



HAL
open science

”Chanson française contemporaine : état des lieux communs”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Chanson française contemporaine : état des lieux communs”. *Revue Critique de Fictions Française Contemporaine*, 2012, Chanson/Fiction, coord. Bruno Blanckeman et Sabine Loucif, 5, p. 7 à 31. hal-01609768v2

HAL Id: hal-01609768

<https://hal.science/hal-01609768v2>

Submitted on 10 Feb 2023

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.



HAL
open science

”Chanson française contemporaine : état des lieux communs”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Chanson française contemporaine : état des lieux communs”. *Revue Critique de Fictions Française Contemporaine*, 2012, Chanson/Fiction, coord. Bruno Blanckeman et Sabine Loucif, 5, p. 7 à 31. hal-01609768

HAL Id: hal-01609768

<https://hal.science/hal-01609768>

Submitted on 3 Oct 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.

Chanson française contemporaine : état des lieux communs

*Il y a certainement beaucoup plus d'écrivains qui voudraient écrire des chansons que de chanteurs qui voudraient écrire un livre. C'est étrange, c'est une situation que je ne m'explique pas.*¹

Barbara

§1 Assez régulièrement, l'on voit fleurir dans une presse plus ou moins spécialisée des classements génériques qui s'appuient, pour rendre compte de l'évolution du domaine musical, sur l'air du temps, l'humeur du rédacteur ou quelques vagues données sociologiques. La répartition est alors clairement influencée, et donc limitée, par le poids et l'éclairage que le succès confère à certains titres seulement, par la prise en compte d'éléments biographiques qui n'ont pas d'influence sur les questions de fabrique. Il ne s'agit pas de réfuter en bloc les prises de position journalistiques mais au contraire de les prendre en compte, de s'appuyer sur elles². En effet toute typologie se dresse aussi bien sur l'essence des éléments que sur leur réception, intuitive ou avisée. Ainsi, pour décrire "ce qui se passe entre Polnareff et Daho"³ et pour cerner au mieux la situation actuelle de la chanson française, nous pourrions évoquer une classification en douze familles que propose en 2008 Valérie Lehoux pour le magazine *Télérama*⁴ (le premier nom cité serait l'aîné de la famille et nous ne signalons que quelques-uns des exemplaires choisis par la journaliste) :

Familles	Aîné(e)	→ (quelques exemplaires)
<i>Courant alternatif</i>	Thiéfaïne	Tryo, Les Ogres de Barback, Sinsemilia (Riké)
<i>English spoken</i>	Graeme Allwright	Moriarty, The Do, Cocoon
<i>Peur de rien</i>	Higelin	Camille, Philippe Katerine, Juliette, Rita Mitsouko
<i>Rebelle, rebelle</i>	Lavilliers	Cali, Saez, Dionysos, Têtes Raïdes, Mono Solo
<i>Attention, fragiles</i>	Souchon	Daho, Beupain, Delerm, Biolay, Raphaël, Leprest
<i>Alors raconte</i>	Aznavour	Renan Luce, Bénabar, Sansévérino, Thomas Dutronc
<i>Prise de tête</i>	Bashung	Dominique A, Murat, Lalanne, Florent Marchet
<i>Femmes libérées</i>	Barbara	Sanson, Zazie, Anaïs, Clarika, Jeanne Cherhal
<i>Déliçates women</i>	Françoise Hardy	Carla Bruni, Berry, Rose, Sandrine Kiberlain
<i>Miss muse</i>	Jane Birkin	Lio, Vanessa Paradis, Charlotte Gainsbourg
<i>Hauts parleurs</i>	Nougaro	Grand Corps Malade, Abd Al Malik, Ridan, Anis
<i>Rescapés de la télé</i>	Mireille Mathieu	Julien Doré, Christophe Willem, Olivia Ruiz

§2 Nous sentons bien, mais c'est l'enjeu de l'exercice, que les catégories sont elles-mêmes forgées pour prêter à rire ("Rescapés de la télé", "Peur de rien", "Miss muse") et s'appuient sur la place "people" d'un interprète plutôt que sur ses chansons, que certains rapprochements sont particulièrement forcés, du côté des pères spirituels (Aznavour, Barbara, dont on offre ici une vision réductrice) comme du côté des filiations (Souchon → Daho) ou des cousinages (Delerm et Biolay). Nous avons omis quelques noms pour le plaisir du jeu et on s'inquiéterait volontiers de savoir où ce classement a prévu de situer Mylène Farmer (ni "Déliçates women" ni "Femmes libérées" mais Famille "Peur de rien") ou Miossec (ni "Prise de tête" ni "Rebelle, rebelle" mais "Courant alternatif"). Est-il légitime que Loïc Lantoin soit un "Haut parleur" alors qu'Yves Jamait est un

“Alors raconte” ? Le contraire n’était-il pas tout aussi envisageable ? Et n’y a-t-il pas quelque facilité à créer une famille “English spoken” qu’on établit donc sur le seul texte, une famille “Courant alternatif” qui ne rassemble que des groupes aux particularités musicales affirmées mais différentes et une famille “Hauts parleurs” qui associe les rappers et slameurs les plus amalgamés et les plus fréquentables...

- §3 Pour autant, l’exercice est révélateur, par ses choix et ses carences, d’une profonde évolution de la chanson française dans les trois dernières décennies. Pourquoi une présentation en douze familles quand le jeu de cartes enfantin n’en propose que sept ? La chanson s’est-elle ramifiée au point d’imposer cet essaimage ? L’intégration du rap, du slam, du rock se justifie-t-elle ? Combien sont nombreux les groupes avec lesquels il faut compter, quand on rapproche ce fait d’une tradition française à interprète unique ! Trois familles pour représenter la création féminine quand dans l’ouvrage de Lucien Rioux en 1992 (*Cinquante ans de chanson française*) un unique chapitre rassemblait les figures féminines sans chercher d’autres lignes de force que la seule féminité ! Mais pourquoi encore distinguer les messieurs fragiles des femmes délicates ? Des AI (Auteur-Interprète) ou ACI (Auteur-Compositeur-Interprète) aussi importants que Renaud ou Francis Cabrel ne peuvent-ils trouver de filiation ? C’est à toutes ces questions et quelques autres que la vision panoramique que nous proposons essaiera de répondre.

Extension du domaine de la lutte

- §4 En parlant de chanson française, qu’incluons-nous exactement ? En 1993, une communication de Jean-Claude Klein⁵ constate un flou lexical à partir duquel la pratique chansonnrière est mise en opposition avec le rock :

La question qui est ainsi posée par l’évolution du champ de la chanson (et des “genres” – rock, musiques du monde, rap, etc. – qui lui sont apparentés) est de mesurer la signification des mots en regard des choses. En d’autres termes l’absence de consensus taxinomique stigmatise-t-elle une contradiction entre les pratiques effectives des Français?⁶

- §5 En dehors des attitudes sociales induites par nos goûts musicaux, existe-t-il une différence réelle entre celui qui écoute une chanson et celui qui écoute un morceau de rock, dans la mesure où chacun sera sensible conjointement à la voix qui porte le texte et à la manière dont la partition musicale s’exécute comme une boucle ? Certainement très faible, pourtant certains se sont crus fondés à les distinguer, influencés par les étiquettes et l’étiquette. La sociologue Cécile Prévost-Thomas complète cet imbroglio terminologique en l’explicitant :

Ainsi cette perception relayée le plus souvent par les médias veut qu’à son genre générique et pour la définir, on substitue à la chanson soit son appellation “variétés” qui dénote implicitement la légèreté du genre, soit des formes musicales, le plus souvent, ou textuelles, dans les autres cas. De plus, des termes adoptés par la mise en place de politiques culturelles - “musiques jeunes”, “musiques actuelles” ou “musiques amplifiées” - ont tendance à occulter le genre chanson au détriment de styles musicaux plus en vogue, mais aussi plus distincts. L’appellation *stricto sensu* de chanson,

pour qualifier le genre esthétique dont il est ici question, est donc, du moins en France, souvent délaissée au profit de désignations comme “rock”, “pop”, “reggae”, “easy listening”... quand la forme musicale se distingue, et chanson poétique, chanson réaliste ou encore chanson à texte lorsqu’il est question de la prégnance du texte sur la musique.⁷

- §6 Mais comme il est bien difficile de jauger, notamment à réception, si c’est le texte ou la musique qui domine, comme il semble même une hérésie de se poser la question et que, selon le degré d’attention au moment de l’audition, une œuvre ne sera pas forcément attendue et entendue de la même manière, ce cloisonnement du champ pourra s’estomper si l’on en explique les fondements et si l’on en réduit les préjugés (dans l’attente d’une scrupuleuse analyse lexicométrique du corpus chansonnier qui établira peut-être le juste rapport médian entre paroles et musique).

Éclatement de la notion de chanson française au début des années 80 au profit d’une dichotomie “variété vs rock” puis “variété vs rock vs musiques du monde vs rap...”

- §7 À la suite de la grande époque de la Rive gauche et des chansons à texte s’opposant radicalement au courant yéyé qui ne faisait, pour schématiser, que reprendre des standards américains, les années 70 avaient pu donner l’idée d’une osmose pour laquelle on créa même l’intitulé “nouvelle chanson française”, et dont Alain Souchon a paru la figure de proue. Semblaient rencontrer un succès pérenne des auteurs-compositeurs (parfois même musiciens) comme : Bernard Lavilliers, Jacques Higelin, Yves Simon, Gérard Manset, Yves Duteil, Jean-Michel Caradec, Maxime Le Forestier, Renaud, Véronique Sanson, William Sheller, Michel Jonasz, Michel Berger, Hubert Félix Thiéfaine, Louis Chédid, Francis Cabrel..., dont certains ne faisaient qu’émerger quand quelques-uns avaient commencé de balbutier à la fin des années 60. “À quelques exceptions près, dit Marc Robine dans *Il était une fois la chanson française (des origines à nos jours)*, les auteurs purs vont en effet connaître une période assez difficile, en même temps que les interprètes purs tendront à se raréfier”. C’est cet âge d’or des ACI, reconnus comme une spécificité française auprès des publics étrangers, imposés, certainement à juste titre, comme l’accomplissement de l’artiste dans sa chanson par la forme et par le fond, qui, en s’étiolant au cours des années 80 et 90⁸, créera une déception et entraînera l’effritement de la catégorie “chanson française” au profit de la dichotomie “Variétés vs Rock”, qui suit les goûts exclusifs d’un public retranché derrière des phénomènes de mode : François Feldman contre Peter Gabriel, *Les démons de minuit* du groupe Image contre *Just like heaven* des Cure.
- §8 Ainsi, par exemple, à partir de 1983, le Ministère de la Culture passe de la création d’une ligne budgétaire “chanson, variétés et jazz” à celle d’une cellule “rock-variétés”⁹. C’est avec une belle humilité qu’en 1992 les quatre chanteurs Cabrel, Goldman, Simon, Souchon, réunis par Fred Hidalgo à une table ronde à la manière de la rencontre Brel-Brassens-Ferré en 69, acceptent leur “ringardise” ou plutôt la conception que la jeunesse en a¹⁰. Entretenu, nous y reviendrons, par des radios peu enclines à éduquer le goût de leurs nouveaux auditeurs, par des émissions de télévision qui affichent délibérément une programmation de variétés dans laquelle la chanson n’est qu’une pause ludique, par une presse

musicale absente ou dénigrante, orchestré par tout le système promotionnel, ce dédain pour une chanson française vieillissante fait clivage et oblige à l'époque à concevoir les produits musicaux comme des objets à destination unique, incapables d'atteindre un autre public que celui auquel ils sont destinés. La scission sera encore davantage perceptible avec la marginalisation du rap dès son arrivée sur le sol national à la fin des années 80 et avec les premiers succès de groupes français en 1990. Parce qu'il ne semble pouvoir s'adresser qu'à un public averti et socialement marqué, parce que la technique vocale y est différente du chanté traditionnel (mais des artistes comme Loïc Lantoin ou Florent Marchet ou Pierre Bondu ou Alain Bashung pour certains textes n'appliquent-ils pas le même phrasé¹¹), parce que les conditions de production et les techniques d'apprentissage y sont tout à fait particulières, parce qu'il relèverait d'un registre plus épique que lyrique, le rap *a priori* semble un genre à part et destiné à le rester.

***L'impossible mise à l'écart du rap (et du rock)
dans le genre "chanson française"***

§9 Effectivement déviant pour toutes ces raisons du modèle canonique de la chanson, genre urbain voire banlieusard, scandé voire parlé¹², clandestin voire improvisé, le rap apparaît comme l'invention la plus innovante du système musical, la mutation la plus profonde de nos conceptions chansonnières. Or cette modernité nous apparaît telle justement parce que nous la comparons à l'ossature générale de la chanson française à défaut d'autres sources comparatives ; autrement dit si le rap n'est pas tout à fait de la chanson, que peut-il être d'autre ? Question absurde au même titre que celle-ci : si le texte de chanson n'est pas tout à fait de la poésie, existe-t-il une autre forme littéraire à laquelle il s'apparenterait davantage ?

§10 Contrairement au rock français qui a mis vingt ans à percer, le rap français s'est assez rapidement émancipé de ses origines américaines : aussi bien par le souci des créateurs d'utiliser leur propre langue comme unique vecteur de leur diversités internes¹³, que par l'adhésion assez immédiate d'un certain public face à ce rap dans la langue de Molière :

C'est en premier lieu la langue française qui, s'imposant à chacun au-delà des diversités culturelles, des expériences ou des histoires individuelles, constitue la substance des fils de ce réseau [intercommunautaire] et va constituer l'instrument de l'unité rappologique. Élément poétique fédérateur à l'intérieur du creuset bouillonnant de la culture hip-hop, le français s'impose comme un parler d'évidence.¹⁴

§11 C'est certainement l'amour des mots et le sentiment des récepteurs d'être face à un texte riche d'images, de trouvailles, de "phases" (bon mot, belles rimes, formules choc dans le langage des rappeurs) et lourd de sens, qui a, en plus de la volonté d'adhérer à un mouvement culturel ample, favorisé le succès du rap en France, nettement supérieur à celui qu'il obtient en Grande-Bretagne notamment¹⁵.

