



HAL
open science

”BALLADE EN CHANSON”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”BALLADE EN CHANSON”. La Ballade, histoire et avatars d’une forme poétique, Honoré Champion, p. 313 à 329, 2020, Coll ”COLLOQUES CONGRES CONF. MOYEN AGE”, 9782745353641. hal-03147714

HAL Id: hal-03147714

<https://hal.science/hal-03147714v1>

Submitted on 4 Mar 2021

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

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

La Ballade, histoire et avatars d'une forme poétique

Sous la direction de Brigitte Buffard-Moret
et Mireille Demaules



HONORÉ CHAMPION
PARIS

BALLADE EN CHANSON

Travailler sur le motif de la ballade en chanson contemporaine semble bien loin d'une question d'histoire littéraire tant il est difficile d'identifier à travers les rares occurrences de cette référence dans la modernité un usage spécifique, un courant déterminé. Travailler sur le motif de la ballade en chanson contemporaine ne semble pas plus une question de poétique ou de versification : Brassens, qui la transporte d'un patrimoine à l'autre en 1954 sur son premier 33-tours avec sa mise en musique de la *Ballade des dames du temps jadis* de François Villon, et n'est pourtant pas le plus mauvais versificateur qui soit, n'en respecte pas les règles lorsqu'il écrit d'abord en 1962 (Disque 6)¹ *La Ballade des cimetières*, puis en 1972 (Disque 11) une moderne *Ballade des gens qui sont nés quelque part*. Comme pour faire un clin d'œil à la poésie traditionnelle (tout en privilégiant une de ses formes fixes les plus célèbres, donc les plus populaires), et pour la suggérer sans l'imiter, il emprunte ce mot qui décrit l'objet, l'identifie, le fige, à la place du mot « Chanson ». Or il y a tant de chansons qui s'intitulent *Chanson* sans que cet étiquetage métatextuel ne prête à commentaire qu'on voit mal pourquoi ici on traiterait avec les scrupules d'un zèle académique ou, au contraire, avec la cuistrerie d'une herméneutique savante, ces chansons intitulées *ballades*. Il faut donc dès l'abord de notre inventaire avoir bien à l'esprit que travailler sur la ballade en chanson contemporaine ne sera qu'une question lexicale, et encore davantage une question de connotation lexicale, au mieux une question esthétique. Quelle conscience vague les auteurs de ballades en chanson ont-ils de se rattacher à une tradition ? Que veulent-ils indiquer ou suggérer par cette intention classifiante ? Et comment expliquer le regain que le terme connaît ces derniers temps ?

¹ Nous reprenons la titration et la nomenclature discographique de l'intégrale de Brassens, parue sous le titre *Georges Brassens, Poèmes et chansons*, aux éditions du Seuil, collection Points, en 1993.

**ENTRE 1953 ET 1958 : DÉCOUDRE LES CLICHÉS MÉDIÉVAUX,
FOLKLORIQUES ET HEXAGONAUX**

De fait, le célèbre emploi de Brassens en reprise de Villon ne fait que succéder à trois chansons qui, en 1953, mettent le mot *ballade* dans leur titre sans un rapport explicite avec la forme versifiée type. C'est *La Ballade des baladins*², avec une interprétation et une musique de Gilbert Bécaud, sur des paroles de Louis Amade³ dont nous copions ici les derniers vers :

*Ohé les baladins
Vous partez? ...
Emmenez-moi.*

La chanson de Bécaud qui utilise à foison les clichés médiévaux décrit le circuit libre et la mentalité fière des troubadours. Au bénéfice du rapprochement thématique du voyage, de la musique et de l'univers du Moyen Âge (« bonnes gens », « châteaux », « princesses », « donjons », « rois », « mandolines »), la paronomase du titre maintient la distinction flottante entre la balade et la ballade. Le mot *baladin* a bien sûr la forme *balladin* pour son orthographe étymologique ; c'est au cours du XIX^e siècle que le danseur devient exclusivement dans une mythologie folklorique un saltimbanque, amené à se produire de ville en ville, et il en a perdu son *l* en géminée. C'est cette fluidité des étymologies contrariées⁴ dont profite le parolier pour mettre de la poésie « balladine » dans le cheminement « baladin ». Or le vers a tant à voir avec la musique, son rythme, son entrain, que ce tour de passe-passe orthographique ne prête pas à conséquence pour l'auditeur : les baladins font une balade en même temps qu'ils forment une ballade. Et les *Ballades françaises* de Paul Fort⁵ ont de toute façon assoupli voire destitué les codes. Comme en poésie depuis longtemps, la ballade chansonnière n'est plus une forme fixe. N'est préservé de cette ballade-là que ce qui ne faisait justement pas son fondement : son propos plutôt que sa structure. Le propos y est même imité ou artificiellement transposé comme dans un mauvais pastiche. Il subsiste peut-être de la ballade traditionnelle un certain mode d'énonciation très

² <http://www.ina.fr/video/I07220930>

³ Louis Amade, romancier et poète, est aussi l'auteur des *Marchés de Provence*, de *L'Important c'est la rose* et de *Quand il est mort le poète*, toutes interprétées par Gilbert Bécaud.

⁴ <http://www.academie-francaise.fr/ballade-balade>

⁵ Dix-sept volumes écrits entre 1922 et 1958.

favorable à l'interpellation qui donne à l'ensemble une ambiance festive et dynamique.

