nous pouvons le découvrir dans une de ces premières chansons, *Les Gueux*, écrites en 1812 :

*Les gueux, les gueux,
Sont les gens heureux ;
Ils s'aiment entre eux :
Vivent les gueux !*

*[1.] Des gueux chantons la louange :
Que des gueux hommes de bien !
Il faut qu'enfin l'esprit venge
L'honnête homme qui n'a rien.
Les gueux, etc.*

*[6.] D'un palais l'éclat vous frappe,
Mais l'ennui vient y gémir.
On peut bien manger sans nappe,
Sur la paille on peut dormir.
Les gueux, etc.*⁴⁹

Dans cette chanson sortie de la tradition épicurienne du 18^e siècle, l'auteur chante l'honnête et le modeste bonheur des pauvres tout en attaquant l'ennui et l'oisiveté des riches. D'après le plus connu poète du « Vormärz », Georg Herwegh, elle annonce « le poète en tant que le vengeur des pauvres »⁵⁰.

Mais c'est une autre chanson qui fut le point de départ de « la gloire de Béranger »⁵¹ : *Le Roi d'Yvetot*, écrite sur l'air d'un vaudeville (« Quand un tendron vient en ces lieux »). Elle le rendit célèbre, du jour au lendemain, de sorte que pour la plupart de ses contemporains, il restera toujours l'auteur du *Roi d'Yvetot*.⁵²

*1. Il était un roi d'Yvetot,
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton,
D'un simple bonnet de coton,
Dit-on,*

⁴⁸ Jan O. Fischer, in : Rieger, 1988, p. 108 et s.

⁴⁹ Toutes les chansons de Béranger. Edition complète de plus de deux cents vignettes, lettres ornées, etc. Paris 1843, p. 35.

⁵⁰ «Auch die Armut und das Elend wollte einen Dichter und seinen Rächer haben, der Herr erweckte eine neue Nachtigall, jene ‚Nachtigall‘ mit der Adlersklaue’, und taufte sie Béranger», v. Gerhard Jaffé: L'influence de Béranger en Allemagne. In: Revue de littérature comparée 21 (1947), p. 348.

⁵¹ Jean Touchard : La gloire de Béranger. Paris 1968.

⁵² Pierre Saka : La chanson française. Paris 1998, p. 47. - Jean-Claude Klein: Florilège de la chanson française. Paris 1989, p. 111.

*Oh! Oh! Oh! Oh! Ah! Ah! Ah! Ah!
Quel bon petit roi c'était là !
La, la.*

*[2.] Il faisait ses quatre repas
Dans un palais de chaume,
Et sur son âne, pas à pas,
Parcourait son royaume,
Joyeux, simple et croyant le bien,
Pour toute garde il n'avait rien
Qu'un chien.
Oh ! Oh! Oh! Etc.*

*[3.] Il n'avait de goût onéreux
Qu'une soif un peu vive ;
Mais en rendant son peuple heureux,
Il faut bien qu'un roi vive.
Lui-même à table, et sans suppôt,
Sur chaque muid levait un pot
D'impôt.
Oh ! Oh! Oh! Etc.*

*[4.] Aux filles de bonnes maisons
Comme il avait su plaire,
Ses sujets avaient cent raisons
De le nommer leur père ;
D'ailleurs il ne levait le ban
Que pour tirer quatre fois l'an,
Au blanc.
Oh ! Oh! Oh! Etc.*

*[5.] Il n'agrandit point ses états,
Fut un voisin commode,
Et, modèle des potentats,
Prit le plaisir comme code.
Ce n'est que lorsqu'il expira
Que le peuple qui l'enterra
Pleura.
Oh ! Oh! Oh! Etc.*

*[6.] On conserve encor le portrait
De ce digne et bon prince.
C'est l'enseigne d'un cabaret
Fameux dans la province.
Les jours de fête, bien souvent,
La foule s'écrie en buvant
Devant :
Oh ! Oh! Oh! Oh! Ah ! Ah! Ah! Ah!
Quel bon petit roi c'était là !
La, la.⁵³*

⁵³ Béranger, 1843, p. 5 et s.

Le roi légendaire de la ville d'Yvetot (près de Rouen) dont Béranger esquisse les qualités, est le contraste prononcé de Napoléon. Cette petite satire qui exprime le désir de paix du peuple, a été composée en 1813, dans l'atmosphère belliqueuse de l'Empire napoléonien. Tout Paris l'a chantée, « y compris Napoléon, dont la censure avait fait interdire la vieille chanson *le Roi Dagobert*.⁵⁴ » « Il était un roi d'Yvetot » fut colportée de bouche en bouche avant d'être imprimée en 1815. Placée en tête des recueils de Béranger, cette chanson fit beaucoup pour accréditer la réputation d'opposant de son auteur.

Pour une grande part, le succès de Béranger est causé par ses chansons philosophiques qui expriment une espèce d'art de vivre, p. ex. *Le Dieu des Bonnes Gens*

*Il est un Dieu : devant lui je m'incline,
Pauvre et content, sans lui demander rien.
De l'univers observant la machine,
J'y vois du mal, et n'aime que le bien.
Mais le plaisir à ma philosophie
Révèle assez des cieux intelligents,
Le verre en main, gaiement je me confie
Au Dieu des bonnes gens.*⁵⁵

« Béranger, avec *le Roi d'Yvetot*, faisait d'un petit conte une satire, – du moins le crut-on ainsi - avec *les Gueux*, un tableau de mœurs, et avec *le Dieu des bonnes gens* il esquissait une ligne de conduite. En somme il créait du neuf et faisait passer la chanson au rang de la littérature sérieuse, tout en restant gaie. »⁵⁶

2. Béranger en Allemagne

Le Roi d'Yvetot fait partie des chansons de Béranger les plus souvent traduites en allemand. Parmi celles-ci se trouvent aussi ses chansons *Mon habit*, *Maudit printemps* et *Les hirondelles*, imprimées dans plus d'une douzaine d'anthologies ou d'éditions de ses chansons. Au 19e siècle, il est l'auteur étranger le plus souvent traduit en Allemagne ainsi que dans toute l'Europe jusqu'en Russie où son œuvre publiée et traduites maintes fois compte parmi la littérature mondiale.⁵⁷

D'où vient une telle célébrité internationale? Suite au procès que faisait la censure au poète, en 1821, son nom s'est répandu assez vite au-delà des frontières nationales. On voulait en savoir plus sur ce chansonnier qui osa critiquer l'Etat ainsi que l'Eglise et qui chantait toujours la gloire de

⁵⁴ Vernillat et Charpentreau, 1968, p. 30.

⁵⁵ Béranger, 1843, p. 168 et s.

⁵⁶ Duneton, 1998, p. 692.

⁵⁷ Polnoe sobanie pesen v perevodach russkich poetov. Tiflis 1893. - Polnoe sobranie pesen, 2. ispr. izd., T. 1-2. Moskva 1936. - Socinenija, Moskva 1957. Etc., v. Bol'saja sovetskaja enciklopedija. 3. izd. Moskva, T. 3 Bari – Braslet 1970, p. 203 et s.

Napoléon. A partir de 1822, les chansons de Béranger sont publiées en Allemagne, d'abord dans des magazines littéraires, et à partir de 1830 dans des anthologies françaises et allemandes.⁵⁸ Au 19^e siècle, on compte à peu près une quinzaine d'éditions en langue allemande de ses poèmes, sorties entre autres de la plume de poètes connus, comme Adalbert von Chamisso (1838) Ludwig Seeger (1839-41) ou Emanuel Geibel (1862)⁵⁹. Le plus récent recueil est apparu en 1981.⁶⁰ Parmi tous ces littéraires, (Louis Charles Adelaïde) de Chamisso (1781-1838), un émigrant français, peut « être considéré comme son principal introducteur en Allemagne ». ⁶¹ Incertain entre deux patries, il s'est méthodiquement employé à faire connaître, avec son ami Franz von Gaudy, l'œuvre de Béranger.

Tandis que Chamisso et le cercle de ses amis berlinois ont le mérite de l'avoir fait connaître en Allemagne, c'est grâce à l'influence de Goethe que Béranger jouissait d'une grande renommée dans les cercles allemands.⁶² Jean-Jacques Ampère qui séjourna à Weimar, écrit à Madame Récamier que Goethe « raconte nos vaudevilles nouveaux comme s'il venait de les voir » et qu'il « sait par cœur les chansons de Béranger » (lettres du 22 avril et du 9 mai 1827). Dans ses conversations avec Eckermann (le 21 et 31 janvier 1827, le 3 mai 1827, le 14 mars 1830 et 2 mai 1831),

Goethe parlait de Béranger comme étant le premier poète de son époque et un bienfaiteur de sa nation («der jetzige erste Dichter von Frankreich », « ein Wohltäter seiner Nation»)⁶³ Selon Jean Touchard, c'est l'opinion de Goethe qui a contribué d'une façon décisive à le faire considérer comme un « vrai poète ».

Malgré son aversion bien connue pour la poésie politique et pour la littérature engagée, l'auteur de Werther et de Faust, qui dans les dernières années de sa vie jouit en Allemagne d'un prestige inégale et qui fait en quelque sorte figure d'institution nationale, s'incline à plusieurs reprises devant la gloire de Béranger. ⁶⁴

⁵⁸ Chansons de Béranger. Stuttgart 1830. - Œuvres complètes de Béranger. 2 vol., Francfort 1855. - Dernières chansons de P. J. de Béranger de 1834 à 1851. Francfort [1855] etc. - Lieder von Béranger. Nach dem Französischen treu übersetzt von Philippine Engelhard, geb. Gatterer. Cassel 1830.

⁵⁹ Adelbert von Chamisso et Franz Freiherr von Gaudy: Béranger's Lieder. Auswahl in freier Bearbeitung [...] Leipzig 1838. 2^e édition 1843, 3^e éd. 1845. - Beranger's Lieder in den Versmassen des Originals verdeutscht durch L.S. Rubens [= Ludwig Seeger]. 3 v., Bern 1839-1841. - Béranger's Lieder. Übertr. von L. G. Silbergleit. - Berlin 1854, 2^e éd. 1865 (Klassiker des In- und Auslandes). - Fünf Bücher französischer Lyrik. Vom Zeitalter der französischen Revolution bis auf unsere Tage in Übersetzungen von Emanuel Geibel. Stuttgart 1862. - Demetrius Schrutz: Die Lieder des Pierre Jean de Béranger. In deutschen Nachdichtungen herausgegeben [...] Halle a.d.S. 1890 etc.

⁶⁰ Lieb war der König, oh-la-la! satirische und patriotische Chansons von Pierre-Jean de Béranger. Übertr. von Martin Remané. [Mit Stahlstichen von Grandville und einem Notenanh.]. Berlin 1981.

⁶¹ Touchard, 1968, p. 508.

⁶² Jaffé, 1947, p. 339.

⁶³ Flodoard Frhr. von Biedermann: Goethes Gespräche. Neu hrsg. von [...]. 2. durchgesehene u. stark verm. Aufl., Leipzig, Biedermann, 1910, vol. 3, p. 381.

⁶⁴ Touchard, 1968, p. 510.

Béranger a exercé en Allemagne « une influence telle qu'il n'en a exercée de pareille dans aucun autre pays. Il apparaît aux intellectuels allemands comme le type même de l'écrivain libéral, dressé contre l'obscurantisme et contre toutes les formes d'oppression ». ⁶⁵ Heinrich Heine qui se comptait parmi les amis de Béranger dit qu'il n'y avait pas un poète semblable en Allemagne (« il est la harpe la plus puissante de l'époque actuelle » ⁶⁶), Georg Herwegh l'appella le rossignol avec des griffes d'aigles (« die Nachtigal mit der Adlersklaue») et Karl Marx félicita le peuple français de son « immortel Béranger » :

Euch, Franzosen, Euch gebührt die Ehre, gebührt der Ruhm, das Fundament zu jener Allianz der Völker gelegt zu haben, die Euer unsterblicher Béranger so prophetisch besungen hat. ⁶⁷

L'introduction de ses chansons en Allemagne soulève toutefois des problèmes délicats, causés par la forme et les difficultés de traduire un poème d'une langue à une autre et d'un bain linguistique à l'autre ou par le « risque de heurter la susceptibilité de la censure » ⁶⁸. Les formules bérangiennes et l'esprit français de ses chansons n'ayant pas d'équivalent, l'interprète se trouve souvent dans l'impossibilité de traduire ou de chanter Béranger ⁶⁹, d'autant plus que la plupart des mélodies choisis par celui-ci n'étaient certainement pas connues en Allemagne ou ne s'adaptent pas avec les paroles de la traduction comme démontre p. ex. une version parmi d'autres du *Roi d'Yvetot*:

*Es war einmal ein König von Yvetot
Recht unbekannt in der Geschichte,
Der spät aufstand, früh ins Bett ging
Und ohne Herrscherruhm sehr gut schlief,
Und von Hannchen gekrönt
Mit einer einfachen Baumwollmütze,
Sagt man.
Oh! Oh! Oh! Oh! Ah! Ah! Ah! Ah!
Was für ein lieber, kleiner König das war!
La, la. Etc.* ⁷⁰

Parmi les chansons de Béranger traduites en allemand se trouvent *Les hirondelles* et *Mon habit*. Publiées dans une quinzaine de différentes traductions, elles sont devenues de véritables chansons populaires allemandes dont l'origine française n'est connue que par les spécialistes. L'histoire de ces chansons qui traitent toutes les deux du destin d'un soldat démontre clairement les différences de diffusion et de chemin que peut prendre une chanson populaire du même auteur. Tandis que la

⁶⁵ Ibid., p. 507.

⁶⁶ Ibid., p. 513

⁶⁷ Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, IV, p. 606 (cité d'après Jan O. Fischer, in: Martin Remané, 1981, p. 21.

⁶⁸ Touchard, 1968, p. 508.

⁶⁹ Dietmar Rieger: Die Nachtigall mit der Adlersklaue. Bérangers Lieder in deutschen Übersetzungen (1822-1904). Tübingen 1993, p. 16.

⁷⁰ Französische Chanons. Von Béranger bis Barbara. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart 1987, p. 21 et s.

chanson *Les Hirondelles* a été transmise de bouche à oreille, en France comme en Allemagne⁷¹, où elle a été intitulée *Der Gefangene* ou *Der Fremdenlegionär*, la chanson *Mon habit* s'est diffusée - avec le titre *Mantellied* - dans une version du théâtre populaire.

Mon habit

[1.] *Sois-moi fidèle, ô pauvre habit que j'aime !
Ensemble nous devenons vieux.
Depuis dix ans je te brosse moi même,
Et Socrate n'eût pas fait mieux.
Quand le sort à ta mince étoffe
Livrera de nouveaux combats,
Imite- moi, résiste en philosophe.
Mon vieil ami, ne nous séparons pas.*

[2.] *Je me souviens, car j'ai bonne mémoire,
Du premier jour où je te mis ;
C'était ma fête, et, pour comble de gloire,
Tu fus chantée par mes amis.
Ton indigence qui m'honore
Ne m'a point banni de leurs bras ;
Tous ils sont prêts à nous fêter encore ;
Mon vieil ami, ne nous séparons pas.*

[3.] *A ton revers j'admire une reprise ;
C'est encore un doux souvenir.
Feignant un soir de fuir la tendre Lise,
Je sens sa main me retenir.
On te déchire et cet outrage.
Auprès d'elle enchaîne mes pas.
Lisette a mis deux jours à tant d'ouvrage ;
Mon vieil ami, ne nous séparons pas.*

[4.] *T'ai-je imprégné des flots de musc et d'ambre
Qu'un fat exhale en se mirant ?
M'a-t-on jamais vu dans une antichambre
T'exposer au mépris d'un grand ?
Pour des rubans la France entière
Fut en proie à de longs débats ;
La fleur des champs brille à ta boutonnière :
Mon vieil ami, ne nous séparons pas.*

[5.] *Ne crains plus tant ces jours de courses vaines,
Où notre destin fut pareil ;
Ce jour mêlé de plaisirs et de peines,
Mêlés de pluie et de soleil.
Je dois bientôt, il me le semble,
Mettre pour jamais habit bas ;
Attends un peu ; nous finirons ensemble :*

⁷¹ Waltraud Linder-Beroud: "Gefangen in maurischer Wüste...". Béranger in Deutschland. In: Herbert Schneider (Ed.): Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert. St. Ingbert 1999 (Schriften der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek, Bd. 6), p. 261-282.

*Mon vieil ami, ne nous séparons pas.*⁷²

Mantellied

1. *Schier dreißig Jahre bist du alt,
Hast manchen Sturm erlebt;
Hast mich wie ein Bruder beschützt,
Und wenn die Kanonen geblitzt,
Wir zwei haben niemals gebebt.*

2. *Wir lagen manche liebe Nacht
Durchnäßt bis auf die Haut;
Du Alter, du hast mich erwärmet,
Und was mein Herze hat gehärmet,
Das hab' ich dir, Mantel, vertraut!*

3. *Geplaudert hast du nimmermehr,
Du warst mir still und treu;
Du warst getreu in allen Stücken,
drum lass' ich dich auch nicht mehr flicken,
Du, Alter, würdest sonst neu.*

4. *Und mögen sie mich verspotten,
Du bleibst mir theuer doch;
Denn wo die Fetzen runter hängen,
Sind die Kugeln hindurch gegangen;
Jede Kugel die macht ein Loch.*

5. *Und wenn die letzte Kugel kommt
Ins deutsche Herz hinein,
Lieber Mantel, lass dich mit mir begraben,
Weiter will ich nichts von dir haben,
In Dich hüllen sie mich ein.*

6. *Dann liegen wir zwei beide
Bis zum Apell im Grab.
Der Apell, der macht alles lebendig,
Da ist es denn auch ganz nothwendig,
Dass ich meinen Mantel hab'.*⁷³

« Schier 30 Jahre bist du alt » est une traduction littéraire sortie de la plume de l'acteur et metteur en scène silésien, Karl von Holtei (1797-1880) qui l'a intégrée dans son vaudeville *Lenore* (1827, d'après une poésie de Gottfried August Bürger).⁷⁴ Imprégnée de l'air d'une chanson populaire (« Es waren einmal drei Reiter gefangen ») et imprimée dans beaucoup de feuilles volantes aussi

⁷² Béranger, 1843, p. 177 et s.

⁷³ Liederbuch für deutsche Landleute. Leipzig [1859], p. 311 et s. (Illustration p. 311).

⁷⁴ Karl von Holtei: *Lenore*. Vaterländisches Schauspiel mit Gesang, in 3 Abteilungen. Berlin 1829.

bien que dans un grand nombre de recueils de chant, elle a été une des chansons allemandes les plus populaires du 19^e siècle jusqu'aux premières décennies du 20^e.⁷⁵

Les Hirondelles

[1.] *Captif au rivage du Maure,
Un guerrier courbé sous ses fers,
Disait: Je vous revois encore,
Oiseaux ennemis des hivers.
Hirondelles, que l'espérance
Suit jusqu'en ces brûlants climats,
Sans doute vous quittez la France,
De mon pays ne me parlez-vous pas?*

[2.] *Depuis trois ans je vous conjure
De m'apporter un souvenir
Du vallon, où ma vie obscure
Se berçait d'un doux avenir.
Au détour d'une eau qui chemine
A flots purs, sous de frais lilas,
Vous avez vu notre chaumine;
De ce vallon ne me parlez-vous pas?*

[3.] *L'une de vous peut-être est née
Au toit où j'ai reçu le jour.
Là, d'une mère infortunée
Vous avez dû plaindre l'amour.
Mourante, elle croît à toute heure
Entendre le bruit de mes pas:
Elle écoute, et puis elle pleure.
De son amour ne me parlez-vous pas?*

[4.] *Ma sœur est-elle mariée?
Avez-vous vu de nos garçons
La foule, aux noces conviée,
La célébrer dans leurs chansons?
Et ses compagnons du jeune âge
Qui m'ont suivi dans les combats,
Ont-ils revu tous le village?
De tant d'amis ne me parlez-vous pas?*

⁷⁵ Franz Kugler et Robert Reinick: Liederbuch für deutsche Künstler. Berlin 1833, p. 272 et s.- Auswahl deutscher Lieder. 4e éd., Leipzig 1836, p.154. - J.J. Algier: Universal-Liederbuch. Reutlingen 1841, p.623 et s. – Allgemeines Deutsches Kommersbuch. Lahr 1858, p. 369 et s. – Polyhymnia. Deutschlands bekannteste und beliebteste Lieder und Gesänge. Reutlingen 1861, p. 356. - Ludwig Erk: Germania. Deutsches Volksgesangbuch. Berlin: 1868, p. 299. – Großer Schulliederschatz. Gütersloh 1868, p. 176. – Hase: Liederbuch des deutschen Volkes. Leipzig 1883, p. 126. - Franz Magnus Böhme: Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. Jahrhundert. Leipzig 1895, p. 439 et s. - Emil Klabund: Das deutsche Soldatenlied, wie es heute gesungen wird. München 1915, p. 218. -. Aloys Friederichs: Liederbuch. Eine Sammlung deutscher Lieder für alle, die in Brasilien das Lied in der Familie, in Vereinen und auf Wanderfahrten pflegen und erhalten wollen (...) Porto Alegre, 1922, p. 118.. - Walther Werckmeister: Deutsches Lautenlied. Berlin-Lichterfelde, 1931. p. 547. - Hundert deutsche Volks- und Kommerslieder: Norddeutscher Lloyd Bremen den Fahrgästen seiner Schiffe zur Erinnerung gewidmet. - Bremen, [1936]. p. 36. - G. Gramberg: Volks- und Wanderliederbuch: Reutlingen 1927, p.86.- Hartmann Goertz, Mariechen saß weinend im Garten. München, 1963, p. 179. - Hans Rempel: Lebendiges Lied. 4e éd. Gießen 1981, p. 206.- Peter Bruns und Willibald Winkler : Leben in die Bude: Beliebte Stimmungslieder für frohe Stunden. Berlin, 1997, p. 17 etc.

*[5.] Sur leurs corps l'étranger peut-être
Du vallon reprend le chemin;
Sous mon chaume il commande en maître,
De ma sœur il trouble l'hymen.
Pour moi, plus de mère qui prie,
Et partout des fers ici-bas.
Hirondelles de ma patrie,
De ses malheurs ne me parlez-vous pas?⁷⁶*

Par contre, la chanson du soldat prisonnier des Maures se trouve moins souvent dans les anthologies de chansons populaires allemandes.⁷⁷ Elle a été transmise par voie orale d'une génération à l'autre jusqu'au milieu du 20^e siècle, sans le nom de l'auteur ni du compositeur (Auguste Matthieu Panseron, 1796-1859)⁷⁸ dont elle a conservé la mélodie.⁷⁹ Cependant, Béranger lui-même avait soumis à sa poésie l'air « A peine au sortir de l'enfance, quatorze ans au plus je comptais », de l'opéra *Joseph* d'Etienne Méhul (1763-1817).⁸⁰ La chanson *Der Gefangene* ou *Der Fremdenlegionär* (ce titre était plus connu au 20^e siècle) se trouve dans de multiples versions de textes recueillis dans la tradition orale dont nous donnons la plus courante :

Der Fremdenlegionär

*1. Gefangen in maurischer Wüste
Lag sterbend ein Fremdenlegionär,
den Blick nach der Heimat gerichtet,
seine Heimat die sieht er nicht mehr.
Teure Schwalben aus Deutschlands grünen Auen,
die ihr den Weg durch Sand und Wüste fand't,
euch ist's vergönnt, die deutsche Flur zu schauen,
bringt mir ein' Gruß aus dem fernen Heimatland,
bringt mir ein' Gruß aus fernem Heimatland.*

*2. Schon zweimal ist Frühling geworden,
und ihr habt mein Gebet nicht erhört,
die Schwalben sind heimwärts gezogen,
ohne Gruß sind sie wiedergekehrt.
Teure Schwalben...*

*3. Dort jenseits am Ufer des Rheines
Wo die Jahre der Jugend entflohn,
da sitzt eine Mutter und weinet,*

⁷⁶ Béranger, 1843, p. 344 et s.

⁷⁷ Johannes Künzig: Lieder der badischen Soldaten. Leipzig 1927, p. 171 f. - R. A. Stemmlé: Ihr lieben Leute höret zu. Berlin 1938, p. 190. - Harro Torneck u. Hermann Mährlen: Still im Aug' erglänzt die Träne. Lieder, die zu Herzen gehen. Mit Bildern von Bele Bachem. Braunschweig 1960, p. 12 et s. - Goertz: Mariechen saß weinend im Garten. München 1963, p. 171 etc., v. Linder-Beroud, in Schneider (1999), p. 272-279.

⁷⁸ Les Hirondelles. Romance de P.J. Béranger. Mises en musique par Auguste Panseron. Paris [1826].

⁷⁹ „Mehrere Male eingesandt. Fremdenlegionärslied. Ende des 19. Jahrhunderts. Offensichtlich ‚Kunst‘-Lied, Verfasser nicht ermittelt, besonders vom Refrain her sehr beliebt und im Volk zurechtgesungen“, v. Hartmann Goertz: Mariechen saß weinend im Garten. München 1963, p. 243.

⁸⁰ Grandville, 1851, p. 155 et s.

*sie beweint ihren einzigen Sohn.
Teure Schwalben...*⁸¹

Aujourd'hui, Béranger n'est plus qu'un nom : un nom immense certes dans le milieu des spécialistes. Le chansonnier a vécu une époque de l'histoire extrêmement mouvementée à partir de l'âge de neuf ans: la Révolution et la prise de la Bastille en 1789, la terreur des Jacobins, l'Empire napoléonien, la restauration sous les Bourbons, les révolutions de 1830 et 1848 et enfin le deuxième Empire sous Louis-Napoléon. Tous ces événements ainsi que la souffrance de ceux qui les ont vécus se reflètent dans son œuvre poétique qui est toujours une source intéressante et inépuisable de la vie de nos aïeux.

⁸¹ Cosander: Der Pott. Wolfenbüttel und Berlin 1942, p. 67.

II. LES CHANSONNIERS FRANÇAIS

Poesie et Chanson : Bonheur et Malentendus – Aragon, Rimbaud, Racine, Brel et les autres

Stéphane Hirschi,
Université de Valenciennes

La *cantologie* pose la chanson comme un art complexe, non seulement rencontre entre mots et musique, mais surtout articulation entre cette partition et son interprétation, autrement dit, sa mise en chair : en voix, en corps (sur scène) et en temps. Dans cette perspective, la mise au point des techniques d'enregistrement s'avère une donnée technique capitale : elle permet alors de restituer la chanson dans sa dimension organique, vivante (alors que sur le papier, texte et musique sont «couchés», comme privés de souffle et de vie), en associant dans la notion d'œuvre-chanson l'interprétation vocale à la restitution d'un texte et d'une musique. L'œuvre n'est plus alors quelque chose d'écrit, abstrait en quelque sorte, qu'il s'agit de lire et déchiffrer. On a désormais affaire à une interprétation donnée, concrète et inévitable. On peut bien sûr la rejeter, ne pas l'aimer, mais en tout cas c'est à partir d'elle que la chanson peut être pensée comme un art à part entière. Car du coup s'intègre à la chanson une nouvelle dimension, qui n'intervient pas tant que l'œuvre existe seulement sur papier. Cette dimension, c'est une temporalité fixée, *un déroulement identiquement rythmé et mesuré pour tous les récepteurs*.

C'est à cette aune que l'on peut définir la chanson comme *un air fixé par des paroles*, l'air étant porté par le souffle de son interprète. C'est lui qui *anime* la relation entre les mots du parolier et le corps – la voix – qui les incarnent en chanson⁸².

Dans cette perspective, j'aborderai ici la relation trop souvent biaisée qu'on noue entre chanson et poésie. Selon les critères cantologiques, ce n'est donc pas dans les mots et leur agencement que réside une possible poésie propre aux œuvres écrites pour la chanson, mais plutôt dans la dynamique de *questionnement temporel* qu'instaure la double articulation de ces mots avec, d'une part, la musique qui les porte, et d'autre part l'interprète qui choisit de les incarner. Cette poésie spécifique se tisse dans une relation entre chanson et temps, un temps compté aussi bien par le souffle du chanteur que par les limites de mémorisation qu'implique un air pour être fredonnable.

82. Trois définitions permettront de résumer la perspective cantologique :

- a. *Une chanson* : un air fixé par des paroles;
- b. *Un air* : une composition musicale facilement fredonnable, donc doublement brève :
 - limitée par la mémorisation;
 - limitée par le souffle;
- c. *Une chanson vivante ou organique* : une chanson interprétée, et par conséquent une question de souffle, liée à l'air et à la vie : *instantané, ou suite d'instantanés, dans un temps mesuré*.

J'illustrerai en deux temps ce regard sur la chanson, comme nœud entre poésie du temps compté et théâtralité des incarnations ainsi mises en jeu : d'abord une comparaison entre les mises en musique des œuvres poétiques d'Aragon et Rimbaud, dont toutes ne deviennent pas chanson, faute d'une articulation ferme au sentiment d'un temps compté ; puis une mise en perspective du déploiement de cette temporalité en chanson, de manière à faire ressortir comment cet envol dans l'imaginaire permet l'avènement d'une poésie des mots *incarnés* – indépendamment de l'origine strictement poétique du texte – des mots tendus par la menace qui pèse sur leur chair vocale à nu.

1. Tout chant n'est pas chanson

Rimbaud comme Aragon ont souvent été mis en musique et chantés, parfois d'ailleurs par les mêmes artistes, comme Léo Ferré, qui consacra un album à chacun des deux poètes. Pourtant, on constate à l'audition que l'impression suscitée par ces deux mises en musique d'œuvres poétiques préexistantes diffère sensiblement. Si l'on écoute en effet divers enregistrements consacrés par Ferré à Rimbaud (mais il n'est pas le seul à suivre cette esthétique), on constate que, du *Dormeur du val*, enregistré en 1964, jusqu'à ses enregistrements de 1986, Ferré adopta un parti de coloration musicale, au service de la fulgurance du Verbe poétique, mais au détriment d'une *fredonnabilité* de l'ensemble. L'écriture d'Aragon en revanche, semble se nourrir d'airs, que le genre chanson n'a donc plus qu'à actualiser.

Pour illustrer ce rapport improbable de la poésie rimbaldienne avec les airs dont la chanson tisse sa substance, il suffit de comparer trois mises en chanson (ou *cantilations*) d'un même poème : « Chanson de la plus haute tour ». Chez Léo Ferré⁸³, malgré la circularité d'une valse romantique « à la Chopin », aux grappes de piano arpégées, on entend davantage un *chant* qu'une chanson : la répétitivité d'une seule phrase mélodique par vers ne fait que reproduire la musique intrinsèque des alexandrins et de leurs deux hémistiches. L'auditeur, dans cette atmosphère de répétition mélodique, n'est pas tenu par un sentiment de *progression temporelle*, et se laisse vite bercer par la musique sans plus se soucier des mots prononcés. Certes, le chant s'élève pour la reprise du premier couplet en finale : « Oisive jeunesse / A tout asservie / Par délicatesse / J'ai perdu ma vie / Ah ! Que le temps vienne / Où les cœurs s'éprennent ». Mais cet effet de léger crescendo marque surtout l'urgence de l'appel au temps béni des amours enfin libérées : il triompherait alors du bercement ouaté de l'« oisive jeunesse », jusque là assoupie par le lent tourbillon valsant de la ligne de chant. Dans cette mise en musique de Ferré, la forme-chanson doit alors s'entendre plus comme une *visée*, celle du titre (*Chanson*), dont toute la dynamique du poème tendrait à s'approcher, ce que figurerait le choix musical du compositeur, mais ce qui justifierait aussi la

83. *Chanson de la plus haute tour*, musique et interprétation de Léo Ferré, Paris, Méridian, 1964.

difficulté des compositions de Ferré sur Rimbaud à se saisir de ces airs qui, par-delà le chant, donnent vie aux chansons. Il n'est pas le seul. La récente version lancinante de Catherine Le Forestier pour le même poème, *Chanson de la plus haute tour*⁸⁴, relève aussi surtout du chant, malgré l'effet de refrain que suscitent des exclamations lasses « ah, ah, ah, ah, ah, ah », en ponctuation d'une structure mélodique strophique. Mais la ligne de chant assez plate, presque parlée, crée en définitive une monotonie suffisante pour que le chant de Catherine Le Forestier ne vibre pas de la tension interne propre à la forme chanson, cette forme corsetée dans une structure par essence limitée, ici dissoute au fil de la nonchalance des percussions arabisantes.