De plus, la critique qui consiste à dire que le rap ne peut être comparable à la chanson sous l'angle de sa pauvreté musicale ne tient guère selon des musicologues comme Jean-Marie Jacono :

Même s'il est nécessaire de distinguer plusieurs courants, on ne peut que partir d'un constat : le rap ne se réduit pas à un texte scandé. La musique, souvent placée au second plan en raison de l'absence de mélodie, joue un rôle essentiel.¹⁶

Et si une résistance à élargir les bornes, jusque-là élastiques, de la chanson¹⁷ se manifestait du côté des bien-pensants, les rappeurs prenaient leur revanche en accentuant la démarcation et en se moquant de la chanson contemporaine¹⁸.

§12 Pourtant à l'aube des années 1990, le rock innovant ou alternatif de groupes comme les Rita Mitsouko, Noir Désir, Bérurier Noir, La Mano negra et Les Négresses vertes (nous associons dans un même effet, volontairement, deux tendances assez distinctes, et distinguées à l'ordinaire) réussit à initier un style musical authentique qui refuse l'allégeance que les rares groupes français des années 80¹⁹ faisaient au rock anglo-saxon en entreprenant une vaine course poursuite : il s'agit de créer une pâte française qui intègre au fond de sauce américanophile des rythmes caribéens, de la funk, du hip-hop, des mélodies arabisantes, du reggae jamaïcain²⁰. L'éclatement de l'essence rockeuse se cristallisera, au tournant du millénaire, sur quatre groupes qui n'entrent pas apparemment dans une obédience pure du rock (ni New wave, ni Métal, ni Postpunk) mais rencontrent le succès avec des compositions déroutantes : Zebda (mélange de rock, rap, raï, raggamuffin), Les Têtes Raides (style Punk, rock festif et engagé, textes surréalistes), Tryo (genre reggae avec chanson à texte) et en apothéose le groupe de Gaëtan Roussel, Louise Attaque, à partir de 1997 et du succès improbable mais retentissant de l'album éponyme (rock en musique acoustique) :

Avec tous ces courants, le paysage rock se diversifie et s'adresse à des publics différents.²¹

§13 Or, de même que le rock s'assagit et s'émancipe en proposant souvent une frontière poreuse avec le blues, le folk ou la pop, en intégrant des instruments qui n'entraient pas dans ses attributs (accordéon, cordes : violon, violoncelle, contrebasse), le sous-genre rap lui-même éclate ou se ramifie : Passi propose des chansons à Johnny Hallyday, Calogero et Grand Corps Malade se réunissent pour le titre *L'Ombre et la Lumière*, Abd Al Malik débauche Juliette Gréco (*Roméo et Juliette*), Ridan s'oriente musicalement vers un type de chanson plus normalisé pour lequel la déclamation devient chant. Toute une branche du rap appelée communément rap poétique ou rap jazz, portée par MC Solaar et suivie par Rocé, se trouve naturellement identifiée à la chanson française de qualité. Les exemples sont encore plus nombreux chez de nouvelles recrues dont les productions se situent délibérément à mi-chemin entre le raggamuffin et l'Électro pour Keen'V²², entre le hip-hop et l'Électro pour Stromae (*Alors on danse*)... Sous le prétexte d'intégrer le R&B, on rend le son plus mélodique chez Oxmo Puccino. On cherche une méthode qui mixe le R&B et la Soul de Corneille à Ben l'Oncle Soul. Sans l'avouer franchement et tout en condamnant la démarche de Doc Gyneco (qui revendiquait hautement son ralliement dans *Classez-moi dans la variété*), des rappeurs aux origines banlieusardes, comme La Fouine ou Soprano, utilisent en concert des instruments de musique ou formatent leurs productions afin qu'elles entrent davantage dans le standard des radios. Toutes ces tentatives d'hybridation²³ cautionnent une intégration en

faveur du mouvement large de la chanson française. Et l'arrivée foudroyante en 2006 du slam²⁴, provoque confusion, qui anoblit le genre en général et lui donne tout à coup droit de cité.

§14 Nous ne contestons pas la possibilité, et y recourrons par commodité parfois, de présenter la chanson française comme un éventail en cloisonné. Mais nous préférons insister sur ce qui fait de la chanson une même famille, un même genre. Par essence, une chanson est un chant apte à susciter par le canal d'une voix (d'un corps) un état émotif puissant, réductible à un mot (nostalgie, colère, joie, amour, plaisir, etc.) ou à un complexe émotionnel que la chanson exemplifie. Or cette situation vécue individuellement se reproduit *ad libitum* lorsque les auditeurs se retrouvent dans un contexte de performance qui socialise le sentiment en le mutualisant. L'ontologie de la chanson est de repousser les frontières du partage émotionnel : alors qu'un texte littéraire invite à l'appropriation personnelle (par une participation et une interprétation vécues sur le mode du singulier), la chanson conjoint le lyrique (exaltation de l'émotion individuelle) et l'épique (émotion en tant qu'elle crée des solidarités générationnelles, claniques, sociales, nationales, ethniques, spirituelles)... Or pour ceux qui résisteraient à cette abolition des frontières et ne souhaiteraient pas d'amalgame entre la chanson, le rock et le rap, rappelons enfin qu'une génération rencontre dans la successivité voire la simultanéité les morceaux qui lui sont proposés par toutes sources ambiantes. Et ceux-ci, si différents qu'ils puissent paraître à l'analyse textuelle ou musicale, se mettent en réseau : l'adhésion chronologique entraîne adhérence mémorielle²⁵. Comment lutter contre la perception vécue quand on entend dans le même intervalle Juliette et Diam's ?

La Nouvelle Scène française

§15 Dès 1993, Louis-Jean Calvet tient pour constat majeur sur l'évolution des formes que l'opposition entre rock et chanson n'est plus de mise :

La "bonne chanson" n'est plus l'alliance d'un texte littéraire et de trois accords de guitare, et la chanson française a rencontré le rythme, les harmonies, l'orchestration. (p. 61)

Mais cette relève, dont un spécialiste comme Calvet peut surveiller les germes, seulement connue d'une petite couche de la population, passe à peu près inaperçue auprès du grand public, l'oreille attirée par d'autres sons. Et si quelques titres remportent furtivement un succès d'estime²⁶, seuls Zazie et Nilda Fernandez émergeront vraiment, le second renouvelant difficilement ses premiers succès²⁷. Cette génération prometteuse mais étouffée se retrouve autour d'un principe de dépouillement, d'une exigence sur le texte à la simplicité travaillée²⁸, d'une musicalité qui se détourne des sentiers battus. Et son audience feutrée a tout de même eu une influence sur le cours des pratiques qu'il ne faudrait pas mésestimer : style et syntaxe du journal intime ou du carnet de bord, pessimisme distancié voire ironique, décalage de la mesure métrique des vers par un chant recourant au mélodique²⁹ et une voix au timbre particulièrement grave³⁰. Cette école minimaliste accédant aujourd'hui à la maturité et désormais débarrassée des ACI des années 70³¹, on parle enfin davantage, avec le ton des éloges tardifs, de Dominique A, Thomas Fersen, Miossec, Jean-Louis Murat, Clarika ou Arthur H... Philippe Katerine dérange les pronostics avec un

surprenant *Louxor, j'adore* (2005, *Robots après tout*) qui utilise sciemment et parodiquement les blancs musicaux ; Juliette attire l'œil et l'oreille à chacun de ses opus³² et il a bien fallu parler de Mano Solo, décédé en 2010 : génération sacrifiée (ou "relève occultée" disait Jean-Jacques Goldman³³), dans laquelle beaucoup d'artistes sont restés engloutis³⁴.

§16 Gageons pourtant que leur exemple et leur labeur ont favorisé au tournant du siècle l'émergence de nouveaux talents dont les nombreuses prestations en scène ont fini par faire du bruit, bruit qui a entraîné le succès manifeste de certains, au point que la presse en a parlé, suffisamment pour susciter la curiosité des annonceurs, des labels, des producteurs, qui ont alors davantage cherché de nouveaux talents : un cercle vertueux qui aboutit à une mosaïque hétérogène que tout le monde cherche à la fin des années 2000 à circonscrire sous l'étiquette Nouvelle Scène française. La définition que l'on offre le plus communément de ce regroupement insiste sur les notions de succès et de popularité. Quand certains voudraient y voir des constantes musicales (chansons à texte qui intègrent des sons anglo-saxons), des revendications sociales (avant-garde qui associe la poésie, le réalisme et le rock, du moins la pop), il est plus raisonnable de se cantonner aux choix lexicaux : on parle de *scène*, parce que la plupart des artistes découverts l'ont été par le public sur le terrain, souvent en région, et nous reviendrons sur les conditions qui ont permis ces performances. Par exemple, Mr Roux autoproduit son premier album en 2005 *Ah si j'étais grand et beau !* Et ce sont les concerts qu'il fait en province puis son passage aux Francofolies qui décident le label Atmosphères à le diffuser plus largement à partir de décembre 2006. La popularité nationale des tenants de la Nouvelle Scène française ne se fait donc qu'après un assez long passage sur scène, sans le support immédiat des médias³⁵. Or ç'avait déjà été le chemin de croix des aînés les plus méritants, Les Têtes Raides, Thomas Fersen, Dominique A, Clarika, Juliette...

§17 Le journaliste Ludovic Perrin propose en 2005 un ouvrage intitulé *Une nouvelle chanson française* et sous-titré, à la manière de Claude Sautet "Vincent, Carla, M et les autres" ; il y fait la présentation successivement de dix-sept jeunes talents qui n'ont pour la plupart émergé qu'au nouveau siècle et n'ont à leur actif que quelques créations : Keren Ann, Benjamin Biolay, Mathieu Boogaerts, M, Bénabar, Vincent Delerm, Jeanne Cherhal, Sansévérino, Tarmac³⁶, Dionysos, Mickey 3D, Eiffel, Carla Bruni, Raphaël, Jérémie Kisling, Tété et Cali. Il y parle d' "une génération du repli, du murmure quand d'autres poussent de la voix comme pour une performance sportive"³⁷. Or sept ans après, nous pouvons constater que très peu d'entre eux n'ont pas effectivement confirmé leur premier succès : les Victoires de la musique attribueront le prix du meilleur interprète de l'année à Raphaël, Bénabar, Biolay, Roussel ; et les autres seront nommés dans diverses catégories. À cette génération il faudrait encore ajouter plusieurs filles comme Olivia Ruiz, Daphné, Anaïs, Camille Dalmais, Pauline Croze, La Grande Sophie, Emily Loizeau, L, Brigitte, Rose, Barbara Carlotti, Amélie-les-crayons, Mademoiselle K, Zaza Fournier, Berry, Zaz, Yelle, Cœur de pirate et d'autres garçons comme Alexis HK, Alex Beaupain, Da Silva, Renan Luce, Loïc Lantoin, Ours, Albin de la Simone, Benoît Dorémus, Florent Marchet, Aldebert, Joseph D'Anvers, Cyril Mokaiesh, etc. Et ajouter encore les groupes les plus variés (Kaolin, Fatales Picards, La Rue Ketanou, Debout sur le zinc, Dionysos, Hocus

Pocus, Aaron, Babylon Circus) ou les productions les moins apparentées au genre de la variété mais que nous avons tout de même précédemment incluses dans ce domaine étendu (Anis, Grand Corps Malade, Booba, Orelsan, Oxmo Puccino, Abd Al Malik, Ridan, Diam's) ...

§18 Nous tenterons plus tard d'isoler plus spécifiquement des sillons thématiques ou des tendances musico-vocales parmi cette génération prolifique mais il s'agit dans cette première partie d'en attester le bouillonnement. D'ailleurs la perception confuse mais avérée de ce renouveau serait paradoxalement garantie par le mouvement de répulsion et la volée de bois vert que reçut cette Nouvelle Scène, en réaction aux éloges que la presse déversait sur elle, émue : on pourrait citer la bande dessinée de Luz *J'aime pas la chanson française*³⁸ qui s'en prend principalement à Delerm mais égratigne dans la même foulée Cali, Donysos, Bruel, M, Grand Corps Malade, les Enfoirés, Benjamin Biolay, Pascal Sevran et la Star Academy ; on pourrait citer *Tombeau de la variété française* de Laurent Laurent qui brode un linceul décousu, enveloppant toutes les formes, tous les courants, toutes les époques mais semble davantage piquer les années 2000 dans un chapitre intitulé "La densité du vide postmoderne"³⁹. Or c'est ce postmodernisme que Bertrand Dicale valorise dans l'ouvrage synthétique *La Chanson française pour les nuls* (2006) : "de nouvelles esthétiques qui n'annulent pas les précédentes", "on voit s'empiler les générations dans un paysage qui semble sans cesse en expansion", "l'ouverture extraordinairement large de la palette proposée au public", "un temps où les modes s'additionnent les unes aux autres"⁴⁰. Et le succès d'Henri Salvador ou de Christophe au cours des années 2000 illustre de manière emblématique cette fusion générationnelle. Devant un tel éclectisme, autant dans l'offre que dans la demande, il semble donc impossible d'ériger des cloisons étanches :

Les catégories ou étiquettes servant à classer les chansons par genre sont parfois très approximatives, et plus encore quand elles s'appliquent aux vedettes.⁴¹

Conditions du domaine de la lutte

§19 Dans un article de Philippe Chevilly pour le magazine *Les Échos* en 2008⁴², Didier Varrod recense trois phénomènes qui contribuent à bouleverser le paysage musical français : la crise du disque ; le boom du téléchargement sur Internet et l'avènement des émissions de variété-réalité à la télé. Si les deux premiers faits sont interdépendants et ont eu moins de conséquences sur la création qu'on n'en pouvait attendre, le troisième a fait long feu, semble amené à disparaître prochainement et n'a lui aussi eu que des conséquences limitées sur la chanson en général : les télé-crochets ont amené leur lot de vedettes préfabriquées (Jennifer, Amel Bent ou Chimène Badi par exemple) dont on peut se consoler en pensant que leur élection s'est au moins portée sur la qualité de leur voix quand des Majors auraient davantage misé sur d'autres atouts ; et, en soumettant de manière hebdomadaire leurs candidats aux décisions du public, ils ont aussi permis l'émergence de talents plus sûrs comme Olivia Ruiz, Julien Doré ou Soan. Que la page de ce genre d'émission soit tournée à peu près définitivement en 2012, on peut s'en féliciter idéologiquement mais il n'est pas sûr pour autant que la chanson gagne en audience ce qu'elle y aura perdu car,

même si l'on présentait souvent des chansons archicélèbres, elles avaient toujours l'intérêt d'être neuves pour la jeune génération et d'amplifier la résurgence du patrimoine chansonnier. Et nous sommes nombreux à nous accorder sur l'influence symbolique, par réflexe, que ce genre d'émissions de masse a eu sur le goût d'une certaine jeunesse adulescente à l'aube des années 2000 :

C'est paradoxalement depuis l'explosion de la musique préfabriquée (Star Ac' and co) qu'il y a un véritable boom musical. Je pense que chaque situation mauvaise appelle son contraire. Il y a une espèce de résistance des gens qui ne veulent pas écouter tout ce qu'on leur sert. De la même façon qu'à l'époque de la variété avec Guy Lux, Maritie et Gilbert Carpentier, etc., on a vu l'apparition de gens comme Souchon, Le Forestier etc.⁴³

Cette constatation de Dominique A avance des raisons concrètes, la saturation, l'insatisfaction, l'autonomie, pour justifier le succès de la chanson française en France et la particularité de l'année 2006 qui permet à des chanteurs très récents de grimper parmi les meilleures ventes d'albums⁴⁴. Pourtant ce phénomène se préparait depuis une petite décennie et l'évolution des conditions de réception n'est pas sans influence sur ce résultat.