C'est d'ailleurs davantage dans cet esprit simple et populaire que figurerait la *Ballade*, chanson de Jacques Brel qui date aussi de 1953 si l'on respecte le classement des ayant-droit⁶. Elle commence par un quatrain qui montre, de manière à peine un peu moins démonstrative que chez Bécaud, des accointances avec l'esprit médiéval dont s'inspire la ballade ; mais surtout cet esprit se trouve relié et assimilé à l'ethos du chanteur brélien⁷, toujours un peu suppliant et auto-dénigrant⁸ et dont les désirs ressassés signifient souvent par la force des choses déception et chimère⁹ :

*Bourgeois, marchands, nobles dames, seigneurs
Damoiselles jolies, grands du monde et voleurs
Écoutez la prière d'un homme de vingt ans
Écoutez la prière d'un manant*

*Je voudrais un joli bateau
Pour m'amuser
Un beau bateau de bois doré
Pour faire la pêche à la morue
Je voudrais une jolie calèche
Pour me promener
Et pour éclabousser les filles
Qui dansent dans les avenues*

On peut néanmoins se demander pourquoi en cette année 1953 ce vieux mot désuet réapparaît dans les enseignes de chanson et notamment chez les plus poétiquement ambitieux des paroliers de l'époque puisque le troisième cas que nous recensons provient d'une chanson écrite par Francis

⁶ Tous les poèmes de jeunesse de Jacques Brel dont il est difficile de savoir si le chanteur leur avait prévu un accompagnement musical sont regroupés dans les anthologies sous le titre « Textes de jeunesse inédits » (1948-1953) et datés de 1953, à l'aveugle. Ce poème pourrait donc être le plus précoce de notre inventaire.

⁷ « Canteur : notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de canteur au morceau suivant. » (Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Les Belles Lettres/ Cantologie/ Université de Valenciennes, 2008, p. 20).

⁸ Voir Joël July, « Barbara vs Brel », revue électronique *Malice* consacrée à l'amour-propre, n° 2, Bruno Viard (dir.), CIELAM, AMU, mai 2012. <http://cielam.univ-amu.fr/node/252>

⁹ Nous indiquons cette particularité éthique du canteur brélien pour mieux faire comprendre pourquoi, nous le verrons ultérieurement, certaines chansons de Johnny Hallyday plutôt que d'autres seront assimilées par la presse à des ballades à son décès.

Lemarque auquel on doit déjà à l'époque *À Paris* (1949), *Le Petit Cordonnier* (1951) et *Quand un soldat* (1953) : c'est *La Ballade de Paris* d'Yves Montand¹⁰ (Récital au théâtre de l'Étoile, octobre 1953) sur une musique de Bob Castella. Cet abus de langage a certainement quelque chose à voir avec un éveil de la toute nouvelle conception littéraire de la chanson. S'agit-il par un mot savant (*ballade*) aux emplois populaires (*balade*) de copier la poésie sans l'imiter tout à fait ? S'agit-il de se démarquer par des chansons énumératives ou nettement descriptives des narrations mélodramatiques ou trop sentimentales de la chanson réaliste ? La concomitance entre l'usage du mot *ballade* et certaines exigences qualitatives en chanson depuis Trenet, et qui se confirmeront au cours de la décennie, paraît trop belle pour la négliger. D'ailleurs cette *Ballade de Paris* se met dès le début en recherche de (et en confrontation avec) une expression qui serait la plus poétique qui soit :

*Tant de poètes ont écrit
Des couplets des refrains
Sur Paris
Que je n'sais plus quoi chanter
Pour vanter ta beauté
Mon Paris*

Le mot *ballade* en enseigne de chanson pourrait donc servir de plus-value littéraire, si modestes ou auto-dépréciées que soient les intentions du parolier. Par ailleurs si *La Ballade de Paris* de Montand/Lemarque abandonne complètement les clichés médiévaux, contrairement aux deux premiers exemples, elle maintient un aspect de ritournelle folklorique que viennent confirmer aussi bien la voix très liée de l'interprète que le rythme de valse ou que le motif de la déambulation du chanteur (le verbe *flâner*, la mention des « pavés », le pluriel du mot *rue* dans les couplets, sa reprise au singulier générique en coda) :

*Est-ce ceci ou cela autre chose ou bien quoi
Je n'sais plus
Pourquoi j'suis tellement ému
En passant dans une rue
De Paris.*

Cette piste du folklore régional pour assurer un statut identitaire et définitoire à la ballade en chanson est à la fois confirmée et contredite par la

¹⁰ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88386428/f1.media>

plus célèbre de toutes, celle de Bourvil en 1958¹¹. Car la fameuse *Ballade irlandaise* procède d'un pari hasardeux dans sa conception même¹² et aucun des éléments qui la constituent ne peut justifier l'orientation géographique que prend le mot par le biais de son complément épithétique : l'Irlande est absente des choix instrumentaux et le texte fait allusion aux « orangers » et aux « lilas » pour justement en priver l'île celtique : « ciel », « neige », « rivière », « chaumière » suffisent-ils à inscrire la chanson dans un patrimoine irlandais ? :

*Un oranger sur le sol irlandais,
On ne le verra jamais.
Un jour de neige embaumé de lilas,
Jamais on ne le verra.
Qu'est ce que ça peut faire ?
Qu'est ce que ça peut faire ?
Tu dors auprès de moi,
Près de la rivière,
Où notre chaumière
Bat comme un cœur plein de joie.*

¹¹ <http://www.ina.fr/video/I05130187/jacquelin-joubert-presente-bourvil-qui-chante-video.html>