En revanche, la version de Colette Magny pour cette *Chanson de la plus haute tour*⁸⁵ frappe par sa brièveté (à peine plus d'une minute, au lieu de 3 pour Le Forestier, et plus de 2 pour Ferré). Elle tient bien sûr d'abord au choix de la version courte de ce titre proposée par *Une Saison en Enfer*, qui ne comprend que les strophes 3 et 4 de la version de mai 1872. Mais elle provient surtout d'un rythme vif, imprimé par le refrain bissé : « Qu'il vienne, qu'il vienne / Le temps dont on s'éprenne ». Ce rythme déployé sur une mélodie à l'ambitus large, soutenue par une double montée sur chaque syllabe « vienne », en même temps allongée, sur les trois temps envoûtants d'une valse, appelle le fredonnement (la phrase musicale en étant à la fois courte et simple, donc aisément mémorisable et reproductible). En outre, la ligne de chant plus plate des couplets crée un mouvement temporel : une telle structure détermine une attention de l'auditeur, le faisant attendre la phrase du refrain, en tant que respiration dans la scansion rapide de l'ensemble, selon une dynamique axée sur le double caractère du temps qu'évoque justement cette phrase-refrain (« Qu'il vienne... ») : Un temps à la fois cyclique (ce qui correspond au retour des refrains) et tendu vers l'avenir qui en est la matière, un temps proprement « en avant », attirant la progression des couplets vers son énonciation récurrente. C'est bien un effet *d'appel d'air* que permet donc la structure mélodique et rythmique ici adoptée.

Cette remarque s'applique aussi à la version du « Dormeur du val » de Sapho, qui articule un *air fredonnable* sur une structure de chanson strophique, en particulier grâce à une modification des tercets du sonnet pour conserver la phrase mélodique des quatrains : elle répète les troisièmes vers des deux dernières strophes. Circule ainsi le même air tout au long des paroles, mais du coup la progression vers la fin se modifie : la répétition pour des impératifs musicaux introduit un ralentissement dans l'aveu de la mort du soldat. Du sonnet à la chanson, la transformation accentue donc la *scansion du temps*, contrairement, pour le même *Dormeur du val*⁸⁶, à la version de Catherine Le Forestier, qui adopte pourtant dans ses orchestrations le même parti

84. *Chanson de la plus haute tour*, musique et interprétation de Catherine Le Forestier, Paris, Flarensch, 1998.

85. *Chanson de la plus haute tour*, musique et interprétation de Colette Magny, 1991.

86. *Le Dormeur du val*, musique et interprétation de Catherine Le Forestier, Paris, Flarensch, 1998.

d'orientalisme que Sapho. Mais sur ce fond musical (arpèges de flûtes arabisantes, relayé par des trilles de femmes évoquant les pleureuses du Maghreb), on entend plus la nature, sa pulsation et ses accidents (comme la mort d'un jeune homme), qu'un air fredonnable et sa progression.

De fait, si Rimbaud appelle davantage des *couleurs* que des airs, jusque dans les musiques qu'il inspire, c'est sans doute là fidélité à son esprit poétique, lui qui a associé des couleurs aux voyelles ou suggéré « painted plates » pour expliquer le titre d'*Illuminations* donné à ses poèmes en prose. Que ses poèmes suscitent le chant semble indéniable, mais son esthétique de l'éclat, de la fulgurance et de l'éblouissement, s'inscrit bien moins dans la dynamique de la circulation d'airs qui sous-tend des chansons, que la fluidité du style d'un Aragon, dont la voix de gorge, le souffle et les dédoublements appellent au contraire à faire résonner l'œuvre en chansons, ces *airs de romance* auquel il est si sensible.

2. Le flux d'un air

On constate en effet que les mises en chanson d'Aragon, recherchant un équilibre entre texte et musique, répugnent moins *a priori* devant d'éventuelles modifications au texte originel que face aux vers de Rimbaud. Ainsi, pour composer *Que serais-je sans toi ?*, au lieu du texte d'Aragon : « Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre / Que cette heure arrêtée au cadran de la montre / Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant / Que serais-je sans toi que ce balbutiement », le refrain de Ferrat modifie l'ordre des vers, intervertissant les vers 2 et 3 : « Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre /[...] Que cette heure arrêtée au cadran de la montre / Que serais-je sans toi que ce balbutiement ».

Or les vers du poème ne sont pas ceux d'un refrain, mais les quatre derniers vers d'un sixain que Jean Ferrat a coupé pour créer son refrain. Il s'inscrivent chez Aragon dans le développement *spatial* de son texte : un élan contrarié au second vers, puis le flux en réaction des réponses multiples apportées à cette éventualité refusée, flux poursuivi par encore trois images au début de la strophe suivante. Les rimes de ce quatrain sont plates, l'ordre adopté par Ferrat pour la chanson dispose des rimes alternées, venant ainsi balancer le rythme de ses phrases mélodiques. Aragon joue d'une irrégularité maîtrisée, figure du déséquilibre de son je lyrique ; Ferrat dispose les vers de façon à rendre sensible un repérage sonore pour son auditeur, ainsi mis en situation de percevoir une scansion temporelle. Dès lors, l'inversion des vers dans ce refrain permet d'insuffler un nouveau dynamisme à l'essor du chant : après le sentiment d'essoufflement, d'abattement, imprimé par l'image de la montre arrêtée, l'énonciation *rebondit*, et précisément sur le thème de son émergence éventuellement contrariée, celle du « balbutiement ». Le refrain prend alors une force *conjuratoire*, déniait ce balbutiement par son propre mouvement, générateur des couplets à venir, et refusant catégoriquement l'hypothèse d'une absence de l'aimée. Le déploiement de la

voix de Ferrat et l'allongement de cette syllabe finale ne laissent en effet pas d'autre réception possible que celle d'un flamboyant optimisme, balayant le sens même de cette image du balbutiement pour celle de lendemain qui chantent à l'instar de cette envolée vocale. Le poème d'Aragon laisse un instant planer l'image noire d'une vie sans Elsa, il alterne sans effet de progression les angoisses et leurs conjurations ; son sens s'en dégage confusément, par sédimentation au sein d'un univers troublé ; la chanson de Ferrat célèbre l'amour tel qu'il existe – dans toute la force d'un optimisme soutenu par l'élan d'une progression. L'hypothèse de l'absence n'y sonne qu'en figure rhétorique, démonstration par l'absurde, contraste destiné à rehausser le bonheur du présent.

La mise en chanson, considérée de la sorte, insère donc un *devenir*, une temporalité sensible, celle de la mesure. Dans cette logique d'audition sans retour possible en arrière, la structure musicale a pour fonction d'insuffler un dynamisme aux évocations textuelles. L'œuvre d'Aragon s'y prête, car l'air s'y avère constitutif du souffle poétique. *Anima* ou *pneuma*, cet air se respire et se chante à la fois, et son envol conditionne l'essor des mots. Il dynamise en outre leur flux : souffle, propagation d'échos verbaux, il rebondit entre les images d'Aragon, air en mouvement, en résonance, cascade rebondissant de rive en rive, d'autant plus fluide que prisonnière de ses berges : « Je ne suis plus l'écho que de mon avalanche / Ce langage qui roule avec lui ses galets »⁸⁷. Résonnant d'un mot à l'autre, la voix d'Aragon s'avère ainsi voix de *gorge*, souffle dans une gorge. D'autant que ce souffle est gonflé, proprement gorgé, de ses contradictions, qui semblent appeler le déni du poème en chanson : « Et je n'ai plus maîtrise de ma langue, à la fois torrent et ce qu'elle roule »⁸⁸.

Le moteur, l'âme, de la chanson d'Aragon réside sans doute au cœur de cette dialectique : « j'ai toujours été *animé* d'un certain esprit de contradiction de moi-même »⁸⁹. Ainsi, dans le « Cantique à Elsa », Aragon écrit : « Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle »⁹⁰. Dans ce vers dialectique, l'angoisse de la limite permet de proclamer son dépassement, à travers la figure de l'amour, et son incarnation dans l'invocation à Elsa : une voix pour contrechanter la finitude. Or ce vers resurgit en écho, 14 ans plus tard, dans *Le Roman inachevé*, mais bien sûr pour se contredire, par-delà sa contradiction interne, en devenant : « Un jour j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle »⁹¹. Or c'est ce nouveau vers qui va prendre voix, musique et chant, incarné par Monique Morelli, sur une mélodie de Léonardi en 1959 : le souffle, d'un recueil à l'autre, d'une contradiction à l'autre, se canalise ainsi en chanson, sous un titre à son tour infidèle : *Un jour j'ai*

87. Aragon (Louis), *Elsa*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1959, p. 124.

88. Aragon (Louis), *Les Poètes*, « Prologue », Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, p. 19.

89. Aragon (Louis), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira / Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1969, p. 96.

90. Aragon (Louis), *Les yeux d'Elsa*, « Cantique à Elsa », 5, « Le regard de Rancé », Paris, Seghers, nouvelle édition, sans date, p.108.

91. Aragon (Louis), *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1956, p. 204 (je souligne).

cru te perdre. Le « soir » des *Yeux d'Elsa* s'est définitivement métamorphosé en « jour », mais la citation elle-même est tronquée, ramenée à son incandescence universelle. Elsa n'y est plus prononcée ; le chant d'amour inquiet s'affranchit de sa seule image pour frémir du tremblement de *toutes* les tendresses en péril. En un seul hémistiche condensé résonne ainsi la menace terrifiante et sa résolution d'emblée posée : « un jour », ce n'est pas seulement « il était une fois », ce n'est plus seulement l'ombre angoissante du « un soir » originel, écrit justement dans l'ombre des années noires, c'est la lumière revenue, la fin de l'Occupation comme la guérison de l'amour ; c'est le soleil qui brille encore sur cet amour, comme sur un chant de tourteraux, comme à l'aube du premier jour : « Tout à coup les pigeons ont chanté sous le toit »⁹².

Dialectique, contredit, contre-pied, semblent donc les moteurs de ce flux qui emporte l'air aragonien, jusqu'à lui ouvrir, à coups d'affirmations de vitalité contrariée, les espaces de la mise en chanson. L'écriture d'Aragon se déroule en colonne d'air, poésie temporellement scandée, quand celle de Rimbaud désarticule la syntaxe en autant d'éclats sur lesquels ne peuvent s'appuyer que des couleurs harmoniques, et non des déroulements mélodiques appuyés sur le retour du même, source d'un possible *fredonnement*, en scansion des variations textuelles ou musicales d'une chanson.

3. Quand le mythe se fait chair

Ce retour, nécessaire à l'effet de *prise d'air*, est particulièrement sensible à l'écoute d'une mise en chanson assez récente de l'ultime tirade d'Oreste à la fin d'*Andromaque* de Racine. La composition musicale y souligne les récurrences strophiques du texte, en quatrains, sur lesquels la musique et l'interprétation de Dan Bigras, chanteur canadien né en 1959, brillent par leur véhémence expressionniste, jusqu'à la clameur finale : « Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne / Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione / L'ingrate mieux que vous saura me déchirer / Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer ». Donnant corps aux torrents d'énergie des pulsions les plus primitives, celles des forces chthoniennes ou célestes, ce chant venu des entrailles et du Canada réussit, paradoxalement, à *exprimer* l'essence du tragique racinien en nous faisant entendre, bien avant *Phèdre*, un Racine aux bords de l'opéra – mais un opéra du temps compté, sur l'air tragique de la fin imminente.

La folie d'Oreste y bat en effet de tout son pathétique. Une écorchure formidablement mise à nu par Dan Bigras, sa voix rauque, son orchestration rock et symphonique, dont la violence palpite au tourbillon lyrique d'une valse. Entre binaire et ternaire, l'alexandrin retrouve ici sa musique. Le finale n'est alors qu'un éclatement sans fin, dévoration éternelle d'un nouveau Prométhée, abîmé

92. Aragon (Louis), *Le Roman inachevé*, op. cit., p. 204-205; « Un jour j'ai cru te perdre », interprété par Monique Morelli.

dans la solitude de son monologue sans issue. Déchirure infinie et qui résonne aussi longtemps que l'ultime « dévorer », dernière syllabe à la fois chantée et hurlée, désespoir et bravade, sur une durée égale à celle de deux alexandrins pendant le reste de la chanson – crescendo, et aveu de la volatilité d'une vie face au Destin.

La musique est ainsi point d'appui pour l'envol des mots, leur efflorescence lyrique, mais son cours ne détourne pas leur poids. Elle libère leur violence pour frapper directement l'auditeur-spectateur. La poésie du genre chanson doit s'entendre dans cette incarnation du mythe, apte à mettre à nu la chair des mots, et à en exhiber la déchirure pantelante, celle qui tend nos vies de finitude et dont le genre chanson vise à faire oublier un instant le tragique, en un mot à nous divertir. Le mouvement ici souligné s'avère donc double : d'une part universaliser un destin, le peindre en mythe, mais, dans le même temps, donner chair à ce mythe, l'incarner aussitôt, pour lui conférer la vie qui risquait de lui faire défaut en tant qu'abstraction. Double représentation donc de notre finitude universelle : manifestation sensible de la fin qui nous attend, et en même temps concentration de ces mots universels en une pulsation incarnée, un destin représenté dans sa dramatique fulgurance d'apparition / disparition, voilà, selon la cantologie, la dimension poétique du genre chanson.

Qu'elle procède à coup de crescendo ou d'accumulation de petites touches selon le principe rhétorique de la *parataxe*, l'écriture d'un Jacques Brel s'avère particulièrement adaptée à cette transposition formelle d'une tension temporelle qui marque la spécificité d'une chanson aboutie. Brel parvient ainsi à conférer figure de chair, par la mise en scène d'une séparation amoureuse, à l'abstraite structure d'agonie qui sous-tend la forme-chanson. Il faut par exemple entendre *Ne me quitte pas* comme évocation métaphorique des derniers instants, dans cette succession de mots et images accumulés par le chanteur⁹³, sans même qu'il prenne la peine de les lier, pour éviter de se taire, et par suite, de s'avouer vaincu, alors que tout est joué d'emblée, dès les premiers mots, et sans doute même avant, dès les premières notes qui annoncent la même mélodie. La force d'émotion d'une chanson comme *Ne me quitte pas* repose de fait sur ce cheminement d'un homme prêt à tout pour ne pas se retrouver seul face au silence. Dans l'espoir d'un écho même faible qui le protège de cette fin redoutée, il vivra une véritable descente aux enfers (après avoir métaphoriquement creusé la terre pour s'y enfouir, et en finissant en ombre parmi les ombres, après avoir croisé l'ombre d'un chien – écho au mythique Cerbère infernal). Mais son mouvement même de perte de dignité l'amène à se coucher et, finalement, à faciliter le travail de cette mort qu'il a voulu refuser en tentant d'abolir son silence.

93. *Canteur*, notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de canteur au morceau suivant.

La structure du premier couplet, avec ses phrases qui rebondissent alors qu'on les croyait finies, témoigne clairement de ce vertige du silence, ce refus viscéral de la chute parce qu'il est encore trop tôt pour que ce soit fini :

*Ne me quitte pas / Il faut oublier
Tout peut s'oublier / Qui s'enfuit déjà
Oublier le temps / Des malentendus
Et le temps perdu / A savoir comment
Oublier ces heures / Qui tuaient parfois
A coups de pourquoi / Le cour du bonheur
Ne me quitte pas / Ne me quitte pas
Ne me quitte pas / Ne me quitte pas*

Le texte enchaîne au contraire les apodotes, propositions au sens saturé et pourtant paradoxalement prolongées, ce que souligne la brièveté du vers. La reprise du verbe « oublier » est significative : « tout peut s'oublier » inclut par définition *tout*. Mais deux vers plus loin, la même phrase rebondit par une reprise inattendue de la proposition précédente, faisant du « tout peut s'oublier » une explication en incise : « Oublier le temps » reprend en effet « Il faut oublier », lequel sera une nouvelle fois développé 7 vers après son énonciation par « Oublier ces heures ». La parataxe est ici audiblement destinée, son thème l'atteste, à *entraver le cours du temps* dont il est précisément question. Le personnage ne propose en effet rien d'autre que la non-prise en compte du temps, son abolition – du moins le temps de la chanson, c'est-à-dire le temps parallèle de son écoute. La répétition à quatre reprises du « Ne me quitte pas »-refrain peut dès lors s'entendre comme la parataxe suprême, la répétition n'ayant d'autre sens que de refuser le mutisme pourtant inévitable. Car l'échec et la mort sont au bout, quand l'homme entre au royaume des ombres, et que sa voix s'efface, soulignée par l'amenuisement des notes, toujours les mêmes, celles de ses propres mots désormais inutiles, notes de plus en plus ténues du piano final, comme un souffle qui s'exhale : ultimes soubresauts du mourant encore accroché à l'existence. La mort de l'amour rejoint la mort tout court.

Une telle conception de la chanson comme entièrement tendue vers une échéance ultime, le silence, figure de la mort, ne régit pas seulement des univers comme celui de Brel, fondés sur la dramatisation, pour lesquels la mort plane comme une menace redoutable et angoissante. Elle ne revêt pas moins de pertinence pour une œuvre esquivant toute forme de drame avec autant de grâce que celle de Charles Trenet. Sa légèreté, son refus du drame, marquent un *art de dissoudre l'angoisse de la fin* qui précisément l'étreint, dissolution bien sûr dans *l'air de la chanson*. Le modèle en serait le vagabond de *Je chante*. Se délivrant de toutes les pesanteurs matérielles, il devient fantôme, simple souffle, remplace son « je chante » liminaire par « je hante », et finit :

Heureux, et libre enfin !

La mort n'est plus un terme. Elle est détournée, sens propre du mot « divertissement ». Si Trenet a donc choisi une forme si contrainte et vectrice de dramatisation que la chanson, c'est justement par désir d'ouverture et de libération de toute contrainte. D'où une dynamique d'*apesanteur* dans toute son œuvre, un art de la chanson-champagne, pétillant de bulles gracieuses ne demandant qu'à s'évaporer, comme la voix du chanteur, dans l'infini des airs.

Et c'est alors, dans ce flux temporel qui scande les chansons, que resurgit Rimbaud, non plus seulement poète, mais héros d'un mythe de la fulgurante jeunesse et des mots pour en chanter la flamboyance : si, on l'a vu, ses poèmes éveillent plutôt des couleurs musicales, le *nom* de Rimbaud, peut-être catalysé par son initiale, multiplie les appels d'airs. Dans le répertoire de la chanson contemporaine, ce mythe prend corps et échos dans des évocations où s'entremêlent vie et voix de Rimbaud, poète et voyageur. Ainsi, dans *Affaire Rimbaud* de Thiéfaine⁹⁴, s'interpénètrent au refrain le nom, l'image de l'aventurier, et le sentiment résultant à la fois de ses visions poétiques et peut-être de sa fin malade et délirant : « Horreur, Harrar, Arthur ». Le jeu des paronomases détermine ici une quasi fusion entre ces différentes composantes d'un imaginaire où le quêteur insatisfait de Beauté rejoint le trafiquant d'armes. Sur un rythme de valse lancinante jouée par des guitares électriques, la chanson s'achève en vision cyclique, hésitant entre sentiment prégnant de manque définitif, et affirmation de l'écho toujours présent de cette voix aux illuminations biffées par la certitude que les éclairs seront noircis par des cauchemars. Les dégringolades ne peuvent être séparées des envolées, l'affirmation de la négation, comme dans cet écho au *Dormeur du val* : « Horreur, Harrar, Arthur / Et pas de cresson bleu / Horreur, Harrar, Arthur / Où la lumière pleut ».

On pourrait renouveler l'analyse pour les *Rimbaud* d'Alain Aurenche⁹⁵ et d'Allain Leprest⁹⁶. Au long de la marche vers la mort du premier, mort inéluctable mais repoussée pendant plus de 9 minutes, Rimbaud résonne en tant que refrain : un nom porteur d'air, deux syllabes et pourtant un infini d'évocations, une œuvre et une vie fascinantes mêlées, comme si ce nom, à lui seul, réunissait par sa densité connotative les deux faces contradictoires qu'assume le genre chanson : la dilatation dans la concision. De même, le *Rimbaud* d'Allain Leprest, structuré sur l'irréel d'un Rimbaud devenu centenaire, prolonge les ouvertures de l'œuvre, citée comme éclairage des événements qui lui ont succédé au cours du XX^e siècle, mais d'emblée mise en perspective d'une disparition prématurée : « Rimbaud / Tu nous aurais fait un bath de vieillard / [...] Avec tes vieux poings dans tes poches crevées / Si la gangrène avait pris le temps d'bouffer / L'autre jambe ». Faisant résonner des échos célèbres de l'œuvre, comme une citation à peine modifiée du début de

94. *Affaire Rimbaud*, paroles et interprétation d'Hubert-Félix Thiéfaine, musique d'Hubert-Félix Thiéfaine et Claude Mairet, Dijon, éd. Lilith/Dimanche, 1986.

95. *Rimbaud*, paroles et interprétation d'Alain Aurenche, musique de Jean-Luc Debattice, Paris, La Rose noire, 1986.

96. *Rimbaud*, paroles et interprétation d'Allain Leprest, musique de Francis Lai, Paris, éd. Prod. Alléluia, 1988.

« Ma Bohème », l'œuvre s'est ouverte non seulement au chant mais à l'art de la chanson en tant qu'expression métaphorique de l'agonie⁹⁷, impliquée chez Leprest par cet irréel d'une mort annoncée et cependant repoussée, en outre sans cesse rappelée, presque martelée, par la lancinance des accords répétés des claviers d'une part, et par la dramatisation d'un accordéon aux notes étirées, à l'image du trait final de la chanson, double effet de disparition et de prolongation : « T'avoueras quand même qu'c'est pas des manières /[...] d'enfanter une génération / En laissant la mère sans rien sans pognon / Enceinte ». On est avec ce finale au cœur du genre chanson : refus d'en finir tout en en finissant, à l'instar de ces rappels incessants de l'artiste par son public réclamant « une autre » au terme d'un récital, en prolongeant le plaisir de l'œuvre à la fois par ses applaudissements et, dans certains cas, par un fredonnement collectif de la chanson réclamée.

Forme adaptée à l'expression des mythes de la révolte face aux finitudes de notre existence, formulation cathartique des bouffées d'air dont l'homme veut se repaître avant d'accepter ses limites, la chanson, resserrée entre les parois de ce sentiment d'urgence, peut alors s'entendre, par-delà les possibles fragmentations harmoniques des mots pour la page, comme chez Rimbaud, comme la *scansion poétique de ces mots* ; qu'ils aient d'abord été tracés pour la page blanche par Racine, Aragon ou Hugo, c'est dans leur nouveau phrasé, ce phrasé qu'incarne le souffle au bord de la déchirure du chanteur, ce porteur d'airs et de « rythmes naïfs⁹⁸ », c'est dans ce phrasé sensible qu'on pourra voir le bonheur poétique d'une chanson – « sauf les aveugles, bien entendu »⁹⁹.

97. Voir mes différents articles sur la théorie de la cantologie, en particulier : « Charles Trenet : l'art de l'évaporation », *Europe* n° 805, Paris, mai 1996, pp. 86-103 ; « Le chant des aèdes : une poésie à la page ? », *Lez Valenciennes* n°23, Actes du colloque *Enjeux poétiques*, Université de Valenciennes, 5-7 décembre 1996, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997, pp. 131-145 ; « L'enregistrement-avènement : quand une pratique devient un art », Actes du séminaire « Méthodologie des documents sonores », Université Paris IV, 27 avril 1998, in *Ecouter, voir* n°82, Paris, octobre 1998, pp. 20-24.

98. Rimbaud (Arthur), *Une Saison en Enfer*, « Délires, II. Alchimie du Verbe ».

99. Brassens (Georges), *La mauvaise réputation*.

Jacques Brel revisité

Ursula Moser,
Université d'Innsbruck

En recevant cette invitation, j'ai eu une réaction spontanée, presque involontaire: je parlerai sur Jacques Brel. Je ne savais pas alors qu'au cours de cette semaine les deux grands spécialistes Bréliens du moment – Stéphane Hirschi¹⁰⁰ et Michaela Weiss¹⁰¹ – seraient sur place, mais je savais qu'après plus de vingt ans de ‚délaissement‘ de ma part, l'œuvre inoubliable de Brel résonnait encore en moi et je me laissais tenter par l'idée de la revisiter ce soir.¹⁰² Verrais-je Brel de la même manière qu'au début des années 80 ou sous un jour nouveau? Les 28 ans depuis sa disparition, que nous apportent-ils? Qui est Brel? Aujourd'hui? L'objectif de cette brève ‚réflexion à haute voix‘ est d'attirer l'attention, d'une part, vers certains éléments constants, invariables dans la réception de Brel, d'autre part, vers des points d'intérêt qui ont pu échapper aux spécialistes d'il y a vingt ans, et de repositionner ainsi notre auteur-compositeur-interprète. Je vous propose donc, ce soir, un parcours en six étapes pour nous rapprocher de ce grand classique de la chanson à qui artistes, traducteurs, universitaires et le public ne cessent de rendre hommage. Notre parcours sera accompagné, à chaque étape, d'une chanson et nous commencerons, bien sûr, par une chanson qui parle de la jeunesse...

Première étape: Biographie - autobiographie?

Jacques Brel est né le 8 avril 1929 à Bruxelles, dans une famille de la bourgeoisie; son père, „un flamand francophone libéral“¹⁰³ est propriétaire d'une cartonnerie; Jacques reçoit une éducation catholique rigide, redouble plusieurs classes et travaille, de 1946 à 1953, dans l'usine de son père. Les biographes¹⁰⁴ soulignent que, parallèlement, le jeune Brel fait preuve déjà de ses dons d'acteur et d'animateur, à l'école d'abord et ensuite dans un mouvement de jeunesse, la Franche Cordée, où il rencontrera sa femme Miche.

Dans ses chansons Brel parle peu des événements de sa vie; il ne se permet que de rares réminiscences, toujours fragmentaires, comme des éclats de verre: parfois un nom - tel Isabelle, sa

¹⁰⁰ Stéphane Hirschi, *Jacques Brel. Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995.

¹⁰¹ Michaela Weiss, *Das authentische Dreiminutenkunstwerk. Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement*, Heidelberg, Winter, 2003.

¹⁰² Ursula Mathis, *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1984.

¹⁰³ Bruno Hongre – Paul Lidsky, *L'univers poétique de Jacques Brel*, Paris, L'Hatmattan, 1998, p. 9.

¹⁰⁴ Je me réfère, par la suite, surtout à Weiss 2003 et à Hongre–Lidsky 1998.

fille, Sylvie, son amante, Jojo, son ami et secrétaire, ou Françoise, la femme de François Rauber; parfois un lieu comme „l’usine“ („Il pleut“) ou Knokke-le-Zoute, où il sort en avant-dernier d’une compétition de chansons; parfois aussi une autocitation de son nom ou de son œuvre („Le cheval“, „Vieillir“) – voici l’inventaire autobiographique de ses chansons.¹⁰⁵ Restent cependant „un climat, des paysages, dés décors“¹⁰⁶ et reste une chanson, enregistrée en 1967, qui s’intitule „Mon enfance“.

Mais il serait erroné de croire que Brel a l’intention d’y transcrire une expérience personnelle authentique. Il faut plutôt mettre en garde dès le début contre l’identification trop rapide de l’auteur-interprète avec le narrateur-personnage qui, très souvent, se sert de la première personne. C’est peut-être même l’un des premiers résultats de cette relecture de Jacques Brel: car si les biographes des débuts ont rarement hésité à loger à la même enseigne auteur et personnage, aujourd’hui où la chanson est admise au domaine de la narratologie, les voix critiques se multiplient pour prévenir contre une telle pratique. Hongre-Lidsky, par exemple, insistent sur le fait que l’image de l’enfance dans les chansons s’avère nettement plus morne que ne le fut la réalité, et ils repèrent chez Brel des contradictions et ambiguïtés:

Il ne faut pas vouloir chercher une cohérence absolue entre la vie et l’œuvre d’un artiste. Le ‚message‘ de ses chansons est plus anticonformiste et révolté que ne l’a été sa vie, mais sa vie réelle est plus complexe, moins cohérente que l’univers que l’acteur-auteur incarne sur scène. Il a sans doute été moins ‚misogyne‘ dans la vie qu’il ne laisse entendre dans ses chansons. /.../ Il fut par contre plus bourgeois, mais en même temps plus engagé et politisé, que ne le laisserait supposer le message brélien. On pourrait multiplier les exemples d’écarts: moins anticlérical, moins pessimiste et plus joyeux, moins solitaires /sic/ et beaucoup plus entouré d’amis, que les personnages qu’il fait vivre.¹⁰⁷

Si l’évocation de l’enfance n’est donc autobiographique que ‚sous réserve‘, elle fait tout de même découvrir un ensemble de thèmes qui, au-delà de l’enfance, caractérisent l’univers Brélien. Grâce à eux, Brel transcende le tableau pseudo-réaliste de l’enfance, qui porte en elle le germe de tout ce que l’artiste détestera plus tard. Grisaille, silences, absence de communication, immobilité des adultes prisonniers de matérialisme sont la réponse aux rêves de l’enfant qui cherche l’aventure, le Far West, le départ et la tendresse. Très brièvement, l’adolescence fait irruption avec un premier amour et un nouvel espoir mais l’espoir reste éphémère: arrive la guerre qui n’est au fond que le prolongement de la mort déjà présente dans l’univers adulte. Le chanteur adopte d’ailleurs la perspective de l’adulte de sorte que „Mon enfance“ se transforme en résumé désillusionné des

¹⁰⁵ Cf. Weiss 2003, p. 211-214, 216, 227-228; Gilles Lhôte, *Jacques Brel de A à Z*, Paris, Albin Michel, 1998: selon Lhôte, Georges Pasquier devient le secrétaire de Brel en 1958 jusqu’en 1967; il meurt d’un cancer en 1974. Brel baptise son dernier avion ‚Jojo‘, et lui dédie une chanson dans son dernier album; cf. aussi „Les bourgeois“.

¹⁰⁶ Hongre-Lidsky 1998, p. 10.

¹⁰⁷ Hongre-Lidsky 1998, p. 13.

aspirations déçues de toute une vie.¹⁰⁸ Superposition d'une veine réaliste et d'une dimension symbolique, la chanson se sert enfin des fameux effets dramatiques bréliens – le silence, l'ellipse – pour renforcer le message. Mais pénétrons dans cette enfance brélienne et non-brélienne à la fois si admirablement évoquée par l'auteur:

MON ENFANCE
Mon enfance passa ... Et nous voilà ce soir.

Deuxième étape: auteur-compositeur-interprète parfois collectif...

