



HAL
open science

L'influence du jazz sur la chanson française : quand le rythme bouscule la poésie

Colette Lucidarme

► **To cite this version:**

Colette Lucidarme. L'influence du jazz sur la chanson française : quand le rythme bouscule la poésie. Jeunes chercheurs dans la cité 6e édition-La littérature aujourd'hui? Sujet, objet, médium, Jeunes chercheurs dans la Cité, Apr 2016, Lille, France. hal-01528056

HAL Id: hal-01528056

<https://hal.science/hal-01528056v1>

Submitted on 27 May 2017

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

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

L'influence du jazz sur la chanson française : quand le rythme bouscule la poésie

Résumé

De Charles Trenet à Thomas Dutronc, la chanson française n'a cessé de se nourrir d'influences venues du jazz. Cependant rien ne laissait présager une telle assimilation tant ces esthétiques sont différentes : la chanson genre stable aux formes délimitées et le jazz, style en perpétuelle mobilité. Une analyse des premières étapes de cette improbable rencontre révèle à quel point elle a pu renouveler le genre chanson dans son inventivité créative et enrichir la langue française d'effets pour le moins surprenants.

Colette Lucidarme
Laboratoire Calhiste
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Introduction

La concordance des événements historiques est parfois étonnante. Le premier XXe siècle voit arriver le jazz en France, ou du moins un certain jazz, celui des jazz-bands débarqués dès 1917 avec les premiers contingents américains, que l'on entendra au music-hall et dans les dancings, et celui de la *Revue nègre* avec Joséphine Baker et Sidney Bechet qui fit fureur dès 1925 au Théâtre des Champs-Élysées. Cette même époque se dote de progrès techniques fulgurants avec l'apparition du microphone qui transforme le rapport à la voix, ainsi que la fixation et la diffusion musicale grâce à l'industrie du disque et de la radio. Dans la foulée, Charles Trenet consacre une nouvelle position artistique, celle de l'auteur-compositeur-interprète qui offre « la possibilité de créer un univers entièrement original par le canal de chansons fixées et largement diffusées¹ », un statut qui semble convenir aux artistes puisqu'il s'implantera aisément les décennies suivantes, en particulier avec la chanson dite rive gauche. Tout cela façonne quelques révolutions dans le domaine de la chanson française et pas des moindres. Mais loin de résulter d'un simple concours de circonstances, ces avancées ont eu des répercussions les unes sur les autres, se sont en quelque sorte contaminées pour donner ce que nous connaissons aujourd'hui : la voix du micro, une prédominance du rythme et de la batterie, une poésie de l'oralité et l'artiste « au sens plein² » dont l'œuvre est grandement diffusée par la radio et le disque (puis, dans la seconde partie du siècle, par la télévision et internet).

Aujourd'hui, il ne fait aucun doute que la chanson française s'est nourrie de certains éléments stylistiques empruntés au jazz, d'abord timidement au cours des années 1930 puis de manière plus prononcée jusqu'au début du XXIe siècle. Les références ne manquent pas, depuis le joyeux balancé de Charles Trenet jusqu'à la voix ardente et très swing de Claude Nougaro, ou des accents *jazzy* francs et revendiqués de Boris Vian (*Je bois, Je suis snob*) au swing latino de certains titres de Serge Gainsbourg (*Couleur café, L'eau à la bouche*) et de Bernard Lavilliers (*Pierrot la Lame*). Ou encore cette rythmique typée dite "manouche", caractéristique d'un jazz métissé de musette, d'apports d'Europe Centrale et d'éléments noirs-américains, largement représentée chez Sanseverino (*Mitcho la pompe, La Cigarette*) ou Thomas Dutronc (*Comme un manouche sans guitare, J'suis pas d'ici*).