¹² En 1957, en panne d'inspiration, le parolier Eddy Marnay se rend chez son ami le compositeur Emil Stern. Sur le piano, il trouve une partition qui traîne. Il commence à la déchiffrer, malgré les protestations du musicien qui juge sa mélodie sans intérêt. Après s'être laissé convaincre, il s'installe au piano et se décide à la jouer. Immédiatement, les mots « un oranger sur le sol irlandais » lui viennent à l'esprit et le reste de la chanson sera écrit dans la foulée : une pièce tendre et émouvante, que ses auteurs proposent tout naturellement à des interprètes de ce genre de registre, à commencer par André Claveau. Mais tous la refusent. Un peu plus tard, par hasard, Emil Stern fait écouter cette chanson dont personne ne veut à Jacques Sclingaud, directeur artistique de Bourvil (et de Gilbert Bécaud) qui va vouloir que son poulain l'enregistre sans attendre. Eddy Marnay juge l'idée stupide, tant la chanson semble éloignée de la personnalité de Bourvil. Elle s'avèrera excellente car utiliser ainsi Bourvil à contre-emploi non seulement assurera le retentissement de la chanson mais aussi révélera une autre facette, sensible, du fantaisiste. Loin de *La Tactique du gendarme*, chanson extraite du film *Le roi Pandore*, en 1949, loin des succès d'opérette du début des années 50 comme *La Route fleurie*, cette « ballade » enregistrée le 9 avril 1958 sur un disque Pathé, avec l'orchestre de Jerry Mengo, mettra un certain temps à s'imposer auprès du public mais elle marquera surtout en 59 un tournant dans la carrière du comédien-chanteur. Son interprétation tout en finesse et en humilité est bien sûr pour beaucoup dans la pérennité de cette chanson qui sera reprise par la suite par Patachou et Line Renaud. Fort de ce succès, Bourvil enregistrera alors d'autres chansons douces et sentimentales, dont *La Tendresse* en 1960 ou *C'était bien* (« le nom du bal perdu ») en 1961 ou *Un clair de lune à Maubeuge* en 1962, qui seront d'autres grands succès.

Dans la *Ballade irlandaise* de Bourvil, la négation est l'outil syntaxique qui réfute la visée folklorique annoncée par le titre¹³, elle est la pierre d'attente, faussement déceptive, posée pour faire surgir d'une impossibilité manifeste une réalité avérée, dont le chanteur discrètement lyrique se fait le témoin ou le garant : la réalité de l'amour. L'interrogation (« Qu'est-ce que ça peut faire ? ») donne très explicitement congé à un imaginaire irréaliste, qui paraît tout à coup secondaire donc dénué de tout attrait. L'étalon du rêve (l'adynaton de la rhétorique, la conciliation des opposés, neige et lilas, Irlande rugueuse et orange ensoleillée, l'image surréelle à défaut d'être surréaliste) tire sa vertu d'étalon de son évidemment référentiel : « on ne le verra jamais ». Le poète fantaisiste, feignant de prendre ses vessies pour des lanternes, dirait avec Desnos : « ça n'existe pas, et pourquoi pas ? » A l'opposé, récusant l'imaginaire, le trop facile abandon au langage, le chanteur célèbre par contraste la femme aimée, qui est toute la réalité, qui est la seule réalité. En ce sens, la négation n'a pas seulement un rôle thématique (parler du rêve, puis de la réalité) dans la chanson ; elle est aussi et surtout un démarcatif métapoétique : elle fait passer d'un code poétique (la déploration élégiaque) à l'autre (la chanson d'amour), d'un ethos (la mélancolie) à l'autre (le bonheur serein). Mais ne serait-ce pas une nouvelle illusion ? La chanson se plaît à croire et nous faire croire que non, en opposant à toutes les négations une affirmation répétée d'affectivité, de réciprocité, aussi bien au présent qu'au futur. Absence contre présence : la chanson revêt quasiment une dimension ontologique, en associant étroitement l'amour à l'idée de réalité, si humble qu'elle puisse au départ paraître, loin des chimères utopiques. La négation matérialise donc l'impossible décor irlandais et cette ballade prend, comme nous l'annoncions, de fausses allures de chanson folklorique. Nous passons donc bien, malgré le titre *Ballade irlandaise*, d'une promenade régionale à une ballade sentimentale, ce qui va devenir progressivement la nouvelle définition du genre entre 1960 et nos jours après de complexes méandres. Ainsi le début de confusion qui s'instaurait dans les années 50 entre la ballade chansonnière et la balade en tant qu'itinéraire temporel et spatial (flânerie liée à la danse étymologique) ne perdure pas.

Terminons ce tour d'horizon des années 50 au cours desquelles la ballade se dépouille de dénnotations trop systématiques (l'époque médiévale, le folklore et la déambulation dans une moindre mesure) par le

¹³ Le vendredi 18 mai 2018, au séminaire T&L (Texte et Langue) organisé par le laboratoire Passage XX-XXI (université Lyon 2), Stéphane Chaudier a proposé une intervention sur le thème : « La négation, opérateur et révélateur de polémique » en se fondant sur un corpus chansonnier.

chanteur avec lequel nous l'avons commencé et qui serait le plus représentatif de cette décennie : Georges Brassens. Or c'est son titre de 1972 qui nous intéressera particulièrement, *Ballade des gens qui sont nés quelque part* puisque tout y semble tourné en dérision et qu'en fait de ballade provinciale nous avons affaire au portrait au vitriol de sédentaires chauvins, ceux-là même dont le jeune Brassens a dû subir les moqueries à Sète, dans son enfance, en tant qu'Italien d'origine :

*C'est vrai qu'ils sont plaisants, tous ces petits villages,
Tous ces bourgs, ces hameaux, ces lieux-dits, ces cités,
Avec leurs châteaux forts, leurs églises, leurs plages,
Ils n'ont qu'un seul point faible et c'est d'être habités,
Et c'est d'être habités par des gens qui regardent
Le reste avec mépris du haut de leurs remparts,
La race des chauvins, des porteurs de cocardes,
Les imbécil's heureux qui sont nés quelque part. (bis)*