Influence des supports

§20 Gérard Authelain dans *La Chanson dans tous ses états*⁴⁵ définit les trois modes de diffusion de cet art : la médiation de la radio et du disque (vinyle, cassette, disque laser, clé USB) qui offrent les mêmes effets au récepteur (sauf à accorder la place qu'elle mérite aux conditions spatiales dans lesquelles l'auditeur accueille sa réception) qui sont le mode acousmatique ; la médiation de la télévision ou de l'Internet (avec sa gamme large, du clip au direct non live), mode audiovisuel ; la médiation du concert et du contact direct avec l'interprète, mode scénique. Alors qu'au départ seul existait le mode scénique, le mode acousmatique qui a gagné en importance dans tout le milieu du XX^e siècle⁴⁶ a été concurrencé au cours des années 70 et 80 par le mode audio-visuel (qui en même temps favorise, par sa promotion, la vente des disques : le microsillon de la fin des années 40 atteint son apogée en 1978) : en témoigneraient le souvenir dans nos mémoires des émissions de Maritie et Gilbert Carpentier⁴⁷ ou le phénomène du clip, objet promotionnel auquel des chaînes thématiques sont entièrement consacrées⁴⁸. Or si ces trois modes ont eu leur mode tour à tour, il serait aujourd'hui bien difficile d'évaluer (hors d'habitudes idiosyncrasiques) lequel est privilégié. On croise partout des individus dont les oreillettes se tendent vers des casquettes ou pendent sur des cols de costume et les plateformes d'écoute en ligne comme Deezer ou Myspace sont très populaires ; l'Internet attire pour ses vidéos un nombre considérable de consultations sur Youtube ; et les concerts, comme le prouve l'augmentation de la capacité des salles de spectacle depuis le Zénith de Paris en 1984, comme le prouvent les festivals qui fleurissent ou se "gigantisent", ont rarement accusé meilleure fréquentation. Revenons sur les conditions d'un juste rapport de ces trois médias⁴⁹...

§21 La permission des radios libres en 1981 avait au départ pour but de rendre culturellement plus large l'offre faite aux auditeurs. Mais, comme le souligne Marc Robine,

cette autorisation d'émettre en modulation de fréquence, loin d'entraîner comme on l'espérait une diffusion beaucoup plus diversifiée de la chanson (malgré la création, au début, d'une multiplication de radios dites "libres"), provoque bientôt l'inverse : une diminution du nombre de titres diffusés au fur et à mesure que ces radios locales, souvent à caractère associatif, sont rachetées et agglomérées en réseaux nationaux par des hommes d'affaire avisés.⁵⁰

En moins de dix ans, la mise en place d'une sorte de censure économique oriente les programmations musicales vers un formatage dont toute diversité est exclue. Les ex radios libres, qui décrochent progressivement une forte part d'audience, se spécialisent : NRJ pour les gros hits ; Skyrock pour les musiques urbaines ; Fun Radio pour la Dance ; Radio Nostalgie pour les tubes français d'avant les années 90 ; RTL 2 pour la Pop rock. Et sensiblement ce sont les chansons anglo-saxonnes qui profitent de cet écrémage dans les morceaux proposés aux auditeurs (un bon matraquage va de dix à quinze passages journaliers parfois) ; jusqu'à la mise en place d'un système de quotas en 1994, obligeant les radios du territoire national à diffuser au moins 40% de chanson française. Fred Hidalgo qui propose des débats successifs entre Cabrel, Souchon, Goldman et Yves Simon nous place au cœur de cette situation car la première rencontre se situe en 1992, justement quand l'idée, que portera notamment Yves Duteil, germe, et la seconde en 1995 pour constater que les radios libres soit n'adoptent pas la règle, soit la contournent. Cette mesure semi-efficace mais néanmoins tardive est certainement la cause de la génération sacrifiée que nous évoquions précédemment : "en 1992, pour la première fois, la part des variétés nationales dans les chiffres de vente de disques est passée sous la barre des 50%. Vingt ans auparavant, elle atteignait 70%"⁵¹. Mais dans un rapport pour la revue de la BNF, Françoise Benhamou fait l'analyse économique de la musique enregistrée :

[Les quotas], fortement critiqués pour les aspects pervers d'une protection qui met les consommateurs sous tutelle et qui, en protégeant une industrie, pourrait en tarir la capacité innovatrice, semblent avoir contribué à la montée de la part de variété française dans les ventes de disques : 44,7 % en 1993, 59,6 % en 1999.⁵²

§22 En 2003, 60 % des 92 854 801 disques vendus en France (albums et simples) ont été des chansons francophones. En 2006, année faste pour la création hexagonale, la part de marché sera de 66 %. Or ce qui est le plus important, c'est la part de la Nouvelle Scène française dans cette commercialisation puisqu'elle a, elle aussi, profité de cet essor auquel a contribué : près de la moitié des albums francophones vendus proviennent de nouveaux talents⁵³. Fatalement les années qui suivront (de 2007 à 2009) seront moins glorieuses pour la chanson française et notamment parce que le marché numérique prend de plus en plus de place (sans contrecarrer pour autant la sévère baisse du marché physique, vente concrète de musique enregistrée en CD) et que les téléchargements, même légaux, sont davantage le geste automatique d'une classe d'âge jeune dont le goût pour les musiques étrangères est plus appuyé. Depuis 2010, la commercialisation d'albums francophones est revenue en force. Pour autant, si la part de la chanson française s'est accrue, c'est dans un contexte devenu si défavorable économiquement que le seul critère de vente ne peut suffire à prouver la réelle

santé de la chanson française⁵⁴. Or comment vérifier de nos jours, où une grande quantité de musique s'obtient, ne serait-ce que par copie de fichiers, gratuitement, quelle diversité passe dans nos oreillettes ? Si le mode acousmatique reste privilégié par commodité, nous ne pouvons plus, sauf par la radio et ses quotas, l'estimer sans risque d'erreur. Et faut-il se fier à la quantité de l'écoute plutôt que de présumer une meilleure qualité de celle-ci ? Questions insolubles ; à moins que l'on en juge, justement, par le relatif antagonisme du mode acousmatique avec le mode scénique, dont il est plus évident de constater le flux. Par un mouvement de balancier au cours des années 90, s'observe un retour à l'acoustique après des années 80 qui en France ont vu, conjointement au développement des grandes salles et des spectacles en stade, une "machinerie mégalomaniacale"⁵⁵, dans laquelle le synthétiseur était devenu l'instrument incontournable. Or à la fin des années 80, les États-Unis eux-mêmes délaisseront les ambiances électriques, sous la mode de l'*unplugged*, au profit des spectacles plus intimistes et des petites formations.

L'équipement de la France en salles de concerts modernes a été encouragé par tous les pouvoirs politiques (de droite comme de gauche), de l'État qui pilote le programme des Zéniths (douze salles de plus de 5000 places inaugurées entre 1984 et 2004) aux centaines de constructions, réhabilitations et mises aux normes de petites et moyennes salles par les collectivités locales. Le maillage de la France en festivals s'est densifié à un point unique en Europe, notamment grâce à un niveau de subventions publiques qui exprime, là encore, un consensus massif.⁵⁶

§23 Ce sont les fruits de cette bonne politique culturelle qui permettent donc à une kyrielle de chanteurs novices de se faire connaître à partir de leurs prestations et de faciliter, une fois leur renommée faite, le passage sur de plus grandes scènes, en nombre suffisant pour que toutes ne soient pas accaparées par les vedettes déjà installées. Pour Cécile Prévost-Thomas :

L'éclectisme proposé actuellement sur les scènes francophones en matière de chanson, scènes qui elles-mêmes se multiplient depuis une dizaine d'années [...] encourage de plus en plus, dans un temps présent au cœur de la réalité sociale, la participation collective à des événements singuliers comme des spectacles, des concerts, des festivals. L'ampleur de ce phénomène tend davantage à rendre compte de la réelle vitalité de la chanson contemporaine [...]⁵⁷

Effets sur la diversité chansonnière de la baisse des ventes et de l'ostracisme médiatique

§24 En 1983, Sony et Philips lancent les premiers disques compacts qui vont entraîner le déclin du vinyle. Dans les années 2000, le fichier numérique MP3 et WAV permet le téléchargement via l'Internet et la copie d'un ordinateur vers une clé USB, ce qui métamorphose les pratiques d'écoute. Dans l'absolu, nous sommes passés du forcément discontinu au possible continu. Pour autant, cette musique à discrétion forge l'idée tenace chez l'auditeur que désormais on peut accéder à ce bien culturel qu'est la chanson sans une contrepartie financière.

Pendant un temps, les maisons de disques ont "fait du chiffre", c'est-à-dire des affaires, en ressortant leur catalogue vinyle en CD. Cela suffisait à leurs

bilans, et elles se sont peu préoccupées de dénicher et de produire de nouveaux talents. De ce point de vue, la chanson (et la musique de façon générale) a souffert des progrès technologiques. Une fois la manne des rééditions épuisée, il a bien fallu revenir à la production, et c'est depuis le milieu des années 1990 qu'une nouvelle génération s'est manifestée dans la chanson, non par génération spontanée mais parce que les hommes d'affaires en avaient besoin...⁵⁸

§25 Or cette bonne intention de la production sera frappée par un nouveau fléau : entre 1995 et 2000, la généralisation de l'Internet puis du téléchargement en qualité numérique va ébranler l'industrie discographique comme une énorme déflagration que les lois très médiatiques, Hadopi, sur les téléchargements illégaux à la fin de la dernière décennie n'ont pas enrayée. C'est particulièrement à partir de 2001 que l'expansion du phénomène fait subir une baisse considérable des ventes physiques de CD. Le contexte exige des adaptations et une remise en question, certaines recettes qui n'étaient pas à contester ne suffisent plus pour engranger des bénéfices. Il faut diversifier la production, d'autant que de petites maisons (environ 600 de nos jours en France) obtiennent des succès inespérés. L'expérience anecdotique de *Boucherie productions* en 1985, label indépendant⁵⁹ dans une spécialité particulière (Folk-punk, trash-musette), sert d'enseigne à de nouvelles tentatives : *Lithium* qui lance Dominique A en 1992 avec l'album *La Fossette ; Atmosphériques* fondé en 96 qui fera découvrir Louise Attaque puis Abd Al Malik, dix ans plus tard, et compte aujourd'hui dans son catalogue Barbara Carlotti, Les Wiggles, Joseph d'Anvers et Didier Wampas ; *Naïve* fondé en 97 sera bien renfloué par le succès du premier album de Carla Bruni *Quelqu'un m'a dit* ; et surtout *Tôt ou tard*, fondé en 96 qui produit une bonne part de la Nouvelle Scène française (Delerm, Cherhal, Da Silva, Thomas Fersen, L, Yaël Naïm). Les années 2000 voient donc les règles traditionnelles évoluer : la constante, c'est qu'il n'y a plus de recette du succès et même les vedettes éphémères des télé-crochets subissent malgré la promotion audio visuelle des avanies surprenantes.

§26 Une récente enquête de *Télérama*⁶⁰, menée par Valérie Lehoux, montre combien la baisse effective des ventes de disques a crispé le marché. En perte d'audience, les radios elles-mêmes, concurrencées par la liberté de choix en ligne et la possibilité de créer sa propre compilation, composent leur playlist⁶¹ à partir de tests brefs de dix secondes auprès des auditeurs : la prime va alors à des chansons déjà entendues sur d'autres ondes, à des vedettes connues, à des produits consensuels. Tout est fait pour ne pas perdre plus d'audience et pour qu'aucune chanson déstabilisante, innovante ou inconnue n'incite l'utilisateur à tourner le bouton. Cette étroitesse favorisera peut-être *a contrario* une fuite plus spectaculaire vers l'Internet et cantonnera définitivement la radiodiffusion au seul autoradio. D'ailleurs l'Internet n'a pas fait subir que des désagréments à la chanson française ; c'est aussi une formidable banque de données qui en suscitant la curiosité peut créer la diversité : et des carrières naissent par le Net, et le choix forcément exigeant et sélectif du plus grand nombre, sans l'intervention d'une maison de disques⁶². À présent, dans un contexte économique difficile, notamment celui où les classes les plus aisées, celles qui consomment de la culture, subissent à retardement les effets de la crise depuis 2011-2012 vraisemblablement, les spectacles en live, sauf à être hautement subventionnés,

sont destinés à perdre naturellement des recettes et l'Internet (représentant essentiel du mode audiovisuel désormais, avec ses avantages mais aussi ses dangers) assurera nécessairement l'essentiel de la mise à disposition des chansons et des nouveautés. Mais l'on voit aussi que l'inquiétude ambiante, si elle rend les grandes structures frileuses, a régulièrement suscité l'envie chez les auditeurs, de contourner les obstacles et de se rapprocher de la marge.