Quels furent donc ces éléments musicaux empruntés au jazz qui inspirèrent les auteurs et compositeurs de chansons ? Et quelles incidences ces particularités ont-elles pu avoir sur la langue française à travers les textes mis en musique et destinés à la scène ? Ces effets sont repérables dans les sujets abordés, mais également dans la prosodie (accentuation, rythme de la phrase), les figures de style et les jeux littéraires originaux ou inhabituels, autant d'éléments qui ont, eux aussi, contribué à un renouveau et à une forme d'évolution de la chanson française. Cependant, cette union entre jazz et chanson était loin d'être une évidence tant ils ont l'un et l'autre, des caractéristiques, des histoires, des visées et des univers linguistiques et stylistiques qui les opposent.

Des naissances inégales

La chanson en France a une longue histoire. Depuis le Moyen-Âge, savante ou populaire, en latin ou langue vernaculaire, chants religieux ou de procession, poésie lyrique ou bucolique, chanson des troubadours puis des trouvères, elle reste un genre littéraire et vocal essentiel. Elle n'exclut pas l'accompagnement instrumental qui devait à l'origine doubler mélodiquement les parties chantées et apporter une assise rythmique par l'usage de percussions, mais dès le XIIIe siècle, se développe une polyphonie religieuse qui gagne la chanson profane, vient enrichir la texture et l'expressivité pour donner des œuvres à trois puis à quatre voix selon des procédés qui se généralisent au XVe siècle et pendant la Renaissance. De ces quatre voix, la plus aiguë prend progressivement de l'importance tandis que les autres se placent naturellement en accompagnement pour ainsi ouvrir la voie à l'air

¹ Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Paris : Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2008, p. 25.

² *Ibid.*, p. 166.

accompagné, celui de l'opéra baroque comme de la chanson populaire. Cette dernière, art de rue et de transmission orale, folklorique ou écrite par des chansonniers, aborde tous types de thèmes : chants de métier et de soutien quotidien, chansons d'amour, romances, plaintes, ou même pamphlets, telles les Mazarinades. Elle traverse les époques, accompagne la Révolution, se fait interdire par le Second Empire, devient chanson de combat dans les années 1870 puis remplit les cafés-concerts dans lesquels débiteront les grands noms de la chanson française que nous connaissons aujourd'hui. Principale forme musicale profane, son évolution est considérable et elle représente un genre qui perdure à travers les siècles tel que l'affirme le compositeur Michel Chion : « elle apparaît, à travers ses variétés et ses évolutions, comme le genre le plus stable et le plus universel de la musique occidentale³ ».

Le jazz, lui, a vu le jour récemment. Avec tout au plus un siècle d'histoire, il résulte d'une gestation et d'événements plutôt géographiques. Né d'un télescopage culturel, fusion de survivances de cultures africaines et de l'assimilation d'éléments culturels européens dans un contexte de déracinement, il apparaît, dès son origine, comme une forme en perpétuel mouvement et reste longtemps considéré comme une musique de divertissement, de bar et de danse. C'est à la Nouvelle-Orléans qu'est attribuée cette première fusion entre différents courants musicaux avec les chants de travail (*worksongs*), la musique religieuse (*spirituals*) et des parodies européanisées de pratiques noires-américaines (*minstrel shows, cakewalks*). Les métissages sont aussi renforcés par la rencontre de musiciens de couleur avec des musiciens créoles du Sud des États-Unis qui ont su saisir l'originalité de cette musique (mise en valeur des percussions et du rythme, traitement de la matière sonore et adaptation des gammes pentatonales⁴ et européennes). Musique d'échange et de rencontre, le jazz est le résultat de la traversée de continents et reste encore aujourd'hui une musique qui s'exporte à la faveur de ses qualités d'adaptation et de métissage : en Amérique latine avec la *salsa* ou la *bossa nova*, en Europe avec le manouche, et même, plus récemment, un jazz oriental avec, par exemple, le joueur de oud⁵ Marcel Khalife.