*Maudits soient ces enfants de leur mère patrie
Empalés une fois pour tout's sur leur clocher,
Qui vous montrent leurs tours, leurs musé's, leur mairie,
Vous font voir du pays natal jusqu'à loucher.
Qu'ils sortent de Paris, ou de Rome, ou de Sète,
Ou du diable vauvert ou bien de Zanzibar
Ou même de Montcuq, ils s'en flattent, mazette,
Les imbécil's heureux qui sont nés quelque part. (bis)*

Le refrain intégré est assuré par le bissage de chaque huitième alexandrin des huitains, identique, qui sert de complément ou d'apposition à ce qui précède : autant dire que la forme fixe de la ballade ne s'y retrouve pas et que l'apparition métapoétique du mot *ballade* dans le titre vise une autre référence, circonscrit un autre domaine. Or cette référence et ce domaine nous échappent puisque toutes les significations traditionnelles de la ballade, que nous avons déjà rencontrées, de manière si furtivement connotative, sont ici dévoyées : associant l'auditoire à son mépris, le chanteur moque¹⁴ les mentalités archaïques, la vantardise xénophobe, le régionalisme péquenaud (plus loin, le chanteur parle du crottin de cheval).

¹⁴ On écouterait une version plus mordante encore que celle de Georges Brassens dans la reprise de la chanson en 2001 (album *L'Atelier*) par le groupe Tarmac, transfuge de Louise Attaque : le rythme, l'instrumentation et la voix de Gaëtan Roussel assurent une intention beaucoup plus polémique que celle que Brassens fait entendre en 72. Lire à ce propos Joël July, « En quoi la reprise est une réécriture... », Perle Abbrugiati (dir), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », vol. 2, 2017, p. 111.

S'il y a un écho aux ballades françaises de Paul Fort que Brassens connaît bien¹⁵, il ne peut être que parodique. Et l'on se trouve aussi fort loin de la connotation sentimentaliste que Bourvil a pu introduire par son succès : à tous égards, il faudrait y voir une anti-ballade et donc un sens très anti-phrastique et ironique. Rien de la connotation héroïque de la « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » de Louis Aragon¹⁶. Définitivement les vestiges d'une ballade traditionnelle se sont écroulés, laissant la dénomination vacante au hasard et à la discrétion des usagers et de leurs perceptions individuelles.

LES ORIENTATIONS POLYSÉMIQUES ET POLYMORPHES DEPUIS LES ANNÉES 60

Si tous les sens secondaires se délitent, il ne devrait plus y avoir aucune légitimité ou aucune cohérence à faire figurer le mot *ballade* en enseigne d'une chanson. Pourtant les décennies suivantes l'ont fait réapparaître relativement fréquemment et c'est au milieu de ce fatras que nous tenterons de dégager et d'identifier le sens moderne qui se profile et permet, en chanson, de réunir une orientation musicale à un propos textuel déterminé.

On pourrait ainsi montrer de manière manifeste l'irrégularité formelle que prend ce que les créateurs intitulent *ballade* avec l'exemple de Michel Polnareff qui, pour son premier album en 1967 *Love Me Please Love Me*, enregistre deux chansons très différentes : *Ballade pour un puceau*¹⁷ et *Ballade pour toi*¹⁸. La première ne semble pas à prendre au sérieux, marquée déjà par le choix instrumental du kazoo¹⁹ et une voix de l'interprète très déformée, même si on pourrait, à la rigueur et en creux, sentir une sorte de critique sociale des adultes qui méprisent l'adolescence comme une époque de bonheur absolu par insouciance :

*Tu as quinze ans
Quoi de plus merveilleux ?
Les gens te diront
Que tu n'peux être plus heureux
Que tu n'as pas de soucis,*

¹⁵ Rappelons que dès son premier album en 1954 il enregistre *Le Petit Cheval* d'après le poème de Paul Fort et mettra dans la suite de sa carrière près d'une centaine de ses poèmes en musique.

¹⁶ Elle date du 14 juillet 1943.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=awPOsBiggDw>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=DPzL17WhMHE>

¹⁹ Polnareff le réemploiera dans l'introduction célèbre d'*On ira tous au paradis*.

*Pas d'impôts à payer
 Pas de responsabilités
 Tu as quinze ans et vraiment
 Pas l'âge des tourments*

La seconde, au contraire, correspondrait à la veine sentimentale de la ballade, abreuvée par Bourvil, dans laquelle l'émotion et le discours intime ralentissent le rythme musical et dont nous avons bien conscience qu'elle débouchera sur l'emploi le plus élargi du terme *ballade* de nos jours :

*Mon ami tu prends le plus court chemin
 Pour te séparer de moi
 Dis-moi un mot
 Rien qu'un seul j'y tiens
 Avant de quitter mon toit*

*C'est la vie qui va et s'en va
 C'est la vie ne la laisse pas
 Oublie tout ce qui n'est pas moi
 Ce que je cherche est en toi*

Correspondrait aussi, à la même époque, à cette piste douceuse de la chanson murmurée au creux de l'oreille *Ballade en novembre* d'Anne Vanderlove²⁰ qui connut un beau succès et que nous devrions déjà établir en parangon du concept actuel de ballade :

*Qu'on me laisse à mes souvenirs,
 Qu'on me laisse à mes amours mortes,
 Il est temps de fermer la porte,
 Il se fait temps d'aller dormir
 Je n'étais pas toujours bien mise
 J'avais les cheveux dans les yeux
 Mais c'est ainsi qu'il m'avait prise,
 Je crois bien qu'il m'aimait un peu*