„Et nous voilà ce soir...” - à reprendre notre réflexion sur Brel auteur-compositeur-interprète. L'histoire est connue: Brel se met à composer en 1950; suivent les premiers cabarets à Bruxelles sous le nom de „Bérel”,¹⁰⁹ découverte par Angèle Guller, premier soixante-dix-huit tours chez Philips (1953; „Il y a”, „La Foire”), départ pour Paris en 1953, engagement par Jacques Canetti aux Trois Baudets, „critiques virulentes”,¹¹⁰ Gréco, Jojo (Georges Pasquier), d'autres amitiés et, enfin, François Rauber et Gérard Jouannest.

Brel rencontre Rauber, qui sera son accompagnateur et orchestrateur, en 1956. Rauber assure par la suite „l'orchestration de nombreux succès, de musiques de films, la direction de l'orchestre de l'Olympia et de celui de *l'Homme de la Mancha*”¹¹¹; il caractérise sa participation au procédé de création de la manière suivante: „je traduais techniquement ses références musicales et nous définissions ensemble le décor sonore.”¹¹² Le pianiste et compositeur Jouannest, par contre, qui accompagne Brel à partir de 1958 et reste à ses côtés jusqu'à la dernière représentation, semble encore plus intimement lié au travail créateur. Il signe avec Brel 40 chansons et décrit leur collaboration comme suit: „Je n'ai jamais vu un de ses textes. Je l'ai toujours vu faire paroles et musique en même temps; c'était toujours la musique qui déclenchait les idées, que je sois au piano ou qu'il gratte à la guitare.”¹¹³ Il faut mentionner enfin les chefs d'orchestre responsables des orchestrations pour la production en studio: André Grassi et Michel Legrand qui ont développé le *Big Band sound* de certains numéros, et André Popp, auteur d'orchestrations plus subtiles et plus en harmonie avec les intentions de Brel.¹¹⁴ Tout ceci démontre que l'image classique de l'auteur-compositeur-interprète de Saint-Germain-des-Prés qui s'accompagne en

¹⁰⁸ Cf. Hirschi 1995, p. 91-103, qui présente une excellente analyse de la chanson.

¹⁰⁹ Weiss 2003, p. 166. Pour les dates biographiques cf. Weiss 2003, Hongre-Lidsky 1998 et France Vernillat - Jacques Charpentreau (dir.), *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968.

¹¹⁰ Hongre-Lidsky 1998, p.11. En 1954, Brel enregistre son premier microsillon avec „Le Diable” et „Il peut pleuvoir”.

¹¹¹ Lhôte 1998, „Rauber”. Rauber est compositeur, arrangeur et chef d'orchestre, il a étudié au Conservatoire; il sera parrain d'Isabelle qui naît en 1958. En 1962, pour son concours d'entrée au Conservatoire Supérieur de Musique, Brel lui écrit un triptyque musical.

¹¹² Weiss 2003, p. 169

¹¹³ Weiss 2003, p. 170. Parmi les chansons signées par Jouannest se trouvent „Madeleine”, „Bruxelles”, etc.

¹¹⁴ Weiss 2003, p. 169

grattant de la guitare (ou ,du piano'...) est à réviser. D'ailleurs, Brel, musicien autodidacte (guitare, orgue) avec des connaissances musicales de base, a bientôt renoncé à s'accompagner lui-même. Avec Jouannest et Rauber il forme une équipe hautement professionnelle dont la collaboration - couronnée du Grand Prix du disque dès 1959 - assure le succès. Le trio se réunit d'ailleurs en studio en 1977 pour produire le dernier disque de Brel, et ce sont encore Rauber et Jouannest qui s'opposent à la divulgation de cinq chansons inédites envisagée et réalisée malgré eux en 2003 par la famille de Brel.¹¹⁵

Vue cette longue et constante collaboration, on peut se demander, à la limite, si Brel est un auteur-compositeur-interprète de type individuel au sens strict du terme,¹¹⁶ mais on ne peut certainement pas mettre en doute l'esthétique brélienne de l'unité, de la convergence des effets. Les chansons de Brel sont des chefs-d'œuvre d'adéquation entre texte, musique et interprétation, qui concourent à rendre sensible, palpable, dans un espace de trois minutes, une idée centrale ou la problématique d'un personnage. Comme deuxième exemple de ce soir, j'aimerais donc vous présenter une chanson que Brel lui-même avait considérée comme réussie¹¹⁷ – „Les Vieux“, écrite en 1963, mise en musique par Brel et Jouannest (en collaboration avec Jean Corti) et orchestrée par Rauber.

L'idée centrale des „Vieux“ est de susciter „la conscience du mouvement du temps“¹¹⁸ qui traverse la vieillesse pour aboutir, impitoyablement, à la mort. Au niveau du texte, „Les vieux“ évoque un univers qui se rétrécit continuellement, „du lit à la fenêtre, puis du lit au fauteuil et puis du lit au lit.“ Les vieux ‚végètent‘ dans la négation puisqu'ils „ne parlent plus“, „ne rêvent plus“, „ne bougent plus“, „n'ont plus d'illusions“ et „n'ont qu'un cœur pour deux“. Déperdition et diminution aussi au niveau des objets qui les entourent lorsque „leurs livres s'endorment, leurs pianos sont fermés, le petit chat est mort“. Suspension du mouvement enfin par le fait que les adverbes le freinent ostensiblement: si les vieux parlent, ils parlent „alors seulement parfois du bout des yeux“. Au niveau du mètre, Brel choisit un vers de 18 syllabes, mètre exceptionnel dans la poésie française comme dans la chanson, mais qui exprime admirablement la fatigue, l'usure et l'effacement. Au niveau de l'interprétation, la voix du chanteur est calme et le jeu scénique se réduit à un tremblement¹¹⁹ des mains. De même, au niveau musical, tout concourt à évoquer l'alanguissement et la fatigue: une valse lente, le tic-tac d'une pendule, des instruments d'accompagnement mélancoliques. Écoutons-les pendant quelques instants.

¹¹⁵ Michaela Weiss, „Jacques Brel: *Infiniment. 40 chansons – incl. 5 unreleased songs*“, in: BAT 15 (2005), p.4-6.

¹¹⁶ Christian Hermelin, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, Paris, L'école des loisirs, 1970, propose de distinguer entre auteur-compositeur-interprète „de type individuel“ et auteur-compositeur-interprète „de type collectif“. Selon lui, Brel appartient au premier „même quand il confie le soin de la mélodie à François Rauber ou Gérard Jouannest.“ (10)

¹¹⁷ Hongre-Lidsky 1998, p. 19.

¹¹⁸ Hirschi 1995, 236. Hirschi consacre les pages 230 à 237 à l'interprétation de cette chanson. Cf. aussi Mathis 1984, p. 129-131, 220, 237, 247 et 248

¹¹⁹ Weiss 2003, p. 260

LES VIEUX

Les vieux ne parlent plus ... et puis qui nous attend

Troisième étape: „Ce qui compte dans une vie /.../ c'est l'intensité /.../, ce n'est pas la durée d'une vie." ¹²⁰

Ce n'est pas la durée d'une vie, non, en effet, car Brel est mort à l'âge de 49 ans;¹²¹ ce n'est pas la durée d'une carrière non plus, car celle du chanteur ne dure que dix ans. Après le concert mémorable de l'Olympia en 1961, Brel se jette dans une activité folle de tournées jusqu'en 1967, moment où il se retire de la scène pour des raisons „d'honnêteté morale"¹²². Intensité donc au lieu de durée – et les chiffres sont légendaires: plus de 300 concerts en une année (1962), plus de 2000 disques vendus, avant la fin de l'année, de son dernier album „Les marquises" (1977).¹²³ Brel brûle son énergie, il s'épuise... Et après? De nouveau la recherche de l'intensité: Brel joue le rôle de Don Quijote dans la comédie musicale „L'Homme de La Mancha",¹²⁴ il est acteur et réalisateur de cinéma, pilote (licence en 1964) et s'achète un voilier pour faire le tour du monde (1974). Mais la maladie se déclare déjà. En 1975, il s'installe sur l'île Hiva Oa avec sa compagne Maddly Bamy; sa dernière demeure, trois ans plus tard, sera le cimetière d'Atuona où repose Gauguin.

La vie et la carrière de Brel ressemblent donc à une quête infatigable pour „atteindre l'inaccessible étoile", comme il chantera avec pathos dans „L'Homme de la Mancha". Si la brièveté de sa carrière rappelle le destin de Rimbaud, la diversité de ses activités, toutes réalisées avec la même ardeur, rappelle le „polytalent" de Boris Vian. Il y a intensité enfin dans le choix du genre de la chanson, cet art de trois minutes, il y a intensité dans la technique de la présentation et dans le choix des thèmes traités.

En ce qui concerne ces derniers, Brel s'acharne en effet contre ceux qui trahissent l'intensité de la vie. „Tout le malheur vient toujours de l'immobilité," dit-il dans une entrevue avec Martin Monestier.¹²⁵ Au centre de son univers mental se trouve donc l'antagonisme entre l'immobilisme - qui masque à l'homme ses possibilités et l'idée de „vivre debout" - titre d'une chanson et métaphore brélienne pour une vie „authentique". Certes, les possibilités de l'homme sont limitées: par la vieillesse d'abord qui prépare la défaite, par la mort ensuite que le narrateur-personnage de

¹²⁰ Jacques Brel, *Quitte à me tromper. Texte intégral de l'interview de Jacques Brel, recueilli par Henry Lemaire en 1971*, Bruxelles, Rossel et Cie, 1971, p. 6

¹²¹ Le 9 octobre 1978.

¹²² Brel 1971, 14: „Il arrive un moment où on se dit: „Ce que j'ai à dire n'est pas essentiel enfin', /.../. Et il faut se taire. Je crois que c'est un problème d'honnêteté morale et puis c'est tout." Cf. aussi Hongre-Lidsky 1998, p.24, selon qui „l'exhibition forcée menace sans cesse /la nécessaire honnêteté/".

¹²³ Weiss 2003, p. 223

¹²⁴ Hongre-Lidsky 1998, p. 14-15

¹²⁵ Martin Monestier, *Brel. Le Livre du souvenir*, Paris, Tchou, 1979, p. 223.

„La mort“ compare à une „porte fermée“.¹²⁶ Mais c’est dans l’espace limité de cet „au devant de la porte“ que se déploie le champ de l’homme. Dans son entrevue avec Henri Lemaire, Brel constate: „/.../ je crois qu’il faut assumer sa condition, ou la modifier mais la modifier vraiment, voilà.“¹²⁷ Et un peu plus loin: „Il est urgent de ne pas être prudent, il faut être imprudent /.../.“ Il s’agit donc de conférer de l’intensité au temps restreint mis à notre disposition car, comme le disait Albert Camus, „toute /l’/horreur de mourir tient dans /la/ jalousie de vivre“.¹²⁸

Et pourtant, cette jalousie de vivre n’est pas toujours assumée par ses personnages. Certes, le protagoniste du „Dernier repas“, avant d’avoir „peur/ une dernière fois“, „debout encore“, répète tous les gestes essentiels de sa vie „en criant Dieu est mort“. Mais très souvent le héros brélien n’a pas la force de résister à l’usure du temps ni aux tentations d’une vie „à genoux“. Et Brel en fait le portrait avec sarcasme, parfois aussi avec empathie. Dans „Les timides“ (1964), par exemple, l’ironie l’emporte. Admirable portrait collectif bâti sur des séries de rimes identiques, „Les timides“ illustre cet état où le ‚faire semblant‘ remplace l’ ‚agir‘:

Ils se plissent/ Ils pâlisent/ Ils jaunissent/ Ils rosissent/

Ils rougissent/ S’écrevisent/ Une valise dans chaque main

Le timide de Brel, le salaud de Sartre, le croquant de Brassens - ils refusent tous la lucidité et la responsabilité face à leur propre vie comme à celle des autres. Ils se réfugient dans la lâcheté, l’indifférence, la répétition et l’intérêt mesquin représentés par la famille, l’école, la religion, le militaire, etc.. Ces institutions sont synonymes de stagnation mentale et de bêtise puisqu’ils perpétuent des idées et des comportements qui ont „la fixité de la pierre“¹²⁹. Il est important de noter dans ce contexte que ‚l’embourgeoisement‘ brélien n’a rarement à voir avec une critique dirigée contre une classe sociale spécifique mais vise symboliquement tout comportement de mauvaise foi. Ceci explique aussi pourquoi Brel a su se distancer du reproche d’avoir démasqué ses propres compatriotes dans „Les Flamandes“.

Le ‚oui‘ à l’intensité de la vie et le ‚non‘ au conformisme sont un message constant dans l’œuvre de Brel, indépendamment des phases qu’on a pu y décerner. Dans ses premières chansons dites ‚idéalistes‘, imprégnées encore d’échos de la chanson catholique de l’époque,¹³⁰ mais aussi dans certains titres de sa dernière phase, le non à l’immobilisme est synonyme de l’aspiration à un idéal – le Far West - ou bien à une vie authentique („Vivre debout“). Dans les chansons satiriques du milieu de la carrière Brélienne, l’opposition entre immobilisme et mouvement s’articule dans le

¹²⁶ Cf. Albert Camus, „Il ne me plaît pas que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée,“ cité par Ursula Mathis, *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien, Akademie der Wissenschaften 1984, p. 101.

¹²⁷ Brel 1971, p. 23.

¹²⁸ Cité d’après Mathis 1984, p. 131.

¹²⁹ Bruno Hongre – Paul Lidzky, *Chansons – Jacques Brel*, Paris, Hâtier, 1976, 32; cité dans Mathis 1984, p.163.

¹³⁰ Cf. Weiss 2003.

portrait plutôt réaliste de personnages ou groupes de personnages, le ‚réalisme psychologique‘ permettant de démasquer la petitesse de l’homme qui a cessé d’être un enfant. C’est ici qu’il faut situer les fameuses chansons au pluriel, telles „Les Flamandes“, „Les bourgeois“, „Les bigotes“, „Les biches“, etc., qui dénoncent avec sarcasme des comportements moraux ou sociaux négatifs.¹³¹ Les dernières chansons s’intensifient ‚au négatif‘, c’est-à-dire que Brel, grinçant, y parodie ses propres procédés artistiques;¹³² d’autre part, elles admettent des positions plus réconciliantes – comme p.ex. Dans „Les vieux amants“ - et retournent à la veine lyrique plus apaisée des premières chansons.¹³³

Dernière remarque enfin à propos des notions d’intensité et de conformisme: il est évident que ces concepts de base qui déterminent l’univers Brélien ne se trouvent pas au niveau de la pensée existentialiste d’un Sartre ou d’un Camus, mais pourvu qu’on accepte les contraintes inhérentes au genre pluridisciplinaire et populaire de la chanson, on découvre indubitablement des parallèles significatifs dans les idées. L’absurdité de la condition humaine se déclare dans les chansons de Brel avec la même force que la solitude du moi („Seul“), allégée de temps en temps par l’amitié des copains. Il a été question de la mort et de cette ‚mort dans l’âme‘ que Brel aime circonscrire avec des expressions telles que „être sa propre défaite“, „se cacher“, „s’agenouiller“ ou „se coucher“ („Vivre debout“). Quant à l’amour, il l’évoque à l’aide d’un vocabulaire de guerre qui rappelle la lutte existentialiste des consciences - à une différence près: au lieu de poser en principe l’égalité des consciences, Brel insiste sur la différence fondamentale entre l’homme et la femme, glissant ainsi dans une misogynie parfois trop visible. Pour l’instant, je propose qu’on écoute une chanson qui illustre à merveille l’embourgeoisement, donc le renoncement à l’idéal de l’intensité.

Dans l’univers des „Flamandes“ (1959), la danse – signe de joie, de jeunesse et de spontanéité – est exécutée „sans rien dire/ frémir/ sourire/ mollir“, avec indifférence et rigidité, excluant toute intensité émotionnelle. La danse n’est ni choix libre ni acte communicatif mais fait partie d’un enchaînement de déterminismes sociaux qui garantissent la répétition du même d’une génération à l’autre. „Si elles dansent c’est parce qu’elles ont 20 ans et qu’à 20 ans il *faut* se fiancer...“: le polka des Flamandes ressemble à une énergie „canalisée sur des rails“. ¹³⁴ Mais en démasquant des comportements concrets comme l’avarice ou l’amour du prestige des bien-pensants, Brel démasque aussi la „mauvaise foi“ en tant que telle. Au niveau des moyens poétiques, l’anaphore et la répétition soulignent cette idée centrale, au niveau de la musique, le rythme monotone et agresseur de quatre temps par mesure est un excellent „exemple d’harmonie imitative (et caricaturale)“¹³⁵. La musique ‚sautille‘ au lieu d’évoquer harmonie et élégance. Les instruments –

¹³¹ Weiss 2003, p. 189-190.

¹³² Hongre-Lidsky, 1998, p. 115.

¹³³ Hongre-Lidsky, 1998, p.116.

¹³⁴ Hirschi 1995, p.338. Cf. aussi Hirschi 1995, 338-342, et Mathis 1984, p. 150-154.

¹³⁵ Hirschi 1995, p.338.

bois, accordéon et trompette - ,disent' les différents âges et „deux coups de trompette après chaque hémistiche soulignent à la fois la pesanteur des Flamandes, et leur conformité aux normes, en l'occurrence, de l'alexandrin.“¹³⁶ La diction de l'interprète appuie cyniquement sur l'articulation des „cent ans“, la nasalisation et le p mouillé de „septante ans“ – bref, l'intensité du ,manque d'intensité' fait tout le charme de la chanson:

LES FLAMANDES

Les Flamandes dansent sans rien dire....Les Fla Les Fla Les Flamandes

Quatrième étape: „des drames ramenés à l'échelle de trois à cinq minutes“¹³⁷

Notre réflexion ,à haute voix' nous a fait aborder trois problématiques jusqu'ici: l'identification osée et dangereuse entre auteur-interprète et narrateur-personnage, l'esthétique de l'unité de l'effet – malgré la collaboration avec d'autres musiciens – et, troisième point, la recherche thématique et artistique de l'intensité, qui en découle. Penchons maintenant du côté du personnage et abordons sa „mise en scène“.

„Toutes les chansons de Brel ne sont pas théâtrales“¹³⁸, conviennent Hongre-Lidsky et ils excluent de cette catégorie les créations de la soi-disant période idéaliste avec leur „élan lyrique“, mais aussi celles – plus descriptives, à la troisième personne – de la deuxième phase qui évoquent des attitudes ou comportements collectifs comme, par exemple, „Les Flamandes“. La chanson „dramatique“, par contre, met en scène „des individus solitaires, mal dans leur peau“,¹³⁹ des sujets fragiles et vulnérables,¹⁴⁰ marginaux dans le sens qu'ils n'ont pas été acceptés par ou n'ont pas pu s'identifier au collectif. Mais même s'ils finissent par adopter des solutions inauthentiques, ils ,pensent', ils peuvent avoir des intuitions lucides, et ils cherchent une voie. L'issue de leurs histoires est „le plus souvent tragique“,¹⁴¹ et c'est sur cet échec que Brel construit ses mini-drames.

Les mini-drames Bréliens rappellent d'ailleurs un genre récemment découvert par la critique universitaire, qui mérite qu'on s'y arrête un instant: le monologue québécois, présenté dans une étude de 1997, dont le sous-titre annonce „des histoires d'un ,Monsieur qui parle tout seul“.¹⁴² Selon l'auteur, il s'agit d'un genre qui partage, avec la chanson et le cabaret, la popularité, la diversité des formes et la pluralité des codes de communication impliqués; il se distingue de la

¹³⁶ Hirschi 1995, p. 338.

¹³⁷ Hongre-Lidsky 1998, p. 99.

¹³⁸ Hongre-Lidsky 1998, p. 99.

¹³⁹ Hongre-Lidsky 1998, p. 99.

¹⁴⁰ Cf. Weiss 2003, p. 203 ss.

¹⁴¹ Hongre-Lidsky 1998, p. 100.

¹⁴² Birgit Mertz-Baumgartner: „Monologues québécois“ oder Geschichten eines „Monsieur qui parle tout seul“. Standortbestimmung einer Gattung am Rande (= Beiträge zur Kanadistik, 6), Augsburg, Wißner, 1997.

pièce à un personnage par le fait qu'auteur et interprète ne forment qu'un seul personnage et que le texte, au lieu d'être imprimé avant d'être représenté, sert de "pré-texte" au jeu scénique. Or, si à de rares exceptions près, le texte Brélien ne sert pas de base à l'improvisation, les chansons – comme le monologue – sont marquées par l'oralité et, si ce n'est pas l'humour, par l'ironie. Il est vrai que chez Brel il ne s'agit pas d'un ‚peuple entier‘ qui se voit représenté par le monologuiste et qui est entouré d'un monde hostile qui le destine à la passivité et à l'immobilisme; chez Brel, il s'agit d'un moi métaphysiquement plutôt qu'historiquement dépaycé. Mais comme dans le monologue, le public se retrouve dans la marginalité et naïveté de ce personnage et s'en démarque en même temps en assumant une position de supériorité. Même ambiguïté d'ailleurs dans la situation de communication au niveau du texte car au fond du soi-disant ‚monologue‘ se cache souvent un partenaire virtuel. Ce partenaire peut être un inconnu fictif – ‚Monsieur‘ dans „Ces gens-là“ -, un individu qui porte un nom propre („Jef“) ou tout simplement un ‚tu‘, un ‚vous‘. Ce qui compte est le fait que cet artifice permet d'établir une convergence entre la situation de communication du moi et celle, réelle, du public.

Or, qu'en est-t-il des mini drames de Brel? En ce qui concerne la mise en scène, leur succès dépend bien évidemment de la dimension musicale et de la gestuelle de l'interprète qui sont censées restituer et compenser l'absence d'un véritable espace d'action. Même si, personnellement, je ne restreindrais pas l'importance de la mise en musique aux seules chansons dramatiques, je cite ici Hongre-Lidsky qui déclarent que „dans les chansons dramatiques, la musique colle au texte, le met en relief et le complète“. ¹⁴³ Ce qui compte à mon avis dans le cas d'une chanson dramatique, est la gestuelle qui s'inscrit très clairement „dans ce rectangle gestuel dont le pied du micro constitue l'axe“ ¹⁴⁴. L'effet dramatique dépend de l'habileté avec laquelle le chanteur avance, recule, utilise ses mains, ses bras et, bien sûr, sa voix. Or, dans ses chansons dramatiques, Brel s'avère une vraie „bête de scène“ qui sent la portée sémantique du moindre mouvement corporel et du moindre changement de la physionomie. Gérard Jouannest commente son spectacle ainsi: „Pour moi qui l'accompagnais. Pour tous les musiciens. Je le voyais de profil, sur le côté gauche. Ça n'était jamais la même chose. On sentait la tension du public, son émotion“ ¹⁴⁵. La voix enfin – plus peut-être que dans les autres chansons – est „soigneusement mise au point et adaptée au personnage qu'il joue“ ¹⁴⁶; Brel imite les accents particuliers, les prononciations caractéristiques, il mime par la voix les émotions changeantes jusqu'à la présence de plusieurs personnages à l'intérieur d'une même chanson.

¹⁴³ Hongre-Lidsky 1998, 100.

¹⁴⁴ Louis-Jean Calvet, „Le champ du geste: éléments pour une approche de la sémantique gestuelle dans la chanson“, dans: *Degrés* 8,22 (1980), c4.

¹⁴⁵ Cité d'après Weiss 2003, 261.

¹⁴⁶ Hongre-Lidsky 1998, 101.

Reste la construction dramatique de l'univers textuel. Ici, on notera d'abord que le personnage vit au présent, que ce vécu est contemporain à celui de l'auditeur et qu'il ne révèle que graduellement la complexité de sa situation, de son drame. Ceci implique que la technique de la répétition et de la variation qu'on a pu observer dans „Les Flamandes” se fait plus souple et donne plus de liberté. Cette ‚énergie sur des rails’ dont il a été question à propos des „Flamandes” se modifie et permet des révélations surprenantes, des fins inattendues.¹⁴⁷ Si le texte reste vague en ce qui concerne la caractérisation du personnage, nous apprenons quand même des détails réalistes qui façonnent l'entourage social. Nous sentons la marginalité du ‚héros brélien’ et l'accompagnons dans ses rêves. Mais regardons de près une chanson qui démontre avec brio ce que nous venons de dire - „Ces gens-là”, publié en 1966.¹⁴⁸

La scène reste vague: une ville, la nuit tombe, et le moi rentre chez lui après avoir confié son histoire à un ‚Monsieur’ plus vague encore. Elle, l'histoire, sa vie pourrait, aurait pu prendre une tournure heureuse, si seulement Frida le suivait, si seulement il pouvait y croire, si seulement les autres le voulaient... Et en trois étapes, il fait le portrait cynique de ces autres, de „ces gens-là”, où l'on „ne pense pas” mais prie, „ne vit pas” mais triche, „ne cause pas” mais compte. La lucidité de sa réflexion, l'inventaire cruel du milieu bourgeois haï, n'empêche pourtant pas qu'il souffre de leur mépris et qu'il se sent inadmis, exclu, néantisé. Rentrer à la maison revient donc à s'avouer sa vulnérabilité, son impuissance, sa défaite. Du point de vue musical, Brel a recours tout au long de la chanson aux „mêmes deux accords au piano” qui, selon Hirschi, suggèrent „la monotonie, l'étroitesse du mode de vie décrit”;¹⁴⁹ les „autres”, „l'aîné”, „la toute vieille” etc. sont caractérisés par des instruments. Mais le vrai drame éclate au moment où Frida s'empare de l'imaginaire du moi: „un tonnerre orchestral” bouleverse alors l'auditeur, se calme, s'enfle de nouveau pour donner libre cours à la haine de ‚ces gens-là’, et retombe enfin au niveau des sons du néant quotidien.

CES GENS-LÀ

D'abord il y l'aîné Il faut que je rentre chez moi.

Cinquième étape: „On a le droit d'être flamand et de s'exprimer en français.”¹⁵⁰

Si au début de cette présentation il a été question de ‚repositionner’ Jacques Brel, cette cinquième étape de notre parcours nous confrontera à la question des appartenances bréliennes. Le point de

¹⁴⁷ Cf. Hongre-Lidsky 1998, 102-105.

¹⁴⁸ Cf. Hirschi 1995, 303-310.

¹⁴⁹ Pour la musique cf. Hirschi 1995, 303 ss.

¹⁵⁰ Brel 1971, 28.

départ est une publication récente intitulée *Brel à Bruxelles*¹⁵¹, qui ne contient pas seulement la géographie minutieuse des onze maisons bruxelloises où Brel a vécu, mais aussi celle de ses travaux de tournage, de sa maladie et des lieux de mémoire qui lui sont consacrés: une station de métro, un gîte d'étape, une allée, une salle de conférences, un parc, une avenue, un complexe de bâtiments, une école. A cela s'ajoute le panorama des manifestations innombrables qui ont eu lieu à Bruxelles de mars à octobre 2003 pour commémorer le 25ème anniversaire de sa disparition – ce qui montre très clairement que Jacques Brel va être récupéré. Cette récupération par le pays natal n'est certainement pas fortuite. Depuis une dizaine d'années déjà, les étiquettes d'appartenance nationale bougent des deux côtés de la frontière. Si la France a eu tendance à intégrer les écrivains et artistes venus d'ailleurs en les fondant au corpus national, au cours de ces dernières années un processus de redéfinition a commencé qui se reflète dans la réflexion sur la terminologie et la classification de la contribution étrangère à la culture nationale. D'autre part, l'essor de la francophonie sous ses formes multiples corrobore ce même phénomène: les pays francophones réclament leurs enfants qu'il s'agisse de Jacques Brel ou d'Amélie Nothomb, et ceci indépendamment du fait que le temps est aux migrations et au décloisonnement. D'un chanteur 'typiquement français', Brel redevient donc belge, et j'ose avancer que ni l'un ni l'autre ne lui rend justice. Il ne parle pas vraiment de la France et il a une relation profondément tendue avec son pays natal. Sa position de l'entre-deux, par contre, se reflète dans la biographie ,nomade' de toute une vie, mais aussi dans des déclarations emblématiques comme la suivante: „On a le droit d'être flamand et de s'exprimer en français.”

Or, pour Brel, que signifie la belgitude? Gilles Lhôte tente de résumer cette problématique en quelques mots:

*Assumer l'ensemble des valeurs culturelles et spirituelles belges est une tâche peu aisée pour Brel. Clamant qu'il aime les belges, que toutes ses chansons sont belges, il tient à se débarrasser de toute trace d'accent et est profondément agacé par les particularismes, les querelles linguistiques qui déchirent son pays.*¹⁵²

Cela dit, il incarne son horreur de la médiocrité dans une chanson intitulée „Les Flamandes” et en 1977 il agresse les nationalistes flamands extrémistes, les ,flamingants', dans son dernier CD („Les F...”).¹⁵³ Il ne leur reproche pas seulement d'„aboyer flamand”, mais d'être „nazis durant les guerres et catholiques entre elles”. Et même si depuis la publication de cette chanson, les commentateurs rivalisent entre eux pour ramener cette provocation à des dimensions acceptables,¹⁵⁴ il est un fait qu'avec le dernier vers de la chanson Brel met un point final assez rude: presque en guise de disposition volontaire, il décrète: „Je chante persiste et signe je m'appelle

¹⁵¹ Eddy Przybylski, *Brel à Bruxelles. Le guide du Bruxelles de Jacques Brel*, Rhode-Saint-Genèse, Le Roseau vert, 2001.

¹⁵² Lhôte 1998 („Belgitude”).

¹⁵³ Lhôte 1998 („Flamingants”): en 1967 il les avait déjà irrités avec „La, la, la” („Merde pour les Flamingants!”).

¹⁵⁴ Cf. entre autres Jacques Vassal, *Jacques Brel. De l'Olympia aux „Marquises”*, Paris, Seghers, 1988, 67.

Jacques Brel". Toutefois, j'aimerais conclure cette cinquième partie sur un ton plus conciliant. La Belgique, la Flandre, nous l'avons vu, est présente aussi sous forme d'un climat, d'un paysage, que ce soit dans „Le plat pays“, „Il neige à Liège“ ou „Mon père disait“. Elle est présente dans des portraits de villes, l'atmosphère de kermesses et de petits détails aimables comme l'amour des frites ou de la bière,¹⁵⁵ mais elle peut également assumer une dimension mythique, signalant „le retour au monde mythique de l'enfance.“¹⁵⁶ Pol Vandromme note à ce propos que

*//La Flandre véritable, c'est, autour de Bruges et de Gand, jusqu'à la naissance des vagues, le pays des serres chaudes de Maeterlinck, les cloîtres, les béguinages, la mystique, les pénitents noirs, le visage d'alguazil des inquisiteurs, l'Espagne brûlante et émaciée.*¹⁵⁷

Pour être à la hauteur d'un tel commentaire nous devrions écouter, il est vrai, l'admirable „Plat pays“. Pour des raisons de temps, cependant, j'opte pour une chanson plus courte et admirable à sa manière puisqu'elle révèle une facette relativement peu connue de l'univers brélien - „Il neige sur Liège“ (1965). En deux couplets seulement, le narrateur évoque le silence d'une ville, d'un paysage sous la neige; les sons de la guitare arpégée suggèrent les flocons qui tombent.¹⁵⁸ Si dans les autres chansons parlant de la Flandre l'humidité, la pluie et la brume estompaient la ligne entre la terre et le ciel, c'est ici la neige qui produit cet effet. Réalisme et symbolisme se mêlent, ce dernier opérant au niveau de synesthésies et de la répétition monotone d'un seul groupe de sons - /eige/; même ambivalence aussi du côté du fleuve qui „traverse“, puis „transporte“ et enfin „transperce“ la ville. Écoutons cette évocation d'un paysage d'hiver:

IL NEIGE SUR LIEGE

Il neige, il neige sur Liège Que le fleuve transperce sans bruit.

Sixième étape: Jacques Brel revisité par les autres...