Des visées esthétiques divergentes

La chanson accorde une place essentielle au texte et à l'intelligibilité des paroles. Support privilégié des pratiques vocales, elle témoigne de l'histoire politique, des environnements sociaux, des modes de vie comme des esthétiques poétiques des époques qu'elle a traversées. Si elle reste fondée sur des structures musicales (mélodie, rythme et instruments d'accompagnement), celles-ci ont un rôle d'enveloppe et de soutien ; elles viennent souvent enrichir le sens véhiculé par les paroles. Pour l'interprète, la diction et le talent de conteur sont aussi importants que celui de musicien ou de chanteur. Michel Chion fait d'ailleurs remarquer qu'en général « les grands noms de la chanson française sont ceux de paroliers ou d'interprètes, et non de musiciens : soit que ces derniers soient complètement anonymes, soit qu'ils restent dans l'ombre⁶ ». Genre composite, littéraire, musical et scénique, la chanson n'en reste pas moins, en grande partie, le support de significations d'ordre intellectuel (en chantant le quotidien, le travail, la révolte, les sentiments...) et le véhicule de toute une rhétorique (jeu verbal, symbolisme, sous-entendus, assonances et allitérations, jeux de sonorités, calembours...).

C'est davantage à la musique et à l'expressivité que le jazz accorde une plus large place. La voix est moins le support d'un texte que d'une musicalité et le *scat*, ce jeu d'improvisation vocale sur des onomatopées en est l'exemple le plus manifeste. Musique physique qui engage l'être tout entier, le

³ Michel Chion, « Chanson populaire » dans *Larousse de la musique*, sous la responsabilité d'Antoine Goléa, dirigé par Marc Vignal, vol.1, Paris : Larousse, 1982, p. 271.

⁴ Échelle composée de cinq sons largement utilisée dans plusieurs parties du monde, elle correspond à une gamme sans demi-tons (par exemple, les touches noires du clavier forment à elles seules une gamme pentatonique).

⁵ Luth du Maghreb et du Moyen-Orient.

⁶ Michel Chion, *op. cit.*, p. 273.

jazz ne peut se réaliser que dans une corporéité qui se traduit d'abord par la danse (*work songs* et *spirituals*), par la relation du musicien à l'instrument, du chanteur à sa voix (*blues*), puis des musiciens entre eux, et où les textes sont surtout prétextes à chanter, jouer et à danser. L'expressivité corporelle instinctive et l'implication physique omniprésente représentent toute cette part de subjectivité dont l'Occident pouvait se méfier autant qu'il était attiré. C'est dans cet esprit que Lucien Malson affirme que « la musique européenne était fort pensive, le jazz introduit le rythme extatique. Ses racines sont en Afrique, dans la civilisation de l'Éros. Il restitue la transe à un point qu'on ne pouvait ni prévoir ni espérer⁷ ».

Des conceptions musicales dissemblables

De l'écrit et de l'oral. Malgré son caractère populaire, la chanson française s'inscrit dans une tradition écrite. Depuis l'avènement de la notation à la fin de l'époque médiévale, les musiciens puis musicologues ont toujours été tentés par la traduction codée des pièces instrumentales et vocales pour notamment favoriser leur diffusion. C'est le cas, par exemple, du petit format, un feuillet sur lequel sont imprimés texte et mélodie d'une chanson. Vendu par les chanteurs de rue, il permettait au public d'apprendre et de chanter ses chansons favorites avec souvent l'accompagnement d'un orgue de barbarie. Le jazz, lui, est plutôt le jaillissement de traditions orales (*work songs*, *cakewalks*, *negro-spirituals*, *blues*) et il en a conservé toute la spontanéité. Lorsque se fait sentir le besoin de fixer les thèmes sur partition, la notation se résume au strict minimum, quelques notes et accords incontournables, et la majeure partie de son interprétation-crédation se révèle impossible à fixer sur une portée traditionnelle.