Évolution du domaine de la lutte

§27 Plusieurs aspects des tendances émergentes seront écartés de cette présentation, soit parce qu'ils nous semblent moins révélateurs de la ligne vertébrale, soit parce qu'ils ont déjà fait l'objet de commentaires de notre part.

Ainsi, du statut réformé de l'album dont nous avons montré à travers le choix de sa titration quelle importance il avait pris depuis les années 60 et tout particulièrement auprès de la Nouvelle Scène française⁶³ ; ce que confirme encore récemment la multiplication des albums concepts (Dionysos, *La Mécanique du cœur*), des albums patrimoniaux (Maxime Le Forestier, *Le Cahier*, vol. 1 et 2, consacré à Brassens, 1998 et 2005 ; Michel Jonasz *Chanson française*, 2007), des sorties 2-CD (Benjamin Biolay, *La Superbe*, 2009) voire 3-CD (Damien Saez, *Varsovie/ L'Alhambra/ Paris*, 2008, *Les Échoués/ Messine/ Sur les quais*, 2012).

Ainsi des chansons au statut métatextuel : "Les tubes parlent d'eux-mêmes, de leur économie et de leur banalité, voire des fantasmes ou fantasmagories identificatoires qu'ils suscitent en tant que marchandises. D'eux-mêmes, ils disent comment ils marchent et pourquoi ils marchent sur le marché. Pour quelles raisons et pour quelles causes ils œuvrent, de quelle manière ils se produisent". Ce postulat sur lequel Peter Szendy forge la réflexion de son ouvrage *Tubes, La Philosophie dans le juke-box*⁶⁴, nous en donnions maints exemples dans *Esthétique de la chanson française contemporaine*, l'année précédente⁶⁵ et déjà Jacques Julien en 1993 le développait⁶⁶. À l'intertexte des *Feuilles mortes* qui évoque une chanson dans la chanson, aux utilisations courantes du mot *chanson* dans les seuils (titre, début, fin, refrain⁶⁷), font suite des textes où l'instrument (plume ou piano) se matérialise, où le créateur prend corps dans son œuvre (*Le Chanteur*, Daniel Balavoine, 1979), avec sa relation particulière aux fans (*Rentre chez toi*, Francis Lalanne), où la chanson est mise en abyme (*Alors on danse*, Stromae), et au-delà décrit son processus de fabrication (*Ma chanson leur a pas plu*, Renaud), comme pour un art poétique (*J'écris faux, je chante de la main gauche*, Benoît Dorémus, 2007). Par ces phénomènes (au sens étymologique), la chanson prend un statut réflexif et propose des titres prestigieux quand elle ne fait pourtant, directement (*Les Majors*, Les Wiggles, Album *Tant pis, tant mieux*) ou allusivement (*Paroles, paroles, paroles*, Dalida, 1971), qu'évoquer sa cuisine interne et démythifier sa mystique. Dans un texte énumératif qui commence par "Nous avons trente ans", Jean-Luc Lagarce, visionnaire en toutes choses, semble dresser le portrait psychologique et culturel de sa génération (il est né en 1957) et il écrit :

Nous aimons les chansons qui nous parlent de chansons et les films qui nous parlent de cinéma.⁶⁸

La voix et l'instrumentation polyphonique ne sont pas imitables par la littérature, même pas par le genre poétique⁶⁹. La littérature ne peut que les rendre dans la succession et jamais un texte ne se désentravera des chaînes du langage ; ainsi le roman, par exemple, tente un travail sur les signifiants ou une symbolisation des signifiés lorsqu'il veut faire la description d'un instant musical et souvent, il rend compte de la magie harmonique en attribuant à cet épisode une valeur clé de l'œuvre, l'événement musical incitant le protagoniste à prendre une décision cruciale ou engageant le narrateur à communiquer ses prémonitions aux lecteurs. Mettre la musique en mots est un défi⁷⁰, décrire la voix est compliqué, prétendre que musique et texte puissent théoriquement conspirer devient donc une gageure⁷¹. Il n'y a pas homologie entre le tissu textuel et le système musical, Nicolas Ruwet l'a bien montré⁷² et Jean-Jacques Nattiez le confirme :

La musique fait concurrence au langage et elle constitue une forme symbolique autonome.⁷³

Par retournement, la musique ne peut coller aux paroles que par transfert : le texte évoque une musique et l'auditeur pense que celle qui accompagne le texte pourrait être celle dont il est parlé. Des chansons comme *La Javanaise* de Serge Gainsbourg⁷⁴ ou *La Musique* de Barbara (1975) ou même *Il jouait du piano debout* de France Gall (1981) peuvent servir d'exemples à la spécularité du genre chansonnier. Il y a une mise en abyme puisque le texte évoque une musique que nous ne sommes pas supposés entendre mais dont nous nous persuadons qu'elle est celle que nous entendons.

Ainsi du statut des lallations, des vocalises, des mélismes, ou, plus ludiques, des glossolalies ou des onomatopées : autrefois cantonnée à la chanson très éphémère et sans prétention (dont le "Yeah" des yéyés donne la teneur), cette marque orale n'est plus tout à fait ressentie (depuis Trenet peut-être, ou Barbara, ou Gainsbourg) comme une faiblesse, une carence du texte qu'il faut chasser comme la peste. On citerait par exemple Gaëtan Roussel d'un côté ou Vincent Delerm de l'autre pour illustrer combien elle devient un élément fondamental de la symbiose entre texte et musique par le biais du chant (*Il y a*, Vanessa Paradis ; *La Lettre*, Renan Luce ; *Partons vite*, Kaolin). Et Bruno Blanckeman parle justement de cet idéal chez Barbara :

Le chant pur, la voix libérée de toute parole articulée, le rêve barbaresque du *fam fi lou la*.⁷⁵

Ce sont des situations de hors-texte où l'interprète (souvent de sa propre initiative) explore ce qui n'a pas de mots pour être dit, substituée à la fadeur de l'expression l'émotion de l'impression⁷⁶.

Des femmes des années 80 chantées par un homme jusqu'à la parité créatrice

§28 C'était un "voyage en absurdie" que nous proposait Pierre Delanoë par la voix de Michel Sardou au début du tube *Être une femme* en 1981. Comment le chanteur machiste pouvait-il s'imaginer en femme ? Et fallait-il prendre pour argent comptant la place rénovée et souveraine qu'il lui accordait dans sa chanson, entre tailleur et porte-jarretelles ? D'autant que le domaine chansonnier

illustre davantage le second attribut textile et que ces années 70 qui s'achevaient avaient été le règne des Michel comme en plaisantait Bénabar dans le titre *Maritie et Gilbert Carpentier*.

§29 Longtemps, les femmes furent exclues de certains genres chansonniers comme la chanson satirique ou la chanson de corporation et il faudrait attendre le "Caf'conc" du début du XX^e siècle pour qu'elles soient, grâce à leurs voix perçantes ou gouailleuses, intégrées à la chanson réaliste, contestataire, mélodramatique et au répertoire du libertinage. Mais le vibrato puissant et tragique d'une Édith Piaf (entre autres) va déplacer l'attention du spectateur du corps de la chanteuse vers sa voix, reflet de l'âme : la femme est alors (jugée) digne de proférer par le chant un désarroi intime, une passion à nulle autre pareille. Mais il faudra attendre la décision que Barbara prend en 1962 quand elle décide de proposer ses propres textes à l'auditeur en assumant la maternité :

[L]es chansons d'amour que j'aimais étaient écrites par des hommes, et c'était vraiment une conception d'homme, ce n'était pas parler d'amour comme une femme le fait. J'aimais les écouter, mais je n'avais pas envie de dire ces choses-là. Alors un jour, je me suis écrit une chanson d'amour.⁷⁷

Ce sera *Dis, quand reviendras-tu ?* Or si les années 80 seront encore dominées par la figure tutélaire de Barbara, la course aux héritières (Barbara décède en 1997) a ralenti sur des figures troubles comme Mylène Farmer au début des années 90, comme Zazie à la fin du siècle, comme Carla Bruni dès son premier album *Quelqu'un m'a dit* en 2002, comme L, finalement, qui avec son album *Initiale* emporte justement le prix Barbara en 2011, comme Daphné qui sort fin 2012 un album de reprises des chansons de Barbara⁷⁸. C'est dire que de nouvelles ACI, en prétendant relayer la Dame brune, légitimement, chacune à sa manière, la place de créatrice qu'elle avait su imposer.

§30 Dans ses constats de 1993, Louis-Jean Calvet regrette qu'il "demeure une certaine division du travail entre hommes et femmes. Il y a beaucoup moins d'ACI femmes que d'ACI hommes, et les femmes continuent de chanter ce que les hommes écrivent pour elles. Mais ceci n'est ni spécifique à la France, ni à la chanson"⁷⁹. Or, le retournement de situation est saisissant, vingt ans plus tard : depuis Camille en 2005⁸⁰ c'est toujours une voix féminine qui a remporté le Prix Constantin réservé à des artistes n'ayant jamais encore vendu un album au-dessus de 100 000 exemplaires (Daphné, Asa, Emily Loizeau, Selah Sue, Hindi Zehra). Dans l'Avant-propos de sa réédition en poche de *Cent ans de chanson française*, le même Louis-Jean Calvet signale qu'en deux ans les trois articles ajoutés "(Agnès Bihl, Camille, Jeanne Cherhal) [concernent] des femmes, toutes trois auteurs-compositeurs-interprètes, ce qui est peut-être un signe des temps"⁸¹. Ce serait une assez surprenante révolution s'il s'instaurait une parité naturelle complète, compte tenu que d'une part la production de la mouvance rap reste particulièrement masculine et que d'autre part les midinettes, spectatrices et électrices des télé-crochets, ont eu tendance à favoriser lors de leur vote les candidats masculins, jadis et naguère. Indépendamment donc d'attitudes sociologiques qui ne relèvent pas le moins du monde du domaine chansonnier, on pourrait dire que les femmes se taillent la part du lion dans ces dernières années créatrices.

§31 Si malgré les obstacles sociaux il y a effectivement des chanteuses qui se sont autorisées à être leur propre auteur à partir des années 90, c'est aussi qu'il y a eu un public pour les recevoir et tolérer des voix différentes (celle de la parolière et celle de l'interprète, la voix sociale et la voix privée). La fin des années 80 a tant imposé une esthétique de la voix puissante et de l'expression lisse (avec Céline Dion, Liane Foly, Lara Fabian, Hélène Ségara, Isabelle Boulay, Natasha St-Pier et Maurane) que par mouvement de balancier, il se dégage une indulgence envers des voix plus marginales, plus fragiles, plus loufoques (de Carla Bruni à Camille).

La sincérité d'un phrasé vocal y vaut plus qu'une voix correctement placée.⁸²

C'est un peu par le même phénomène compensatoire que Nilda Fernandez, Pascal Obispo ou Calogero se feront entendre à côté de Florent Pagny, Garou et Patrick Fiori, par exemple. Et effectivement l'esthétique de la voix a profondément évolué au XXI^e siècle. Avec une humilité un brin provocatrice, Delerm, dès ses premiers succès, fait ce constat pour la presse :

Aujourd'hui, avoir une voix pure, puissante, est devenu, grâce à ces émissions [comme la *Star Academy*], synonyme de chanter des conneries. Ce qui fait qu'on recherche du sens et de la qualité chez les gens comme moi !⁸³

Ces voix particulières, celles des "Délicates women" du classement par familles que nous évoquions en préambule, les féminines à la Polnareff, les étouffées à la Étienne Daho ne sont encore rien par rapport à celles qui parlent dans le rap ou celles que la Nouvelle Scène va banaliser. Saturés par les cris qui furent poussés dans les années 90, nous reconnaissons et finalement apprécions actuellement des artistes qui ne se prennent pas au sérieux, qui ne cherchent pas la vocalise à tout prix et qui refusent d'être des "chanteurs à organe". Par cette impuissance notoire à coller à l'image vocale du chanteur traditionnel, ils se démarquent d'une posture ambitieuse, ils accentuent la spontanéité de leurs textes. Du coup, ils perfectionnent leur diction et offrent une interprétation originale et désinvolte, tonale plus que vocale. Pour Joëlle Deniot, ils nous proposent "les chansons de l'homme qui assiste au spectacle de sa vie, privilégiant la distanciation"⁸⁴. Et certainement les voix de Bashung et Thiéfaïne, puis Dominique A et Miossec, à contre-courant, ont mis les scrupules à bas au cours des années 80-90.

Retour au texte pour une diversité des genres

§32 Forcément, si le postmodernisme en chanson diversifie les thèmes et les sources, nous ne pouvons que constater une croisée des types de chanson, dont certains semblaient s'être assourdis dans le concert qui se jouait auparavant. Mais si toutes les catégories du genre chanson sont en partie rénovées, c'est d'abord que l'on peut juger, par la longueur ou la force évocatrice du texte, d'une ligne directrice, d'une intention, autre que celle d'occuper l'espace musical formaté par des mots répétés. Et là encore, l'apport du rap semble considérable, à un moment où la variété se contentait de très peu. "Dans le couple tradition et mutation le rap est autant du côté de la tradition que de celui de la mutation. La mutation tient bien sûr à l'emprunt aux États-Unis. La tradition ? Elle est dans

le retour au texte⁸⁵. Prenons donc bien en considération que l'on peut aujourd'hui parler à la fois d'un nouveau réalisme comique, d'un retour du lyrisme et d'un nouvel engagement sociétal (et brouiller cette typologie avec des exemples tout aussi nombreux que ceux qui l'établiraient⁸⁶), parce que toute la chanson de qualité favorise un allongement du texte⁸⁷.