Nous approchons donc de la fin de ce parcours - qui n'en est pas une pourtant car depuis 28 ans l'œuvre de Brel se perpétue et se transforme sous d'autres regards, sous d'autres cieux... Explosent d'abord les analyses critiques, de qualité très inégale, mais innombrables malgré tout: pour ce soir, il m'aurait été facile d'en étudier une cinquantaine. Mais ce qui surprend est le fait que, mis à part les ouvrages de Todd, Robine, Hirschi et quelques autres,¹⁵⁹ les contributions sérieuses à l'exégèse de l'œuvre brélienne proviennent de jeunes chercheurs germanophones. J'ai

¹⁵⁵ Cf. Weiss 2003, 214.

¹⁵⁶ Patrick Baton, *Jacques Brel. Une oeuvre*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990, 179.

¹⁵⁷ Pol Vandromme, *Jacques Brel: l'exil du Far West*, Bruxelles, Éditions Labor, 1977, 78.

¹⁵⁸ Pour la musique cf. Hirschi 1995, 215-220.

¹⁵⁹ Olivier Todd, *Jacques Brel une vie*, Paris, Robert Laffont 2003; Marc Robine, *Grand Jacques. Le roman de Jacques Brel*, Brézolles, Editions Anne Carrière/Éditions du Verbe, 1998; Hirschi 1995; Hongre-Lidsky 1998; Baton 1990.

cité l'étude de Michaela Weiss de 2003; on pourrait y rajouter celle de Thomas Weick de 1991 ou le mémoire de Bettina Rodenbach de 1987.¹⁶⁰ Leur perspective de recherche inclut aussi et invariablement la réception de Brel. Ainsi Rodenberg se concentre-t-elle sur les Liedermacher allemands;¹⁶¹ Weick se propose d'étudier la naissance du mythe Brel et la réponse médiatique jusqu'en 1988 dans des cultures différentes; Weiss met l'accent sur la réception plus récente sous forme de reprises, adaptations, hommages et influences sur l'œuvre d'autres auteurs-compositeurs-interprètes.¹⁶² De la totalité de ces 'rencontres' créatrices, sous quelque forme que ce soit, je ne nommerai que des exemples choisis et des faits particulièrement significatifs.

Or, vous ne saviez probablement pas que dix ans après la mort de Brel, il existait déjà plus de 281¹⁶³ disques et cassettes de chanteurs de 14 pays qui interprétaient Brel en l'adaptant. Weiss, allant jusqu'en 2003, y rajoute plus de 150 CD, surtout de langue française, qui ne se recoupent que partiellement avec la liste de Weick; y figurent entre autres Sapho avec „Jardin andalou“ (1997), Guccini avec „Stagioni“ (2000) et Michel Houellebecq avec son disque „Présence humaine“ (2000). Parmi les reprises de „Ne me quitte pas“, elle relève plus de 270 interprétations différentes en anglais, en provenance des États-Unis, sous le titre de „If you go away“¹⁶⁴. On pourrait élargir la liste de versions instrumentales, de remaniements symphoniques et de reprises-adaptations par des artistes de cabaret moins connus, que ce soit en France, en Allemagne ou ailleurs. Je me contente ici de noms plus renommés. Or, pour remonter dans le temps, on devrait certainement signaler la „relecture“ de Brel que font Juliette Gréco avec „Gréco '88. Hommage à Jacques Brel“ (1989), et Barbara avec „Gauguin. Enregistrement public Mogador 90“ (1990). Si Gréco l'épуре, Barbara le revit. Puis, mentionnons qu'Isabelle Aubret et Serge Lama n'ont pas seulement chanté „du Brel“ mais lui ont dédié des albums complets. Parmi les traductions en allemand, j'aimerais mettre en valeur l'excellent travail de Klaus Hoffmann, bien qu'il y ait bien d'autres. Parmi les disques-hommage enfin, notons le CD „Aux suivant(s)“ (1998) où douze interprètes, d'Alain Bashung au groupe ZEBDA, revivent à leur manière l'univers de l'artiste à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort; cinq ans plus tôt (1993), dix artistes québécois, de Nanette Workman au groupe French B., avaient tenté la même expérience („Brel, Québec“).

Moi, par contre, j'ai été tentée de terminer notre parcours sur l'une de ces réinterprétations, mais toute réflexion faite, Brel, lui, l'a emporté. Et je terminerai donc avec une dernière sorte de

¹⁶⁰ Weiss 2003; Thomas Weick, *Die Rezeption des Werkes von Jacques Brel*, Frankfurt, Peter Lang, 1991; Bettina Rodenberg, *Jacques Brel und die Liedermacher*, Magisterarbeit, Erlangen-Nürnberg 1987.

¹⁶¹ Rodenberg inclut les artistes suivants: Wolf Biermann, Franz Josef Degenhardt, Joana Emetz, André Heller, Klaus Hoffmann, Reinhard Mey, Werner Schneyder, Herman van Veen, Konstantin Wecker et Bettina Wegner. Elle constate: „/Die/ jüngere Liedermachergeneration stellt /.../ den überwiegenden Teil der hier erwähnten Lieder, – weniger die Vertreter der ‚ersten Stunde‘.“ (89)

¹⁶² Weiss 2003, 269. Pour la réception de Brel cf. aussi France Brel – André Sallée, *Brel*, Paris, Solar, 1988, 175-180.

¹⁶³ Weick ne cite qu'un choix.

¹⁶⁴ Weiss 2003, 278.

relecture, ambivalente j'en conviens, en vous jouant une chanson que Brel n'avait pas destinée à la divulgation – „La cathédrale“.¹⁶⁵ Mais malgré tout, „La cathédrale“ me paraît un digne point final puisqu'elle résume en quatre minutes tout ce qui a pu caractériser l'univers brélien: le „Plat pays“ avec ses „cathédrales pour uniques montagnes“, le côté mythique de la Flandre, „débondieuirisée“, l'anticléricisme, l'humour, la mer, le bateau, le voyage, le tendre, l'amour, la jalousie de vivre, Açores-Antilles-Panama-Pacifique – et la mort „entre les fleurs et les fleurs“.

LA CATHEDRALE

Prenez une cathédrale ... Mais ne vous réveillez pas.

¹⁶⁵ Les cinq chansons inédites sur „BREL infiniment. 40 chansons“ sont „La cathédrale“, „L'amour est mort“, „Mai 40“, „Avec élégance“ et „Sans exigences“. Les arrangements et la direction d'orchestre de „La cathédrale“ sont assurés par François Rauber.

III. LA CHANSON DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE

La diffusion de la chanson française : Entre méconnaissance et reconnaissance sociale

Séminaire de Cécile Prévost-Thomas

Avant d'introduire mon séminaire, je souhaite remercier chaleureusement Madame Schmitz, directrice du Frankreich-Zentrum, Madame Androuin, responsable du projet 2006 pour lequel nous sommes ici réunis, ainsi que toute leur équipe de m'avoir invitée à l'occasion de cette 11^{ème} université d'été autour de la chanson française. C'est en effet à la fois pour moi une très grande joie et un très grand honneur d'être parmi vous ici aujourd'hui et ce, au moins pour deux raisons. D'une part, la chanson envisagée sous l'angle sociologique et musicologique constitue l'objet central de mes recherches depuis près de quinze ans, et je suis toujours ravie de pouvoir participer à des rencontres universitaires qui me permettent d'échanger sur ce thème. D'autre part, l'Allemagne est un pays que je ne me lasse de découvrir depuis l'âge de treize ans et à chacune de mes visites, je rentre convaincue du bel esprit d'initiative, d'échange et d'hospitalité qui règne chez vous.

Cette remarque me conduit également à vous préciser qu'étonnamment la chanson française est un objet qui mobilise plus de chercheurs étrangers que de chercheurs français et suscite plus d'intérêt au Japon, au Canada, en Autriche ou ici même en Allemagne que sur le territoire français. Mais j'apporterai quelques pistes d'éclaircissement au sujet du désintérêt dont peuvent témoigner la communauté scientifique et institutionnelle française à l'égard de la chanson. Enfin, c'est aujourd'hui ma première visite à Freiburg et je suis très heureuse de découvrir enfin votre ville dont on m'a souvent vanté la qualité de vie.

Je vais maintenant me présenter rapidement. Je suis sociologue des arts et de la culture et précisément sociologue de la chanson. J'ai obtenu cette année mon doctorat de sociologie en soutenant une thèse dont le sujet était de comprendre quelle place occupe la chanson dans notre société, à travers la diversité de ses pratiques de création, de ses modes de diffusion et de ses conditions de réception dans l'espace social. Je vais donc au cours de mon exposé vous présenter le cadre de mes recherches puis aborder plus précisément la question de la diffusion de la chanson française.

Si la question de la place qu'occupe la chanson dans notre société a particulièrement retenu mon attention, c'est précisément parce que j'étais, à travers l'évolution de mes recherches sur le

secteur, de plus en plus confrontée à un phénomène paradoxal qui s'est peu à peu décliné en une série de questions complémentaires :

Alors qu'en France, la chanson est à la fois le genre musical :

- le plus populaire en termes d'audience et d'affinité ;
- le plus conséquent tant en nombre d'œuvres disponibles – mais pas toujours accessibles;
- le plus diversifié en terme d'habillages sonores (recherches de créations musicales actuelles estompent les frontières entre populaire et savant) ;
- l'un des plus accessibles culturellement, (plus que la poésie, l'opéra ou la musique contemporaine) ;
- le plus diffusé dans notre espace sonore (à travers la forme dite de « variétés »)

Quelles logiques sociales incitent les mass média à ne rendre visible que la part émergée de l'iceberg de la création contemporaine et les politiques à soutenir très faiblement ce secteur contrairement à ce qui se passe, toute proportion gardée, sur d'autres territoires francophones tels que le Québec, la Suisse et la Belgique ? La loi de l'offre proposée répondant à la demande supposée suffit-elle à expliquer ce phénomène ? La disqualification du genre « chanson » sous l'appellation du type « variétés » par les institutions politiques et scientifiques dominantes n'encourage-t-elle pas indirectement de telles pratiques en associant simplement cette expression à un divertissement frivole et mercantile qui, défini de la sorte, ne peut être associé aux arts nobles et légitimes dont l'une des missions est de pouvoir entretenir notre mémoire collective et de notre patrimoine identitaire ?

Il va sans dire que ces interrogations m'ont d'emblée inscrite dans une posture critique pour appréhender l'environnement social de cet objet de recherche singulier. Mais la sociologie, qui étudie les faits et les rapports sociaux, n'est elle pas au fond la science critique par excellence, depuis *l'Art au point de vue sociologique* de Jean-Marie Guyau¹⁶⁶ qui décrivait en 1889 « le développement excessif de l'esprit critique [comme le] fruit suprême de la culture », jusqu'à *l'Esprit sociologique* de Bernard Lahire¹⁶⁷, sociologue contemporain en exercice à l'École Normale Supérieure de Lyon, qui préconise de façon urgente dans cet ouvrage publié en 2002, la reconnaissance de l'esprit critique dans notre discipline et appelle même de ses vœux l'enseignement des sciences du monde social dès l'école primaire pour former au plus tôt nos enfants à la citoyenneté ?

¹⁶⁶ Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, (1889), Paris, Félix Alcan, 1897.

¹⁶⁷ Bernard Lahire, *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découverte, col. "Texte à l'appui", 2005.

Tenter de mettre à jour les mécanismes sociaux cachés et les raisons sociales inavouées qui encouragent, de façon délibérée ou non, la prohibition de la diversité culturelle pourtant théoriquement accessible au plus grand nombre dans le cas précis de la chanson, fut donc la première mission que je m'octroyais à travers l'élaboration de ma recherche sociologique.

Conjointement à ce cadre réflexif, il me paraissait essentiel de proposer une définition sociologique pertinente de l'objet chanson justifiant d'une part, son intérêt d'étude sous l'angle de ma discipline et permettant de révéler d'autre part, une première série d'hypothèses légitimant au fur et à mesure chaque étape des options épistémologiques et méthodologiques retenues. En effet, l'examen de la chanson en tant que genre ou pratique n'ayant jusqu'à ce jour donné lieu à aucune recherche sociologique conséquente, il me semblait opportun, dans le prolongement de mes questionnements, de poser les premières pierres de la construction d'une potentielle sociologie de la chanson.

Le choix de cette posture m'a conduite, dans le cadre précis de ma thèse, à privilégier la chanson d'un point de vue générique, entendue à la fois comme un genre pluriartistique et une pratique sociale composite, l'ambition d'un tel projet ne pouvant, selon moi, se limiter à l'étude d'un corpus d'œuvres ou d'agents spécifiques. Il s'agissait plutôt, dans l'intention de comprendre quelle place occupe la chanson dans notre société, d'élargir le champ focal de mon observation à la diversité des pratiques de création, des modes de diffusion et des conditions de réception dans l'espace social constitutif du champ de la chanson.

Mais il ne s'agissait pas « seulement de comprendre ou d'analyser les groupes sociaux, les acteurs, les faits musicaux, comme n'étant que le reflet d'un certain champ culturel mais également de définir, comprendre, ce qui fait agir ces groupes, ces acteurs, comment la musique est présente en eux, et comment de ce fait, elle révèle sa dimension sociale profonde »¹⁶⁸.

Aussi, plus j'étais attentive à la réalité sociale des pratiques liées à mon objet, plus j'observais les enjeux contradictoires auxquels il est socialement exposé : là où l'intention artistique et la diversité des contenus prévalent, la notoriété médiatique et la rentabilité économique demeurent le plus souvent utopiques, là où la motivation économique l'emporte sur l'acte de création, l'hypervisibilité sociale d'une poignée d'artistes et d'une part infime de leur répertoire s'impose comme modèle dominant voire exclusif. Afin de cerner les raisons de cette disparité et les effets induits par de telles pratiques sur les conduites et les représentations sociales liées à la chanson, le recours à une sociologie de type dialectique m'a permis dans un premier temps de révéler « *l'analyse dynamique des contraires* » particulièrement signifiante au cœur des mondes de la

168 Anne-Marie Green, *De la musique en sociologie*, Issy-les-Moulineaux, EAP, coll. "Psychologie et Pédagogie de la musique", n°21, 1993, p.235.

chanson francophone contemporaine. Le recours à la « méthode dialectique » telle que la préconisait Georges Gurvitch dans son œuvre, me semblait à la fois opportun, pour révéler la complexité et les spécificités de la chanson mais surtout pour en proposer une première définition sociologique pertinente.

Ainsi, pour concevoir la chanson en tant que « **genre pluriartistique singulier et objet culturel défini par de nombreuses pratiques (de production, de diffusion et de réception) inscrites dans des temporalités et des espaces sociaux distincts** », je devais franchir une à une les étapes de sa construction sociologique. En appliquant à mon objet « la multiplicité des procédés opératoires dialectiques disponibles de façon conjointe », j'ai ainsi pu révéler, à travers une lecture compréhensive des représentations et des conduites sociales associées à la chanson, les enjeux esthétiques, économiques et anthropologiques auxquels elle est confrontée et poser entre autres hypothèses, l'idée centrale selon laquelle la chanson est, malgré son apparence futile, créatrice de lien social et vecteur de culture remplissant ainsi pleinement une fonction d'utilité sociale.

Afin de valider cette hypothèse, j'ai articulé la seconde partie de ma thèse autour du concept pluriel de fonction symbolique, décliné en quatre acceptions : la fonction de communication, la fonction d'identification, la fonction de participation et la fonction d'émancipation. J'évoquerai ici succinctement les deux dernières. La fonction symbolique dite de *participation* est peut-être celle qui m'a le mieux permis de comprendre combien la chanson était ancrée dans notre réalité sociale et s'inscrivait dans des logiques défiant les normes admises jusqu'ici dans toute approche contemporaine des fonctions sociales de l'art. Ainsi la chanson ne remplit pas uniquement une fonction de divertissement ou de délectation mais accompagne à travers ses différentes expressions notre vie quotidienne, entretient notre mémoire collective et contribue de façon exemplaire au maintien du lien social entre les générations.

A travers sa *fonction d'émancipation*, la chanson est un outil de conscientisation capable d'informer mieux que nul autre média sur les enjeux de nos sociétés contemporaines. Témoin privilégié de notre époque, elle assure une fonction politique dont la force de persuasion et de mobilisation peut désavouer les principes de l'ordre établi. Dans ce sens, elle détient un pouvoir symbolique dont peuvent se méfier les représentants légitimes des pouvoirs en place, qu'il soit d'ordre politique ou économique. Mais sa force n'a d'autre vertu que de « travailler à dire le vrai sur le monde social ». Ainsi, au même titre que la sociologie, la chanson « dérange en dévoilant les mécanismes invisibles par lesquels la domination se perpétue ». ¹⁶⁹ Peut-être cela suffit-il à justifier

¹⁶⁹ Francis Guillout, Entretien avec Pierre Bourdieu, « La sociologie dérange, en dévoilant les mécanismes invisibles par lesquels la domination se perpétue », *L'Université syndicaliste Magazine*, n°510 (SNES). Novembre 1999.

son caractère mineur et à ignorer ses dispositions sociales pourtant capables du meilleur puisqu'au titre d'outil de connaissance beaucoup plus accessible que la sociologie, la chanson est un moyen d'accès privilégié au savoir.

A l'issue de cet exposé théorique et dans sa continuité, nous allons voir concrètement pour quelles raisons **la diffusion de la chanson en France**, qui demeure une entrée parmi tant d'autres pour évoquer la chanson comme phénomène social, est soumise à des stratégies économiques et des enjeux symboliques (culturels et politiques) spécifiques qui déterminent ses modes d'appropriation qu'ils soient individuels ou collectifs. Dans son acception la plus élémentaire, la diffusion signifie depuis le XVI^e siècle « l'action de répandre, de propager dans le public ». Dans ce sens, on comprend combien la diffusion de la chanson est constitutive de sa popularité puisque grâce à son format, elle emprunte toujours plus de voies de communication, et s'expose à travers des modes de diffusion sans cesse renouvelés.

Ainsi, avec la chanson d'expression française, on est passé, au fil des siècles, d'une expression physique spontanée (la voix chantée) transmissible uniquement de bouche à oreille à une adjonction de techniques imposées (écriture littéraire et musicale, reproduction en série : du *petit format* au MP3, techniques d'enregistrement et du son, etc.) et transférées par des supports à vocation individuelle ou collective en constante évolution technique (du phonographe dont l'invention date de 1877 au lecteur multimédia en ligne du type *RealAudio* en passant par les postes de radio et de télévision) qui sont aujourd'hui des médias incontournables pour qui souhaite connaître les productions contemporaines d'un secteur musical tel que celui de la chanson francophone. Les moyens de diffusion contemporains de la chanson sont donc les principaux outils de sa démocratisation auprès du plus grand nombre et les principaux garants de l'exposition de sa diversité.

Pour autant, les logiques inhérentes aux médias modernes (tels que la radio et la télévision) et aux politiques publiques qui leur sont associées (loi des quotas par exemple) n'encouragent pas outre mesure cette démocratisation et encore moins cette diversité. De rapports précis sur le domaine¹⁷⁰ en essais singuliers¹⁷¹, les constats sont unanimes, la diversité de la création contemporaine en matière de chanson française et francophone est absente des ondes hertziennes et du petit écran

¹⁷⁰ André Nicolas, *Indicateurs de la diversité musicale dans le paysage radiophonique, Rapport 2005*, Paris, Cité de la Musique, Observatoire de la Musique, 2005, 72 p.

¹⁷¹ Baptiste Vignol, *Cette chanson que la télé assassine*, Saint-Cyr-sur-Loir, Christian Pirot, 2001.

même si des initiatives très localisées offrent l'opportunité aux auditeurs et téléspectateurs d'accéder à une vitrine médiatique différente qui témoigne du dynamisme de la création contemporaine, et qui de ce fait ne sont pas à négliger. Mais si l'on pense à des médias comme la radio FIP, qui a été en 2005 élue comme la radio la plus éclectique de France d'après le bilan national des chiffres clés de la radio en 2005, son taux d'audience demeure paradoxalement l'un des plus faibles (2,5 %) et elle reste de surcroît associée aux radios locales malgré sa pénétration sur le réseau Internet et sa délocalisation vers d'autres régions françaises que celle de l'Île de France. Si, dans le prolongement de ceux dédiés aux études de la diffusion radiophonique, de nouveaux outils statistiques permettent de mieux connaître l'évolution du secteur des musiques diffusées par les mass media, il n'existe à ce jour aucune étude spécifique concernant le secteur particulier de la chanson, alors que des études sur « Le marché du support musical »¹⁷² peuvent traiter spécifiquement d'autres genres tels que le jazz ou la musique classique.

Seules des grandes lignes sectorisées permettent d'obtenir une idée de la distribution des tendances du marché, de la diffusion et de la répartition en termes de goûts musicaux. Ainsi, alors que la « variété française » et la « chanson » demeurent les genres préférés des français quelque soient l'âge et la catégorie socioprofessionnelle (66 %), les diffusions radiophoniques de chanson sont en chute libre en partie au profit du rock.

En 2005, on note en effet un fléchissement de la présence francophone (le répertoire francophone touche 45 % de l'audience radio) et notamment sur les fortes rotations (seuls 32 titres francophones parmi les 100 titres les plus diffusés), une chute de la programmation des nouveaux talents (seuls 18 parmi les titres les plus diffusés contre 34 en 2004), une baisse de la part des nouveautés (46.6 % des diffusions en 2005 contre 48.5 en 2004).

Conjointement, une « première photographie de la diffusion des spectacles de musiques dites "populaires" en France »¹⁷³ nous permet de constater que, pour la scène, second mode de diffusion de la chanson, la répartition par genre de représentations à entrée payante fait apparaître une nette prédominance des spectacles de chanson tant en terme de nombre de représentations (30 %) que de nombres d'entrées totales (36 %) sur les spectacles de pop rock et assimilés (15 %) et (18 %). Ces nouvelles données confirment le décalage grandissant qui s'opère entre les deux modes principaux de la chanson, celui des médias traditionnels et celui de la scène.

Alors que le premier confirme l'hypothèse de l'hypervisibilité d'une poignée d'artistes et d'œuvres dissimulant la réalité de l'ensemble de la création contemporaine en matière de chanson

¹⁷² L'Observatoire de la Musique, structure émanant du Ministère de la Culture, est installé dans les locaux de la Cité de la Musique dans le XIXe arrondissement de Paris depuis 2002.

¹⁷³ CNV (Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz), *Éléments statistiques sur la diffusion des spectacles de variétés et de musiques actuelles en 2005*, juin 2006, 29 p.

francophone et entraîne une méconnaissance du secteur et de la diversité du répertoire, le second témoigne de la vitalité du secteur en revendiquant au-delà de la multiplication de manifestations grandissantes (évolution du nombre de festivals notoire ces dernières années) la spécificité du genre chanson et de ses différentes expressions : chanson francophone, chanson réaliste, chanson engagée, chanson de femmes, etc. qui a au moins comme mérite de proposer une cartographie éclectique de la création la plus contemporaine.

Au cours de ma thèse, afin de comprendre les logiques de diffusion de la chanson, l'analyse secondaire de nombreuses données, telles que celle de la programmation de certaines stations radiophoniques diffusant de la chanson, de celle des nominations aux « Victoires de la musique » du côté des médias ou encore du recensement du nombre de festivals spécifiquement dédiés à la chanson m'ont donné l'opportunité de proposer des analyses inédites permettant de mieux saisir la complexité et la diversité de mon objet.

Du côté des médias traditionnels tels que la radio, il est intéressant de noter que l'hyper visibilité de certains artistes et de certains titres ne touche pas uniquement les médias à vocation commerciale. Ainsi ce que j'appellerai ici l'épiphénomène de la « nouvelle chanson française » incite au même constat depuis cinq ans environ, du côté des ondes publiques à vocation culturelle qui soutiennent et programment souvent la même poignée d'artistes, en diffusant, selon le principe des *playlists*, plusieurs œuvres d'un même artiste en fonction d'une norme de conduite bien orchestrée (nombre de diffusion par jour, durées de présence à l'antenne par mois, rotation des titres en fonction des sorties de singles ou des nouveaux titres à promouvoir selon la maison de disques, etc.). Ainsi en étudiant par exemple de plus près la « sélection musicale » de France Inter¹⁷⁴ référençant plus de 130 titres, on retiendra que les artistes associés à ce courant dit de « nouvelle chanson française » sont en nombre d'œuvres référencées sur la *playlist* et donc diffusées sur l'antenne, les plus représentés. Ainsi, alors que pour la majorité des artistes retenus, le nombre d'œuvres n'excède presque jamais quatre titres, on obtient pour ceux qui sont médiatiquement associés à la *nouvelle chanson française* la répartition suivante : Benjamin Biolay (6) ; Bénabar (5) ; Dominique A (5) ; Keren Ann (6) ; Vincent Delerm (5).

Ce simple constat soutient en partie la question inhérente à la diversité musicale quelle qu'elle soit et confirme le bilan plus large émis par le *Rapport du groupe de travail*¹⁷⁵ sur les relations entre les radios et la filière musicale remis à Catherine Tasca, le 27 février 2002, sur le manque constant de cette même diversité :

¹⁷⁴ Voir annexe jointe.

¹⁷⁵ « Ce groupe, réuni à la demande des professionnels, a traité essentiellement deux questions : la sauvegarde de la diversité musicale face au resserrement du nombre de titres radiodiffusés et l'évolution des relations entre les radios et les maisons de disques », extrait « Remise du rapport d'Eric Baptiste sur les relations entre les radios et la filière musicale à Catherine Tasca », *Communiqué de presse du Ministère de la Culture et de la Communication*.

En 1995, 56 300 titres différents étaient diffusés sur les principales radios¹⁷⁶. En 1996, ce chiffre tombe à 48000 pour arriver en 1997 à 38000 en 1998 et tomber à 24400 en 2000¹⁷⁷. Quant au nombre d'artistes différents diffusés, on se doute bien que celui-ci a suivi le même sort : la division par deux sur la période¹⁷⁸.

Ainsi, cette question semble être au cœur des préoccupations politiques depuis maintenant cinq ans¹⁷⁹ et aujourd'hui la réflexion se poursuit au sein de l'Observatoire de la Musique sous la responsabilité d'André Nicolas qui a publié deux rapports sur *La diversité musicale dans le paysage radiophonique*, le premier daté de 2003 précisant ceci :

*L'appréciation de la diversité musicale ainsi que la valeur intrinsèque des contenus musicaux sont étroitement liés aux techniques de positionnement, de marketing et d'ingénierie financière de la production phonographique et de la diffusion radiophonique*¹⁸⁰.

Malgré le nombre de fréquences exploitées en France, soit plus de 6000¹⁸¹, la pluralité des "cibles" radiophoniques (« jeune » ; « jeune-adulte » ; « adulte » ; « généraliste ») ; la multiplicité de genres musicaux diffusés (variété, pop, rock, groove, jazz, blues, classique...) et la prise en compte de l'ancienneté des œuvres (titres golds¹⁸², récurrents¹⁸³ ou récents¹⁸⁴), deux données principales semblent confirmer un manque profond de diversité musicale sur les ondes : d'une part, 2,68 % de l'ensemble des titres diffusés en 2003¹⁸⁵ (dont 22 % seulement de musique francophone tout genre confondu) représentent 75 % de part de diffusion et d'autre part, « *le paysage radiophonique est à l'unisson du marché du disque qui se concentre sur certains singles ou albums. Les écarts de vente sont tout aussi significatifs : 10 % des références de CD audio vendues font 80 % du marché* »¹⁸⁶.

¹⁷⁶ Celles des radios dont l'antenne est « pigée » par IPSOS (jusqu'en 2001) puis par YACAST.

¹⁷⁷ Ajoutons qu'en 2005 la situation est relativement meilleure puisque 65645 titres différents sont diffusés ne représentant cependant que 22,4 % de titres francophones.

¹⁷⁸ Eric Baptiste (dir.), *Rapport du groupe de travail sur les relations entre les radios et la filière musicale*, p.5. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/baptiste/rapport.rtf>

¹⁷⁹ La lettre de mission de Catherine Tasca chargeant le groupe de travail de se réunir afin " d'identifier les sujets et (...) d'apporter des réponses " sur cette question de la diversité musicale, parmi d'autres, date du 29 mai 2001.

¹⁸⁰ André Nicolas, *La diversité musicale dans le paysage radiophonique, Rapport 2003*, Paris, Cité de la Musique, Observatoire de la Musique, 2003, p.3.

¹⁸¹ « Le paysage radiophonique français est unique en Europe, avec 6000 fréquences exploitées, dont 3429 pour des opérateurs privés. Pour mémoire, la Grande-Bretagne dispose de 1000 fréquences FM, l'Allemagne de 2000 et les pays nordiques d'une centaine chacun (Rapport du député Pierre-Christophe Baguet - Assemblée Nationale - 9 octobre 2003) », dans André Nicolas, *op.cit.*, p.2.

¹⁸² Titres de plus de trois ans.

¹⁸³ Titres entre 1 et 3 ans.

¹⁸⁴ Moins d'un an.

¹⁸⁵ « Dans l'exploitation consolidée de l'année 2003, le nombre de titres différents diffusés : 66107, fait apparaître une amélioration sensible de la diversité de l'exposition puisque la variation 2002/2003 est de plus de 10 %. », dans André Nicolas, *op.cit.*, p.6.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.12.

A l'occasion d'une enquête des publics amateurs de chanson¹⁸⁷ que j'ai menée dans le cadre de ma thèse de doctorat¹⁸⁸, l'insatisfaction de mes enquêtés sur le sujet semble également confirmer ces données puisque parmi ceux qui se sont prononcés sur ces questions, 73 % désapprouve la programmation radiophonique en matière de chanson et 81% désapprouve la programmation télévisuelle qui lui est consacrée. Si une partie de la profession de la filière musicale (du disque aux médias) tend à prendre de plus en plus en compte ces disparités et chercher des solutions pour les améliorer¹⁸⁹, on peut se demander si la logique dominant le système n'est pas encore de se « soumettre autoritairement aux programmes des différentes stations, qui se ressemblent tous »¹⁹⁰ pour reprendre les propos d'Adorno et Horkheimer pour lesquels, dans cette perspective, les rapports de production (techniques de positionnement, de marketing et d'ingénierie financière de la production phonographique et de la diffusion radiophonique) supplantent les forces productives (émanant à la fois des créateurs et des récepteurs). Ce constat est d'autant plus confondant en ce qui concerne les rapports entre industrie du disque et médias télévisuels avec les concepts d'émissions telles que « Star Academy », « Pop Stars » ou « À la recherche de la nouvelle star » qui représentent l'apogée d'un système aux seuls mobiles mercantiles dissimulés sous des apparences participatives (interactivité, vote des téléspectateurs, accession à la notoriété et au statut d'artiste). Faire exploser l'audimat, faire consommer en masse des concerts, des CD, DVD et produits dérivés du côté du public captif, faire miroiter de factices carrières de stars du côté des candidats juvéniles pleinement soumis aux contraintes du show-business, sont autant de facteurs qui annihilent la possibilité de penser la chanson comme un art et qui discréditent la valeur sociale et le rôle de ceux qui s'y essayent dans l'anonymat et dans la durée. Reprenons ici un extrait de presse pour justifier nos propos :

Nolwenn, 20 ans, a été désignée lauréate de la Star Academy, par le vote des téléspectateurs [3 millions d'appels], lors de la finale samedi soir 22 décembre [2002] sur TF1 de l'émission conjuguant variétés et télé-réalité, au terme de 16 semaines de compétition et d'apprentissage. [...] La lauréate empoche avec cette victoire un contrat d'un million d'euros signé chez Universal, qui comprend l'enregistrement de son propre album et un concert à l'Olympia. [...] A 22 h 54, en fin d'émission, 12 773 000 téléspectateurs étaient devant leur écran pour suivre la victoire de Nolwenn, ce qui représente la 5^e meilleure audience de cette année, toutes chaînes confondues, précise TF1 dimanche dans son communiqué. La finale de la première saison de

¹⁸⁷ « Les amateurs de chanson francophone » (enquête par questionnaire, technique quantitative et qualitative, passation sur l'Internet – de la programmation à l'analyse des données recueillies), questionnaire en ligne de 1999 à 2001 disponible sur le site <http://www.multimania.com/questionchanson>.