Temps figé et temps mobile. C'est ainsi que, dans une inventivité permanente, le temps distendu et mouvant du jazz, avec ses formes sans cesse renouvelées, se différencie nettement du langage classique européen. Il n'a pas de conception architectonique, n'est pas une musique structurée de manière close et ne peut se déployer qu'en évasement. Sa base est un simple canevas (une suite d'accords sous une mélodie parfois incomplète) à partir duquel les interprètes vont broder, complétant ainsi cette trame minimale par des variations, des improvisations, *breaks*, *riffs*⁸ et autres effets de surprise. La durée des œuvres reste donc dépendante de l'inventivité de l'interprète qui se trouve alors être aussi en partie son créateur. La chanson, quant à elle, et tout au long de son histoire, reste un genre relativement bien structuré. D'une forme limitée à quelques minutes, peu variable et de conception itérative avec ses fréquents refrains, couplets et strophes, elle ne déborde que très exceptionnellement ce cadre formel et temporel qui constitue d'ailleurs une de ses principales caractéristiques. C'est aussi ce temps court qui intéressa les producteurs du XXe siècle qui, pour une transmission radiophonique et télévisuelle diversifiée, ont érigé en principe les quelques minutes que duraient les premiers 78 tours.

Juste et faussement juste. Chanter juste demeure l'apanage du bon interprète héritier d'une tradition lyrique occidentale qui travaille prioritairement la précision, la puissance et le soutien afin que les voix puissent dominer les orchestres symphoniques de plus en plus fournis. Les voix rondes et sonores des chanteurs du début du XXe siècle ont conservé cette habitude du son soutenu dans la durée et de la mélodie bien placée sur les notes de la gamme, même lorsqu'ils usent d'effets gutturaux et rauques pour le tragique (Damia) ou gouailleurs pour le comique (Yvette Guilbert). Différemment, le style jazz se distingue par des hauteurs approximatives, fluctuantes et par des gammes enrichies de notes intermédiaires. Le *bluesman*, dans sa recherche d'individualité musicale, qui « n'a que faire des interdits et de la bienséance⁹ », reste hésitant entre les deux modes européens (majeur et mineur) et ne pouvant renoncer à l'un comme à l'autre, les érige en nouveau mode (la gamme *blues*) dont les

⁷ Lucien Malson, *Des Musiques de jazz*, Marseille : Éditions Parenthèses, 1983, p. 73.

⁸ Le *break* est une rupture musicale permettant de laisser place à de courts solos improvisés. Le *riff* consiste en une petite phrase mélodico-rythmique destinée à être répétée pendant une improvisation.

⁹ Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XXe siècle*, Rennes, 2000, p. 62-63.

notes stylisées appelées *blue notes* font partie des plus expressives. Elles sont amenées sous des formes diverses, *portamentos*, glissades ascendantes ou descendantes, coulés ou inflexions du son jusqu'à jouer délibérément faux, quantité d'effets dont Louis Armstrong savait user de manière expressive et qui ont fait école.

Régularité et fantaisie rythmique. Tout comme cette indécision à fixer une note dans sa hauteur de manière absolue, le musicien de jazz ne peut concevoir un découpage rythmique régulier et mathématique. Le temps ne peut se partager que de manière aléatoire, les mouvements, fluctuations et décalages par rapport à la pulsation restent libres selon le ressenti et l'expressivité du moment. Rythmes pointés, syncopes, décalages d'un temps sur l'autre, voire d'une mesure sur l'autre, tout est possible tant que rien n'est décidé d'avance, tant que les maîtres mots restent souples et liberté. La force du swing réside justement dans ce potentiel expressif issu d'un ressenti d'abord physique lié à la corporéité de cette musique, et dépend intimement des effets de timbre, rugosité de la voix, vitalité du son dans les attaques ou la manière de le salir d'effets divers (*dirty notes*), obéissant au lâcher prise que les américains nomment *the relax*. En revanche, c'est la langue française qui semble figer le cadre de la chanson et de ses modes d'interprétation, du moins jusqu'au début du XXe siècle. Le texte devant être articulé, audible, la voix se veut plutôt claire et contrôlée et le rythme cherche à suivre l'accentuation et la rythmicité de la langue. Ce rythme est l'héritier, d'une part du découpage régulier et solfégique du temps en deux ou trois parties égales, et d'autre part de l'accentuation en temps forts et faibles auxquels les compositeurs ont une tendance naturelle à faire correspondre respectivement les syllabes toniques et atones, respectant ainsi les règles prosodiques.