§33 Nuançons nos propos : retour au texte ne signifie pas retour à l'histoire. Les personnages des chansons de Vincent Delerm (*Anita Petersen*) ou de Renan Luce (*Monsieur Marcel*) ne sont que des figures. Malgré les tentations de la chanson réaliste du café-concert, malgré les évocations, de Brassens à Renaud, malgré les tendances narratives d'une certaine variété (Lenorman, Dassin) et plus tard le goût des textes fleuves du rap, la chanson est une non-fiction ; et les Rita Mitsouko, notamment, nous ont définitivement prouvé que *Les Histoires d'amour finissent mal* "en général". Si la chanson emprunte les tiroirs verbaux du passé, elle ne peut que suggérer une amplitude ; si elle emprunte les tiroirs verbaux du présent, elle se soumet au diktat de son défaut d'amplitude. De là justement ce que nous allons observer des ancrages référentiels emblématiques auxquels procède la chanson contemporaine.

§34 C'est d'abord par le réalisme comique que la Nouvelle Scène française s'est imposée⁸⁸, Delerm, Bénabar, Cherhal, Sanseverino, Aldebert en tête⁸⁹ : avec la distance que confère à ces interprètes leur timbre de voix, ils fondent un genre allusif où les détails anecdotiques paraissent d'une poéticité saugrenue et dérisoire (d'où le comique tonal) ; mais l'observation très contemporaine que ces détails installent se révèle d'une grande acuité : derrière le minimalisme incongru, le particularisme stérile, c'est finalement tout un pan du social qui trouve voix au chapitre. Les petites scènes de la vie quotidienne (les spaghettis de Madame Suzie, les motards dans les embouteillages, le chauffage à 17, les fruits dans le frigidaire⁹⁰) épinglent les travers des individus, dénoncent leur fragilité, leurs habitudes, leur mode de vie et invitent l'auditeur à deviner leurs émotions et à les partager, d'autant plus que cette connivence se sera installée par des biais implicites. La chanson en s'enfonçant dans le réel le trie, elle n'en retire que des images furtives, partielles, elle mélange les voix, joue sur les modalisations autonymiques et procède par suggestions psychologiques en offrant quelques fragments épars d'une conversation. Tout discours à un destinataire se fait à double entente, l'auditeur complice doit en débusquer l'intention cachée. Cette caricature sociale qui, la plupart du temps, se donne comme cadre un registre comique fondé sur la satire sociale ou l'ironie à l'égard des comportements humains, s'appuie encore davantage sur un comique de mots : à partir de Souchon puis Bashung se met en place une politique du calembour et du jeu de mots que le rap inclut dans son art poétique⁹¹. Le rap utilise le *flow*, c'est la voix courante de la déclamation en ce qu'elle assure l'intelligibilité du phrasé et la linéarité de l'intrigue mais aussi en ce qu'elle pourrait nuire à des effets expressifs dans la musicalité particulière du récitant, appliquée à la réception qu'il veut en obtenir chez son auditeur, à émouvoir et à persuader. Il y a donc dans le rythme et l'élocution une certaine alternance entre le *flow* et la *phase*, le calembour qui doit susciter l'admiration du destinataire, l'impressionner, à la manière d'un cadavre exquis. Or c'est en définitive la même technique que met en place la chanson française : une alternance coulée/toucher ; dans la coulée de l'intrigue réaliste, la mention saugrenue, décalée, fondée sur

une paronomase, un effet de surprise ou un défigement, va fonctionner comme un signal distancié à l'auditoire, une manière de toucher sa raison pour le faire réagir. N'oublions pas qu'en chanson, par la mélodie et l'interprétation, la surassertion est une évidence. Dans l'esprit d'une tournure qui fait mouche, mais aussi d'un collage à l'actualité et à des références communes et populaires, Vincent Delerm et les autres puisent dans le vivier onomastique des personnages célèbres, technique du *name-dropping*, qui serait censée ancrer davantage le texte dans un particularisme sclérosant mais fonctionne en fait comme un révélateur du lieu commun : atteindre l'universel en passant par une hyperspécificité de l'anecdote et, partant, rejoindre, par ce qui n'était qu'une illusion de réalisme, le courant naturel de la chanson, celui du "prêt-à-porter lyrique" (comme l'exemplaire *Un samedi soit sur la terre* de Francis Cabrel dont toute la démarche est de stéréotyper les gestes des deux amoureux et de rejeter hors de la chanson tout ce qui pourrait personnaliser leur idylle)⁹².

§35 Déjà cette veine de la chanson réaliste qui s'appuie sur quelques détails prosaïques et sur les discours stéréotypés des personnages est reléguée en tant que mode dans l'article de *Télérama* qui titre sur "Le Renouveau de la chanson française"⁹³, en s'appuyant sur le succès public et critique du double album de Benjamin Biolay en 2009 *La Superbe*. L'opposition Bénabar/Biolay (des propos désobligeants de l'un à l'autre avaient été relayés par la presse entre 2007 et 2009) trouve ainsi un ancrage effectif. Benjamin Biolay revient d'ailleurs sur la démarcation médiatique qu'il prit par rapport à la Nouvelle Scène française : "Même si c'est lui qui a lancé l'offensive, je n'aurais pas dû dire tant de mal de Bénabar. Son succès, il ne l'a pas volé. Et puis Vincent Delerm ou Jeanne Cherhal sont réellement très doués, on ne peut pas dénigrer toute cette école..."⁹⁴ ; une "école" qu'il garde cependant à distance. Biolay s'affiche comme un nouveau Bashung, voire un nouveau Gainsbourg, qui met les jeux de langue au service d'un lyrisme tendu et qui regonfle la valeur des mots. La chanson ne cherche plus à faire sourire mais à émouvoir, délibérément et directement. Or si 2002 marque avec le premier album éponyme de Delerm l'explosion de cette Nouvelle Scène dont l'avènement de Biolay en 2009 serait le pendant lyrique, il va sans dire que le lyrisme, de Barbara à Dominique A, en passant par Francis Cabrel, n'a jamais été oublié par la chanson⁹⁵. Peut-être a-t-il eu mauvaise presse au cours des années 90 parce qu'il se heurtait à la grosse variété, à l'ego-trip du rap ; et c'est effectivement en s'en démarquant que la Nouvelle Scène s'est fait le plus et le mieux remarquer. Ainsi dès 2002, il y a l'album de Carla Bruni *Quelqu'un m'a dit* puis celui de Cali, *L'Amour parfait*, en 2003, ceux de Florent Marchet (*Gargillesse*, 2004), Arnaud Fleurent-Didier (*Portrait du jeune homme en artiste*, 2004), Pauline Croze (*Pauline Croze*, 2005) et le succès en 2005 de l'album *Caravane* de Raphaël. De même on ne saurait dénier au rap d'Abd Al Malik, aux accents rockeurs d'Yves Jamait, de Miossec, de Cali, de Gaëtan Roussel, de Soan, malgré les postures sociales qu'ils affichent, de tourner autour de l'intime. Cette vague lyrique de la chanson à texte, à laquelle il serait bien difficile de faire des contours bornés, peut après tout facilement se fondre et se confondre avec la chanson française de grande diffusion, comme en son temps Barbara était tenue pour une chanteuse de variété. D'autant plus lorsque celui qui en deviendra légitimement en 2009 le parangon fut parolier pour Henri Salvador (*Jardin d'hiver*, Album *Chambre avec vue*, 2000) ou pour

Élodie Frégé, gagnante de la Star Academy 3 (*La Ceinture*, Album *Le Jeu des 7 erreurs*, 2006⁹⁶).

§36 D'un autre côté, si, comme le pensait Louis-Jean Calvet⁹⁷, l'arrivée de la gauche au pouvoir a calmé la chanson contestataire, celle de Le Forestier et Renaud, cette parole humaniste s'est alors reportée, provisoirement, sur des causes populaires⁹⁸ : la dénonciation du racisme notamment. La revendication se délite dans une critique sociale, élégante mais généraliste dont *Foule sentimentale* d'Alain Souchon serait l'excellent archétype. Les concerts caritatifs dont nous avons précédemment parlé semblent désormais suffire à montrer la bonne âme des vedettes établies, sans qu'elles aient besoin de manifester davantage de rébellion zélée. "La certitude bien établie en 1990, tant du côté intellectuel que du côté politique, est que l'idée de gauche a connu de douloureux échecs, à commencer par la désagrégation du système communiste et, en France, les désillusions du second mandat mitterrandien. L'esprit révolutionnaire se doit, par conséquent, de traduire l'actualité sans éclat d'idéalisme"⁹⁹. Or à côté de cette parenthèse politique dans la chanson de variétés ou la chanson à texte¹⁰⁰, les recrues notamment issues du rap et du reggae font surgir des idées à combattre dans l'ordre établi, qu'elles soient internationales (le phénomène de mondialisation, la société de consommation) ou proprement françaises (les succès frontistes ou la question brûlante de l'écologie) et Louis-Jean Calvet parle dès 93 d'un retour de la chanson politique. Sur ces thèmes particuliers, des Têtes raides à Zebda, du groupe Tryo au groupe Mickey 3D, c'est à nouveau le sillon contestataire qu'on abreuve. Et le relatif succès qu'il assure aux chanteurs qui s'y risquent se double d'un certain prestige éthique, qui n'a pas toujours été le sort réservé aux chanteurs polémiques depuis la seconde guerre mondiale. Ce qui est peut-être le plus surprenant dans le renouveau de la chanson politique depuis les années 90, c'est qu'il a été comme appelé par le public en mal d'éclairages idéologiques. D'où une presse critique persistante qui taxe souvent de chanteurs aux bons sentiments politiquement corrects cette veine ou ceux qui occasionnellement s'y risquent (Cali *L'Espoir*, Bénabar *Politiquement correct*). Au centre de cette mouvance et désormais amplement reconnu comme un opiniâtre porte-drapeau, Damien Saez poursuit inlassablement sa croisade contre la société de consommation et la soumission aux diktats de toutes natures. Son œuvre inébranlable dans des textes et des albums fleuves cherche à provoquer et émouvoir par une langue chargée en métaphores et symboles, comme dans *Jeune et con* (Album *Jours étranges*, 1999), *Jeunesse, lève-toi* (Album *Paris*, 2008) et *J'accuse* (Album *J'accuse*, 2010), titres très zoliens, pour ne citer que les chansons les plus connues ; et des procédés rythmiques, constitutifs du genre, comme le crescendo ou la vitesse d'élocution sont convoqués au même titre que l'image choc qui accompagna la sortie de l'album *J'accuse* : une bimbo nue, jambes écartées, dans un caddie de supermarché.

L'implication collective et le populisme

§37 Bertrand Dicale décrit la situation actuelle de grande complicité entre les émules de la nouvelle génération sous le titre anachronique "Le temps des copains"¹⁰¹. Et les collaborations fructueuses qu'il énumère laissent effectivement pantois. De fait, la mutualisation des forces, le regroupement d'intérêt, le copinage et le

voisinage passent par toute une série de moyens (ou de fins qui justifient les moyens) : multiplication des groupes, phénomène de la chanson chorale pour les associations caritatives, mode des comédies musicales, featuring dans le rap et invitation en concert ou sur un album d'une autre vedette... Citons en vrac, comme une même soif d'exploiter la voix du pair, le concert annuel des Enfoirés, la tournée *Les Aventuriers d'un autre monde*, en 2007, avec Alain Bashung, Jean-Louis Aubert, Cali, Abd Al Malik, Daniel Darc, Raphaël Haroche, la spécialisation de Marc Lavoine dans les duos (Catherine Ringer, Véronique Samson, Claire Keim, Princess Erika, Cristina Marocco, Valérie Lemerrier¹⁰²), la mode des reprises à deux voix (Françoise Hardy, *Parenthèses*, 2006 ; Michel Delpech, &, 2007 ; Charles Aznavour, *Duos*, 2008 ; Salvatore Adamo, *Le Bal des gens bien*, 2008 ; Gérard Lenorman, *Duos de mes chansons*, 2011¹⁰³), le trio de Renan Luce, Alexis HK et Benoît Dorémus sur le titre *Grand-père* (Album de Renan Luce, *Le Clan des miros*, 2009) qui sera prolongé par une longue tournée *Seul à trois*. Il s'agit de "décloisonner un art qui, pour être nécessairement individuel dans la création, n'est pas forcément voué à l'individualisme"¹⁰⁴.

§38 N'est-ce pas le même besoin de légitimer la chanson et d'en étendre la portée qui explique la fréquence des reprises, à l'heure actuelle ? Favorisée par les concerts caritatifs et les télé-crochets¹⁰⁵, elle est également devenue un passage obligé aussi bien par des albums où l'on souhaite marquer sa filiation que lors des concerts. Or plus qu'un simple effet de mode, elle semble satisfaire un désir de la chanson française à se constituer comme réservoir culturel qui se suffit à lui-même. Les reprises dépassent ainsi le simple hommage convenu : il y a par la re-création d'un texte à travers une interprétation ou des arrangements variés une recherche patrimoniale. Quitte à mal poser la chanson reprise, à risquer le mépris des puristes ou à produire des déformations qui déplairont à l'auditoire, le "repreneur" cherche à ré-enchanter le modèle. Il s'inscrit dans le patrimoine en servant ce patrimoine. La reprise¹⁰⁶ rejoint ainsi les démarches intertextuelles puisqu'elle agit comme écriture qui anoblit l'hypotexte emprunté, soit qu'elle le sacralise, soit qu'elle l'améliore. Et l'on citerait comme exemplaires la reprise des *Mots bleus* de Christophe par Alain Bashung, celle de Gaëtan Roussel pour le groupe Tarmac à partir des *Imbéciles heureux qui sont nés quelque part* de Georges Brassens, celle de Julien Doré à partir de *Moi, Lolita* d'Alizée.