¹⁸⁸ Cécile Prévost-Thomas, *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine*, Thèse de doctorat en sociologie, soutenue le 21 juin 2006 à l'Université Paris X-Nanterre.

¹⁸⁹ On retiendra aussi sur l'initiative des éditions Frémeaux et associés, la parution d'un « Mémoire bleu sur la diversité culturelle », vendredi 29 mars 2002, 13 p. Document téléchargeable sur le site <http://www.fremeaux.com>

¹⁹⁰ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno., *La dialectique de la raison*, (1944), traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, coll. "Tel", n°82, 1994.

"Star Academy", le 12 janvier 2002, et qui avait vu la victoire de Jenifer, avait rassemblé 11 840 640 téléspectateurs¹⁹¹.

Ainsi, il me semble que la démonstration théorique soutenue par Adorno dans les années 1950 soit, sous l'angle que je viens d'évoquer, encore d'actualité. Ceci nous est d'ailleurs confirmé par Jean-Claude Passeron quand il précise : « *L' "industrie culturelle" a certes changé d'ampleur et de volume depuis Adorno, mais les phénomènes culturels qu'elle engendre sont du même ordre* »¹⁹². Dit autrement par Angèle Guller, première auteure qui s'est intéressée aux relations ambivalentes qui lient l'art et l'industrie dans le domaine de la chanson :

La production à l'échelle industrielle l'emporte désormais sur la création. Les auditeurs réels et potentiels, maîtres de leur jugement, amateurs éclairés et exigeants, seront toujours inférieurs en nombre à la multitude des consommateurs conditionnés par une publicité agressive. L'industrie pèse lourdement sur l'art, le contraint dans son épanouissement¹⁹³, retarde sa progression [...].

194

Plus récemment le constat émis par Paul Garapon, ne fait que confirmer vingt ans plus tard cette assertion :

Le XX^e [siècle] a vu se développer un long processus de mutations techniques et commerciales, changeant radicalement les conditions de production, de diffusion et d'écoute de la chanson. Elle est entrée, avec d'autres objets artistiques, dans l'ère de l'industrie culturelle de masse, renvoyée de façon étroite du côté du loisir et du divertissement, de l'insignifiant et du superflu. Ainsi le mépris de classe du XIX^e va-t-il se déplacer au XX^e vers la chanson comme simple produit de consommation : on lui reproche alors d'être calibrée, inauthentique, non originale ¹⁹⁵.

Il m'a semblé nécessaire à ce stade, pour mieux comprendre les logiques de l'industrie musicale et les principes de diffusion de la chanson, de réfléchir au-delà de l'espace sonore mobilisé par la

¹⁹¹ AFP (dépêche), « TF1 enregistre un record d'audience avec la finale de "Star Academy" », *Le Monde*, 22 décembre 2002.

¹⁹² Jean-Claude Passeron, (entretien avec Joël Roman), « Quel regard sur le populaire ? », *Quelle culture défendre ?*, *Esprit*, n°283, mars-avril 2002, p.160.

¹⁹³ Il fallait (!) être *Noir Désir* pour pouvoir imposer sur un album enregistré dans les années 2000, un titre comme « L'Europe » (12^e et dernier titre de l'album *Des visages des figures*, 2001, © Barclay, Universal). D'une durée de 23'43 sur un texte de Bertrand Cantat et une musique de Brigitte Fontaine, interprété par ces deux mêmes artistes, cette œuvre totalement subversive est à de très rares exceptions diffusée sur les ondes hertziennes. A la question que posait Dominique-Emmanuel Blanchard, « Combien de radios ont diffusé L'Europe avec ces vingt-cinq minutes ? » à Bertrand Cantat, le 24 septembre 2002, celui-ci répondait : « A Varsovie. Ça peut passer exceptionnellement sur des radios alternatives, et c'est presque de l'ordre du parisianisme. Pascale Clark a essayé, sur France Inter. Elle en avait bien envie, mais comme son émission dure à peine une heure... Tu vois il faut aller à Varsovie pour l'entendre sur une radio. », dans Bertrand Cantat, Dominique-Emmanuel Blanchard, Jean Yssev, *Noir Désir et l'expérience des limites*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2003, p.35.

¹⁹⁴ Angèle Guller, « Les effets de l'art et de l'industrie », dans Angèle Guller, *Le 9^{ème} Art, Pour une connaissance de la chanson française contemporaine (de 1945 à nos jours)*, Bruxelles, Vokaer, S.A., 1978, p.22.

¹⁹⁵ Paul Garapon, « Métamorphoses de la chanson française (1945-1999) », *Esprit*, n°7, juillet 1999, p.89-118.

diffusion, sur le concept de temporalité et sur l'ensemble des significations qu'il pouvait recouvrir par rapport aux pratiques liées à la chanson. Je retiendrai ici une de ces nombreuses significations et vous renvoie, pour les autres, à l'une de mes publications.¹⁹⁶

Pour l'apprécier dans son intégrité, en maîtriser les contours et les enjeux, la chanson, comme toute autre production culturelle, mérite qu'on lui accorde du temps pour l'apprécier, pour la connaître. Or, actuellement, ce genre musical évolue dans un contexte paradoxal qui en révèle toute la richesse et la complexité d'étude : Omniprésente dans un continuum sonore (lieu de travail, supermarché, rue, métro, voisinage, chez soi ...), rare nous est cependant donnée l'occasion de considérer la chanson comme une œuvre à part entière, puisqu'elle est la plupart du temps toujours annexée à une autre activité sociale. Ainsi, à titre d'exemple, les amateurs de chanson interrogés à l'occasion de mon enquête¹⁹⁷ déclarent avant tout « écouter de la chanson le plus fréquemment » : pour accompagner leur travail (35.1 %), pour accompagner une tâche ménagère (33.8 %) ou une autre activité (17.3 %) parmi lesquelles l'usage de son ordinateur, la conduite de son véhicule, la lecture, la toilette. Seule 10 % de ma population soutient écouter de la chanson uniquement à des moments de détente qui lui sont exclusivement réservée. Confrontée à une écoute flottante plutôt qu'à une « réceptivité active » selon le mot de Paul Ricœur, la chanson est, dans de tels contextes, plus entendue qu'elle n'est écoutée, ces pratiques empêchant dès lors le « *réveil de la conscience et de la volonté pour faire naître le véritable sentiment esthétique* » selon la formule de Jean-Marie Guyau¹⁹⁸. De plus, comme les médias audiovisuels ont pris, dans une très large mesure, l'habitude de la diffuser en la dépossédant de ses spécificités artistiques, selon des choix stratégiques précis privilégiant la forme sur le contenu, l'acte promotionnel sur la démarche cognitive, en lui administrant des fonctions accessoires de pause entre deux discours, entre deux conversations, à l'image de celles qui sont attribuées aux messages publicitaires, tout auditeur, tout téléspectateur se trouve également de plus en plus contraint à l'entendre plutôt qu'à l'écouter, comme le précisait aussi Louis-Jean Calvet en 1981 :

¹⁹⁶ Cécile Prévost-Thomas, « Les temporalités de la chanson francophone contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. CXIII, 2002, p. 331-346.

¹⁹⁷ Voir note 22.

¹⁹⁸ « Si [...] vous entendez de la musique sans l'écouter, en pensant à autre chose, ce ne sera guère pour vous qu'un bruit plus ou moins agréable, quelque chose comme un parfum respiré sans y penser ; écouter, le bruit agréable deviendra esthétique, parce qu'il éveillera des échos dans votre conscience entière ; soyez distrait de nouveau, et la sensation, s'isolant, se formant, redeviendra simplement agréable. [...] Il faut un réveil de la conscience et de la volonté pour faire naître le véritable sentiment esthétique. L'admiration est, dans une certaine mesure, une œuvre de volonté », Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, op.cit., p.10. Sur la différence entre le fait d'entendre et d'écouter, on retiendra également les belles pages de Roland Barthes rédigées en collaboration avec Roland Havas dans son article, « Écoute », paru dans l'Encyclopédie Einaudi, vol.1, 1977, disponible dans ses *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Éd. du Seuil, octobre 1995, p.727-736.

Si la distinction entre écouter et entendre a un sens, il faut alors noter que si nous entendons sans arrêt, par le biais des médias, la chanson, ceux-ci ne nous invitent pas à l'écouter¹⁹⁹, tandis que la critique cinématographique par exemple aide à regarder au lieu simplement de voir. Regarder et écouter sont des activités volontaires, conscientes et, à l'inverse, voir et entendre sont plutôt des comportements passifs²⁰⁰.

Or pour écouter les mots, il faut qu'ils soient accessibles, et pour les entendre il faut les comprendre. Ici l'écoute requiert une attention, là elle sollicite un apprentissage. La croyance et l'action qui en découlent sont alors déterminées par les potentialités d'interprétation de chacun, potentialités encouragées par la mise à disposition, l'usage individuel et la pratique collective des œuvres, par l'accès à la connaissance, seule garante d'une possible reconnaissance.

La diffusion en tant que transmission culturelle

Je conclurai mon intervention en rappelant que le terme même de diffusion admet une seconde acception. La diffusion est également « l'action de transmettre ». Dans mes recherches sur la chanson j'accorde une attention toute particulière au principe de transmission de la chanson. Désignant depuis le XVIIIe siècle une « *action de porter à la connaissance* », la transmission s'inscrit selon moi d'une part dans la continuité du processus de participation sociale et me permet d'autre part d'introduire la question de l'émancipation individuelle et sociale que la chanson est capable de susciter à travers sa connaissance et sa pratique.

Produit de l'histoire, le concept de transmission entretient un lien évident avec la question de la mémoire collective qui « *se constitue dans le travail d'homogénéisation des représentations du passé et de réduction de la diversité des souvenirs, s'opérant éventuellement dans les " faits de communication " entre individus et dans la transmission* »²⁰¹. D'un point de vue historique, la transmission concerne les liens intergénérationnels et désigne plus précisément « *l'ensemble des processus par lesquels un groupe humain assure sa continuité dans le temps, à travers la succession des générations* »²⁰².

¹⁹⁹ Le fait qu'il existe globalement très peu d'émissions spécialement consacrées au répertoire, au contenu des chansons confirme cette observation.

²⁰⁰ Louis-Jean Calvet, *Chanson et Société*, Paris, Payot, 1981, p.17.

²⁰¹ Marie-Claire Lavabre, *Pour une sociologie de la mémoire collective*, <http://www.cnrs.fr/cw/fr/pres/compress/memoire/lavabre.htm>

²⁰² Danièle Hervieu-Léger, « La transmission religieuse en modernité », *Social compass*, 44, 1, 1997, p. 131. Cité par Robert Mager, « La transmission de la religion », in Jean-Marc Larouche et Guy Ménard (dir.), *L'étude de la religion au Québec : Bilan et prospective*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001. Article diffusé en ligne sur le site http://www.erudit.org/livre/larouchej/2001/livrel4_div36.htm

Sous l'angle culturel, elle pose la question des héritages et les transmissions culturelles. A l'issue de certains résultats de mon enquête et au gré de mes observations de terrain en situation de spectacles, j'ai pu relever combien le facteur familial de proximité semblait opportun pour « porter à la connaissance » le patrimoine chanté, ce constat me permettant d'émettre l'hypothèse selon laquelle la chanson, au sens large de ses expressions, est aujourd'hui parmi les genres musicaux celui qui se transmet le plus facilement entre les générations et s'oppose ainsi à la logique de compartimentalité des tribus musicales et des cibles générationnelles telles que souhaitent les imposer médias et industries à des fins purement mercantiles. D'ailleurs, une enquête récente²⁰³ confirme que la chanson française est le seul genre dont la préférence ne varie quasiment pas avec l'âge comme l'atteste le tableau suivant :

Parmi les types de musique suivants, quel est votre style de musique préféré ?								
	Chanson française	Rock-Pop	Musique classique	Jazz	Musique de films	Reggae	Musiques traditionnelles	Techno
Ensemble des français	66	29	22	14	13	12	10	9
15 à 24 ans	44	41	5	7	15	30	4	26
25 à 34 ans	69	47	12	12	14	14	3	16
35 à 49 ans	71	40	19	14	15	13	7	7
50 à 64 ans	69	18	32	21	14	4	15	2
65 ans et plus	72	3	36	16	8	1	20	0

Sur ce thème de la transmission culturelle, il serait également très intéressant de développer une réflexion sur l'évolution de la création chanson en direction du jeune public et de constater alors, qu'elle ne se cantonne pas uniquement aux albums qui lui sont spécifiquement dédiés (*Fabulettes* d'Anne Sylvestre depuis 1964, répertoire d'Henri Dès depuis 1977, contes, comptines, etc.) puisque enrichie de plusieurs courants et de nombreuses initiatives sur les trente dernières années²⁰⁴, elle tend aussi à se confondre avec le répertoire dit pour adultes :

Devant le développement de ce nouveau marché, les éditeurs publient [dans les années 1980] également des disques destinés aux enfants en compilant quelques titres "pour toutes les oreilles" de vedettes de leur catalogue, mais ces titres n'ont été ni écrits ni enregistrés spécialement pour les enfants : ainsi on trouve un disque de Georges Brassens chante pour les enfants, mais aussi Jacques Brel, Graeme Allwright, Jean-Michel Caradec, Boby Lapointe, Nana Mouskouri... Dans cette veine, qui a au moins le mérite de faire découvrir un répertoire "adulte" de qualité aux enfants, la plus grande réussite concerne sans doute Yves Duteil avec la

²⁰³ « Le style de musique préféré des français : la chanson française », Enquête TNS SOFRES/SACEM, juin 2005.

²⁰⁴ « En 1978 on peut recenser [en France] une trentaine de chanteurs ayant enregistré des disques spécialement pour enfants, huit ans plus tard, ils sont plus de quatre vingt », cf. Anne Bustarret, *La Mémoire enchantée. Pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours*, Paris, Enfance heureuse, Paris, 1986, 297 p. cité par Bernard Cousin, *L'enfant et la chanson, Une histoire de la chanson d'enfant*, Paris, Messidor, 1988, p.175.

publication d'un album 33 tours et de livres-disques 45 tours en 1980 avec les paroles des chansons [...]»²⁰⁵.

Vingt ans plus tard, des formations telles que Mickey 3D, les Têtes Raides, La Tordue nourrissent encore plus spécifiquement leur répertoire de voix et de thèmes liés à l'enfance, touchant ainsi au moins, par un phénomène de transmission immédiat, deux générations, celle des parents – public habituel de ces artistes – et celle de leurs enfants ! Parmi les créations les plus récentes, retenons, « La pittoresque histoire de Pitt Ocha »²⁰⁶, création collective à l'initiative du groupe *Les Ogres de Barback* qui, en l'espace de vingt titres, a convoqué plus de seize artistes parmi lesquels : Pierre Perret, Tryo, Les Hurlements d'Leo, La Tordue, Néry dans la confection d'un album concept accompagné d'un livret de soixante-quatre pages. Avec cet exemple, on perçoit comment la transmission s'effectue à la fois au sein de la création (Pierre Perret, Les Ogres) et auprès du public en fonction du processus évoqué ci-dessus. En croisant certaines données recueillies à l'issue de mon enquête, je peux également confirmer combien la transmission de chansons fait office de lien social et participe en cela dans le cadre familial parfois même de façon indirecte d'un principe de concordance identitaire, et ce, dès le plus jeune âge.

Parmi les questions posées à mes enquêtés, comparer leurs réponses correspondant à leurs préférences en matière de chanson²⁰⁷ à celles de leurs enfants²⁰⁸ permet en effet, pour la sous-population qui a pu satisfaire à ma requête²⁰⁹ de mesurer combien les goûts, quel que soit l'âge des enfants (ici de 3 à 28 ans) pouvaient être la plupart du temps proches²¹⁰ de ceux de leur parent et bien sûr inversement. Ainsi le tableau croisé intitulé « **Transmission familiale et sensibilisation à la chanson** », présenté en annexe 2 nous permet de constater d'une part, que cette observation concerne plus de la moitié de notre échantillon, qu'il s'agisse d'une transmission identique²¹¹, connexe²¹², ou en filigrane²¹³ et, que d'autre part les enfants sont le plus souvent

²⁰⁵ Bernard Cousin, *L'enfant et la chanson*, *Ibid*, p.179.

²⁰⁶ Les Ogres de Barback, « La pittoresque histoire de Pitt Ocha », © et © Irfan, 2003.

²⁰⁷ Question n°7 : « Quelles sont vos 5 chansons préférées ? »

²⁰⁸ Question n°83 : « Si vous avez des enfants, quelles sont les 3 chansons (tout style confondu) qu'ils préfèrent écouter en ce moment ? »

²⁰⁹ Sur une population totale de 196 personnes, seules 36 personnes ont déclaré avoir des enfants. Parmi celles-ci, seules les réponses de 21 d'entre elles ont pu être objectivement traitées.

²¹⁰ Méthodologiquement, le mode de passation de l'enquête et l'écart volontaire qui distancie les deux questions au sein du questionnaire me permettent de penser que les réponses à ces deux questions n'ont pas subi d'influence mutuelle.

²¹¹ Le 6^{ème} enquêté (Homme, né en 1958) de cette sous-population (voir 2^{ème} ligne de la 2^{ème} page de cette annexe) déclare préférer en 5^{ème} position la chanson « Maria Szusanna » de Michèle Bernard, cette chanson est précisément celle que préférerait écouter au moment de l'enquête son fils âgé de 12 ans. Sa fille âgée de 3 ans écoute également avec préférence un autre titre de Michèle Bernard : « Qui a volé les mots ».

²¹² Dans ce cas il s'agit comme pour la petite fille de 3 ans citée ci-dessus de comprendre, au-delà d'un titre unique, comment les parents peuvent transmettre le répertoire d'un artiste à leurs enfants. Prenons ici l'exemple de notre dixième enquêté (toujours dans le cadre de cette sous-population) dont les réponses figurent quatre lignes après celles de notre enquêté précédent et qui déclare préférer comme chansons en première place « Tu verras » de Nougaro, suivie de « Une petite fille », la sienne âgée de cinq ans aimant écouter en troisième position « L'enfant-phare » du même artiste.

réceptifs aux œuvres appréciées par leurs parents, puisqu'à la question : « **Sont-ils sensibles aux chansons que vous-même appréciez ?** », la totalité des réponses est positive, les réponses apportées à la question suivante (dernière colonne de notre tableau) témoignant de surcroît d'une réelle mobilisation et donc d'une participation effective qui se traduit le plus souvent de façon partagée, tantôt par le chant, tantôt par la danse ou encore par l'écoute attentive, l'âge variable pouvant cependant ici déterminer la pratique.

Mais au-delà d'une transmission intergénérationnelle, n'oublions pas, qu'en accompagnant chaque étape de socialisation des individus, la chanson se transmet aussi en grande partie de façon intra-générationnelle. Cette évocation nous permet de rebondir précisément sur la question de la fonction symbolique de la chanson, dans son expression la plus manifeste. A travers l'échange, le don et le contre-don, les adolescents se transmettent sans conteste du musical et des chansons comme nous le prouve notre enquête. Une fois encore le support et le format des chansons favorisent indiscutablement ces échanges comme ont pu le souligner Marie Cartier et Christine Détrez à travers leur enquête sur la lecture des adolescents : « *entre amis, ce n'est pas forcément de livres que l'on parle, mais de musique et de films : 90 % des adolescents disent s'échanger des CD²¹⁴, 75 % des cassettes vidéo, 55 % des magazines et environ 45 % des livres* ». ²¹⁵

Ainsi, à l'inverse du disque et des œuvres que ce dernier met à disposition, les auteures concluent que « *le livre n'a pas disparu de l'univers adolescent mais qu'il a simplement perdu sa fonction symbolique* ».

En évoquant cette transmission entre pairs, on admettra que le principe même de la transmission n'est pas uniquement d'essence diachronique entendu comme un « *transport dans le temps* » ²¹⁶ tel que le soutient Régis Debray, à qui l'on doit pourtant l'une des réflexions contemporaines la plus pertinente sur le sujet. ²¹⁷ D'ailleurs et consécutivement, l'adhésion d'un artiste et des œuvres qu'il transmet au sein de l'époque qu'il traverse est constitutive de l'élaboration des styles, de l'enracinement des courants musicaux dans notre histoire commune. Ainsi, « *la transmission procède géographiquement, elle cherche à occuper de l'espace, prend la forme de trajets et d'emprises mais c'est pour mieux faire histoire. Elle se propulse dans le milieu environnant mais pour faire*

²¹³ Pour les enquêtés dont les réponses figurent en 7^{ème}, 9^{ème}, 18^{ème} et 21^{ème} position, les artistes aimés des enfants (Fersen, Dikès, Leprest) se situent dans l'héritage direct de ceux que plébiscitent leurs parents (Brel, Brassens, Ferré, Ferrat).

²¹⁴ Christian Baudelot, Marie Cartier et Christine Détrez, *Et pourtant ils lisent...*, Paris, Seuil, 1999. Ce pourcentage a été obtenu à partir d'une enquête réalisée pendant quatre ans auprès de 1 200 adolescents.

²¹⁵ Marie Cartier et Christine Détrez, « Le livre n'a pas disparu de l'univers de l'adolescent : il a simplement perdu sa fonction symbolique », *Le Nouvel Observateur*, -- H.S N°41 -- S'instruire, Semaine du 15 juin 2000.

²¹⁶ Régis Debray, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, coll. "Le champ médiologique", 1997, p.17.

²¹⁷ Régis Debray, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, coll. "Le champ médiologique", 1997 et Régis Debray, *Les enjeux et les moyens de la transmission*, Paris, Plein feux, 1998.

*souche, et patrimoine ; et ne s'aventure au loin que pour accroître ses chances de ne pas mourir ».*²¹⁸

L'une des singularités de la chanson tient au fait que grâce au principe de transmission qui lui est inhérent et à la multiplicité des supports matériels qui sont capables de la diffuser, elle symbolise parfaitement son époque et devient par là-même source d'information et donc de connaissance privilégiée sur les étapes de notre histoire. « *La transmission est un transport qui transforme* »²¹⁹ et son enjeu est précisément celui de la pérennité de nos identités et de notre culture commune, autrement dit, « *l'enjeu de la transmission c'est l'homme, comme être qui produit sa propre humanité* ».²²⁰

La véracité de ce principe se mesure encore mieux quand Régis Debray nous suggère de ne pas confondre *transmission* et *communication*, la première étant à la fois composée de la « *communication d'un message et [de la] constitution d'une communauté* ».²²¹ Grâce à cette distinction, on comprend mieux alors pourquoi « *transmettre est un acte politique* »²²², pourquoi la transmission « *est un enjeu de civilisation* ».²²³

Enfin pour préciser une fois encore combien la transmission de la chanson est constitutive de la fonction plus large de participation, nous partagerons avec Laurent Marty l'idée selon laquelle :

*La chanson participe à la construction de la raison d'être, du sens de la vie que se donnent un groupe et les individus qui le composent. On s'en rend compte par le fait que, dans la relation qu'établit un individu ou un groupe avec la chanson, il y a une notion d'intimité, de familiarité : la chanson est proche –proche des préoccupations de l'individu, proche des préoccupations du groupe – la chanson est partie intégrante d'un environnement social ; c'est ce qui fait que l'on vit la chanson, qu'elle est une expérience, quelque chose qui se passe avec les paroles et la musique, mais qui est plus que les paroles et la musique. C'est en ce sens [...] que la transmission de la chanson, c'est aussi la transmission d'un savoir-vivre*²²⁴.

Si la chanson française demeure soumise sur le territoire français à des logiques économiques et médiatiques qui n'ont pas favorisé la prise en compte de sa diversité, le tournant de la diffusion

²¹⁸ Régis Debray, *Transmettre, Ibid.*, p.19.

²¹⁹ Régis Debray, *Les enjeux et les moyens de la transmission, op.cit.*, p.41.

²²⁰ *Ibid.*, p.22.

²²¹ *Ibid.*, p.35.

²²² *Ibid.*, p.21.

²²³ Régis Debray, *Transmettre, op.cit.*, p.21.

²²⁴ Laurent Marty, « La chanson, un savoir-vivre », *Vibrations*, n° 6, 1988, p.180.

numérique qu'elle connaît grâce à la révolution de l'Internet et de ses potentialités va sans nul doute lui permettre de positionner son pôle de « création artistique » au centre des nouveaux dispositifs de diffusion comme nous le suggèrent André Nicolas et Victor Conradsson dans la conclusion de leur rapport sur « Les marchés numériques de la musique »²²⁵.

Ainsi, peu à peu se développent : « une exhaustivité de l'exposition [des œuvres et des artistes] ; une visibilité accrue des fonds de catalogue ; une qualification des conditions de l'offre ; une interaction des usagers dans cette création de valeur autour des pratiques ; une faculté pour les artistes d'utiliser ce média pour se faire connaître »²²⁶, potentialités auxquelles j'ajouterai de nouveaux modes d'apprentissage et de transmission du savoir, permettant, chacune à notre patrimoine trop méconnu et encore trop souvent méprisé, d'acquérir une réelle légitimité culturelle et une véritable reconnaissance sociale.

Je vous remercie de votre attention et vous invite, si vous le souhaitez à ouvrir une discussion sur la thématique que je viens de vous exposer.

Cécile PRÉVOST-THOMAS

Membre associé au JCPM
(Jazz, Chanson, Musiques Populaires)
De l'OMF (Observatoire Musical Français)
Université Paris IV-Sorbonne.

cecile_prevost_thomas@hotmail.com

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

AUTHELAIN Gérard, *La chanson dans tous ses états*, Fondettes, Van de Velde, coll. "Musique et Société", 1986.

BEAUMONT-JAMES Colette, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Montréal & Paris, L'Harmattan, coll. "Chanson et langages", 1999.

CALVET Louis-Jean, *Chanson et Société*, Paris, Payot, 1981.

COLJON Thierry, *La belle gigue, Petite histoire belge de la chanson française*, Bruxelles, Luc Pire, 2001.

COUSIN Bernard, *L'enfant et la chanson, Une histoire de la chanson d'enfant*, Paris, Messidor, 1988.

DEPREZ Alexandra, *La variété française sur le divan, La face cachée des chansons à succès*, Luxembourg, Derrière les mots Editions, 2002.

²²⁵ André Nicolas, Victor Conradsson, « Les marchés numériques de la Musique », Ministère de la Culture et de la Communication, Observatoire des usages numériques culturels, décembre 2005, http://rmd.cite-musique.fr/observatoire/document/marches_numeriques.pdf

²²⁶ Ibid., p.45.

- DILLAZ Serge, *Vivre et chanter en France*, Tome 1 (1945-1980), Fayard/Chorus, 2005.
- DUMONT Pierre, DUMONT Renaud, *Le français par la chanson, Nouvelles approches de l'enseignement de la langue et de la civilisation françaises à travers la chanson populaire contemporaine*, Montréal & Paris, L'Harmattan, 1998.
- DUNETON Claude (avec la collaboration d'Emmanuelle BIGOT), *Histoire de la chanson française*, tome I et II, Paris, Le Seuil, 1998.
- GIROUX Robert (dir.), *En avant la chanson !*, Montréal, Tryptique, 1993.
- GIROUX Robert (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, 1993.
- GIROUX Robert (dir.), *La chanson, Carrières et société*, Montréal, Tryptique, 1996.
- GRIMBERT Philippe, *Chantons sous la psy*, Paris, Hachette Littératures, 2002.
- GRIMBERT Philippe, *Psychanalyse de la chanson*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- GULIANI Élisabeth (dir.), « La chanson française », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°16, Paris, Bibliothèque nationale de France, juin 2004, p.56-58.
- GULLER Angèle, *Le 9 ème Art, Pour une connaissance de la chanson française contemporaine (de 1945 à nos jours)*, Bruxelles, Vokaer, S.A., 1978.
- HALIMI André, *On connaît la chanson !*, (1959), Paris, l'Harmattan, 2005.
- HIRSCHI Stéphane *Les frontières improbables de la chanson*, sous la direction de Stéphane Hirschi, Presses Universitaires de Valenciennes, Recherches valenciennes n°8, 2001.
- KELBERG Dorian, *La chanson française et les pouvoirs publics : Une activité sociale à objet culturel contrôlée et régulée par les pouvoirs publics*, Tome 1, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1997.
- KELBERG Dorian, *La chanson française et les pouvoirs publics : Une activité artistique produit des industries culturelles soutenue et promue par les pouvoirs publics*, Tome 2, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1997.
- LESUEUR Daniel, *L'histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, Chatou, Carnot Cinéma, 2004.
- MARTY Laurent, « Pistes pour une approche anthropologique de la chanson », *Vibrations*, n° 2, 1984, p. 201-207.
- MARTY Laurent, « La chanson, un savoir vivre », *Vibrations*, n° 6, 1988, p. 169-183.
- MARTY Laurent, *Chanter pour survivre. Culture ouvrière, travail et techniques dans le textile. Roubaix 1850-1914*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- NAUDIN Marie, *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : Rôle unificateur de la chanson*, Paris, Nizet, 1968.
- NICOLAS Lucien, *Chanson vivante*, Brézolles, L'Araucaria/Paroles et musique, 1984.
- OBERHUBER Andrea, *Chanson(s) de femme(s) : Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich. 1968-1993*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1995.
- PÉNET Martin, *Mémoire de la chanson, 1200 chansons du Moyen-âge à 1919*, Paris, Omnibus, 2001.
- PÉNET Martin, *Mémoire de la chanson, 1200 chansons de 1920 à 1945*, Paris, Omnibus, 2001.

PERRIER Jean-Claude, Nouvelle vague, *La jeune chanson française depuis 1981*, Anthologie, Paris, La Table Ronde, coll. "La Petite Vermillon", 2002.

PLANES Jean-Marie, *Une chanson qui nous ressemble, petits essais sur quelques chansons françaises*, Bordeaux, Confluences, juin 2001.

PORTIS Larry, *La Canaille, Histoire sociale de la chanson française*, Paris, Ed. CNT-Région Parisienne, 2004.

ROBINE Marc, *Il était une fois la chanson française, des origines à nos jours*, Paris, Fayard/Chorus, 2004.

SOUBEYRAN Valérie, *Réflexions sur les chansons douces que nous chantaient nos parents... ou Les dessous de la Mère Michel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2004.

SPYROPOULOU LECLANCHE Maria, *Le refrain dans la chanson française, de Bruant à Renaud*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.

VERNILLAT France, CHARPENTREAU Jacques, *La chanson française*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je ?", n° 1453, 1971.

VIAN Boris, *En avant la zizique*, (1966) Paris, Union générale d'Édition, coll. "10/18", n° 589, 1979.

VIGNOL Baptiste, *Cette chanson que la télé assassine*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2001.

VIGNOL Baptiste, *Des chansons pour le dire. Une anthologie de la chanson qui trouble et qui dérange*, Paris, Tournon, 2005.

Etudes statistiques récentes

CNV, *Éléments statistiques sur la diffusion des spectacles de variétés et de musiques actuelles en 2005*, juin 2006, 29 p.

NICOLAS André, *La diversité musicale dans le paysage radiophonique, Rapport 2003*, Paris, Cité de la Musique, Observatoire de la Musique, 2003.