Des notes ou des mots ?

Les paroles des thèmes de jazz, nous l'avons vu, n'ont pas la suprématie. Le chanteur occupe une place similaire à celle de l'instrumentiste – qu'il est lui-même aussi parfois – et bien souvent il use de sa voix comme d'un instrument. C'est aussi que la langue, l'anglais américain teinté de dialectes africains, peut prendre une couleur plus musicale (jeux de hauteurs, de rythmes, d'intensité) et possède cette malléabilité propre à s'associer aux expressions corporelles et vocales noires-américaines. Il s'agit d'une langue à accent mobile dont les mots sont tantôt proparoxytons, tantôt paroxytons ou oxytons. De plus, la tonicité de la syllabe accentuée concerne soit la durée, soit la hauteur, soit l'intensité, soit même la combinaison de plusieurs de ces paramètres. Et enfin, comparée à l'anglais britannique, elle possède une particularité, celle de la syllabe avalée permettant jeux rythmiques et d'accentuation (comme l'exemple du "*Go away*" devenant "*Go 'way*" dans le Delta du Mississipi). La langue française est au contraire bien plus stable. Composée essentiellement de mots oxytons, la syllabe tonique est marquée presque exclusivement par la durée, faisant d'elle une syllabe légèrement plus longue sans que la hauteur ni l'intensité soient manifestes – sauf exception lors de discours ou de situations expressives particulières. Sa spécificité, à l'inverse de l'anglais états-uniens, n'est pas l'avalement de syllabes mais le soulignement du "e" muet qui par tradition se chante. Certains interprètes articulent aussi parfois le "e" final précédé d'une voyelle accentuée comme dans "*vie*" ou dans "*joie*", et d'autres viennent même en ajouter lorsque le mot écrit n'en présente pas, en simple effet d'interprétation, comme Damia peut le faire dans *Les Goélands* sur les mots "*mer*" et "*amer*".

De manière générale, la chanson de langue française bénéficie d'une certaine stabilité sur les plans littéraire, temporel et formel. Elle reste un genre délimité, organisé, interprété avec expression mais sans débordements, l'héritière d'une tradition musicale et culturelle séculaire. Le jazz, lui, est en constante mobilité et par nature impropre et imprécis, un style qui s'est forgé dans la souffrance et le désordre, issu de pratiques parfois qualifiées de barbares et de sauvages. Pourtant, une alliance s'est réalisée, de manière subtile, comme pour contourner ces dissemblances ou mieux encore, mettre à profit de manière neuve et originale ces aspects linguistiques, musicaux et scéniques venus d'outre-Atlantique pour ainsi renouveler le genre chanson. Les premières traces de ces nouveautés dans le répertoire français se trouvent dans une chanson de Mireille et Jean Nohain, *Couchés dans le foin*,