§39 D'ailleurs, sur cette question de l'intertextualité, nous avons montré qu'il s'agissait moins de nos jours de faire allégeance à la poésie¹⁰⁷ que d'utiliser dans une démarche populaire les arts contemporains (cinéma, publicité¹⁰⁸) et la chanson elle-même tout particulièrement pour jouer avec les formules clichéiques qu'elle roule : chercher des "vers d'oreille" de l'époque contemporaine pour en fabriquer de nouveaux, employer les fragments surassertés que la mémoire (ou plutôt l'absence de mémoire) a mis en exergue pour les remotiver. De fait, dans le rap, l'invention du *sampler* bouleverse la définition de création musicale : elle fait accepter et concevoir que l'innovation puisse passer par l'imitation et l'emprunt. Le rap et la techno construisent musicalement leurs morceaux à partir d'un système de collage (la prouesse étant de réaliser une alchimie entre des matériaux variés et anachroniques). Cette nouvelle manière de concevoir la chanson comme un palimpseste d'autres morceaux antérieurs, nous la rangerions, comme pour la mode des reprises ou des associations fraternelles, dans un effort de la chanson, même celle dite de qualité, de ne plus

imiter la poésie (c'est-à-dire la poésie littéraire ou non instrumentale) mais d'assumer son oralité, d'assumer son chant, d'assumer sa légèreté, puisque c'est ce qui fait sa spécificité et son pouvoir.

§40 On trouve dans le roman de Michel Houellebecq *La Possibilité d'une île* une réflexion curieuse de son personnage principal Daniel. Celui-ci entend dans un bar madrilène une chanson aux paroles simplistes et il s'en émeut, pourtant peu enclin à ce genre de sensiblerie : “Toujours est-il que le refrain était : *Mujer es fatal*, et je me rendis compte que cette chose si simple, si naïve, je ne l'avais jamais entendu exprimer aussi exactement [...]”¹⁰⁹. Ce jugement établit une possible symbiose du langage élémentaire et d'une musique (certainement populaire), qui permet de transcender la banalité pour accéder à l'expression parfaite. La musique et la voix donnent aux mots un temps et un ton de prononciation qui les font résonner à la conscience malgré une fréquence d'emploi qui les avait galvaudés, et à la mémoire. La chanson, grâce à la mélodie, “peut conférer à certaines expressions du langage commun leur titre de noblesse, les élevant à la dignité d'images poétiques en révélant leur musicalité”¹¹⁰. Et Philippe Grimbert de citer en exemple : “Et pourtant”, “Comme d'habitude”, “Au fur et à mesure”, “Et maintenant”, “Tout doucement”... mots outils ou formules conventionnelles de la langue, que subrepticement une mise en musique, une inflexion, une gestuelle viennent sortir de leur usure. Il y a donc une émulsion entre des mots simples et une mélodie qui les sanctifie provisoirement et contextuellement. C'est ce qu'exprime Claude Duneton en parlant de “chansons maigres” dans son *Histoire de la chanson française* : “Les vers des chansons ont curieusement besoin d'être plats, car ils doivent laisser la place à leur parure, à leur écharpe mélodique, à la musique qui les anime, au rythme qui les grossit, leur octroie leur pleine charge poétique”¹¹¹. Et Claude Duneton compare les vers simples, naturels et spontanés de *La Mer* aux chansons folles de Trenet, beaucoup plus abouties poétiquement et qui “sont de loin les moins connues parmi son abondante production. C'est-à-dire que leur richesse littéraire intrinsèque a freiné et sans doute amorti leur impact de chansons...”

§41 Dans une situation diaphasique de la langue française où l'expression écrite et l'expression orale sont quasiment en diglossie, où la parole publique ne brasse pas du tout le même lexique que la parole privée, l'utilisation, courante au quotidien, d'une formule grossière reste en chanson un geste interdit et puissant qui n'a rien de banal. Or la grossièreté de certains textes, loin d'être l'apanage du rap de banlieue, est une posture nouvelle qu'il ne faut pas cantonner à une tendance populacière. Au contraire, alors que les mots triviaux sont éliminés des chansons préfabriquées, ils viennent trouer des textes sobres et surprendre l'auditeur par leur crudité dissonante comme des saillances. Notons ainsi deux extraits où le terme injurieux se démarque et remarque dans deux débuts de chanson qui appartiendraient à la veine lyrique :

La pluie qui tombe est douce et nous faisons l'amour
 Certains plus loin se livrent au commerce de l'eau
 Comme ils flairent une faillite, ils prennent des airs salauds
 Et ils monnaient la pluie et nous faisons l'amour
 (*Le Commerce de l'eau*, Dominique A, vers 1 à 4, Album *Auguri*, 2001)

On me dit que nos vies ne valent pas grand-chose
 Qu'elles passent en un instant comme fanent les roses
 On me dit que le temps qui file est un salaud
 Et que de nos tristesses il s'en fait des manteaux
 (*Quelqu'un m'a dit*, Carla Bruni, vers 1 à 4, Album *Quelqu'un m'a dit*, 2002)

La comparaison est facile entre ces deux quatrains liminaires avec un alexandrin musicalement régulier et des dimensions poétiques affichées dans les répétitions, les inversions et les personnifications, qui créent chez Dominique A comme chez Carla Bruni un contexte impropre à la présence d'un terme populaciel. Or à la rime dans les deux cas (mais le nom *bourreau* ou l'adjectif *penauds* par exemple auraient fait l'affaire), *salaud*, au troisième vers, draine avec lui, en plus de son sens dénoté, des connotations particulières : dépit et impuissance du locuteur face au constat désolé qu'il énonce. Le vocable choquant n'est pas une bizarrerie langagière ou l'idiolecte particulier d'un chanteur¹¹² vulgaire, il est à la fois un signe extérieur de son désarroi intérieur et un signal phatique à l'adresse de l'auditeur. *Salaud*, c'est ici le mot qui réveille et qui émeut. Ce langage sporadiquement vulgaire pourrait servir d'illustration à une revendication populaire de la Nouvelle Scène française à l'image du verlan argotique qui a favorisé le réalisme urbain des textes de Renaud, deux décennies plus tôt. Au-delà du mot vulgaire, ce sont d'autres tics du langage familier dont nous aurions pu montrer la fréquence dans les paroles des chansons contemporaines : adverbess intensifs, incidentes, interpellations, mises en relief, approximations, indéterminations, scories... Tout un ensemble de faits linguistiques qui miment le négligé de la parole orale, cherchent la connivence avec l'auditeur en lui donnant l'illusion de l'intime¹¹³ par un lexique et des procédés familiers. L'introduction des marques de produits de consommation est visible à partir d'Alain Souchon dans ses chansons dès *Foule sentimentale* (Album *C'est déjà ça*, 1994) jusqu'à *Putain, ça penche* (Album *La Vie Théodore*, 2005) qui propose pour couplet une longue suite d'enseignes publicitaires. Cette infraction prosaïque s'est répandue chez tous les auteurs contemporains, condamnant pourtant leurs textes à une compréhension éphémère¹¹⁴ ; mais le risque que la chanson puisse se démoder à cause de ces marques qui perdront en légitimité économique et commerciale est mis au second plan par rapport à l'efficacité populariste qu'elle lui confèrent sur le moment¹¹⁵. Le popularisme de la chanson française contemporaine, ce serait un moyen terme entre une parole qui cherche le naturel et le spontané et une attitude poétique qui réinvente le langage, en l'exposant. Pour en juger, il suffit de remarquer dans un texte de chanson ce qui le rend immédiatement accessible, familier, et que la mélodie et l'interprétation rendront d'autant plus facilement mémorisable tout en le sublimant.

§42 Fabriqué savamment par laisser-aller populariste et sous la contrainte vocale et commerciale de la durée limitée, un texte de chanson est tout mité de béances ; plus qu'aucune autre pièce littéraire, il joue sur le hors-texte : dans une chanson, on a à peine le temps d'entrer en sympathie avec une inquiétude, une extase, une aporie sentimentale ou existentielle, bien souvent avec une simple intention¹¹⁶ et encore a-t-il fallu davantage les deviner qu'on ne nous les a exposées. Le sens est d'ailleurs hors du texte car il faut aussi compter avec la difficulté de sa perception selon les conditions d'écoute et la balance sonore, avec l'inattention qui caractérise les moments où nous recevons cette chanson, avec la qualité de

l'élocution du chanteur qui peut, par parti pris, décaler l'accentuation, avec la signification cachée dans le creux des couplets, dans les plis du refrain, qui se jalourent l'orientation du sens, compter avec les connotations induites par les choix musicaux, l'arrangement (le sens musical ?). Les raisons de ne pas saisir l'intégralité du texte conduisent à devoir le saisir intuitivement, dans la globalité. À l'écoute d'une chanson comme *Marcia Baila* des Rita Mitsouko, ce sont moins les paroles qui sont minimisées que la musique qui, en se mettant au premier plan, les a reléguées. À la lecture, on comprendrait facilement l'éloge funèbre à une danseuse, amie de Catherine Ringer, Marcia Moretto, atteinte du cancer. Malgré cela, nous avons retenu *Marcia Baila* par petits bouts qui du coup ont une valeur quasi symbolique¹¹⁷, amplifiée par la performance. La voix, volontairement ou involontairement, fait le tri, transforme le texte en bribes significatives, que l'audition filtrera encore et qui feront les vers d'oreille¹¹⁸ de notre mémoire obsessionnelle. Une chanson, si brève qu'elle soit, est encore fragmentée par la mémoire qui n'a plus accès qu'à quelques perles ; d'autant plus quintessenciées qu'elle sont porteuses de toutes les impressions que nous aura laissées la chanson, donc d'autant plus promptes à nous hanter et à resurgir inopinément dans la vie courante et intime et à se superposer avec le réel, à la manière dont le film d'Alain Resnais, *On connaît la chanson*, vient inciser le discours des personnages avec des fragments de lyrics célèbres. La chanson n'est pas une histoire, elle est un accompagnement d'histoires.

Dans la chanson, quelque chose passe (et non se passe), qui n'a pas rapport avec une histoire ou un sens proprement dit, mais avec un bouleversement affectif. [...] Il y a là une injonction esthétique nouvelle, l'utopie d'une littérature qui n'aurait rien à dire (c'est-à-dire pas de message fermé) mais tout à laisser entendre, une littérature en tout cas non réductible à un effet de stricte signification [...] ¹¹⁹

§43 Et l'on pourrait ainsi généraliser à l'ensemble de la chanson actuelle, ce commentaire que Jean-Pierre Zubiante attribue au seul Thiéfaine : "La cohérence de l'argument n'est pas abolie. Simplement, embrouillée dans un disparate métaphorique servi par des paradoxes et des hyperboles et empruntant au registre corporel, elle se retrouve confrontée à un écheveau complexe de *realia* actuelles ou virtuelles qui hébètent nos habitudes de lecture logique [...]. Voilà pourquoi la narration est remplacée par des flashes situationnels où un présent itératif instaure une atmosphère de coexistence totale"¹²⁰. Coexistence et connivence qui favorisent indépendamment du non-sens apparent (du *No comprehendo*, comme diraient les Rita Mitsouko) la reprise des négociations (comme dirait Bénabar, Album 2005) entre le chanteur et l'auditeur, récepteur ou destinataire de la trame.

§44 Selon nous, la chanson est une non-fiction : c'est-à-dire que quoi qu'elle simule, la chanson en revient toujours à une conversation, quelque chose qui interpelle. Elle donne l'illusion qu'une histoire sera racontée mais il faudra bien se contenter d'un stade allusif ; l'essoufflement est programmé et c'est toujours un discours qui aura le dernier mot et assurera la clause¹²¹. Et cela paraîtrait d'autant plus évident si on daignait la comparer plus frontalement avec l'autre produit culturel phare de ces trois dernières décennies (depuis le succès en France en 1981 de *Dallas* comme feuilleton télévisé, "prime time soap" et de

Starsky & Hutch comme série¹²²) : la série américaine. La chanson semble ne pas devoir s'achever (musique, refrain, vocalises...), or elle est un produit fini, à échéance programmée. La série est interminable ; pourtant elle crée un suspense qui donne l'illusion et l'espoir d'un achèvement rapide, or elle ne fera jamais que reculer sa chute, dans l'essoufflement. À elles deux, ces créations paraissent remplir deux exigences antagonistes du populaire en matière de réception artistique : une non-fiction qui fera une fin en laissant le regret vs une fiction absolue, à satiété, qui ne trouvera jamais son point d'orgue.