NICOLAS André, *Indicateurs de la diversité musicale dans le paysage radiophonique, Rapport 2005*, Paris, Cité de la Musique, Observatoire de la Musique, 2005, 72 p.

« Votre vie en musique », Une enquête de la SACEM sur le rapport des français à la musique réalisée par TNS SOFRES, juin 2005, 21 p.

Travaux de Cécile PREVOST-THOMAS

2005 **"De Douce France à Tékitoi : enjeux identitaires et sociaux de la chanson engagée en France"**, article issu d'une communication au sein du colloque *La chanson francophone contemporaine et engagée*, Centre de Recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), Université du Québec à Montréal, les 17 et 18 mars 2005, à paraître aux éd. Tryptique en 2007.

2005 **"Les femmes dans la chanson aujourd'hui : quelle visibilité sociale ?"**, dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003 réunis et édités par Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n°1, 2005, p.13-29.

2004 **"La chanson et le disque"**, communication au cours du colloque « La chanson française – Hommage à Jacques Canetti », Bibliothèque Nationale de France, site François-Mitterrand Tolbiac, jeudi 25 novembre 2004, intervention et discussion disponible à la BNF, salle de l'audiovisuel. Notice n° : FRBNF39289417.

- 2004 **"Objets musicaux contemporains : des frontières poreuses entre savant et populaire"**, avec Hyacinthe Ravet, dans Sylvia Girel (dir.), *Sociologie des arts et de la culture, Un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2006, p.317-331.
- 2004 **" « Au cœur d'Higelin » : la syntonie fantastique ! Sociologie d'une œuvre enchantée"**, dans Anne-Marie Green (dir.), *La fête comme jouissance esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. "Logiques sociales", 2004, p.221-251.
- 2002 **"Les temporalités de la chanson francophone contemporaine"**, *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. CXIII, 2002, p. 331-346.
- 2001 **"Chanson francophone contemporaine et pratiques émancipatoires : une dynamique de survie au cœur de la mondialisation"**, dans Anne Robineau et Marcel Fournier (dir.), *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques, Perspectives comparées Québec, France, Cuba, Paris*, L'Harmattan, Logiques sociales, 2006, p.57-76.
- 2000 **"La chanson : une œuvre culturelle au cœur de la dynamique artistique contemporaine. L'exemple de l'œuvre protéiforme et interactive de Charlélie Couture"**, in *Les frontières improbables de la chanson*, sous la direction de Stéphane Hirschi, Presses Universitaires de Valenciennes, Recherches valenciennes n°8, 2001, p.351-367.
- 1998 **"La chanson francophone contemporaine : structure, pratiques, fonctions"**, in *Les Cahiers de l'O.M.F.* (Observatoire Musical Français), série : Sociologie des Faits Musicaux et Modèles Culturels, Université de Paris-Sorbonne, n°6, décembre 1998, 47 p.

Transmission familiale et sensibilisation à la chanson

<i>Profil de l'enquêté(e)</i>		<i>1^{er} enfant</i>		<i>2^{ème} enfant</i>		<i>Si vos enfants sont sensibles aux chansons que vous appréciez, comment se manifeste cette sensibilité ?</i>
Sexe	Année de naissance	Sexe	Age	Sexe	Age	
F	1971	F	5			
Avec le temps – Ferré La chanson des vieux amants – Brel Tu verras – Nougaro Ma plus belle histoire d'amour – Barbara Mourir pour des idées - Brassens		L'amour à la machine – Souchon Les papillons – Fersen Le tourbillon – Moreau				
F	1975	F	18	F	18	
Ils s'aiment – Lavoie Tout – Fabian Humana – Fabian Allez plus haut – Arena Sauvez l'amour - Balavoine		Si tu m'aimes – Fabian Heartbreaker – Carey Vision of love - Carey		Si tu m'aimes – Fabian Heartbreaker – Carey Vision of love - Carey		Mes filles sont jumelles. Quand je mets ou et que je chante ces chansons elles sourient, elles applaudissent et elles essaient de les chanter.
H	1952	F	22			
San Francisco – Le Forestier Le temps de cerises – Montand Le métèque – Moustaki La vie d'artiste – Ferré Voir un ami pleurer – Brel		Douce France - Trenet				C'est très variable. Actuellement assez branché sur la techno, le rap, mais a toujours aimé la chanson (Béart, Voulzy, Souchon...)
H	1964	F	4			
Les yeux du cœur – Marjo La complainte du phoque en Alaska – Beau Dommage La Bohème – Aznavour Le plus fort c'est mon père – Lemay Journée d'Amérique – Séguin		Le temps des cathédrales - Pelletier				Je lui apprend à les chanter

H	1971	F	8		
Manon –Gainsbourg Nicolas – Sheller La chanson des vieux amants – Brel Les feuilles mortes - Montand L'hymne à l'amour – Piaf		Seul - Garou			
H	1958	H	12	F	3
Frangines –Sylvestre C'est quand qu'on va où ? – Renaud Son cirque – Lacouture Devenir Vieux – Semal Maria Szusanna – Bernard		Maria Szusanna – Bernard		Qui a volé les mots – Michèle Bernard La réforme de l'orthographe – Pierre Perret	Ils les redemandent, ils les chantent
F	1964	F	3		
La chanson des vieux amants – Brel Comme par hasard – Bernard Nu – Leprest Les souliers verts – Lemay Le jardin extraordinaire - Trenet		Les bobos – Campagne Fabulettes - Sylvestre Bonne nuit les petits			Elle les chante
F	1973	F	3		
La Javanaise – Gainsbourg Tandem – Paradis Si tu m'assassines – Obispo Sang pour sang – Hallyday Pas cette chanson - Hallyday		Miyhel – Ursull Tout le monde veut devenir un cats			Elle danse tout le temps
H	1966	F	3		
La princesse et le croquenotes – Brassens Orly – Brel Le Dôme – Leloup L'aigle noir – Barbara Mont-Saint-Aignan - Leprest		Pantin-Patine – Leprest-Didier Balançoire – Sylvestre Petit à petit - Sylvestre			On danse, on fait la ronde
H	1968	F	5		
Tu verras – Nougaro Une petite fille – Nougaro Nicolas – Sheller La chanson des vieux amants – Brel Heures indoues – Foly		Chanter pour ceux – Lââm Dans la vallée – Manau L'enfant-phare - Nougaro			Elle les chante
F	1969	F	2	F	8
La quête – Brel				Tout tout pour ma chérie -	Elles n'ont pas le choix

Résiste – Gall Est-ce Dieu ou le diable ? - Barbara Parole Parole – Dalida Emmène-moi – Goldman				Polnareff		
H	1961	F	7			
La fille du coupeur de joints – Thiéfaïne Métro – Téléphone Plus grandir – Farmer Le poinçonneur des Lilas – Gainsbourg Antisocial – Trust		Gainsbourg Pink Floyd Farmer				
H	1955	F	15	F	14	
La java es bombes atomiques – Vian La quête – Brel Je vous aime – Ferrat Le vieux Léon – Brassens Les copains d’abord – Brassens		Là-bas – Goldman Samedi soir su la terre – Cabrel		Oulalaradime – Zebda La corrida – Cabrel Aïoli wood – Massilia Sound System		On arrive à écouter certaines chansons ensemble
F	1972	H	4			
Mon ange – Lapointe Les adieux d’un sex symbol – Dufresne Les copains d’abord – Brassens Etre une femme – Sardou Le téléphone pleure – François		Tendres fesses – Lapointe Le lundi au soleil – François J’ai vu - Niagara				Il les écoute beaucoup et apprend les paroles très vite
H	1948	F	19			
La mémoire et la mer – Ferré Tristesse – Ferré Etrange affaire – Vasca Passer l’hiver – Bertin Le droit à l’oubli – Verdier		La maison est ouverte – Desjardins J’écris – Vasca Paroisse - Bertin				
F	1961	H	10			
Avec le temps – Ferré Le poinçonneur des Lilas – Gainsbourg La maison sous les arbres – Bécaud Un homme et une femme – Croisille		Pokemon Willeminium – Will Smith Mary – Mary J Blidge				Il écoute avec moi et apprécie

Le petit roi – Ferland							
F	1964	F	4				
Le reste du temps – Cabrel Belle – Garou, Fiori et Lavoie Unchained Melody – The Righteous Brothers Les plus belles années – Dassin La langue de chez nous - Duteil		Ma vache – Campagne J'te mentirais – Bruel La vida loca – Martin				Elle demande pour écouter mes chansons	
H	1961	F	8	H	4		
Avec le temps – Ferré Ne me quitte pas – Brel La Manokoutai – Vigneault Le retour de Don Quichotte – Rivard L'âme à la tendresse - Julien		Pantin-Patine – Leprest-Didier Bébé Dragon – Lavoie Les papillons – Fersen		Emilie Jolie – Emilie, Julien Clerc Adibou Cornemuse – Marie Bernard		Ils les chantent parfois	
H	1959	H	14				
Les passantes – Brassens Nuit et brouillard – Ferrat L'aigle noir – Barbara Le père prodigue – Chelon Ne me quitte pas – Brel		Petit frère – IAM Blue - Eiffel 65 Le côté obscur – IAM				Ils me trouvent 'ringard'	
F	1953	F	20	F	15		
Absence – Duteil Etre – Aznavour Cécile, ma fille – Nougaro Je voudrais détourner le soleil – Piolot Lucie – Obispo		L'émigrante – I Muvrini Tomber la chemise – Zebda Parisien du nord – Mami et Alliance Ethnick		Lune – Notre-Dame de Paris Adagio – Fabian My love is your love - Houston		On les chante à plusieurs voix	
H	1942	F	28				
L'affiche rouge – Ferré Rotterdam – Ferré Ne me quitte pas – Brel Le traversier – Leclerc La montagne – Ferrat		Mowgli – Dikès La retraite – Leprest Le Migrateur - Dikès					

Morcheeba	<i>Otherwise</i>	Wea	Stanley Beckford	<i>big Bamboo (extrait de l'album Stanley Beckford plays mento)</i>	Barclay
Morcheeba	<i>Blindfold</i>	Wea	Stanley Beckford	<i>Rich man</i>	Barclay
Natalia M.King	<i>Angel</i>	Universal	Stanley Beckford	<i>Three little birds</i>	Barclay
Nick Cave & The Bad Seeds	<i>Bring it On</i>	Labels	Stephan Eicher	<i>On nous a donné</i>	Virgin
Nick Cave & The Bad Seeds	<i>He wants you</i>	Labels	Stephan Eicher	<i>Cendrillon après minuit</i>	Virgin
Noir Désir	<i>Le vent nous portera</i>	Barclay	Sting & Mary J. Blige	<i>Whenever I saw your name</i>	A&M
Noir Désir	<i>A l'envers à l'endroit</i>	Barclay	Susheela Raman	<i>Maya</i>	Narada World
Norah Jones	<i>Don't know why</i>	EMI	Susheela Raman	<i>Love trap</i>	Virgin
Norah Jones	<i>Come away with me</i>	EMI	Susheela Raman	<i>Ye meera divanapan hai</i>	Virgin
Norah Jones	<i>Turn me on</i>	EMI	Tanger	<i>Attendre</i>	Mercury
OL	<i>J'aime</i>	EMI	The Cool Crooners	<i>Bulugwe lami</i>	Globe Music
Paris Combo	<i>Attraction</i>	Polydor	Thievery Corporation	<i>The richest man in Babylon</i>	Barclay
Paris Combo	<i>Dans les bras d'un loup</i>	Polydor	Thievery Corporation	<i>Until the morning</i>	Barclay
Paris combo	<i>Trois petits points</i>	Polydor	Thomas Fersen	Dugenou	Tôt ou Tard
Party at the palace	<i>The queen's concerts, Buckingham Palace.</i>	EMI	Thomas Fersen	Le chat botté	Tôt ou tard
Patrice	<i>Sunshine</i>	Small	Thomas Fersen	Deux pieds	Tôt ou tard
Patrice	<i>Up in my room</i>	Small	Thomas Fersen	Les cravates	Tôt ou Tard
Patrice	<i>Music</i>	Epic	Tiken Jah Fakoly	<i>Y'en a marre</i>	Barclay
Paul Personne	<i>Patchwork électrique</i>	Polydor	Tiken Jah Fakoly	<i>Le pays va mal</i>	Barclay
Paul Personne	<i>Les p'tites routes</i>	Polydor	Tom Novembre	<i>Le balayeur</i>	Barclay
Paul Personne	<i>J'me taille</i>	Polydor	Tom Novembre	<i>La vie du rail</i>	Wagram
Peter Gabriel	<i>The Barry Williams Show</i>	Virgin	Tom Novembre	<i>Sans humour</i>	Wagram
Peter Gabriel	<i>More than this</i>	Virgin	Toma Sidibé	<i>Petit frère</i>	Small
Peter Gabriel	<i>Growing up</i>	Virgin	Toma Sidibé	<i>Keep in touch</i>	Small
Pink Martini	<i>Amado mio</i>	Naïve	Toma Sidibé	<i>Passe la seconde</i>	Small
Rachid Taha	<i>Hey anta</i>	Barclay	Tricky	<i>Antimatter</i>	Pias
Rachid taha	<i>Medina</i>	Barclay	Trio Mocoto	<i>Voltei amor</i>	Cramned Disc
Raul Paz	<i>Llegare</i>	Naïve	Tété	<i>A la faveur de l'automne</i>	Epic / Sony
Rickie Lee Jones	<i>Second chance</i>	V2	Valérie Lagrange	<i>Fleuve Congo</i>	Vogue
Ridan	<i>Le rêve</i>	Epic	Valérie Lagrange	<i>La maison sous les glycines</i>	Vogue
Rokia Traoré	<i>M'bifo</i>	Indigo	Vincent Delerm	Tes parents	Tôt ou Tard
Ruben Gonzales	<i>Chanchullo</i>	Night & day	Vincent Delerm	Fanny Ardant & moi	Tôt ou Tard
Salif Keita	<i>Yamore</i>	Universal jazz	Vincent Delerm	Le monologue shakespearien	Tôt ou tard
Salif Keita	<i>Madan</i>	Universal	Vincent Delerm	La vipère du Gabon	Tôt ou Tard
Sanseverino	<i>La cigarette</i>	Columbia	Yann Tiersen	Les jours tristes	Labels
Serge Gainsbourg	<i>Marilou reggae</i>	Mercury	Yann Tiersen	Bagatelle	Labels
Sergent Garcia	<i>Adelita</i>	Labels	Yann Tiersen	C'était ici	Labels
Sergent Garcia	<i>Gigante</i>	Labels	Yann Tiersen	Goody bye Lenin	Labels
Sergent Garcia	<i>Resiste me (remix)</i>	Labels	Youssou 'N' Dour	<i>Mon monde à moi (the joker)</i>	Nonesuch
Souad Massi	<i>Raoui</i>	Island	Youssou N'Dour	<i>Don't look back</i>	Small
Souad Massi	<i>J'ai pas de temps</i>	Island	Youssou N'Dour	<i>Li ma weesu</i>	Nonesuch/Wea
Souad Massi	<i>Tant pis pour moi</i>	Island	Youssou n'Dour	<i>So many men</i>	Nonesuch
Souad Massi	<i>Moudja</i>	Az	Zebda	<i>Le bruit et l'odeur (live)</i>	Barclay
Souad Massi	<i>Ghir enta</i>	Az	divers artistes (Nick Cave, David Bowie, The Clash)..	<i>extrait : David BOWIE</i>	Virgin
Souad Massi & Ismael Lo	<i>Noir et blanc</i>	Island			

Rap et société: Immigration, intégration, racisme - Naissance et développement d'une orature anticapitaliste

Eva Kimminich

1. Les origines et la mondialisation du rap

En quelques décennies seulement le mouvement hip hop est devenu, en France, un moyen d'expression important pour la jeunesse pluriculturelle. Rappelons d'abord les origines et l'histoire de ce mouvement. Il a surgi aux Etats-Unis à la fin des années 70, dans les ghettos des Noirs, et a été adapté en Europe, surtout en France, et en Afrique, avant tout au Sénégal. En général – car il y a toujours des exceptions –, il a été créé par des couches sociales exclues ou marginalisées, marquées par un taux élevé de chômage et par un pluriculturalisme prononcé. Les personnes concernées ne cherchaient pas seulement une place dans une société, mais aussi leurs identités culturelles. Leur refusant les bases peut provoquer une ambiance explosive, comme ce fut le cas dans le South Bronx de New York pendant les années 60 ou dans la banlieue parisienne, surtout depuis les années 90. La violence y avait fait maintes victimes parmi les jeunes afro-américains soit maghrébins, soit de l'Afrique subsaharienne. Aussi bien dans le Bronx que dans la banlieue parisienne les agressions ont pu être atténuées car une des règles principales du mouvement hip-hop, formulées par Afrika Bambaata, est de transformer les énergies négatives en énergies positives, c'est-à-dire créatrices. Bambaata avait fondé la Nation Zulu en 1976, un mouvement se basant sur l'Islam, mais loin d'être fondamentaliste. Il se sert du hip-hop comme moyen d'expression. Sur son site d'Internet²²⁷ on trouve une définition du mouvement, de ses intentions et des informations sur ses membres, qui sont « issus de beaucoup de races, cultures, nationalités, pays et religions » et qui croient « à la liberté, à la justice, l'égalité, au savoir, à la sagesse et à l'entente. » Le hip-hop est défini comme « un véhicule pour faire passer d'innombrables leçons: paix, unité, amour, amusement, positivité, tolérance, responsabilité, respect, créativité, participation, retour à l'essence des choses, véracité et foi. » Il enseigne de « s'ouvrir mentalement, de braver les défis de la vie, de transformer ses énergies négatives en énergies positives et créatives et de transférer ses connaissances »: c'est-à-dire : chacun partage son savoir et ses capacités avec un autre. Mais on nous explique aussi pourquoi il y a des mauvais exemples:

A cause d'un manque de connaissance de la culture hip-hop beaucoup de jeunes dans le monde se sont fait une fausse idée du hip-hop. Ils pensent que cela veut dire fumer des joints, boire de

²²⁷ <http://www.zulunation.com/>

l'alcool, porter de t-shirts de marque, avoir une arme sur soi et aller dans des clubs de strip-tease. [...] Cette image a été exploitée par l'industrie du disque et diverses entreprises qui profitent de la culture hip-hop aux dépens de la mentalité et la moralité des jeunes.

Résumons l'essentiel : le hip-hop est une culture de ghetto ou de banlieue. Il est un phénomène (surtout mais pas exclusivement) urbain et sociopolitique, qui est de la cohabitation de populations aux cultures différentes, populations marginalisées par les couches dominantes et la politique. De leur point de vue, la culture hip-hop est (toujours) considérée comme la menace d'une invasion. En France, rap et hip-hop ont été de surcroît associés aux problèmes de l'immigration. En conséquence, ils furent pris dans l'engrenage de la propagande du Front National dont le discours se fonde sur des arguments racistes et colonialistes. Dans ce contexte, comme le banlieusard, le rappeur fut étiqueté comme être agressif, dépourvu de culture et fut transformé en « sauvage postmoderne ». Son domicile fut perçu comme une zone de non-droit ou zone rouge, ce qui légitima une surveillance policière renforcée et une forte répression, pouvant déboucher sur des bavures.²²⁸

Du point de vue des acteurs, le hip-hop signifie tout à fait autre chose ; il est un travail sur soi-même, une prise de conscience, l'expression créatrice d'une identité en formation et une manière alternative de vivre qu'on partage avec une communauté sans frontières. Depuis lors, le mouvement s'est répandu dans le monde entier. Nous avons du rap aussi bien au Japon et en Sibérie que sur les hauteurs de l'Himalaya (rap de sherpa). Dans chaque pays, les jeunes ont développé leurs propres styles, tout en s'imprégnant de leurs cultures locales et en ciblant les conditions et les problèmes de leurs pays et de leurs sociétés.

2. Naissance du rap en France et climat sociopolitique

Voyons maintenant l'arrière-plan social et politique du rap en France. La situation sociopolitique des années 1980 peut être résumée par six mots-clés: d'un côté, ségrégation, racisme et stigmatisation, de l'autre, RAPublicanisme, islamisme et anticapitalisme.

Deux phénomènes ont contribué fortement au développement de rénégation : la désindustrialisation et l'immigration croissante, qui ont fait croître le danger d'une ghettoisation et

²²⁸ La bavure désigne une faute, une pratique violente et illégale de la police. Un soupçon léger suffit pour emmener des jeunes au commissariat, pour les humilier verbalement et les maltraiter physiquement. Selon les statistiques, les personnes arrêtées sont surtout des jeunes d'origine arabe ou africaine. C'est leur couleur de peau et ce qu'on appelle délit d'adresse, c'est à dire le fait d'habiter dans une banlieue, qui suffit pour les rendre suspects. Ces bavures ont parfois fini par la mort d'un jeune, comme cela a été le cas pour Makomé M'Bowle en 1993. Ce cas a inspiré Mathieu Kassovitz pour son film La Haine. Les bavures existent toujours et les jeunes en ont peur. Cela les pousse à la fuite dès qu'ils voient des policiers. Pourchassés par ceux-ci, il y a également eu de nombreux accidents mortels. L'origine des émeutes de 2005 a été une telle poursuite qui a fini avec la mort de deux jeunes.

ont augmenté le chômage. A partir des années 80, ce furent en effet surtout des jeunes issus de l'immigration qui furent touchés par le chômage, ce qui en même temps fit monter le taux de criminalité dans les banlieues de 273 %. Le gouvernement Mitterrand perçut ces problèmes et réagit avec des programmes spécifiques et des mesures comme le RMI (Revenu Minimum d'Insertion). Comme plusieurs études l'ont depuis montré, ces mesures et ces programmes échouèrent, moins à cause du modèle d'intégration qu'à cause d'une xénophobie et d'un racisme latents. Par exemple, la distribution des HLM échut au personnel municipal ; les quotas, qui devaient éviter des concentrations ethniques dans les cités, ne furent pas respectés parce que les Français ne voulaient pas vivre avec des Maghrébins et des Africains. Les programmes sociaux et socioculturels de la « démocratisation culturelle », initiés par Jack Lang²²⁹ firent naufrage à cause des partis de droite qui, se consolidant pendant les années 1990 ; ils s'opposèrent à des programmes mis en œuvre pour les jeunes de banlieue issus de l'immigration. **La première génération des rappers français, c'est-à-dire surtout les groupes NTM et Assassin, les deux groupes-phares du mouvement de cette époque, a donc été subventionnée par ces programmes et ces fonds, par exemple par FAIR (Fonds d'Action et d'Initiative Rock). En 1991, Jack Lang mis également en œuvre le *Hip-hop Dixit*, une action pour les graffeurs qui entrèrent ainsi dans les temples de la haute culture comme le *Musée National des Monuments Français*. Les experts européens jugèrent cette action comme unique et exemplaire.**

Mais, en même temps, de telles initiatives suscitèrent chez les Français l'angoisse de perdre leur culture traditionnelle. La droite les critiqua donc avec véhémence, surtout Jean Marie Le Pen, qui se prononça contre le hip-hop et le rap en le dénigrant comme « croissance pathogène » : « Si demain, le grand groupe musical doit être Nique ta mère et si le Louvre doit intégrer des collections de tags, nous serons entrés dans le monde haïssable de Big Brother, le monde tiède et gris de la pensée unique. »²³⁰

²²⁹ Le concept de cette politique culturelle se basait sur la déclaration de l'Union européenne à Arc et Senans en 1974 : « Toute politique culturelle a pour objectif fondamental la mise en œuvre de l'ensemble des moyens capables de développer les possibilités d'expression et d'assurer la liberté de celle-ci. Il s'agit de reconnaître à l'homme le droit d'être l'auteur de modes de vie et de pratiques sociales qui aient signification. Il y a, en conséquence, lieu de ménager les conditions de la créativité où qu'elles se situent, de reconnaître la diversité culturelle en garantissant l'existence et le développement des milieux les plus faibles. » – C'est dire qu'on se rendit compte de l'importance des pratiques culturelles et de l'expression créative de l'individu pour la formation de l'identité et pour une socialisation réussie. On a aussi découvert que le hip-hop et ses modes d'expression étaient des moyens efficaces pour apaiser les jeunes des quartiers. – Voir Dietmar Hüser, *RAPpublikanische Synthese. Eine Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*, Köln 2003 et Eva Kimminich, «Citoyen oder Fremder? Ausgrenzung und kulturelle Autonomie in der Banlieue Frankreichs. » *Archiv für Sozialgeschichte*, Bd. 46: Integration und Fragmentierung in der europäischen Stadt, Bonn 2006, pp. 505-538, PDF accessible sous : http://www.fes.de/aktuell/focus/7/documents/18_Kimminich.pdf et Kimminich (ed.), *Rap: More than Words*, Frankfurt 2004.

²³⁰ Cité d'après Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du RAP français*, Paris 2001, p. 103.

Par de telles paroles il renforça la xénophobie, le racisme et les préjugés d'une population déstabilisée par le chômage et le déclin social, provoqués par le système économique et la mondialisation. Mais puisqu'il fallait un bouc émissaire plus plausible on le trouva vite – vu la criminalité croissante dans les banlieues. Dans la mentalité commune les périphéries des villes se transformaient en zones de non-droit, donc non civilisées, des zones du mal et du diable. Le Front National, qui s'empara de quelques municipalités, cessa les programmes sociaux et ferma les centres socioculturels des banlieues de ces villes – les seuls endroits où les jeunes chômeurs, vivant nombreux dans des logements étroits, pouvaient se rencontrer, discuter ou danser ensemble.

Dans quelques villes la population manifesta contre ces actes arbitraires, par exemple à Toulon où l'affaire NTM se déclencha en 1995 et 1996.²³¹ Voyons d'abord la situation à Toulon. Avec Jean-Marie Le Chevalier et sa femme Sandrine, l'idéologie xénophobe du Front National s'infiltra dans la mairie de Toulon. Tous deux furent très engagés contre les immigrés et les jeunes de banlieues ; ils appliquèrent entre autres le slogan « La France aux Français », ils surveillèrent l'achat des livres des bibliothèques publiques pour favoriser la culture française et ils interrompirent tous les programmes sociaux et culturels qui étaient en cours pour les jeunes des banlieues.²³² Mais une partie de la population de Toulon exprima son désaccord avec Le Chevalier et l'argumentation du FN en organisant des manifestations le 14 juillet. Le groupe rap NTM fut lui aussi invité et à cause de la présence démesurée de la police rappait « Nique les flics ». De surcroît Joey Starr désigna les policiers comme « des complices fascistes ». Le syndicat de la police, soutenu par Le Chevalier, porta plainte. Joey Starr fut condamné à 6 mois de prison pour atteinte verbale à l'ordre public. Mais la population s'engagea pour la liberté d'expression de la chanson qu'il voyait mise en cause. La peine fut réduite à trois mois de prison avec sursis et 50.000 francs d'amende.

La xénophobie et le racisme de la population française s'intensifièrent. D'après diverses enquêtes, en 1990, 40 % des Français étaient de l'avis que les Maghrébins ne peuvent pas être intégrés ou seulement avec difficulté. 48 % considéraient tous les Maghrébins comme des Arabes et 42% déclarèrent qu'ils n'aimaient pas les Arabes. 70% étaient d'avis qu'il y avait trop d'Arabes en France – ce qui équivalait à trop de Musulmans. La Commission des Droits de l'homme constata la même année qu'un racisme anti-maghrébin se confirmait dans tous les domaines de la société, même dans des villes où les Maghrébins ne se sont pas établis. »²³³

²³¹ Voir Dietmar Hüser, «Vive la RAPublique – Botschaften und Bilder einer anderen Banlieue. » Richard van Dülmen et Alf Lüdke (éd.), *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 7. Jg./2 (1999), pp. 271-294.

²³² Il mettait ainsi en pratique ce que revendiquait aussi, entre autres, Catherine Mégret, maire à Vitrolles. Elle avançait que la culture moderne ne vaut rien, que la culture devrait être mise en ordre en France, c'est-à-dire qu'elle devrait être nettoyée des éléments de la culture noire et arabe, car – c'était son argument principal – les Noirs n'éprouveraient pas les mêmes sentiments que les Français.

²³³ Francois Dubet et Didier Lapeyronnie, *Im Aus der Vorstädte. Zerfall der demokratischen Gesellschaft*, Stuttgart 1994, p. 138.

Les médias contribuèrent aussi à ce discrédit. Les reportages des années 1970 se servaient encore du terme neutre « la main d'œuvre étrangère » pour parler des immigrés venus en France pour travailler. Ceux-ci étaient intégrés socialement par leur participation politique au mouvement des ouvriers. À partir des années 1990, les médias utilisèrent le terme d' « immigrés », ce qui signifiait immigrés du Maghreb et de l'ouest de l'Afrique. Puisqu'il s'agissait surtout de Musulmans, on leur reprocha une résistance innée à l'intégration, argument qui a son origine dans le discours colonial et qui a été adapté par les hommes politiques de droite. Ils s'en servirent – surtout dans le contexte d'un fort chômage et d'un taux élevé de criminalité dans les banlieues – pour considérer les « jeunes barbares des cités comme problème national ». On affirma en effet que ces enfants nés en France n'étaient pas civilisables à cause de leur religion, l'Islam. Les termes et l'argumentation laissent entrevoir qu'on se servit d'une figure de projection très ancienne et à laquelle on recourut en Occident dans toutes sortes de crises de société : le barbare.²³⁴ Depuis des siècles, il est le contre-modèle par excellence, duquel toute culture se distingue en prônant son hégémonie – et cela avec succès. Et ceci n'a pas changé. Il suffit de se rappeler que, depuis les années 90, les jeunes de banlieue ont souvent été désignés comme « les barbares des cités » ou les « jeunes sauvages ». Cela se reproduisit en 2005 : pendant les émeutes, la presse parla également « des barbares » et des « jeunes loups » des banlieues.

3. Combat et messages

Voilà l'atmosphère et les conditions dans lesquelles le rap français s'est développé. Pour ces jeunes qui n'avaient le droit à la parole, le rap servit à la fois de moyen d'expression et de revendication. Dans beaucoup de lyrics les rappeurs se qualifient d'ailleurs de haut-parleurs de leur quartier.

Le noyau dur du rap français adapta les règles principales de la Nation Zulu, surtout celles de la non-violence et de la conscientisation de soi et de ses proches. Leur combat fut donc un combat sans armes mais avec des mots. Ceux-ci étaient imprégnés de leur vie quotidienne et de leurs émotions, c'est-à-dire surtout d'agressivité et de rage. Les mots devinrent par conséquent « des projectiles » ; on fabriqua « des rimes qui égorgent » et on « boxait avec les mots ».²³⁵ Ce champ associatif des métaphores provoque toujours des malentendus, car on les prend à la lettre. Mais ce que le rap en fit peut être considéré comme un assaut linguistique pour démonter toutes sortes de préjugés et d'accusations dont les jeunes des quartiers furent et font encore l'objet. Beaucoup

²³⁴ Manfred Schneider, *Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling*, München und Wien 1997, Kimminich, «Kultur(Schutt)Recycling: Von Kids und Barbaren, Jesuslatschen und Dreadlocks – Jugend im Spannungsfeld von Konzepten und Kulturprogrammen. » Christoph Jacke, Kimminich, Siegfried J. Schmidt (éd.), *Kulturschutt: Über das Recyceln von Theorien und Kulturen*, Bielefeld, pp. 34-69.