interprétée par le duo Pills et Tabet, et qui eut un succès retentissant dès 1932. Pourtant, formée au conservatoire, pianiste classique et familière de l'opérette, Mireille n'a *a priori* rien d'une musicienne de jazz. Il se trouve qu'à la fin des années 1920, elle part aux États-Unis pour travailler comme comédienne pendant les deux saisons d'une tournée en Amérique du Nord pour un rôle dans *Bitter Sweet*, une comédie musicale de Noël Coward. Et il se trouve également que comédie musicale et opérette ont un lien de parenté non négligeable. L'opérette s'est créée au XIXe siècle en renouant avec le genre du vaudeville pour se distinguer de l'opéra-comique qui tendait à trop d'ambition avec une musique prenant le pas sur les scènes parlées. Elle a donc conservé les dialogues, réduisant les moments musicaux qui s'apparentaient ainsi davantage à la chanson qu'à l'air d'opéra – adoptant « une grâce à la fois élégante et populaire¹⁰ ». Et ces chansons d'opérette française s'exportent, notamment à Ti Pan Alley, un quartier de New York où des émigrants européens tentent de vendre les titres à succès, des airs de Jacques Offenbach, de Johann Strauss ou de Franz Lehar, qui séduisaient alors le public américain. Les auteurs et compositeurs de *musicals*¹¹ ne manquèrent pas d'imiter ces airs à la mode pour leurs productions originales qui, dès les années 1910, se dissocient du genre venu d'Europe, principalement en intégrant une musique nouvelle alors en plein essor : le jazz. C'est ainsi que des artistes tels que Cole Porter, Richard Rodgers ou George Gerschwin ont composé des musiques hybrides d'airs d'opérette et de jazz sur des livrets qui, dans les années de crise, offraient une vision souriante du monde. De toute évidence, l'œuvre de Mireille a intégré ce swing léger, délicat, plaisant, destiné à divertir sans toutefois ternir la compréhension des paroles. Le traitement rythmique des mélodies reste discret, avec fraîcheur, un peu précieux même, bien français, dans un esprit de salons littéraires. Et à Pascal Bussy d'affirmer :

« L'importance de *Couchés dans le foin* est extrême car son tempo leste et son habillage (du swing plaqué sur un air d'opéra de Carmen) symbolisent la fin de la chanson noire et réaliste¹² ».

Dans la lignée de Mireille, deux auteurs-compositeurs-interprètes aux esthétiques bien différentes, ont su saisir dans sa production artistique ce qu'il y avait de neuf et que le public de l'époque attendait : Charles Trenet accompagné d'un orchestre enveloppant et chatoyant et Georges Brassens avec l'esprit de concision de son dispositif minimaliste, guitare et voix. Trenet offre à son public une évasion dans le monde de l'onirisme, de l'hallucinatoire, voire de la mort, avec des univers surréalistes mais toujours évoqués de manière joyeuse et sautillante (*Je chante, Y a d'la joie*). Plusieurs de ses titres sont d'ailleurs devenus des standards de jazz traduits et interprétés dans plusieurs langues (*La Mer*, en anglais *Beyond the sea* ou *Que reste-t-il de nos amours ?* sous le titre *I wish you love*). Brassens, lui, retire toute volonté de brillance pour traiter des grandes questions humaines avec simplicité, loin des convenances, allant même jusqu'à ironiser la mort (*Le Testament, Les funérailles d'Antan, Supplice pour être enterré à la plage de Sète*). Sa pompe guitaristique et son rythme ternaire au swing rebondi s'adaptent aux paroles de ses chansons (*Les amoureux des bancs publics, La mauvaise réputation*) comme aux poèmes de grands auteurs français (*Colombine* sur un poème de Verlaine, ou *La Ballade des dames du temps jadis* de François Villon). Tous deux se réclament héritiers de Mireille et déclarent connaître par cœur presque toutes ses chansons. Comme elle, ils pensent la matière littéraire à travers l'aspect musical, avec des associations particulières de mots pour leurs sonorités, et en profitant de certains décalages rythmiques pour bousculer la prosodie. Par exemple, afin de donner l'impression d'un effet de *scat* français, Trenet adopte un style essentiellement monosyllabique et joue avec les sonorités de la langue (*Papa pique et maman coud, Débit de l'eau débit de lait*). Dans *Je me suis fait tout petit*, Brassens n'hésite pas à laisser se décaler les accents toniques de la langue, de manière à accentuer la légèreté du sentiment de joyeuse résignation qu'il évoque dans le refrain. Pour cela, les syllabes qui concordent avec les temps forts de l'accompagnement musical (en caractère gras dans l'exemple ci-dessous) mettent en avant les mots "je" et "p'tit", comme pour appuyer encore

¹⁰ *Larousse de la musique*, sous la responsabilité d'Antoine GOLEA, dirigé par Marc VIGNAL, Vol.2, Washington, Éd. Librairie Larousse, 1982, article "opérette" p. 1148.