*Il pleut
 Sur le jardin, sur le rivage
 Et si j'ai de l'eau dans les yeux*

²⁰ Sortie en 45-tours en 1967, cette chanson vaudra à son interprète le Grand prix de l'Académie de la chanson française, elle paraîtra en album, *Ballades en novembre*, en 1968 : le titre de la chanson initiale sera mis au pluriel pour qualifier toutes les chansons de l'album comme autant de ballades. De fait, de tous les exemples de chanson que nous évoquons dans cet article, ce sont certainement les créations d'Anne Vanderlove dans leur forme versifiée, par le jeu des rimes et par les vers isométriques des couplets, les plus proches de la ballade traditionnelle. <https://www.musicme.com/Anne-Vanderlove/videos/%22Ballade-En-Novembre%22--Nouvelle-Version--Chanson-Francaise-472D767330425F586E4149.html>

*C'est qu'il me pleut
Sur le visage.*

La musique langoureuse, la voix cristalline qui rend l'ethos de la cantrice plaintif, la thématique des amours mortes, l'énonciation discrète au public sous forme de confiance intime, la topique récurrente des cheveux à chaque couplet, tout cela justifie de manière diffuse l'inscription *ballade* dans le titre ; bien mieux en tous les cas que les deux pièces frontalement divergentes que Polnareff dispose sur le même album l'année qui précède. Derrière cette inconséquence de Polnareff et de ses paroliers²¹, nous serions tenté pourtant de repérer deux influences qui se confortent (et même parfois se confondent) : celle de Bourvil, à n'en pas douter, mais aussi celle de Bob Dylan²², dont les chansons au début des années 60, prennent le relais dans le domaine populaire de la musique folk, continuant la tradition anglaise qui transmet le nom de «ballad» : elles se caractérisent par un rythme lent et des thématiques amoureuse ou dramatique avec une mélodie simple et répétitive, une structure en strophes et souvent un refrain assez proche de la romance ou de la complainte. Or Polnareff est de tous les yéyés celui qui apprécie et introduit ces airs et ces pratiques dans la production française. Cette «folk ballad» américaine renouvelle en partie le genre de la chanson populaire par des paroles engagées comme dans la *Ballade de Sacco et Vanzetti* que chante Joan Baez et c'est cette influence qui agira sur Serge Gainsbourg, grand amateur de Bob Dylan²³, lui aussi : on peut citer en 1971 sur son premier album concept *Histoire de Melody Nelson* la deuxième chanson intitulée *Ballade de Melody Nelson*²⁴, et en 1976, interprétée par Jane Birkin et extraite du film *Je t'aime moi non plus* une *Ballade de Johnny Jane*, parue

²¹ Si *Ballade pour un puceau* est de Polnareff, paroles et musique, la contribution d'Ann Kopelman, qui fut également interprète, à cette époque, est à signaler pour *Ballade pour toi*.

²² *Ballad of Donald White* est une chanson de Bob Dylan, parue en 1962, *Ballad of Hollis Brown* date de 1964 sur l'album *The Times They Are a-Changin'*, *Ballad of a Thin Man* est une chanson de 1965.

²³ C'est aussi le cas de Francis Cabrel, qui a consacré en 2012 un album entièrement composé de reprises de Bob Dylan *Visé le ciel*. Or dans *Petite Marie*, l'une des premières chansons de Francis Cabrel (1977, album *Les Murs de poussière*) et celle qui l'a rendu célèbre, le chanteur évoque pour sa destinataire le souvenir de leurs engagements et des prémices de leur relation et notamment : «la ballade que j'avais écrite pour toi». Le mot y est choisi en dépit de toute nécessité rimique et l'on est en droit de se demander s'il est présent pour la seule pièce poétique qu'il désigne ou pour l'influence du Prix Nobel de littérature 2016 sur le chanteur pyrénéen.

²⁴ Le compositeur est Jean-Claude Vannier.

en single. Les patronymes qui accompagnent en génitif le mot *ballade* indiquent bien la source revendiquée. Si ces textes ne sont pas exempts de lyrisme, on n'y retrouve pas le sentimentalisme nostalgique de Bourvil ou d'Anne Vanderlove ; l'ambiance anglo-saxonne leur donne une teinte moderne et déjà un peu provocatrice pour des années 70 pas si anglophiles qu'elles peuvent paraître. Avec sa *Ballade de Jim*, Alain Souchon, anglophile, lui, depuis ses débuts, a certainement la même intention d'alégeance en 1985²⁵ :

*Comme elle est partie, Jim a les nerfs
Jimmy boit du gin dans sa Chrysler
La presque île, le boulevard de la mer est con
Comme elle est partie, attention, Jimmy tourne en rond.*

D'ailleurs le clip de la *Ballade de Jim* est un véritable court métrage²⁶ qui confirme les stéréotypes américains utilisés par le texte. Bien sûr, le motif de la route ou de la conduite à belle vitesse logne du côté de la « balade » et, contradictoirement, le motif de la déception amoureuse profite de la « ballade » sentimentale. Il faut donc, en plus de ces deux traits sémantiques qui justifient l'appellation *ballade* pour Souchon, prendre en compte l'influence venue d'outre-Atlantique.

L'esprit folk de Bob Dylan et l'impact libérateur et libertaire qu'il a pu avoir chez des artistes comme Polnareff, Gainsbourg ou Souchon suscitent certainement une ballade plus engagée de la part de Renaud qui détourne dans le même temps le titre bien peu légitime d'un point de vue strictement géographique de Bourvil. Là encore l'influence de Dylan et celle de Bourvil se croisent de manière surprenante et indécidable : c'est *La Ballade nord-irlandaise*, adaptation française d'une chanson irlandaise traditionnelle, sortie en 1991²⁷ :

*J'ai voulu planter un oranger
Là où la chanson n'en verra jamais
Là où les arbres n'ont jamais donné
Que des grenades dégoupillées*

La référence à la chanson de 1957 est assez limpide grâce à l'élément exotique déjà utilisé par Bourvil, l'oranger. Les quatrains d'ennéasyllabes et l'absence de refrain ne respectent pas mieux la carrure de la ballade que

²⁵ Cette chanson est d'abord parue sur l'album *C'est comme vous voulez* puis sera isolée en 45-tours l'année suivante en 1986 ; la musique est signée par Laurent Voulzy.