²³⁵ Voir Eva Kimminich, «Enragement und Engagement. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt der französischen und frankophonen Hip-Hop-Kultur.» Kimminich u.a. (éd.): *Wort und Waffe*, Frankfurt/Main 2002, pp. 147-174.

de rappers expliquent clairement que leur intention est une reprogrammation de la mentalité des gens. Le groupe Kabal par exemple l'exprime à sa façon dès 1996 dans *La conscience s'élève* :

*La conscience s'élève au-dessus des âges
Pour dévoiler que le ramage ne se rapporte pas au plumage
La couleur est un rempart pourtant rien ne nous sépare
Tu voudrais changer le monde change d'abord ton regard*
(Kabal: « La conscience s'élève », Assassin Production/Night and Day 1996)

Rapper ne signifie donc pas seulement parler à haute voix, mais aussi sculpter, façonner et scier les mots. A cette fin, le rappeur se sert des traditions d'une culture orale. Il raconte des histoires. Avec celles-ci le rappeur transmet des expériences personnelles, les compare avec le savoir formel. En cas de divergence, il reformule l'histoire et la mémoire collective. Se considérant comme des narrateurs, la plupart des rappers se raccrochent à des modèles traditionnels qu'ils modernisent. Il s'agit de prototypes de diverses cultures orales: le griot, le chansonnier public occidental, le prophète Mahomet, le missionnaire chrétien et des figures historiques ou mythiques. Il y a donc le rappeur troubadour, le rappeur druide, le rappeur combattant comme chevalier ou samouraï (Shurik'N et Faf Larage), le rappeur apocalyptique, le rappeur Moïse, le rappeur Messie et les rappers apôtres (La Brigade).

De telles analogies nous montrent, que le fait de raconter est inséparablement lié à la fabrication d'une identité et à la reconstruction de nos programmes culturels. Nous avons affaire à un narrateur, qui se construit et se recrée par son récit. Le rap est donc un moyen pour développer sa personnalité, un moyen de travailler son identité par la réflexion et par l'écriture poétique.²³⁶ Ceci amène le rappeur à prendre conscience de soi, de sa situation et des causes de cette situation. Ainsi il reformule le grand récit de l'histoire européenne qui le nie, le dénigre et le détermine, car le Noir ou le bâtard est exclu de l'histoire officielle. Les paroles des lyrics travaillent donc les préjugés et les termes péjoratifs qui les véhiculent. Prenons deux exemples, un de 1996 de Yazid et l'autre de 2006 du groupe La Caution.

*A mon passage je sens l'odeur de la rage qui se dégage
Malgré vos tentatives de camouflage
Me revoilà fusillé des yeux – la honte on vit avec
Dans l'dos une étiquette Certains l'acceptent
D'autres la rejettent et ça s'exprime en violence*
(Yazid, « Je suis l'arabe » 1996)

²³⁶ Voir Sebastien Barrio, « Underground-Rap in Bobigny. Ideologie einer populären Kultur. » Kimminich (éd.), *Rap: More than Words*, Frankfurt/Main 2004, pp. 97-111 et Kimminich, « Lost Elements im MikroKosmos. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur. » Kimminich (ed.), *Kulturelle Identität: Konstruktionen und Krisen*, Frankfurt/Main 2003, pp. 45-88.

Ce lyric joue sur des paréchèses typiques du rap. Par l'homophonie l'attention est focalisée sur des mots-clés. Les assonances sombres (passage, rage, dégage, camouflage) produisent une atmosphère sans perspectives dont se distingue la véhémence d'une réaction ; elle se fait entendre par des consonnes finales après des voyelles très claires : avec, étiquette, acceptent, rejettent. Par des descriptions imagées comme « fusillé des yeux » ou « dans l'dos une étiquette », les effets, produits par la perception d'un autre pour le moi parlant, sont visualisés.

*Familles nombreuses considérées comme primitives
J'décris mes peines de Maure, celles-ci avec minutie
Je suis maure mais pas Die (anglais), le turban orne mes batailles,
Ma parole est d'or, j'n'ai pas d'arme, j'ridiculise porcs et bâtards
J'fais réagir corps et cœurs, accepte mes torts et pleurs
Rien à foutre, rien à foutre que vous me considérez hors des mœurs !
Appelez-moi « indigène », « intégriste », « voyou », « trou d'balle »
Seulement capable de discerner une boule de football !
N'oubliez pas, je suis un énorme paranoïaque
Plein de mauvaise volonté, restant Arabe, dommage !
(La Caution, « Peine de mort » 2006)*

Le lyric de La Caution joue également avec une homophonie, celle de « maure » et de « mort », un sous-entendu qui fait comprendre comment l'ethnicité du maghrébin est vécue. Elle équivaut à une condamnation à mort sociale : pas de travail, pas de respect, pas de base pour construire une vie. Le lyric joue donc avec des stéréotypes en se servant d'une ironie acérée. D'autres lyrics dénoncent le fond de l'argumentation colonialiste, c'est-à-dire le champ métaphorique qui s'ouvre sur « le barbare » et « le sauvage » :

*Ils nous mettent dans les cages comme des sauvages
Quelle gratitude devrais-je avoir pour la France
Moi Joey Starr qu'on considère comme un barbare ?
(NTM, « Quelle gratitude », Authentik 1991)*

L'aura du sauvage devient en conséquence un destin collectif qu'on accepte :

*Suivre son instinct, survivre au chaos, destin de mes gars
(Arsenik, « Jour 2 tonnerre », Quelques gouttes suffisent 1998)*

*J'suis prêt à tout [...]
Car dans mon existence tout va mal
J'deviens bestial brutal
(Mafia trece, « Le mauvais chemin », Cosa nostra 1997).*

*Viens faire un tour dans ce qu'on appelle le ghetto [...]
Dans la nuit, pourchassés par des Peugeot bleu foncé
Là-bas le taux de chômage n'est pas truqué [...]*

*Les hautes autorités ont vite constaté [...]
Que dans la cité il n'y avait plus d'autorité [...]
Des gens s'battent à coups de battes, cassent des bus
Les sauvageons deviennent sauvages
(MC Solaar, « Dégâts collatéraux », Cinquième As, Sentinel Ouest/Warner Music 2001)*

Les rappers soulignent aussi le rôle des médias, qui fabriquent ces sauvages de la banlieue, pour s'en distancier.

*Ouais j'ai le look, typique, banlieusard. [...]
Bien souvent, bien souvent, j'ai ressenti dans le regard des gens
De la méfiance à mon égard, mis à l'écart et c'est vexant.
Avec ça, la paranoïa t'envahit [...]
Les médias nous cataloguent, nous salissent et nous niquent la santé.
On montre toujours les mauvais côtés,
Dans les films c'est abusé pour quoi on nous fait passer, j'suis médusé!
Faut pas pousser! J'suis pas un arracheur de sac à main
Survêt, baskets, casquette mais dans le droit chemin
(Sniper, « Pris pour Cible », Du Rire Aux Larmes, Est West/Warner 2001)*

En dénonçant le dénonciateur, donc les anciens colonisateurs, qui au nom de la civilisation et de la Bible, se sont conduits comme des barbares, on renvoie ainsi la balle. Un des lyrics des plus connus du groupe phare IAM retrace cette histoire peu glorieuse:

*Ils sont arrivés un matin par dizaines par centaines
Sur des monstres de bois aux entrailles de chaînes
Sans bonjours ni questions, pas même de présentations
Ils se sont installés et sont devenus les patrons
Puis se sont transformés en véritables sauvages
Jusqu'à les humilier au plus profond de leur âme
Enfants battus, vieillards tués, mutilés
Femmes salies, insultées et déshonorées [...]
De générations en générations, crimes et destructions
Le peuple noir a dû subir les pires abominations
Et le tempo libère mon imagination
Me rappelle que ma musique est née dans un champ de coton
(IAM, « Tam Tam de l'Afrique » 1992)*

Ils ont donc écouté ce que leurs parents leur racontaient, des histoires vécues qu'ils ne trouvaient pas dans l'histoire enseignée. La différence entre l'histoire glorieuse de la France et les histoires vécues de leurs parents fit naître un sens de critique et de méfiance profonde.

*En ce qui concerne notre histoire
Ils ont des trous de mémoires
Va savoir qui dit vrai
Mais les dos marqués de coups de fouets
Reflètent la véracité de mes faits*

(« Toujours actifs »Toujours actifs, Flèche Bleue/Universal 2000)

Il fallait donc communiquer aux jeunes cette contre-histoire comme un enseignement alternatif pour leur permettre de trouver les origines de leurs propres identités et leur expliquer le fond historique de leur situation schizophrène, car comme l'exprime le groupe Assassin :

*Le gouvernement institue dans l'enseignement
Sa vision influence les enfants et les adolescents
Ton histoire n'est pas forcément la même que la mienne, connard
Pourtant ton histoire fait que je me trouve sur ton territoire*
(Assassin, « A qui l'histoire », Le futur que nous réserve-t-il ? 1992)

La transmission d'une telle contre-histoire rompait le silence, redonnait la dignité aux pères et grand-père qui avaient participé à la guerre « de civilisation », menée contre les barbares et pour laquelle, à l'image des tirailleurs sénégalais, ils furent récompensés par la mort. Les vers de Sléo le résumant :

*Tant de vies, de familles abusées par des leurres
J'observe ces vieux combattants usés par la guerre
Par tant de services rendus au nom de la terre mère
Leur patrie ! Quelle patrie ? La leur est ici !
Leur sang a coulé dans la Somme et dans la Marne
Fertilisé avec le temps la terre et les arbres
Mais quelle reconnaissance, les médisances sont toujours là
Pour l'homme de couleur, l'intolérance ne s'arrête pas*
(Sléo, « Monnaie de singe », Ensemble pour une nouvelle aventure 1996)

En dévoilant les sorts de leurs pères et grand-père, en leur donnant une place digne dans l'histoire collective, ils créèrent aussi la base pour une conscience et une valeur d'eux-mêmes qui leur étaient refusées par la dissimulation de faits historiques. La connaissance de l'histoire et de ses taches aveugles était donc le devoir absolu pour les jeunes des quartiers, comme le rappela Freeman : « Chacun a son histoire, et il n'est jamais trop tard pour la faire [...]. L'histoire s'écrit qu'avec nos actes » (Freeman, « L'histoire n'est jamais faite » 1999). En conséquence l'art du rap lui-même est présenté comme source d'une conscience de soi et d'un sentiment de sa propre valeur : « La rime mon asile, / Dans la musique je m'exile, / Mon lyric pour thérapie là où je noie la mélancolie » ou « le rap m'offrira tout ce / Qu'un homme souhaite avoir dans sa vie / J'aurai ce que je n'ai pas, / Je deviendrais ce que je n'suis pas. »

En ce qui concerne le problème de l'intégration, le rap nous fait comprendre que les jeunes ne sont pas seulement prêts à s'intégrer dans la culture française, ils le sont déjà, car ils se sentent citoyens. Mais, ce qu'ils critiquent, c'est que les valeurs de la République ne sont pas appliquées

par la société française et surtout qu'elles ne sont pas valables pour eux. Les rappers déclarèrent donc la RAPublique pour défendre et réaliser les valeurs républicaines. Ils rappelaient par là aux hommes politiques l'universalité de ces valeurs et le prix qui fut payé par le peuple dans le combat pour celles-ci :

*Le peuple français a fait couler son sang
Pour écrire noir sur blanc
Les bases d'une démocratie en Occident
Que les dirigeants s'en souviennent
Attends je les illumine
(11'30 contre les lois racistes 1997)*

Ils s'adressèrent à Marianne, lui demandant si elle les aime vraiment, puisqu'elle leur a donné des passeports français :

*Marianne,
Mais est-ce qu'elle m'aime vraiment?
Un peu, beaucoup, à la folie
Pas du tout ou passionnément?
J'te dis qu'elle t'aime [...]
Elle m'aime, elle t'aime, est-ce que la France m'aime?
Elle t'aime, malgré moi et mon HLM?
Elle t'aime.
(Monsieur R. « Est-ce que cela vaut la peine », Sachons dire non 2001)*

Ces vers nous montrent que les rappers sont devenus des Français. Pour eux, la France est le berceau de la triade « liberté, égalité, fraternité » – berceau d'un rêve de vivre en paix et dans l'entente des races, pris à la lettre. Mais la grande République n'a pas tenu ses promesses et la déception en a été que plus grande. Nous avons donc deux réalités, deux Frances : une France qui vit dans les quartiers et respecte les valeurs républicaines et une France qui se recroqueville dans une coquille nationale. La rappeuse Diams les oppose dans son lyric « Ma France à moi » en 2006 :

*Ma France à moi, c'est pas la leur, celle qui vote extrême [...]
Celle qui s'croit au Texas, celle qui à peur de nos bandes
Celle qui vénère Sarko, intolérante et gênante [...]
Celle qui pue le racisme mais qui fait semblant d'être ouverte,
Cette France hypocrite qui est peut-être sous ma fenêtre
Celle qui pense que la police a toujours bien fait son travail [...]
Non, c'est pas ma France à moi, cette France profonde [...]
Alors peut-être qu'on déränge mais nos valeurs vaincra [...]
Et si on est des citoyens, alors aux armes la jeunesse
Ma France à moi leur tiendra tête, jusqu'à ce qu'ils nous respectent.
(Diams, « Ma France à moi », Emi 2006)*

Que le cœur de la banlieue bat pour la France est aussi indiqué par les albums sortis pendant la campagne électorale de 2006 et 2007, tels que « Explicit Politik » (compilation, Musicast l'autreprod 2007) ou « Marianne, écoute la rue » (compilation, Zénith Sonore 2007), albums revendiquant une réconciliation avec les jeunes des banlieues. On verra si le nouvel président s'en chargera.

4. RAPublicanisme, islamisme et anticapitalisme

Mais que s'est-il passé avec ces RAPublicains lorsque les programmes sociaux et les fonds culturels furent supprimés, quand le chômage et le racisme s'aggravèrent encore plus ? Nous l'avons vu en 2005. Le rejet continu, le manque de respect et surtout l'absence de toute perspective produisit ou l'agression aussi bien matérielle que verbale ou l'ethnicité, ou encore les deux. Mais n'oublions pas que le rap est un moyen qui transforme l'agression physique en agression verbale, qu'il est un séismographe qui traduit le sentiment et la pensée. Tout changement se manifeste aussi dans le langage et s'exprime par les métaphores des lyrics.

*La France est une mère indigne
Qui a abandonné ses fils sur le trottoir [...]
Mes frères musulmans sont haïs
Comme mes frères juifs à l'époque du Reich
De la main des nazis
Un français c'est devenu une question de couleur
On porte les stigmates
D'une colonisation mal digérée
Mais n'oubliez pas
Qu'ici est chez nous
Il faudrait qu'ils fassent avec nous
Faudrait qu'ils construisent avec nous
(Monsieur R., « La FranSSe », Politikement Inkorrekt 2005)*

Marianne, dont on voulait être aimé, est donc devenue marâtre et prostituée car elle a mis ses enfants à la rue. Ce que M. R., alias Richard Makela, exprimait dans ce lyric est la déception totale d'une jeunesse repoussée et exclue de toute possibilité et qu'on ne laisse pas participer aux enjeux de la société. C'est donc une jeunesse qui voulait s'intégrer et ce qui est encore plus important qui était intégrée mentalement. Makela a été mis sur le banc des accusés comme Joey Starr l'avait été pour « Nique les flics ». ²³⁷ Le groupe Sniper, qui a été également accusé en 2005, a repris cette affaire dans un lyric de 2006. Il s'agit d'une simulation d'interview avec Olivier Cachin, chercheur

²³⁷ L'accusateur de Makela, Daniel Mach, était aussi membre d'un parti de droite, l'UMP ; mais l'accusation a été rejetée en juin 2006.

qui a écrit un livre et plusieurs articles sur le rap. Le lyric reformule l'affaire, en une sorte d'anamnèse d'un choix de mots :

*Là, les médias rentrent en piste, nous attaquent [...]
Nous sommes forcés de nous défendre pour ne pas finir à l'abattoir
De répondre à ces accusations qui sont diffamatoires [...]
C'est vrai, nos mots sont durs mais en rien illégaux
Vous, vous les qualifiés d'impurs car il ne flattent pas votre ego
C'est juste un cri de colère d'un jeune au bout du rouleau
Qui en veut à la terre entière car il est mal dans sa peau
Au lieu de changer de vocabulaire, il le dit avec ses mots
Au lieu d'aller foutre la de-mer (merde), il préfère prendre un stylo
Il est choquant mais, il n'a d'autre solution
Il emploie des mots violents afin d'attirer l'attention
Monsieur le ministre, oui, nos paroles vous déplaisent
Mais que dire de celles de la marseillaise
En désaccord avec la jeunesse que vous préférez faire taire [...]
(Sniper, « La France, Itinéraire d'une Polémique » 2006)*

Une autre forme de réaction à la rénégation est l'ethnicité qui semble provoquer une islamisation de la scène rap français. En effet, beaucoup de rappers ont grandi dans l'aura du Coran de leurs parents sans en suivre les règles aussi strictement que leurs parents. Et, en effet, depuis fin des années 1990, et surtout après le 11 septembre 2001, les conversions des rappers et de beaucoup de jeunes de quartiers se sont multipliées. D'un côté, comme le décrit le rappeur du groupe strasbourgeois Abdel al Malik dans son autobiographie de 2004 (Qu'Allah bénisse la France), cela s'explique par l'installation dans les banlieues d'organisations islamiques qui s'occupent des jeunes délinquants, les écoutent, leur donnent de l'argent, du travail et surtout une orientation, c'est-à-dire des valeurs pour construire leurs identités, un sens et un but pour vouloir vivre. Comme des recherches sociologiques et socio-psychologiques l'ont montré, les jeunes acceptent facilement de prier cinq fois par jours, car cela leur offre une stabilité dans leurs vies dépourvues de tout ordre et de toute structure et surtout de toute perspective.

Mais ce qui semble être encore plus important pour leur conversion est leur volonté d'agir comme individus responsables et respectés ou tout court comme citoyens. Car ce qu'on ne peut pas ignorer c'est que les jeunes convertis se font musulmans parce que cela leur permet de faire valoir leur individualité. Ils ont produit une nouvelle interprétation du Coran qui se base sur la culture occidentale, comme le montre des phénomènes comme « mecca-cola », une boisson qu'on distribuait avec le slogan « ne buvez plus idiot, buvez engagé » pendant le ramadan 2002 car on l'estima politiquement correct, ou au « hallal food », disponible chez BMK (Burger King Muslim).

Le rap islamiste, souvent agressif, ne reflète donc pas un conflit entre cultures occidentale et orientale, mais il est à considérer comme un problème intra-européen.²³⁸ Les anciens quartiers des

²³⁸ Voir Olivier Roy, *L'Islam mondialisé*, Paris 2002.

travailleurs des grandes villes sont devenus des quartiers arabes. Là où les partis de gauche recrutèrent jadis leurs partisans, ce sont aujourd'hui des groupes fondamentalistes et anti-impérialistes qui s'imposent. Aujourd'hui la révolte contre l'ordre établi s'élève souvent sous le nom d'Allah; mais il s'agit souvent d'un islamisme occidentalisé et d'une mutation qui tend à la violence. Mais cela ne doit pas être confondu avec la RAPublique. Pour revenir à notre question – que s'était-il passé avec nos apôtres RAPublicains ? –, la réponse n'est donc pas comme il pourrait le sembler à première vue et comme le suggèrent certains nationalistes, qu'ils sont devenus des fondamentalistes ou de futurs terroristes. Ils sont plutôt devenus des soufistes engagés car leur sens démocratique était bien trop profond. Ils ont adhéré à la communauté religieuse en tant qu'ordre social alternatif à l'Etat laïque. Cette communauté religieuse se fonde sur un amalgame de valeurs religieuses et politiques. Etant des républicains acharnés, ils n'ont pas oublié les valeurs universelles de la Révolution, garantes de l'équilibre social et économique. En associant ces valeurs aux valeurs religieuses du Coran, ils ont fait de l'Islam le reflet retourné d'un universalisme républicain en déclin. Ceci renforce l'attractivité de l'Islam auprès des jeunes ; celui-ci paraît mettre à disposition la solution de tous les problèmes car, comme nous dit Nabil, « l'Islam est pour tout le monde. Il ne connaît pas de discrimination. Il est une communauté qui favorise le brassage ethnique. »²³⁹

Cette fusion entre religion et politique affermit leur combat aussi bien contre une société qui les exclut que contre une culture qui les rejette et les incrimine. L'Occident est donc devenu le symbole du mal. Son capitalisme inhumain annonce son déclin moral, ce qu'on exprime par la métaphore centrale de « Babylone ». Il s'agit d'une métaphore reprise de la Bible par le rastafarianisme qui a déclaré la supériorité de l'homme noir sur l'homme blanc. Le rap s'en sert pourtant pour mobiliser une jeunesse pluriculturelle et multicolore contre l'exploitation capitaliste. Le groupe parisien 113 avertissait déjà en 2000:

*Le monde est sous contrôle d'une poignée d'hommes à la solde
Le seul empire s'attend sur le compte de Babylone
C'est en ces lieux maudits que le pire et la vie commence
Ouvrir les yeux et grandir dans une sale banlieue en France [...]
La haine a remplacé l'amour [...] le quotient un affront [...]
Dans chaque banlieue, et dans chaque té-ci [cité]
Babylone va sombrer, les jeunes révoltés
Le signal est donné, le face à face peut commencer
(113, « C'est ici que la vie commence », Les Princes De La Ville 2000)*

Ces vers montrent bien que ce combat n'est pas porté par le souffle d'une guerre de cultures, mais qu'il s'agit plutôt d'une guerre globale avec des champs de batailles locaux. Un an après, c'est la rappeuse marseillaise Keny Arkana (« J viens de l'incendie ») qui élargit le groupe

²³⁹ Michel Wieviorka, *Violence en France*, Paris 1999, p. 106.

destinataire de ce cri de guerre ; elle n'adresse pas seulement à la jeunesse de la banlieue, mais à celle du monde.

*Mondialisation libérale, l'économie est dictature
Le Tiers-monde ligoté par des traités de traîtres seulement [...]
Ça privatise à tout va, entrepreneurs, politiciens
Dévaluent l'entreprise d'Etat pour le vendre aux copains
Ils se refont le monde entre eux sans même se cacher
Ils se foutent des peuples et des cultures [...]*

*Refrain: Résistance [...] Babylone, Entends-tu la colère monter
Les oubliés de l'occident et les oubliés du Tiers-monde
Babylone tu nous a dit c'est marche ou crève
Alors on marche ensemble contre toi pour faire valoir nos rêves [...]*
(Keny Arkana, « Jeunesse du monde », Entre Ciment et Belle Etoile 2006)

La vision d'une telle communauté transglobale est aussi et surtout le but de la hip-hop-umma aux Etats-Unis. Le chercheur américain Samy H. Alim a observé sa naissance et son développement. Il s'agit d'un mouvement qui a été développé par le hip-hop-hood mondial. Sa religion officielle a été dès le début l'Islam. Il suffit de se souvenir de la Nation Zulu fondée par Afrika Bambaata. C'est à travers ses réseaux que le hip-hop s'est propagé en Europe et dans le monde. Il créa des niches culturelles, sociales et politiques pour ceux qui étaient relégués et exclus. De cette façon, l'Islam n'a pas seulement été intégré dans la vie quotidienne de la nation hip-hop, mais aussi opérationnalisé par ses « nation-building-activities »: « Plus les jeunes se tourneront vers l'Islam, plus les rappeurs s'adresseront à eux. »²⁴⁰

Nos RAPublicains, mêmes ceux qui se sont tournés vers l'Islam, sont donc plutôt des combattants d'une citoyenneté mondiale. La cible symbolique de leur critique est Babylone, incarnation d'un capitalisme qui engloutit tout. C'est aussi contre lui que les autres scènes de musique s'élèvent. Elles se servent également de la métaphore babylonienne, comme « Babylon Circus », un groupe de reggae ska. Les titres de son album « Dance of Resistance » de 2004 promettent une guerre musicale contre le système. Le groupe chante en français et en anglais, car Babylone est polyglotte et ce n'est pas un hasard si l'album contient un « interlude barbare ».

²⁴⁰ Gilles Médioni, « Les rappeurs d'Allah. » *Express* 7.6.2004.

IV. LE DROIT ET FINANCEMENT DE LA MUSIQUE

Financement de la musique en France

Patrice Hourbette

L'une des principales particularités de la politique en France est sans doute la relation que l'Etat entretient avec le milieu culturel. Depuis longtemps, et tout au long du dernier siècle, l'Etat s'est en effet efforcé de mettre en place une politique culturelle forte et originale. On peut ainsi parler de politique culturelle volontariste, dans le sens où les pouvoirs publics se sont rapidement sentis responsables de la création artistique en France, estimant que la culture et l'art ont une importance telle qu'ils doivent être soutenus par une politique forte. De cette vision découlent de nombreuses mesures politiques de régulation et de subvention, dont les répercussions sont culturelles, sociales et économiques, permettant en France une fabuleuse vitalité artistique.

La création du Ministère de la Culture en 1959 sous l'impulsion d'André Malraux a été la première illustration du volontarisme étatique français dans le secteur culturel. Cette création s'est largement appuyée sur l'idée que l'art est la nouvelle religion, doté d'un rôle social indispensable, surtout face à la société industrielle et de consommation. La puissance publique a alors largement financé la vie artistique, enrichi le territoire français d'équipements nécessaires pour dynamiser le secteur culturel et en diffuser les créations, et a ainsi fondu en une même politique culturelle les actions publiques en faveur des Beaux-arts, du patrimoine et de la création contemporaine. Cette politique dite d'« Action Culturelle » s'est faite dans un souci de démocratisation, et a été prolongée par les successeurs de Malraux, surtout Jack Lang à travers l'élargissement des champs considérés comme artistiques à de nouveaux domaines. Son arrivée au Ministère a été en outre très remarquée car elle fut immédiatement suivie d'un doublement du budget consacré à la culture et d'une première prise en compte des musiques actuelles.

Ainsi, au fur et à mesure de son développement et de son affirmation, on a pu remarquer que la politique culturelle recouvre trois dimensions principales : le soutien et la régulation du secteur artistique ; son instrumentation, sociale, commerciale ou touristique ; enfin les controverses et débats qu'elle permet entre les artistes, les institutions artistiques et le public.

Ce panorama est valable pour tout le secteur culturel, comme pour le milieu musical français, objet de notre propos aujourd'hui. Nous nous intéresserons au cours de cet exposé au premier des aspects de la politique culturelle musicale, que nous venons de citer, à savoir le soutien et la régulation par le financement de la musique en France. En outre, l'accent sera mis sur la création musicale contemporaine, la musique classique et sa préservation étant des champs très spécifiques, régis par des règles propres et précises.

Au vu des évolutions qu'a subit le marché musical ces dernières années, notamment la crise du disque qui a profondément déstabilisé les professionnels, la question du financement de ce secteur se révèle d'autant plus pertinente. Pour l'instant encore, la forte baisse des chiffres d'affaires des maisons de disques n'a pas été accompagnée d'un appauvrissement de la culture et de la diversité musicale : le répertoire musical reste très riche et diversifié. Du point de vue de la vitalité artistique, la France se positionne ainsi très bien vis-à-vis des autres pays, avec une moyenne de 50 000 nouveautés musicales par an sur les dernières années ; ce chiffre significatif souligne bien que le secteur musical, malgré un manque de dynamisme économique, continue de s'enrichir et de se renouveler. Ces traits sont aussi accentués par les caractéristiques mêmes de la création musicale contemporaine, même si à elles seules elles ne peuvent expliquer le dynamisme créatif français : la technologie a permis la démocratisation des outils de composition musicale, par l'utilisation des supports informatiques, conduisant de fait à une créativité effervescente chez les jeunes comme à une fréquentation accrue des lieux de création et de spectacle vivant. On assiste aussi à un transfert de la production des majors compagnies vers les indépendants, les majors devant plus rentabiliser à court terme leurs investissements.

Pour se rendre compte du travail qui existe en amont et qui permet à la France de garder une certaine vitalité artistique, il importe de bien comprendre le secteur musical, c'est-à-dire le milieu dans lequel gravitent artistes, producteurs et organisateurs d'événementiels. Nous allons alors nous attarder sur les caractéristiques de l'industrie de la musique française, de son cadre législatif aux mesures politiques qu'elle doit appliquer, ce qui nous permettra de comprendre les différentes sources de financements et les acteurs qui les composent. Pour finir, il est intéressant de se concentrer plus particulièrement sur un aspect de la politique musicale française : la politique d'export, dont les Bureaux Export de la Musique Française font partie intégrante.

1. Cadre qui définit le secteur musical français

Les politiques français ont créé un cadre législatif précis et original, afin d'aider et soutenir le développement de la création musicale. L'artiste est placé au cœur du dispositif législatif français et se voit ainsi attribuer un statut social prenant en compte les spécificités de son activité. Les musiciens français jouissent ainsi du régime des intermittents du spectacle, touchent des rémunérations par l'ANPE (bureau du chômage) et peuvent être aidés directement par une multitude d'intervenants : Ministères, Cultures France, Fonds pour la Création musicale (FCM), organismes (SACEM, ADAMI, SPEDIDAM) chargés de percevoir des droits sur les œuvres, mais sont aussi l'objet de mesures politiques précises visant à mettre en valeur leur travail, comme l'instauration de quotas de musique française à la radio.

1.1. Le cadre législatif

A. Le système des droits d'auteurs et droits voisins

Les premières lois concernant les droits d'auteurs datent de la Révolution Française (1791 & 1793) : elles se sont concentrées à affirmer les droits de reproduction et d'interprétation. Le principe de la protection du droit d'auteur est maintenant posé par l'article L.111-1 du code de la propriété intellectuelle (CPI) : « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial ». L'auteur se voit délivrer un droit de propriété de son œuvre lui permettant de définir les conditions d'exploitation de son œuvre: il inclut la détention de droits moraux et de droits patrimoniaux. Les premiers, moraux, sont perpétuels et inaliénables, ils se transmettent aux descendants de l'artiste. Leur objectif est de protéger la personnalité de l'artiste exprimée à travers l'œuvre et de permettre à l'artiste de veiller au respect de l'intégrité de son œuvre : ils recourent alors le droit de divulgation, le droit au respect de la paternité, le droit au respect de l'œuvre, et enfin le droit de repentir ou de retrait. Quant aux droits patrimoniaux, ils permettent à l'auteur de permettre ou non différents modes d'utilisation de son œuvre en contrepartie de quoi il perçoit une rémunération. Cette rémunération se perçoit jusqu'à 70 ans après la mort de l'auteur, et est issue des droits sur la représentation, c'est-à-dire les intérêts perçus sur la représentation (concerts, etc.) et la diffusion publique des œuvres (media ou endroits publics). Après les 70 ans suivant la mort de l'auteur, l'œuvre tombe dans le domaine public, et seuls les droits moraux subsistent.

Ce système a été enrichi par une loi en 1985 sur les « droits voisins » (perçus notamment par l'Adami et la Spedidam), qui recourent le droit exclusif (prestation & rémunération) et le droit moral. Les structures chargées de s'occuper du management des droits d'auteurs doivent depuis réinjecter 25 % de l'argent gagné et non-redistribué dans des actions d'intérêt général (programmes d'actions pour tous, export, concerts).

Indépendamment de la protection conférée aux auteurs par les droits d'auteur, le code de la propriété intellectuelle (CPI) confère une protection légale appelée droits voisins à certains auxiliaires de la création. Il s'agit des artistes interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle. Ces bénéficiaires jouissent d'un droit exclusif qui leur confère la possibilité d'autoriser ou d'interdire l'utilisation et l'exploitation de leur prestation et d'en percevoir une rémunération. La durée de protection de ces droits s'élève à cinquante ans à partir du moment de l'interprétation pour les artistes-interprètes, de la première fixation du phonogramme ou vidéogramme pour les producteurs, et à partir de la première communication au public des programmes pour les entreprises de communication audiovisuelle.