§45 Comment conclure le plus objectivement possible une vision panoramique de la chanson française actuelle ? Autrement qu'en disant que nous avons tout de même pris soin de hiérarchiser nos observations, de la plus générale à la plus pointue ? Nous en laissons donc le soin à nos lecteurs qui auront retenu, selon leurs préjugés, leurs goûts et la lucidité de nos focales, tels ou tels angles du tableau. Pour ceux néanmoins qui voudraient vérifier ces observations par quelques chansons emblématiques, voici une étroite sélection de treize titres rares, ceux que l'on surnomme des "faces B", qui n'ont pas eu l'honneur d'une audience élargie mais illustrent chacun tout ou partie de notre exposé :

- Dominique A, [Le Commerce de l'eau](#)
- Damien Saez, [Des p'tits sous](#)
- Clarika, [Bien mérité](#)
- Tarmac (G. Brassens), [Les Imbéciles heureux qui sont nés quelque part](#)
- Bénabar, [Les Épices du souk du Caire](#)
- Abd Al Malik/ Juliette Gréco, [Roméo et Juliette](#)
- Vincent Delerm, [Natation synchronisée](#)
- Benoît Dorémus, [J'écris faux je chante de la main gauche](#)
- L, [Jalouse](#)
- Les Wriggles, [Désolé mémé](#)
- Les Ogres de Barbarck, [Le Daron](#)
- Benjamin Biolay (Jeanne Cherhal), [Brandt rhapsodie](#)
- Camille, [Tout dit](#)

Joël July
Université d'Aix-Marseille

NOTES

- ¹ Barbara, *L'Intégrale*, édition revue et augmentée, Joël July (dir.), L'Archipel, Paris, 2012, p. 309.
- ² Jean-Pierre Zubiante propose dans un article sur Hubert Félix Théfaine un préambule lucide sur les avantages et les risques d'une taxinomie forcenée ("Hubert Félix Thiéfaine, l'hermétisme critique et le rock littéraire", *La Chanson politique en Europe*, études réunies par C. Cecchotto et M. Prat, Eidolon n° 82, PU de Bordeaux, 2008, p. 399-408).
- ³ Ou "entre Alain Souchon et Ours, son fils", ou "entre Francis Cabrel et Abd Al Malik"...
- ⁴ *Télérama*, n° 3070, 12 novembre 2008, p. 42-44.
- ⁵ Jean-Claude Klein était le coauteur de la première édition de *Cent Ans de chanson française*, en collaboration avec Louis-Jean Calvet, paru chez L'Archipel.
- ⁶ "Chanson et société : une passion française ?", *La Chanson française contemporaine*, Ursula Mathis (dir.), Innsbruck, 1995.
- ⁷ *Cahiers internationaux de sociologie*, 2002/2, n°113, p. 335 (DOI : 10.937/cis.113.0331).

- ⁸ Ou plutôt, nous le verrons, en obstruant le marché au point de rendre difficile l'accès de nouveaux talents.
- ⁹ Jean-Claude Klein, *op. cit.*, p. 70
- ¹⁰ Puisque si ce n'est pas elle qui fait encore la loi du marché - c'est d'ailleurs une époque florissante pour Cabrel (Albums *Sarbacane*, 1989, puis *Un samedi soir sur la terre*, 1994) et Souchon (Albums *Ultra-moderne solitude*, 1988, puis *C'est déjà ça*, 1993) par exemple -, il est indéniable que ce sont bien les adolescents qui, en vertu de leur disponibilité et de leur perméabilité et grâce à un pouvoir d'achat grandissant, utilisent les canaux commerciaux, influencent et suivent les modes, orientent les goûts à venir.
- ¹¹ Et l'on pourrait parler de la puissante émotion qui se dégage des chansons parlées : le succès de Michèle Torr en 1977, *Emmène-moi danser ce soir*, sur des paroles de François Valéry - d'où peut-être l'effet caricatural de la voix féminine et ses attributs génériques que sont le tablier pour la femme et le journal pour le mari -, qui propose d'abord la chanson à Marie Laforêt, dont *Cadeau* en 1974 était un modèle du genre ; mais l'on pense encore au début de *J'veux pas qu' tu t'en ailles* de Michel Jonasz, 1978, ou *Le Temps qui reste* de Jean-Loup Dabadie, récité par Serge Reggiani en 2002.
- ¹² Mais cette scansion est-elle si univoque selon l'artiste dont on parle ?
- ¹³ Le groupe IAM constitué par 6 origines - italienne, espagnole, malgache, sénégalaise, pied-noir et algérienne -, le groupe Alliance Ethnik réunissant des membres kabyle, congolais, italien, juif, français.
- ¹⁴ Christian Béthune, *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, éd. Autrement, 1999, p. 187.
- ¹⁵ Sur l'inventivité linguistique du rap, lire Christian Béthune (*op. cit.*, p. 191-2), sur l'invention lexicale du Slam, lire Camille Vorger ("Le slam est-il néologène ?" in *Neologica* n°5, 2011, p. 77-95), sur les créations langagières de la chanson en général, lire Joël July (*Esthétique de la chanson française contemporaine*, éd. L'Harmattan, 2007, <Univers musical>, p. 60-62 et 100-106)]
- ¹⁶ "Pour un panorama du rap et du raggamuffin français", *La Chanson française contemporaine*, Innsbruck, 1995, p. 105.
- ¹⁷ Rappelons que de tout temps des produits très marginaux furent tout de même aspirés par le genre tutélaire : les poèmes mis en musique, de Léo Ferré hier à Chloé Sainte-Marie aujourd'hui, les extraits de comédie musicale, de *La Route fleurie* aux *Dix Commandements*, qui peuvent rester dans les mémoires au titre de pièce unique, les chansons de film, les tentatives frangées de Brigitte Fontaine, etc.
- ¹⁸ De la même manière que le rock avait pris ses distances avec la variété, le rap regrettait que la grande tradition chansonnière, militante et/ou poétique, se soit affadie en variétés et show-biz. Du coup, "objet contradictoire de dérision et de fascination, de critiques acerbes et de louanges voilées, de mépris et de respect, l'univers de la variété française constitue également pour les rappeurs un matériau fécond et un terrain de jeux aux ressources ludiques. [...] Ni vraiment dedans, ni tout à fait en dehors, le rap français joue avec la chanson française au jeu pervers du 'je t'aime moi non plus'" (Christian Béthune, *op. cit.*, p. 205-206).
- ¹⁹ Ange, Trust, Bijou, Téléphone, qui malgré leur succès ne survivront pas à la décennie qui les a vus naître.
- ²⁰ "La musique française naît du métissage et ne se résume pas à l'accordéon-musette" (Olivier Cathus, *L'Âme-sueur, Le Funk et les musiques populaires du XX^e siècle*, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 1998, p. 48).
- ²¹ Loïc Picaud, *L'Odyssée du rock français*, éd. Fetjaine, 2009, p. 111.
- ²² Jusqu'à la chanson mélodramatique *Petite Émilie*, acceptable si et seulement si on a gardé en mémoire *Les Roses blanches*.
- ²³ Pensons à Anis (Albums *Gadjo décalé, Avec le vent, Rodéo boulevard*), et au-delà tout ce qui se fait autour de la musique manouche de Balbino Meddelin à Thomas Dutronc...
- ²⁴ La même année, celui de Grand Corps Malade sur *Midi 20* qui mélodise plusieurs titres (jusqu'aux chœurs grandioses pour le titre *Roméo kiffe Juliette*, Album *Troisième Homme*, 2010), puis celui d'Abd Al Malik sur l'album *Gibraltar* (signalons la musicalité de *Roméo et Juliette* sur l'album *Dante*, 2008).
- ²⁵ C'est ce que tendrait à montrer l'intitulé *Génération Goldman*, qui caractérise exactement la période que notre brève histoire de la chanson française tente ici de couvrir, 1982-2012. Or ce titre fait justement l'objet d'un produit marketing en novembre 2012 de la maison de disques My Major Company, une compilation à laquelle ont contribué, pour une reprise des chansons de Jean-Jacques Goldman, une petite quinzaine de jeunes chanteurs appartenant à toutes les mouvances ; comme si justement dans les trois décennies qui viennent de s'écouler n'importe quel individu, quels que soient ses goûts musicaux, n'avait pas pu n'être pas traversé par les créations de Goldman.
- ²⁶ *Regarde un peu la France*, Miossec, 1995, *Le Twenty-two bar*, Dominique A, 1994 ou *Le Bal des oiseaux*, Thomas Fersen, 1993.
- ²⁷ *Madrid Madrid*, 1987, *Nos fiançailles*, 1991.

- ²⁸ Louis-Jean Calvet termine l'article consacré à Dominique A dans son dictionnaire *Cent ans de chanson française* par la formule oxymorique "la violence de l'anémie" (Archipoche, 2008, p. 23).
- ²⁹ "Le type de chant que nous appelons mélodique est une mise en scène de la voix qui mêle la hauteur des sons et l'organisation temporelle du chanté et du parlé (d'où les racines fusionnées autour du *d* : *ode* [grec], "chant" et *dice* [latin], "dire", s'ajoutant au grec *melos*, "arrangement"). [...] Les principales composantes qu'emprunte la voix mélodique sont l'intonation, le timbre, le registre, la prosodie et les effets paralinguistiques, au parlé, et au chanté le timbre, le registre, les hauteurs de son définies, l'ornementation et les rythmes définis. Elle se distingue du *Sprechgesang*, du récitatif, du déclamé et du *recto tono* dans la mesure où l'ambiguïté entre le parlé et le chanté entrave toute retranscription musicale." Antoine Hasse, *Le Gaz de Jacques Brel, essai de cantologie appliquée*, mémoire de Master II de musicologie, sous la direction de Jean-Marie Jacono, AMU, Aix-en-Provence, septembre 2012, p. 85-86.
- ³⁰ Jean-Pierre Zubiante, *art. cité*, p. 406-407.
- ³¹ Derniers feux pour Souchon et Renaud dans les années 2000, défaite de Lavilliers aux Victoires de la musique 2010 face à Gaëtan Roussel, seul Francis Cabrel maintenant avec un album régulier tous les trois à cinq ans une énorme cote de popularité, *Les Roses et les Orties*, 2008.
- ³² Jouant sur la légèreté ou la préciosité de ses textes, *Bijoux et babioles* - 2008, surlignant ses évolutions, *Mutatis mutandis* - 2005.
- ³³ *Les Chansonniers de la table ronde*, Fred Hidalgo, Chorus/Fayard, p. 65.
- ³⁴ François Breut, Fred Poulet, Vincent Baguian, Silvain Vanot, Lilicub, Bertrand Betsch, Autour de Lucie, etc.
- ³⁵ Par opposition aux lancements fulgurants que favorisent les télé-crochets, *Star Academy, Nouvelle star, The Voice...*
- ³⁶ Tarmac est le duo de Gaëtan Roussel, fondé entre les albums 2 et 3 de Louise Attaque, dont il était et redeviendra le chanteur et parolier avant de faire des chansons pour Vanessa Paradis et Alain Bashung (Album *Bleu pétrole*, 2008) puis un album solo *Ginger*, 2010, couronné par les Victoires de la musique.
- ³⁷ Ludovic Perrin, *Une nouvelle chanson française*, éditions Hors-collection, 2005, p. 9.
- ³⁸ Paris, éd. Hoëbeke, 2007.
- ³⁹ Laurent Laurent, *Tombeau de la variété française*, Éditions Philippe Rey, 2006, p. 183-188.
- ⁴⁰ Bertrand Dicale, *La Chanson pour les nuls*, Paris, éditions Générales First, 2006, p. 406-407.
- ⁴¹ Robert Giroux, "Chanson et sémiologie", *La Chanson française contemporaine*, Ursula Mathis (dir.), Innsbruck 1995, p. 47.
- ⁴² *Les Échos*, week-end du 15 et 16 février 2008, p. 2-3.
- ⁴³ Printemps de Bourges, avril 2006 : www.froggydelight.com/article-2709
- ⁴⁴ *Dans ma bulle*, Diam's, *Repenti*, Renan Luce, *Rose, Rose, Midi 20*, Grand Corps Malade, *Gibraltar*, Abd Al Malik, *Le Sacre des Lemming*, Tété, *Wow*, Superbus.
- ⁴⁵ Gérard Authelain, *La Chanson dans tous ses états*, éd. Van de Velde, 1987, <Musique et société>.
- ⁴⁶ Au point que l'agrégation 2011 de musique a mis à son programme "la chanson de variété en France à l'ère du microsillon".
- ⁴⁷ Les figures de Maritzy et Gilbert Carpentier sont évoquées par Bénabar avec une nostalgie distanciée, Album *Reprise des négociations*, 2005.
- ⁴⁸ Voir Andréa Oberhuber, "La génération clip", in *La Chanson française contemporaine, op. cit.*
- ⁴⁹ Bien que nous distinguions la valeur immédiate du seul troisième, auquel, comme tout le monde, nous accordons la faveur sans nier les commodités – et le charme – des deux autres...
- ⁵⁰ Marc Robine, *op. cit.*, p. 195.
- ⁵¹ Jean-Claude Klein, *art. cité*, 1995, p. 74.
- ⁵² N° 16, 2005, Dossier "La Chanson française", p. 56.
- ⁵³ Selon la répartition du SNEP, Syndicat National de l'Édition Phonographique.
- ⁵⁴ Par une information du 8 novembre 2012, le SNEP publie son rapport sur l'évolution du marché de la musique enregistrée sur les neuf premiers mois de l'année. Et c'est sans surprise que le marqueur reste dans le négatif avec des revenus en baisse de 7,8%. Si le marché du numérique continue sa progression, et notamment grâce au streaming (méthode de diffusion de musiques ou de films par l'Internet. Aucun téléchargement n'a lieu. C'est une variante de la vidéo à la demande, qui est une offre commerciale de diffuseurs), il ne permet pas de compenser la chute du marché physique.
- ⁵⁵ Marc Robine, *op. cit.*, p. 194.
- ⁵⁶ Bertrand Dicale, *op. cit.*, 2006, p. 411.
- ⁵⁷ Cécile Prévost Thomas, *art. cité*, p. 342.
- ⁵⁸ Louis-Jean Calvet, *Cent ans de chansons françaises*, réédition 2008, Archipoche, p. 17.