¹¹ Comédies musicales.

¹² Pascal Bussy, *Charles Trenet*, Paris, Éd. E.J.L., 1999, p. 16.

davantage les délices presque enfantins de cet abandon amoureux :

Je m'suis fait tout **p'tit** devant **un'** poupée
Qui ferm' les **yeux** quand on la couche
Je m'suis fait tout **p'tit** devant **un'** poupée...

Cette logique poétique ainsi bousculée, faisant croiser les propriétés du mot avec celles de la note, a été une étape essentielle et même indispensable à l'immixtion des rythmes nouveaux. Si bien qu'au-delà de ces recherches sonores, s'ouvre une nouvelle dimension poétique par le croisement des évocations et des connotations, venant conforter l'implicite des textes.

Conclusion

Les accointances de musiques dérivées du jazz et de la chanson de langue française ne sont plus à prouver. Elles se sont produites, discrètement mais durablement, parce que toutes deux ont, à leur manière, ce caractère malléable des musiques populaires permettant les fusionnements les plus improbables. De cette particularité qu'ils ont en commun, jazz et chanson ont pu passer outre ce qui, au début, les différençait fortement. Ainsi, sans imiter les *ring-shouts*, *cakewalks* et autres effets expressionnistes des *spirituals* ou du *blues*, et donc sans compromettre ce qui faisait l'essence de son genre, la chanson a su laisser venir à elle une part de jazz, spontanément, dans justement son alliance avec le texte, sa mise en voix et en espace. Elle s'y est adaptée, proprement et de manière tempérée, sans débordements, avec ce qu'il fallait d'impertinence pour venir enrichir ce désir d'insolence et de liberté dont le public de l'époque était avide. C'est que ce style gentiment désinvolte – un swing bien français pourrions-nous dire – doit beaucoup plus à l'esprit du jazz qu'à ses caractéristiques techniques proprement dites. Il reste redevable de ce souffle vital qui se traduit par un important besoin de parole autant que d'implication corporelle, redevable aussi de ces recherches permanentes de compromis entre règles et écarts par rapport aux normes, tout autant que du recours au jeu et au plaisir qu'il procure, jeu instrumental du musicien, jeux d'écriture des auteurs, toujours pour atteindre un sentiment de liberté plus fort. Il se trouve que cette époque fut aussi celle où des poètes comme Robert Desnos, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Max Jacob ou Jean Cocteau, orientent leurs recherches vers une langue davantage parlée, plus vivante, moderne et vraie, plus populaire aussi. Au cabaret, les poètes se remettent à chanter, partageant la scène avec les chansonniers devenus aussi compositeurs-interprètes et la chanson enrichie de cette oralité nouvelle, paradoxalement, se rapproche un peu plus de la poésie.

Bibliographie

I. Ouvrages sur la chanson

- CALVET, Louis-Jean, *Cent Ans de chanson française*, Paris, Éd. L'Archipel, 2006.
- CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Éd. Payot, 1981.
- CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60 : Trenet, Brassens, Ferré ou les « enfants naturels » du surréalisme*, Paris, Éd. Nizet, 1995.
- HIRSCHLI, Stéphane, *Chanson – L'art de fixer l'air de temps – De Béranger à mano Solo*, Paris, coédition Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.
- ROBINE, Marc, *Il était une fois la chanson des origines à nos jours*, Paris, Éd. Librairie Arthème Fayard/Éd. du verbe (Chorus), 2006.
- SAKA, Pierre, *La chanson française à travers ses succès*, Paris, Éd. Larousse 2002.
- SAKA, Pierre, *La Chanson française et francophone*, Paris, Éd. Larousse, 1999.
- SAKA, Pierre, *La Grande Anthologie de la chanson française*, Paris, Éd. Librairie Générale Française, 2001.
- SAKA, Pierre, *Histoire de la chanson française de 1930 à nos jours*, Paris, Éd. Nathan, 1989.
- [COLLECTIF], *La Chanson française et son histoire*, Édité par Dietmar Rieger, Coll. Études littéraires françaises, Tübingen, Éd. Gunter Narr Verlag, 1988.
- [COLLECTIF], *Les Frontières improbables de la chanson*, Éd. Presses universitaires de Valenciennes, Recherches valenciennoises n°8, dirigé par Stéphane Hirschi, 2001.