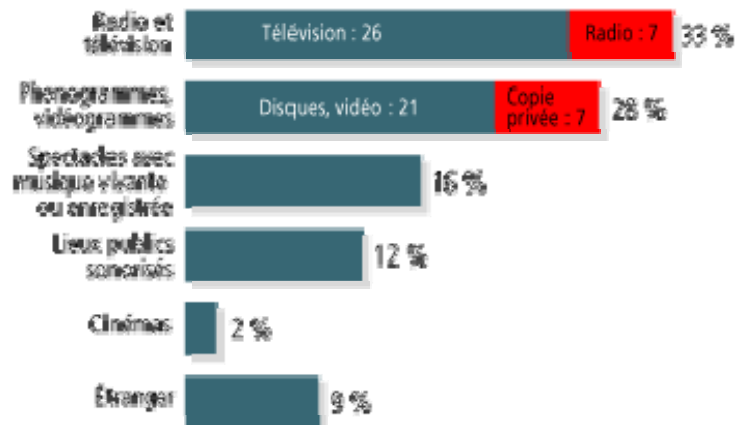
B. La SACEM

Le système de droits d'auteurs est régulé et supervisé par un organisme principal, qui veille à son respect et à sa bonne application : la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique). Organisme privé, la SACEM est une société civile gérée par les créateurs et éditeurs. Son Conseil d'Administration, élu par l'Assemblée générale annuelle, est composé de six auteurs, six compositeurs, un auteur-réalisateur et six éditeurs de musique.

Sa mission essentielle, comme nous l'avons dit précédemment, est de collecter les droits d'auteur et de les redistribuer aux créateurs et éditeurs. Mais elle conduit également une action culturelle, en encourageant le renouvellement des répertoires, soutenant le spectacle vivant et en aidant à la professionnalisation des jeunes créateurs et artistes-interprètes. Elle mène aussi une action sociale en versant des allocations d'entraide aux sociétaires âgés ou en difficulté, et une action professionnelle qui contribue à la promotion de la création et à un meilleur fonctionnement de la filière musicale.

DROITS MUSICAUX 2005

- 708,5 millions d'euros de droits perçus par la SACEM dont 18 millions affectés à l'action culturelle de la SACEM



C. Le régime des « intermittents du spectacle »

La spécificité française en matière culturelle se traduit aussi par le régime « d'intermittent du spectacle » qui offre un statut social particulier aux artistes. Ce régime est un financement indirect de la musique tout à fait fondamental, car il est un soutien indispensable à la création musicale. L'objectif de ce système est d'atténuer, par la solidarité interprofessionnelle, les précarités inhérentes aux métiers de créations artistiques, en leur offrant un régime d'assurance-chômage spécifique.

La dénomination « intermittent du spectacle » est le statut administratif donné à une personne qui travaille par intermittence pour des entreprises du spectacle, c'est-à-dire qui alterne entre des périodes d'emploi et de chômage, effectuant ainsi une série de plusieurs contrats à durée déterminée (CDD). Il s'agit donc d'un statut de salarié. Pour bénéficier des allocations chômage spécifiques à son statut, l'intermittent doit travailler un certain nombre d'heures au minimum dans une période donnée (actuellement, il faut avoir travaillé 507 heures ou plus au cours des 319 derniers jours pour les artistes, 304 jours pour les ouvriers ou les techniciens, soit 10 mois environ). Cette législation est régulièrement renégociée de façon paritaire par les partenaires sociaux (les organisations et syndicats représentatifs des employeurs et des salariés). Il existe deux types d'intermittents du spectacle : les artistes, et les ouvriers et techniciens.

Ce régime, quasiment unique au monde, permet une certaine vitalité de la créativité artistique, même s'il est aussi critiqué à cause des abus qui ont lieu dans le secteur de la télévision surtout – les grandes chaînes sont enclines à embaucher leur personnel avec des contrats d'intermittents, et non avec des contrats à durée indéterminée.

1.2. Les mesures politiques

Afin de favoriser la créativité et la diversité musicales françaises, le cadre législatif que nous venons de présenter s'accompagne de mesures politiques ou fiscales.

A. La loi des quotas à la radio ou loi du 1er février 1994

Cette loi énonçait que les radios doivent diffuser, à compter du 1er janvier 1996, au sein de leur temps d'antenne consacré à la musique de variétés, 40 % d'œuvres musicales créées ou interprétées par des auteurs et artistes français ou francophones et, sur ce quota, 20 % de nouveaux talents ou de nouvelles productions. La loi précisait que ces œuvres devaient être diffusées aux heures d'écoute significatives. La loi a ensuite été revue en 2000, et elle est maintenant respectée. Elle a conduit à une formidable croissance de la consommation de la

musique domestique en France. Elle a également poussé les investissements dans les artistes « locaux » : ils ont en effet doublé, et même triplé en ce qui concerne les nouveaux talents.

Ses effets se sont fait aussi ressentir au niveau des ventes : en 1995, le répertoire français représentait 49% des ventes globales, contre 59% en 2000 et 60% en 2002.

	FRENCH TITLES	NEW RELEASES AND NEW TALENT
Adult radio	60%	10%
Young/Adult radio	40%	20%
Young radio	35%	25%

B. L'instauration d'une TVA spécifique pour les produits culturels et musicaux

L'Etat français a aussi cherché à financer le secteur culturel et musical, en baissant la TVA sur les produits dits « culturels », afin de favoriser leur consommation. En 1987, la TVA est donc passée de 33,3 % (produits de luxe) à 18,6 %. Elle fut ensuite remontée à 20,6 % puis redescendue à 19,6% actuellement.

A la suite de la première baisse est créé le Bureau Export de la Musique Française. L'idée a été la suivante : en contrepartie d'une baisse de la TVA par le gouvernement, les maisons de disques (regroupées en deux organisations professionnelles : SNEP, SCPP) devaient s'engager à s'investir pour pallier les autres faiblesses du secteur musical français, c'est-à-dire l'export et une distribution diversifiée. Cela a mené à la création d'une semaine du disque, d'une banque de données et d'une action sur les potentiels à l'international de la musique française, qui a donné ainsi naissance au Bureau Export de la Musique Française. Depuis quelques années, de nombreuses discussions ont lieu à l'initiative de la France au sein de l'UE pour descendre le taux de TVA sur les disques à 5,5%, comme cela existe pour les autres produits culturels : la France est à la tête des pays demandant une telle baisse fiscale.

2. Les différentes sources de financement de la musique en France et leurs acteurs

2.1. L'Etat

L'Etat est, comme nous avons déjà pu l'observer, un acteur essentiel dans le financement de la musique en France. Trois ministères sont concernés et impliqués : le Ministère de la Culture, le Ministère des Affaires Etrangères et le Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie.

A. Le Ministère de la Culture

Deux services du Ministère se consacrent à financer et dynamiser la vie musicale en France : il s'agit de la DMTS (Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles) qui exécute et met en place la politique ministérielle en matière musicale, et de la DDAI (Délégation au Développement et aux Affaires Internationales) qui soutient des projets de coopération interétatique et des organisations dont l'action se fait au niveau européen ou international. Il met à disposition un budget et des instruments politiques spéciaux pour soutenir et développer la création musicale contemporaine. Il a ainsi différents champs d'action : il soutient le secteur des musiques vivantes, la formation des artistes, et travaille à la structuration du secteur musical. Par ces actions, il chapeaute un grand panel de structures spécialisées.

En 1998 a été créé un comité national, fruit du lobbying musical, qui supporte des programmes d'actions spécialisés pour la musique contemporaine. Cette structure est dotée d'un budget spécial qu'il réinjecte dans le secteur musical : en 1999-2000, environ trois millions d'euros (plus de vingt millions d'anciens francs français) ont été dépensés pour soutenir des tournées, des productions phonographiques, la formation des musiciens et pour mettre à la disposition des artistes un grand nombre d'outils logistiques précieux pour leur développement.

Le ministère supporte largement le FCM, le Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz (CNV), qui est un fonds de support au spectacle vivant. Il s'agit d'une **organisation publique** et industrielle à but non-lucratif : sa démarche consiste à prélever, comme une taxe, 3,5 % du chiffre d'affaires des ventes pour les concerts pour ensuite les redistribuer afin de soutenir des prestations scéniques d'artiste. Les membres du CNV sont des promoteurs de concerts (1000), tandis que le conseil d'administration est composé de membres élus, de représentants des ministères concernés et de syndicats ou groupements professionnels d'employés et d'employeurs. Le CNV propose différentes formes de soutien : les membres peuvent utiliser jusqu'à 65% de l'argent tiré de la taxe sur ventes concerts comme une avance sur salaire, un crédit ou un support exceptionnel ; la structure se charge également de promouvoir et encourager le développement économique de festivals, concerts, d'événements promotionnels et de petites salles ; il travaille enfin à la promotion des artistes et des spectacles français à l'étranger, en offrant un soutien financier et stratégique.

Le ministère de la Culture subventionne le spectacle vivant en France aussi à travers son soutien aux réseaux d'initiatives régionales. Les structures ainsi aidées sont : Fédurok, la Fédération des scènes de jazz, l'AFIJMA (association des festivals innovants de jazz et musiques actuelles) qui chapeaute un grand nombre de festivals de jazz. Le ministère a en outre, par sa politique d'échange européenne, contribué à la création de TECMO (l'organisation européenne de jazz).

Le ministère subventionne la production et la diffusion du disque et encourage l'analyse économique sectorielle, à travers le soutien à diverses structures : le MFA (musiques françaises actuelles) [organisme soutenu par la SACEM, le SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) et Radio France], le FCM (Fond pour la création musicale), le Calife (regroupement de petits disquaires indépendants), les allumés du jazz, qui est une représentations nationale et internationale de quarante de labels jazz lors d'événements et colloques., et enfin l'Observatoire de la Musique, qui est une banque de données (économiques) et qui édite des études et des recherches.

Ceci ne sont que quelques exemples, car on ne saurait être exhaustif sur ce sujet, l'action du ministère de la Culture étant très large en ce domaine : financement des conservatoires etc.

B. Le Ministère des Affaires Etrangères

Le Ministère des Affaires Etrangères est lui aussi un acteur essentiel qui finance la vie musicale française. Il a en effet la responsabilité de la politique culturelle de la France à l'étranger, en étant à la tête d'un réseau très dense d'acteurs (430 institutions réparties dans 150 pays : 151 IF & CC, 283 AF). Les objectifs de la politique culturelle du MAE sont de faire entendre dans le monde la voix de la France (RFI, TV5), d'encourager et promouvoir les échanges culturels entre pays, le rayonnement du français et des programmes d'échanges éducatifs, l'affichage d'un soutien clair à l'industrie musicale française, d'implanter/favoriser la présence des artistes français à l'étranger grâce à son association Culture France (ex AFAA) par la mise en place de partenariats professionnels.

Ses trois outils principaux dans le domaine de son soutien aux musiques sont le Bureau Export de la Musique Française, Francophonie Diffusion et Cultures France (ex-Association Française d'Action Artistique), qui est aussi financée par le Ministère de la Culture et dont la mission est de promouvoir les artistes français à l'étranger – l'action de cette organisation à but non-lucratif recouvre 130 pays. Il offre aussi un soutien financier important au Bureau Export de la Musique Française. Il participe activement au programme « Génération Française » qui réside principalement dans la diffusion des compilations de musique française à destination des enseignants de français. Ces compilations regroupent des morceaux d'artistes français, et sont accompagnées d'un livret de présentation des artistes et de leurs œuvres, dans lequel se trouve aussi des fiches pédagogiques offrant une grille de lecture des œuvres à écouter. Le soutien du MAE à la musique passe aussi par le financement du réseau radiophonique et télévisuel dans le monde (TV5 ou RFI) et par le support offert à Diffusion Francophonie. Diffusion Francophonie est une structure créée depuis février 1993, dont les objectifs sont la diffusion, la promotion et l'aide

à la commercialisation des musiques et des artistes dans l'espace francophone. Elle s'appuie dans son travail sur un réseau de 200 radios réparties sur les cinq continents.

C. le Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie (département Commerce Extérieur)

Ce ministère est lui aussi impliqué dans la politique d'export de la musique française, s'occupant du secteur musical d'un point purement économique et commercial. Son action est menée dans le domaine des musiques par Ubifrance, l'agence française pour le développement international des entreprises. Elle permet le développement ou le renforcement des coopérations entre Français et acteurs étrangers, et sa mission s'applique au secteur musical (aide aux labels et maison de disques). Son soutien s'exprime par une prise en charge de frais de la présence française sur les salons internationaux (Popkomm, Womex)

2.2. Les collectivités territoriales

Depuis les années 80, et la venue de François Mitterrand au pouvoir, accompagnée de l'arrivée de Jack Lang à la tête du Ministère de la Culture, la politique culturelle française a été touchée par les politiques de décentralisation : les collectivités territoriales ont ainsi de plus en plus de poids dans le financement de la musique en France. Cette évolution est renforcée par le poids grandissant de l'Union Européenne, qui confère de plus en plus de pouvoirs aux régions.

A. les DRAC

Le Ministère de la Culture est présent au niveau régional à travers ses services déconcentrés, les DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles), qui sont donc ses représentantes et se chargent de la distribution des crédits aux projets qui correspondent à leurs critères. Il faut noter que ce sont elles, qui, désormais, en France, détiennent la majorité des crédits étatiques pour investir dans le secteur musical. Elles sont surtout sensibles au professionnalisme des projets et à leur portée artistique.

B. Les collectivités locales

Les collectivités locales sont les principaux acteurs dans les financements publics de la musique. Elles représentent plus de 60 % des financements : c'est surtout le poids économique des villes qui est considérable, elles représentent 80 % des dépenses culturelles, tandis que les départements en représentent 17 % et les régions 5%. Les soutiens qu'offrent les collectivités locales sont à différencier selon leur nature : ainsi, les villes financent surtout les équipements culturels, ainsi que des aspects pédagogiques de la musique ; les départements se consacrent surtout à la diffusion, dans le but de faire découvrir les différentes cultures et styles musicaux dans les zones rurales ; la région quant à elle soutient et finance le développement de projets artistiques, et surtout dans le

domaine du spectacle vivant (festivals). Il est important ici de noter que le secteur musical est le premier secteur d'intervention culturelle des collectivités territoriales, et donc le premier destinataire des financements.

La décentralisation a permis aux collectivités territoriales de dépasser la relation typiquement française Paris-Province, et les a ainsi poussées à développer des projets d'envergure internationale. Trois types d'échanges sont à mettre en exergue : les collaborations bilatérales, les réseaux de coopération interrégionales (ex de l'Arc Atlantique) ou les regroupements de régions transfrontalières (ce type de coopération se fait beaucoup à l'échelle européenne, et se concrétise avec l'apparition des Eurorégions), et enfin, le soutien à des événements de portée internationale : la culture devient désormais un des aspects majeurs des accords entre les régions.

Il existe en outre des associations régionales financées par l'Etat et les collectivités (départements, régions) qui font un travail de coordination dans le secteur musical, et sont des interlocuteurs privilégiés en termes de diffusion, formation, conseil, information. Il faut aussi noter l'existence de pôles régionaux : exemple du RAMA en Aquitaine, qui permet de vitaliser et dynamiser le tissu musical de la région, structurant les relations entre partenaires et œuvrant à l'aménagement culturel de la région ; il joue aussi un rôle d'expertise et de conseil, et d'information. Ces pôles n'existent pas dans toutes les régions, et ne remplissent pas tous les mêmes fonctions. On peut aussi citer Domaines Musique dans le Nord-Pas-de-Calais, ARCADE dans la région PACA, qui sont aussi des associations régionales.

2.3. Les organisations professionnelles & les sociétés civiles

Les pouvoirs publics ne sont pas les seules entités en France à subventionner le secteur musical et à soutenir son développement, il existe une multitude de structures qui œuvrent en faveur de la création musicale. Ces organisations sont à la fois de nature et de mission différentes : elles ont un statut différent, et ont une vocation particulière. Ainsi, il convient de distinguer les organisations professionnelles, représentant largement l'industrie musicale, des organisations civiles, qui soutenant plus particulièrement certaines branches du secteur, et des syndicats, regroupements d'intérêt professionnel. Les principales organisations professionnelles en France sont l'IRMA (Information et Ressources pour les Musiques Actuelles), le CNV (Centre National pour la Chanson, le Jazz et la Musique Populaire), et l'ONDA (Office National pour la Diffusion Artistique). Les organisations civiles, quant à elles, regroupent des acteurs de la même branche musicale : il existe des organisations d'auteurs (SACEM), d'artistes (ADAMI : Société Civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens), la SPEDIDAM (Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes Musique et Danse) ; de producteurs (la SCPP : Société Civile des Producteurs Phonographiques, la SPPF : Société Civile des Producteurs de Phonogrammes

Français), et enfin d'intérêt général (FCM). Quant aux syndicats français, deux existent : le SNEP (Syndicat National de l'Édition Phonographique) qui regroupe principalement les majors et quelques indépendants et l'UPFI (Union des Producteurs Français Indépendants).

Nous allons à présent étudier de plus près trois des structures citées plus haut, à savoir le FCM, l'IRMA et la SACEM. Nous pourrions nous rendre compte du travail offert par les autres à travers notre dernière partie, qui traite des aides et soutiens secteur par secteur.

A. FCM (Fonds pour la Création Musicale)

Le FCM est une association qui regroupe sociétés civiles de perception et répartition des droits d'auteurs et droits voisins, des organisations professionnelles et syndicales, ainsi que les pouvoirs publics. Elle a été créée en 1984 par l'État et les professionnels de la musique : elle représente par la-même une plate-forme majeure de partenariat entre l'État et les professionnels.

Le FCM offre son soutien à la production & la diffusion du spectacle vivant, aide à la formation des artistes, soutient l'édition (l'accent étant mis sur le soutien aux jeunes talents pour la musique « variétés », c'est-à-dire la chanson française composée, l'idée étant d'inciter producteurs & éditeurs à la prise de risque). Il soutient la production phonographique, la distribution phonographique, les vidéo musiques et l'audiovisuel musical, en s'attachant à aider plus spécialement les labels indépendants. Il faut enfin ajouter que le FCM est aussi un lieu de discussion et réflexion entre le public et les professionnels de la musique. Il a été créé par M. Jean-François Michel, actuel Directeur du Bureau Export de la Musique Française.

B. IRMA

L'IRMA est une organisation d'intérêt général et porte le statut d'association loi 1901. Son rôle de plate-forme d'information (banque de données) et de conseil en fait un acteur majeur de la structuration du secteur musical en France. Elle offre en outre son expertise et d'observation à tous les professionnels. Elle est d'autant plus reconnue qu'elle a joué un rôle essentiel dans la reconnaissance de courants artistiques désormais au cœur des politiques publiques, et a en ce sens, participé à l'affirmation de la diversité musicale.

C. SACEM

La SACEM, que nous avons évoquée plus haut en tant que régulateur du système des droits d'auteurs, offre aussi un soutien financier et logistique au milieu musical français. Ainsi, l'une de ses missions est de soutenir la diversité musicale via le renouvellement des répertoires : elle

distribue donc ses aides de manière délibérément sélective afin de favoriser les répertoires musicaux les moins développés et/ou diffusés. De manière générale, elle met l'accent sur la professionnalisation des jeunes auteurs, c'est-à-dire des auteurs en démarrage ou développement de carrière. Son soutien à la formation des musiciens se traduit aussi par les aides qu'elles offrent aux lieux de spectacle qui privilégient l'accueil de jeunes artistes. Ce volet d'action est une priorité de son action culturelle, dont les résultats ont d'ailleurs pu être identifiés : la scène française a ainsi vu ces dernières années l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes (chanson, rock), directement liée au spectacle vivant. Ce phénomène est d'autant plus intéressant qu'il s'est développé dans un contexte de crise profonde du disque.

Les soutiens de la SACEM ne sont en rien une consolidation ou des encouragements à une économie assistée, qui ne fonctionnerait qu'artificiellement, ils sont au contraire destinés à offrir aux auteurs, dont le statut est par définition fragile et précaire, des conditions favorables à sa créativité et son épanouissement artistiques. Elle participe de plus activement à la foisonnante diversité musicale française.

3. Les aides particulières : disques, spectacle vivant, export

Comme nous avons pu l'observer jusqu'à présent, les aides disponibles pour le secteur musical sont nombreuses et émanent de structures très différentes : associations, Etat, collectivités territoriales... Afin d'offrir un panorama intéressant et complet des différents soutiens, il peut être pertinent de maintenant les présenter de manière thématique, c'est-à-dire selon leur finalité. Nous allons dès à présent traiter les soutiens et subventions selon leur destination : les aides au spectacle vivant, au disque et à l'export.

3.1. Aides au spectacle vivant

Il existe une grande variété d'aides disponibles en France pour l'organisation de concerts ou festivals. L'idée est en effet que le spectacle vivant est l'une des principales ressources pour les interprètes / musiciens, mais que l'organisation et la réalisation de ces projets nécessitent de lourds financements. Il est possible de mobiliser des subventions de la part des pouvoirs publics et des organismes professionnels. Au sein des pouvoirs publics, depuis que les services du ministère ont été déconcentrés, les services compétents sont ceux de la DRAC. Une aide peut aussi être reçue de la part des collectivités territoriales : commune, département, région etc. Les sociétés de perception et distribution des droits d'auteurs et voisins, quant à elles, sont obligées par le code de la propriété intellectuelle à utiliser une certaine somme des droits perçus pour l'usage collectif, et notamment pour le spectacle vivant. La plupart des organisations civiles ou professionnelles consacrent une part de leur budget au spectacle vivant, certes de manière plus ou moins

importante. Ainsi, 80 % du budget de l'ADAMI est destiné au spectacle vivant, soit environ 740 projets soutenus chaque année.

Le FCM propose quatre programmes d'aides : au spectacle vivant en France (concerts & tournées) et à l'étranger, dans le cadre de tournées export (sont alors aidés les artistes qui ont déjà un album à leur actif, visant alors le « développement de carrière »). Les deux derniers programmes d'aides concernent enfin les festivals en France et à l'étranger. Au sein de ces différents programmes d'action, c'est bien la logique de développement de carrière de l'artiste qui est mise en valeur et conditionne les aides.

Le CNV soutient aussi le spectacle et sous toutes ses formes : soutien aux entreprises musicales, aux artistes pour leur développement professionnel, aux festivals, aux salles, il travaille également en partenariat avec d'autres organismes professionnels.

La Sacem cherche toujours à favoriser à travers les subventions octroyées, la diversité musicale et la mise en valeur de jeunes artistes. Cette volonté conditionne ainsi les aides au spectacle vivant : ces aides sont destinées aux festivals, aux résidences d'artistes, aux lieux de diffusion, à la création et production de spectacles. Il est nécessaire de noter que le spectacle vivant est le premier poste de dépenses de l'organisation.

La SSCP développe ses aides surtout pour les débuts ou redémarrages de carrière. Elle subventionne ainsi des tournées promotionnelles, des spectacles et des festivals. La Spedidam, de son côté, soutient, via une commission, la création & la diffusion du spectacle vivant.

Enfin, la SPPF propose des programmes d'aides aux tournées, mais dont la majorité des dates doivent avoir lieu en France.

La multitude d'aides existantes permet donc que toutes les formes de spectacle vivant, tous les acteurs impliqués dans sa création et sa diffusion, sont susceptibles d'être subventionnées. Il est en outre intéressant de remarquer que ces aides ne sont pas distribuées au hasard, mais répondent à une véritable politique culturelle : elles sont octroyées dans le but de protéger et enrichir le répertoire musical français, et pour donner la possibilité à de nouveaux talents d'émerger.

3.2. Les aides à la production phonographique

Un des autres importants pôles de dépenses et de subventions est l'aide qui est apportée à la production phonographique. Ces aides ne sont faites que pour compléter le budget de production, elles ne peuvent en rien permettre de soutenir la production entière. Les organes qui aident à la production de disques sont : les collectivités territoriales, les organismes professionnels (ADAMI, SCPP, SPPF, FCM, SACEM pour les membres de cette structure). La distribution phonographique fait aussi l'objet d'aides : ce sont ici surtout les labels indépendants et musiques dites « difficiles » qui sont soutenus par le Ministère de la Culture. Il existe aussi un soutien aux disquaires qui permet de trouver bien plus de petits magasins en France qu'en Allemagne : or, ces disquaires indépendants participent largement à la diffusion des créations musicales contemporaines, et jouent un rôle notoire dans l'entretien de la vitalité musicale française.

L'existence de la FNAC en France doit être également remarquée et soulignée : son rôle se révèle tout à fait vital pour le marché musical français. Ce grand magasin de produits culturels est en effet un relais pour la vente de CD, il offre un rôle de conseil (prix vert, critique) qui met en avant les nouveautés musicales et les talents émergents. La FNAC organise des show cases dans l'enceinte de ses magasins, ce qui permet de doubler la sortie d'un disque pour les artistes d'un contact avec le public : ces actions permettent une véritable et complète promotion des artistes.

3.3. Les aides à l'export

Les aides à l'export sont principalement délivrées par le réseau du Bureau Export de la Musique Française. Un soutien financier via des commissions, des outils de promotion et la mise à disposition de données sont ainsi disponibles pour les professionnels français qui souhaitent exporter/promouvoir leur artistes vers de nouveaux territoires. En dehors de ce réseau, la plupart des organismes professionnels consacrent une partie de leur budget à l'aide à l'export.

A. Organismes professionnel et publics

L'ADAMI, le FCM, le CNV soutiennent des tournées à l'étranger, tout comme la SPEDIDAM, dont une commission aide l'exportation de spectacles français à l'étranger. Une association est aussi incontournable en politique d'export de la musique, même si sa mission concerne toutes les activités artistiques, et pas seulement la musique : il s'agit de Cultures France, qui est l'opérateur du MAE et du Ministère de la Culture en matière de coopération artistique internationale. Son aide financière se limite en général à la prise en charge des transports de la tournée, après avoir opéré à la sélection des œuvres, artistes ou spectacles qui vont être promus à l'étranger. Cette sélection se fait toujours dans une perspective promotionnelle : la tournée doit être ainsi généralement accompagnée d'une sortie de disque. Ces projets doivent impliquer le réseau culturel français à l'étranger ainsi que d'autres partenaires financiers. Les finalités de ces programmes d'aides au

secteur musical sont soutenir à la diversité des répertoires musicaux, encourager les nouveaux talents, et enfin, aider l'export & la diffusion des créations musicales françaises vers l'étranger, ce dernier point étant à intégrer avec la politique extérieure globale de la France, dont le rayonnement culturel à l'étranger est une composante essentielle.

B. Le Bureau Export de la Musique Française

Ce réseau constitue la pierre angulaire de la politique d'export musical de la France. Le Bureau Export de la Musique Française est le plus ancien bureau export européen, fondé en 1993, au même moment que le Bureau suédois. Tous deux ont servi d'émules vis-à-vis des autres pays et les ont incité à se doter de telles structures et ainsi vu la multiplication de bureaux export nationaux, ce qui a permis un regroupement à l'échelle européenne, au sein du EMO (European Music Office) et d'une plate-forme des Bureaux Export. Ce représentant à Bruxelles permet un important lobbying, afin de faire prendre en compte les besoins et exigences des industries musicales.

Le Bureau Export de la Musique Française a mis en place 4 bureaux spécialisés dans le monde (Berlin, Londres, New York, Tokyo), dont le rôle est d'offrir un travail d'information, un soutien logistique et un soutien financier dont les territoires concernés. Il dispose de relais efficaces aussi en la personne de correspondants locaux à : Barcelone, Mexico, Moscou, Pékin, Sao Paulo, Varsovie.

La spécificité du Bureau Export est d'allier le privé et le public, le culturel et l'économique, les deux se renforçant mutuellement dans un souci permanent d'efficacité. Toute l'ambition du Bureau Export est d'être un outil collectif au service des professionnels dont majoritairement les maisons de disques qui d'ailleurs contribuent collectivement pour un bon tiers à son budget.

Le Bureau Export de la Musique Française a mis en place deux programmes principaux qui soutiennent les maisons de disques et les tourneurs dans leurs politiques d'export. Il s'agit de la « *Commission Export* » qui attribue des subventions pour les festivals et les tournées qui s'inscrivent dans une logique de développement de carrière et d'accompagnement de sortie de disque et de limitation de prise de risque de la part du producteur. Le demandeur de subvention (maisons de disques ou tourneurs) doit présenter un plan marketing et de promotion, et pour avoir accès aux subventions, l'artiste doit automatiquement être distribué dans le/les pays de la tournée. La « *Commission Promotion* », elle, est destinée à soutenir les sorties de disques à travers des aides de type promotionnel, frais d'attaché de presse, show cases, 1ères parties).

La mise en place de ces diverses structures et programmes d'aides a eu pour effet l'augmentation conséquente des ventes de disques français à l'étranger ces dix dernières années en volume, et dans une moindre proportion en chiffres d'affaires, malgré un tassement dû à la crise du disque. Ce progrès des ventes est dû à la multiplication d'opérations spéciales de la part des maisons de disques. Il faut enfin noter que ces ventes s'effectuent principalement en Europe (80 % en 2003), et particulièrement en Belgique, Allemagne et Pays-Bas, Suisse et Grande-Bretagne.

Conclusion

A travers cette synthèse sur le financement de la musique en France, nous avons pu nous rendre compte que le secteur musical français fait l'objet de nombreuses aides, qui s'inscrivent toutes dans la volonté d'offrir un large choix de répertoires musicaux de qualité au public et d'enrichir la culture française, dont la musique fait partie intégrante. Le secteur musical, et principalement le répertoire français, de par ses aspects culturel et identitaire, est donc soutenu par de nombreuses entités ou structures ; et les résultats sont probants : ainsi, depuis 1999, la France est le pays européen où les répertoires domestiques ont le plus de poids, et elle se situe même avant l'Angleterre.

Les politiques culturelles, afin d'atteindre leurs objectifs de diversité musicale et de dynamisme de la créativité artistique, tiennent alors à aider l'économie musicale sous tous ses aspects. C'est dans cette optique qu'existent des modes de financements différents et adaptés aux trois secteurs principaux qui composent le milieu musical français : des aides sont ainsi attribuées au spectacle vivant, d'autres au marché du disque, et enfin, d'autres sont octroyées directement aux artistes. A ces différents modes de financements répondent, comme nous l'avons observé tout au long de notre développement, des sources de financements diverses et variées. Les subventions dont peuvent bénéficier les professionnels français proviennent en effet à la fois d'entités publiques, l'Etat et les collectivités territoriales, d'associations, d'organismes professionnels et de sociétés civiles. Ce large panel est assez spécifique à la France : contrairement à de nombreux pays, ce sont en effet les autorités publiques (Etat et collectivités territoriales) et non le secteur marchand qui sont les principales sources de financements, et ce, de manière directe (subventions) ou indirecte (statut social des musiciens et système de protection des droits d'auteurs).

Adresses

Adresse postale

Frankreich-Zentrum
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
D-79085 Freiburg

Adresse visiteur

Frankreich-Zentrum
Haus Zur Lieben Hand
Löwenstr. 16
79098 Freiburg

Tel.: 0761/203-2007, -2008, -2009
Fax: 0761/203-2006
E-Mail: frankreich-zentrum@mail.uni-freiburg.de
<http://www.fz.uni-freiburg.de>

Centre Culturel Français Freiburg e. V.
Kornhaus
Münsterplatz 11
79098 Freiburg
Tel.: 0761/207-39-0
Fax: 0761/207-39-22
E-Mail: info@ccf-fr.de

IMPRESSUM

Herausgeber:
Redaktion:
Layout:
Auflage:

Frankreich-Zentrum
Diane SIFFLET
Bastian HERBST
200