²⁶ <http://bienvenueenchanson.org/2017/11/27/la-ballade-de-jim-alain-souchon-1985>

²⁷ Album *Marchand de cailloux*.

son original. Et il faut se faire une raison et ne plus chercher dans ces textes nommés *ballades* de respect d'une tradition versifiée. Le cas est encore plus net dans cette belle chanson humaniste et moins attendue, presque paradoxale, signée d'Étienne Roda-Gil et enregistrée sensiblement à la même époque que celle de Renaud, en 1992, par Julien Clerc : *Ballade en blanc* est un titre secondaire du superbe album *Utile*, par lequel Clerc et Roda-Gil se remettent en collaboration²⁸.

*En blanc,
Les Rois du ciel sur terre
Qui parlent d'Amour
En s'interdisant d'le faire...
Blanc,
Les chèques du prix de la guerre,
Du matériel et des misères...*

*En blanc,
Les mariages et les chimères,
Les trahisons, les adultères...
Blanc,
Le chat qui méprise les gris,
Les tigrés, les insoumis...*

*Blanc,
Qui envahit et qui détruit
L'Amérique en quelques nuits...
Blanches les tuniques sévères
Des gardes Blancs de cette terre.*

*Blanche,
Blanche la mort qui sort
De la bouche du fusil...
Voilà peut-être pourquoi,
Mon Amour, certains soirs,
Il fait bon d'être un peu noir.
Mon Amour, certains soirs,
Il fait bon d'être un peu noir.*

Le finale du chant laisse entendre une situation d'énonciation, on la devine, où un chanteur aviné tente de justifier son éthylisme par son pessimisme et un refus des vertus de surface, des hypocrisies bien pensantes. Sauf le rythme lent et la tentation énumérative, il est difficile de comprendre la motivation de Roda-Gil (mais tout est-il toujours motivé dans l'imaginaire

²⁸ Etienne Roda-Gil pour Julien Clerc traduit en 1975 la «Balada para um loco» d'Amelita Baltar.

de cet auteur?): l'allitération en [b] et [l] que permet l'emploi du mot *ballade* complété par la couleur pourrait suffire à justifier ce choix.

Un exemple d'Arthur H montrerait encore l'importance du motif de la revendication dans les textes intitulés *ballade*. Le chanteur se confie ainsi: «À Big Sur, j'étais chez un vieux sculpteur hippie qui écoutait de la musique à fond. Un peu de tout, des années 1970, 1980... Moi, ça m'a donné envie d'écouter Johnny Cash. Et je me suis dit: *je vais écrire une chanson à la Johnny Cash. C'est La Ballade des clandestins* qui, finalement, ne ressemble pas du tout à du Johnny Cash²⁹.» L'influence de Johnny Cash, auteur de nombreuses ballades folk à la même époque que Bob Dylan avec des accents plus marqués par la Country³⁰, restera donc dans le titre choisi par Arthur H pour la deuxième piste de son album *Soleil dedans* (2015) malgré le fait que de son propre aveu la source américaine en soit tarie:

*Tout près de rien, à côté de nulle part
Suivant de près quelques traces qui s'effacent
Les clandestins glissent vers la lumière
A mourir pour mourir autant mourir debout
[...]*

*Oh tu es fou malade mais je reste avec toi
Ne change pas c'est comme ça que je t'aime
Oh tu es fou malade mais je reste avec toi
Ne change pas c'est comme ça que je t'aime
Oh que je t'aime*

*Je ne sais pas où tu m'emmènes
Tu ne sais même pas où tu vas
Regarde devant, et marche droit
Mon amour est l'ombre qui ne te quitte pas
Regarde devant, et marche droit³¹*

Si le motif outre-Atlantique ou la musique folk ne permettent pas tout à fait de justifier le choix d'Arthur H, le thème des proscrits, fidèle à la *Ballade des pendus* de Villon, ou simplement le poids dénonciateur ou la

²⁹ Interview d'Arthur H par Charlotte Pons pour *Le Point Magazine* en ligne (http://www.lepoint.fr/musique/arthur-h-la-voie-de-la-liberte-26-09-2014-1866845_38.php). Consulté le 04/09/2018.

³⁰ Au début des années 60, à la recherche d'une profonde liberté artistique, Johnny Cash enregistre *The Ballad of Ira Hayes*. Au milieu des années 1960, Cash sort *Ballads of the True West*, disque expérimental qui mêle chansons traditionnelles du Far West et interventions parlées.

³¹ https://mp3co.biz/song/11054637/Arthur_H_La_ballade_des_clandestins/

délibération sentimentale lui ont donné l'impression que, sans l'influence de Johnny Cash, la fibre humaniste de cette chanson méritait le terme de *ballade*³².