II. Ouvrages sur le jazz

- HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Éd. Parenthèses, 1981.
- KOECHLIN, Stéphane, *Le Blues*, Coll. Libro musique, Paris, Éd. E.J.L., 2000.
- MALSON, Lucien, *Des Musiques de jazz*, Roquevaire, Éd. Parenthèses, 1983.
- MOUËLLIC, Gilles, *Le Jazz, une Esthétique du XXe siècle*, Rennes, Éd. Presses universitaires de Rennes, 2000.
- SCHAEFFNER, André, *Le Jazz*, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1988.
- SCHULLER, Gunther, *L'Histoire du jazz*, Vol. 1 « Le Premier Jazz des origines à 1930 », Paris, Éd. Parenthèses, Presses universitaires de France, 1997.
- SEITE, Yannick, *Le Jazz, à la lettre*, Paris, Éd. Presses universitaires de France, 2010.
- TOURNES, Ludovic, *New Orleans sur Seine : Histoire du jazz en France*, Paris, Éd. Arthème Fayard, 1999.
- WAGNER, Jean, *Guide du jazz : Initiation à l'histoire et l'esthétique du jazz*, Paris, Éd. Syros/Alternative, 1992.

III. Ouvrages généraux

- BERNSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XXe siècle : tome II 1930-1958*, Bruxelles, Éd. Librairie Académique Perrin, 2009.
- Larousse de la musique*, sous la responsabilité d'Antoine GOLEA, dirigé par Marc VIGNAL, 2 vol., Paris, Éd. Librairie Larousse, 1982. Version électronique, 2005.
- Le Dictionnaire du littéraire*, Sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, Éd. Presses universitaires de France, 2002.
- VAN GORP, Hendrik, DELABASTITA, Dirk, D'HULST Lieven, et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Éd. Honoré Champion, 2005.

IV. Ouvrages sur les auteurs du corpus

- MIREILLE et NOHAIN, Jean, *Partitions voix et piano*, Musique imprimée, Paris, Éd. Raoul Breton, 1929-1954.
- MIREILLE et NOHAIN, Jean, *Couchés dans le foin*, Musique imprimée, Paris, Éd. Raoul Breton, 1981.
- MIREILLE, *Avec le soleil pour témoin*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1981.
- PLESSIS, Jacques et BLAMANGIN, Jean-Pierre, *Génération Mireille*, Paris, Éd. Édition°1, 1995.
- REINER, Silvain, "Le Rossignol de la République", *L'Arche* n° 299, 1982, pp. 110-112.
- BALEN, Noël, *Charles Trenet*, Monaco, Éd. Du Rocher, 2001.
- BUSSY, Pascal, *Charles Trenet*, Paris, Éd. E.J.L., 1999.
- TRENET, Charles, *Le Jardin extraordinaire : les chansons de toute une vie*, Paris, Éd. L.G.F. Livre de poche, 1993.
- CANNAVO, Richard, *Monsieur Trenet*, Paris, Éd. Plon, 2001.
- BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Le Cherche-Midi, 2007.
- VASSAL, Jacques, *Brassens, homme libre*, Paris, Éd. Le Cherche-Midi, Paris, 2011.