- 59 Par rapport aux quatre groupes internationaux, les Majors, qui se partagent le marché du disque et 70 % des bénéfices globaux, *Universal, Sony, Emi, Warner*.
- 60 N° 3274, 10/10/12, p. 22 à 30.
- 61 Playlist : liste de chansons diffusées sur une antenne, en dehors des choix des chroniqueurs et des invités lors d'émissions ponctuelles.
- 62 Grégoire Boissenot, Max Boubilil, Kamini...
- 63 Joël July, "Du choix d'un titre d'album", *Champs du signe* n° 28-29, Toulouse, éditions universitaires du Sud, 2010, p. 207-220.
- 64 Peter Szendy, *Tubes, La Philosophie dans le juke-box*, éd. de Minuit, 2008, coll. "Paradoxe", p. 24.
- 65 Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, L'Harmattan, 2007, <Univers musical>, p. 164.
- 66 "Quand la chanson parle d'elle-même", *En avant la chanson !*, Montréal, Tryptique, p. 177-207.
- 67 *Chanson sur ma drôle de vie* de Véronique Samson, Album *De l'autre côté de mon rêve*, 1972.
- 68 Jean-Luc Lagarce, *Traces incertaines. Mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, <Mémoires>, p. 98.
- 69 Pourtant par son travail sur le langage, sa rupture avec un sens pré-mâché à offrir au lecteur, ses jeux graphiques, il aurait certains avantages que le roman n'a pas.
- 70 Philippe Djian : "Si j'arrive à faire un bouquin qui ressemble à une chanson de Lou Reed, j'aurai atteint mon but." (cité p. 153, in *Dictionnaire amoureux du rock*, Antoine de Caunes, Plon, 2010).
- 71 Voir Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction*, Rodopi, 1999, p. 70-71.
- 72 Nicolas Ruwet, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, éditions du Seuil, 1972, <Poétique>.
- 73 Jean-Jacques Nattiez, *De la sémiologie à la musique*, 1988, Publications de l'Université du Québec à Montréal, p. 8.
- 74 Voir cet exemple célèbre chez Stéphane Hirschi, "Chansons d'amour : faire du passage un toujours", dans *Poésie, Musique et Chanson*, études réunies par Brigitte Buffard-Moret, Artois Presses Université, 2009, p. 200-203.
- 75 Bruno Blanckeman, Actes du colloque Barbara, "Et ses chansons nous parlent si nous savons entendre" [28 juin 2003], in *Lettre des amis de Barbara*, n° 22, 2005, p. 4.
- 76 L'émotion et la communion puisque ce chant pur est celui que le public pourra facilement reprendre en concert, comme c'est le cas avec *Une petite cantate* dans les récitals de Barbara.
- 77 Cité par Didier Millot, *J'ai traversé la scène*, éditions Mille et une nuits, 2004, p. 242, note 37.
- 78 "Les nouveaux Barbariens", par Sophie Delassein, *Le Nouvel Observateur*, n°2503, 25 oct. 2012, p. 130-132.
- 79 Louis-Jean Calvet, "Quel temps fera-t-il sur la chanson ?", *La Chanson française contemporaine*, Innsbruck, 1995, p. 61.
- 80 Excepté Abd Al Malik en 2006.
- 81 Louis-Jean Calvet, *op. cit.* [2008], p. 19.
- 82 Jean-Claire Vançon, Introduction, *Analyse musicale*, n°64, déc. 2010, p. 85.
- 83 Magazine *Biba*, novembre 2002.
- 84 Site www.chanson-realiste.com, article "Aventure et identité".
- 85 Louis-Jean Calvet, *art. cité*, p. 60.
- 86 Inclassables, des "performeuses" comme Juliette, Camille et Amélie-Les-Crayons, à la fois profondément traditionnelles (goût du chant, recours à des genres marqués) et ultra-innovantes (multi-instrumentistes, recours à des genres variés) ; inclassables, des trublions comme Cali et Miossec, à cheval entre ces trois catégories (nouveau réalisme comique, retour du lyrisme et nouvel engagement sociétal) : voir à ce sujet l'article de Noha Nemer "Kent, Zebda et Cali : pour un lyrisme du politique" (*Eidolon* n° 82, *op. cit.*, p. 137-148) ou se référer aux titres des chansons et des albums de Miossec, à leur polysémie et à leur ambivalence : *Regarde un peu la France, Que devient ton poing quand tu tends les doigts, Brûle, La Facture d'électricité, L'Étreinte...*
- 87 D'autant que le refrain, toujours très présent, a tendance à se raccourcir ou à varier : voir July, *op. cit.* [2007], p. 19-40. On pourrait d'ailleurs se demander si les critiques qui pleuvent désormais sur Matthieu Chédid ne viennent pas de sa création verbale qui tourne court. Si l'on n'a rien à reprocher à son personnage infantile ou à sa virtuosité musicale, il faut convenir que, malgré le recours à Brigitte Fontaine en coauteur, la plupart des textes fonctionnent sur une redite systématique, proche du gimmick dont M vante par ailleurs les bienfaits. Le scénario, à ce point minimisé, ne fournit même plus le prétexte minimum de fixer l'air.
- 88 Alex Beaupain : "Bénabar a amené un ton nouveau, une dérision, un pas de côté par rapport à la grosse variété" (*Télérama*, n° 3196, 13 avril 2011, p. 31).
- 89 Mais avant eux, Juliette, Thomas Fersen et Clarika, à leur suite Renan Luce, Anaïs...

- ⁹⁰ Respectivement : *Madame Suzie* de Jeanne Cherhal, *Les Embouteillages* de Sansévérino, *Tes parents* de Vincent Delerm, *Y a une fille qui habite chez moi* de Bénabar.
- ⁹¹ Benjamin Biolay : “Bergman [Boris, le parolier de Bashung dans les années 80,] a fait beaucoup de mal à la chanson française. Plein de gens ont voulu l’imiter, se disant : c’est cool, on va faire des jeux de mots. Tout le monde ne peut pas porter le calembour comme Bobby Lapointe” (*Magazine Serge*, n° 3, fév/mars 2011, p. 39).
- ⁹² Nous renvoyons pour cette politique/poétique du lieu commun en chanson à deux articles très renseignés et pertinents, qui se mettent d’ailleurs un peu en opposition : Lucienne Bozzetto-Ditto, “Chanson, lieu commun”, *La Chanson en lumière*, Stéphane Hirschi (dir.), Presses Universitaires de Valenciennes, 1997, p. 265, et Delphine Houbbron, “Intertextualité et lieux communs en chanson : l’exemple de Francis Cabrel et Yves Duteil”, *Chanson et intertextualité*, Céline Cecchetto (dir.), Eidôlon, n°94, PU de Bordeaux, 2011, p. 289-304.
- ⁹³ *Télérama* 3196 du 13 avril 2011, p. 31-34.
- ⁹⁴ *Télérama* 3277 du 31/10/2012, p. 8.
- ⁹⁵ Dominique A parle lui-même d’un “lyrisme rentré” (*Un bon chanteur mort*, La Machine à cailloux, 2008, <Carré>, p. 54).
- ⁹⁶ Voir July, *op. cit.* [2007], p. 128-132.
- ⁹⁷ “Quel temps fera-t-il sur la chanson française?”, *op. cit.*, p. 57.
- ⁹⁸ Pensons au succès historique de la *Chanson pour l’Éthiopie* en 1984 dont deux millions de 45-tours furent vendus.
- ⁹⁹ Adrien Bostmambrun, *Brève histoire politique de la chanson française des sixties aux années 2000*, Lyon, éd. Aléas, 2007, p. 130.
- ¹⁰⁰ Parenthèse dont l’article cité de Jean-Pierre Zubiante nous invite à apprécier la nature du côté d’un rock poétique, qui ne s’illusionne pas sur l’ego, loin des postures de la chanson à textes de Jean Ferrat ou de la variété de Michel Sardou.
- ¹⁰¹ *Chorus*, n° 49, automne 2004, p. 120-122.
- ¹⁰² Jusqu’à en faire *a posteriori* une compilation *Les Duos de Marc* en 2007.
- ¹⁰³ Moins commerciales et plus touchantes, la tournée d’Aldebert pour promouvoir l’album *Les Meilleurs Amis* (2012) propose un duo avec Maxime Le Forestier projeté sur écran par le biais d’une vidéo sur la chanson *Plus tard quand tu seras grand*, ou l’intention d’Abd Al Malik qui s’associe à Juliette Gréco pour un duo sur la chanson *Roméo et Juliette* (Album *Dante*, 2008), ou la création de *Mister Mystère* (2009), le titre de l’album de Matthieu Chédid, à partir d’un duo avec Brigitte Fontaine, Album *Libido*, 2006.
- ¹⁰⁴ Marc Robine, *Il était une fois la chanson française*, *op. cit.*, p. 204.
- ¹⁰⁵ La mode cinématographique des biopics contribue également à ce principe de mise au jour de chansons que l’on redore. Elle offre en plus une contextualisation narrative (et biographique) à des chansons éparées, auxquelles jusqu’alors nous n’accordions qu’un point de vue arbitraire.
- ¹⁰⁶ Quand l’autorité du texte (imposée par un rite ou sur le modèle de l’écriture) en interdit toute modification, l’interprétation musicale offre la seule marge possible de jeu.” Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, “Poétique”, p. 257.
- ¹⁰⁷ Voir July, “Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales”, in *Chanson et intertextualité*, *op. cit.*, p. 174-186.
- ¹⁰⁸ Ainsi Delerm et Soan incisent leur chanson d’une voix d’acteur extraite d’un film, pour le premier celle de Jean-Louis Trintignant dans *Un homme et une femme* de Claude Lelouch (1966) à la fin de la chanson *Deauville sans Trintignant*, Album *Vincent Delerm*, 2002, pour le second celle de Jean Gabin dans *Un singe en hiver* d’Henri Verneuil (1962) à la fin de la chanson *À tire d’aile*, Album *Sous les yeux de Sophie*, 2012. Plus largement, on citera un article de Vincent Baticle qui montre les fréquentes allusions chez Delerm au mode cinématographique ; ce que l’auteur rapproche de la méthode d’écriture delermienne qui fait se succéder des images, des plans : “Un dernier plan et voilà les films chantés de Vincent Delerm”, *L’Intertextualité lyrique*, études réunies par Jean-Philippe Ury-Petes, éd. Camion blanc, 2010, p. 189-209.
- ¹⁰⁹ Fayard, 2005, p. 312.
- ¹¹⁰ *Chantons sous la psy*, Hachette littératures, 2002, p. 38.
- ¹¹¹ Seuil, 1998, volume 1, p. 15.
- ¹¹² Le chanteur est “l’équivalent du narrateur dans une chanson”, Stéphane Hirschi, “Avant-propos”, *Les Frontières impossibles de la chanson*, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 12.
- ¹¹³ Voir l’analyse de *Sache que je* de Jean-Jacques Goldman (Album *En passant*, 1997) dans July [2007], p. 109-113, ou de *Partons vite* de Kaolin (Album *Mélanger les couleurs*, 2006), *op. cit.*, p. 88-90.
- ¹¹⁴ “Celles qui perdurent, justement, se basent sur un grand degré d’abstraction. Comme je n’en mets pas beaucoup, les miennes sont un peu condamnées d’avance...”, Vincent Delerm, cité dans Sébastien Bataille, *Vincent Delerm*, Paris, éd. Music Book, 2005, <De A à Z>, p. 24.

- ¹¹⁵ Et ceci pourrait, en généralisant un peu, faire frontière entre les chansons sociales et humoristiques de Delerm, Bénabar, Clarika, Les Fatals Picards ou d'autres, qui emploient ces marques et ceux qui n'y ont pas recours comme Benjamin Biolay, dont, par exemple, *Brandt Rhapsodie* (Album *La Superbe*, 2009), emploie exceptionnellement la marque de réfrigérateur dans le titre comme indice que toutes les paroles échangées seront les mots épinglés sur un frigo de cuisine, de la rencontre au divorce d'un couple ; cet enchevêtrement valant symbole des étapes intimes et sociales que vivent les deux partenaires.
- ¹¹⁶ Guy Béart, *Les Couleurs du temps* ; Francis Cabrel, *Il faudra leur dire* ; Christophe, *Les Mots bleus* ; même lorsqu'il s'agit d'un cri péremptoire : *J'accuse* , celui de Michel Sardou en 1979 (Album *La Vieille*) ou celui de Damien Saez en 2010 (Album *J'accuse*) ...
- ¹¹⁷ "Marcia danse [...] Des sensations [...] Belle comme à la ville [...] La voir danser [...] Moretto [...] Et quand tu tu ris [...] Mais c'est la mort qui t'a assassinée, Marcia [...] Danse un peu chinois / La chaleur / Dans les mouvements d'épaules / À plat / Comme un hiéroglyphe inca / De l'opéra". Rita Mitsouko, Album *The No Comprendo*.
- ¹¹⁸ Pour suivre Szendy, le "ver d'oreille [est une] mélodie obsédante qui ne cesse de se reproduire, à d'innombrables exemplaires, dans l'âme des mélomaniaques que nous sommes." (Peter Szendy, *Tubes, La philosophie dans le Juke-box*, éd. de Minuit, 2008, <Paradoxe>, p. 79) Et l'on citerait pour le justifier cette comparaison de Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau, pourtant écrit en 1900 : "C'est la vie... Cette phrase me poursuivait, m'obsédait comme un refrain de café-concert..." (Éditions Fasquelle, 1937, p. 421). D'ailleurs l'utilisation qui est faite dans le roman de la chanson joue à plein sur cet effet parcellaire. On renverrait par exemple aux articles consacrés à la chanson chez Duras, soit Jean-Bernard Vray, "L'intertexte de la chanson dans l'œuvre de Duras", in *Les Lectures de Marguerite Duras*, A. Saemmer et S. Patrice (dir.), Lyon, PUL, 2005, p. 45-60, soit Bernard Alazet "l'effet de narrativisation, brouillant tout ancrage énonciatif, accentue la qualité de ritournelle de la chanson et impose le sentiment que jamais, jamais elle ne cessera" (Bernard Alazet, "De la fadeur des mots", in *Marguerite Duras : La Tentation du poétique*, B. Alazet, C. Blot-Labarrère, R. Harvey (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 95).
- ¹¹⁹ Michaël Ferrier, "Pays profond de l'ouïe", *Variétés : littérature et chanson*, Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), NRF, n° 601, juin 2012, p. 39-40.
- ¹²⁰ Jean-Pierre Zubiante, *art. cité, op. cit.*, p. 404-405.
- ¹²¹ Voir l'analyse de *Nantes* de Barbara et de l'insertion discursive au milieu du souvenir dans Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, <Textuelles>, 2004.
- ¹²² Voir Martin Winckler, *Les Miroirs de la vie, Histoire des séries américaines*, éd. Le passage, 2002 ; et notamment le chapitre "Un art populaire", p. 39-54.