Car c'est certainement une simple question de rythmique, teintée de la valeur sentimentale des paroles, *Ballade irlandaise* de Bourvil en palimpseste, qui motive les trois dernières références que nous donnerons de chansons titrées du mot *ballade*. Pour ces trois chansons, l'interprète est aussi le parolier. On inclura dans notre florilège *Ballade du mois d'août 75* de Charlelie Couture³³, pièce nostalgique dans laquelle le rocker «peace and love» raconte avec un réalisme poétique très élégant des souvenirs d'une location de vacances rustique en famille près d'Avignon. On inclura *Ballade pour Michelle* de Marc Lavoine³⁴ sur l'album *Je descends du singe* de 2012 ; le chanteur/canteur évoque en toute autobiographie le décès de sa mère et son sentiment de solitude : la complexité de l'énonciation, les ruptures syntaxiques, la simplicité du vocabulaire et des images remplissent bien le contrat de popularisme³⁵ de la chanson.

*Michelle est morte
Au mois de février
Avec mes fleurs sauvages,
J'étais seul...*

*Faisait-il froid ?
Je ne m'en souviens pas
Pour son dernier voyage
On est seul...*

*Et j'ai pris par la main
Rendez-vous pour demain
J'ai continué ma vie
Même sans, même si
Tu me manques tous les jours...*

³² À noter également une autre source d'inspiration possible pour Arthur H : la très belle chanson, *Ballade pour Izia* (1991, album *Illicite*), long éloge paternel, que son père, Jacques Higelin, compose à la naissance de sa sœur, Izia.

³³ Chanson reprise par Christophe Maé sur l'album *L'Attrape-rêves* sous le titre *Ballade du mois d'août 95* avec un texte pourtant identique. Pour la version de Charlelie Couture sur l'album *Pochette surprise* de 1981 : <https://www.youtube.com/watch?v=DO1ZKYIS7s>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=uK2q5vxD1uc>

³⁵ Mot forgé pour désigner la capacité de la chanson à profiter de son oralité (et à la doser) pour la transformer en vecteur de poéticité (Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007).

On inclura enfin *Ballade française* de Benjamin Biolay³⁶ dont voici quelques couplets, le refrain et le vers de chute :

*Tombe la pluie sur les carreaux
Tendre et fragile comme la peau
De tramontanes en alizés
Vogue mon âme vandalisée*

*Plonge l'azur sous les carreaux
Chantent sirènes comme en écho
De tramontanes en alizés
Rendre les armes, dévalisé
[...]*

*Sèche la pluie sous le vent chaud
Sous les caresses du sirocco
De tramontanes en alizés
Rendre les armes, dévalisé*

*Et de partout dans la nuit de France
Y en a beaucoup des amoureux qui dansent
Moi j'écoute la pluie ressasser toute ma vie, jour et nuit*

Loin du ciel de Paris

La chanson joue avec un intertexte riche, par son titre en référence à Paul Fort, par la manière dont elle cite allusivement le standard de Jean Dréjac et Hubert Giraud *Sous le ciel de Paris*, texte de 1951, un brin naïf et grandiloquent mais superbement structuré et rimé, à haute portée métadiégétique, que Juliette Gréco, Édith Piaf puis Yves Montand panthéoniseront. Le complément terminal «loin du ciel de Paris» peut faire penser à un éloge rural ou au contraire à l'impossibilité du réconfort de l'âme et du retour des amours puisque seul Paris serait le lieu de leur pérennité ou de leur renaissance, comme le suggère la chanson musette de 1951. L'autre belle ambiguïté du texte de Biolay, à l'instar des hypotextes vagues, ce sont les verbes en tête d'unité musicale dont on ne sait pas toujours s'ils sont des impératifs (ce vers quoi pourrait orienter la présence de *rendre* dans le paradigme et on lirait ainsi, changeant le mode énonciatif : «Vogue, mon âme, vandalisée»), des indicatifs avec inversion du sujet (ce que confirme l'accord du verbe *chanter*) ou, dans le cas de *sèche la pluie*, le simple adjectif apposé. Cette indécidabilité, ces hésitations interprétatives bien dans la manière de Benjamin Biolay

³⁶ Album *Palermo Hollywood*, Riviera, Maison Barclay, Universal Music France, 2016, couronné aux Victoires de la musique : <https://www.youtube.com/watch?v=vrhR9CiXncA>

renforcent les sentiments de défaite et de mélancolie que la musique et la voix très lentes, ainsi que les nombreuses répétitions, irriguent.

Car indéniablement ce qui rassemble aujourd'hui les ballades, c'est le rythme musical plus que les thèmes abordés par le texte. Depuis la disparition du «slow» en tant que danse régulière et en tant que vocable un peu suranné, au cours des années 90, le mot *ballade* sert dans le langage critique à désigner l'opposé de la chanson «up-tempo» (que la langue française traduirait avec perte par «rapide, endiablée, frénétique»). Dans son extension la plus courante, la ballade est possiblement une pièce sentimentale mais d'abord un morceau musical lent et notamment lorsque celui-ci tranche par rapport à la production habituelle d'une vedette étiquetée «rock» ou «pop» ou «folk». Nous pourrions prendre parmi les milliers d'exemples que recèle la presse actuelle, sur papier ou en ligne, celui-ci : «Johnny Hallyday est décédé à l'âge de 74 ans et laisse derrière lui des ballades qui ont marqué la chanson française.» Et la journaliste de RTL de citer des mélodies de guitare plutôt douces dans lesquelles le chanteur se plaint de sa renommée, affiche sa nostalgie voire son désespoir : *Le Chanteur abandonné, J'ai oublié de vivre*. La play list qui suit intègre des titres autobiographiques comme *Laura*. Laure-Hélène de Vriendt, la journaliste, insiste : «Parmi les plus belles ballades chantées par Johnny Hallyday, on peut retrouver *Chanson pour Lily* en 1974, *Je te promets* en 1986 ou encore *Sang pour Sang* en 1999. C'est aussi l'occasion de réécouter la musicalité américaine du titre *Quelque chose de Tennessee* (1985), la mélancolie de *Quand revient la nuit* (1965) ou encore un de ses premiers succès, *L'idole des jeunes* (1962)³⁷.» On notera que, en plus de l'influence américaine repérée, trois thématiques textuelles se croisent dans ces chansons répertoriées comme relevant du genre de la ballade : un certain dolorisme, celui de la complainte, genre auquel la ballade se rattache à partir d'une énumération de regrets ou d'incompréhensions ; la métatextualité, c'est-à-dire une réflexivité dans laquelle le chanteur et le canteur font corps, accentuant ainsi la double énonciation de cet art performanciel à travers laquelle la mise en voix vaut confession de l'intime ; une tentative définitoire du locuteur qui se cherche ou cherche une communauté à laquelle il appartiendrait. Cette déclinaison thématique vient peut-être compléter l'impression que le seul motif amoureux suffisait, en plus de la musique douce et lancinante, pour étiqueter une chanson en tant que ballade.

³⁷ Consulté sur RTL en ligne le 20/08/2018 : <http://www.rtl.fr/culture/musique/videos-johnny-hallyday-les-plus-grands-tubes-7790698144>

La poésie ne confie son sens et sa valeur qu'à un seul code : le langage verbal. Comme elle aspirait au sérieux littéraire, il lui fut facile (et peut-être nécessaire) d'ériger des règles et de les respecter pendant plusieurs siècles. Les formes fixes illustrent magistralement cette possibilité (ou cette nécessité). La chanson, quant à elle, parce qu'elle aspire au populaire (ou y fut cantonnée), parce qu'elle est polysémiotique et relève souvent d'une création collective³⁸, ne saurait établir puis instaurer et contrôler des formes rigoureuses, durablement figées, qui affecteraient tout le processus créatif et risqueraient de sentir l'artifice en mettant tous les intervenants au pas (parolier, musicien, interprète, arrangeurs, instrumentistes, chœurs, scénographes, producteurs). La ballade en chanson ne suit donc pas, comme nous l'avons montré, le même régime que la ballade poétique : toutes les ballades auto-désignées que nous avons présentées restent des structures libres. Pourtant derrière l'incohérence des attributions, nous avons pu, globalement et à des degrés variables, dénicher et décrypter des intentions, si minimes ou partielles ou inconscientes ou futiles qu'elles apparaissent. Le dernier argument sera donc l'exemple le plus populaire et pourtant le moins cohérent : un contre-exemple en quelque sorte. Il s'agit de *La Ballade des gens heureux*³⁹, un des succès du chanteur Gérard Lenorman, son plus fameux, qui, malgré nos efforts les plus bienveillants, résiste, à travers ses couplets euphoriques, à trouver sa logique de ballade. Peu importe, car ce que la chanson révèle en négatif à travers les fluences ou approximations lexicologiques, c'est sa faculté de se faire comprendre et de se donner raison, grâce à la musique et à l'interprétation vocale, en dépit des scléroses du vocabulaire.

Joël JULY
EA 4235, CIELAM
Aix-Marseille Université

³⁸ Lire Joël July, « Singulièrement pluriel », *Chanson. Du collectif à l'intime*, Joël July (dir.), Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2016, p. 5 à 24.

³⁹ Avec *La Ballade des gens heureux*, chanson de 1975 dont le parolier est l'incontournable Pierre Delanoë qui n'y fera, sur ses 5000 chansons, aucune autre allusion, on sent tout de même bien la fonction métatextuelle du mot *ballade* dans le titre puisque cette désignation générique est réutilisée dans le corps même de la chanson, contrairement à la plupart des ballades que cet article cite, pour la référencer elle-même. Le refrain fonctionne à vide ou comme une simple fioriture et il réemploie le terme *ballade*, succédané du mot *chanson*, qui en évite la répétition en complément du verbe *chanter*.

Liée au chant et à la danse, la ballade serait apparue au XIII^e siècle dans la littérature du Nord de la France et a joui d'un incontestable prestige dans la poésie de la fin du Moyen Âge. Proscrite par les poètes de la Pléiade, elle a cependant résisté au XVII^e et au XVIII^e siècles, pour renaître sous une forme complètement différente, non fixe, dont la thématique, empruntée notamment à la ballade anglaise, s'inspire de la légende, de l'histoire et de la complainte ; elle connaît un grand succès au XIX^e siècle tant en France que dans la littérature européenne. De nos jours, la ballade a investi le domaine de la chanson, continuant une tradition populaire, d'extension européenne, sans lien apparent avec le genre aristocratique médiéval. Que peuvent avoir en commun, à part la dénomination, une ballade médiévale, une ballade romantique, une ballade en prose et une ballade chantée de nos jours ?

Avec le souci d'allier une perspective comparatiste à l'étude de cette forme poétique, dix-huit spécialistes reconsidèrent cette question, et d'autres attenantes, permettant des découvertes insolites sur les surprenantes métamorphoses de la ballade.

Brigitte Buffard-Moret est professeure de langue française et de stylistique à l'université d'Artois. Ses travaux de recherche portent sur les formes de la poésie française héritées de la chanson. Elle a notamment publié un Précis de versification (Paris, Dunod, 2001, rééd. revue et augmentée, Armand Colin, 2017), et La Chanson poétique du XIX^e siècle, origines, statut et formes (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, Prix Louis Barthou de l'Académie française 2007).

Mireille Demaules est professeure de littérature française du Moyen Âge à l'université d'Artois. Spécialiste du récit de rêve dans la littérature romanesque et allégorique du XII^e au XV^e siècle, elle est l'auteure d'un essai sur le sujet, La Corne et l'Ivoire (Paris, Honoré Champion, 2010), et a dirigé un volume collectif intitulé Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIII^e siècle (Paris, Honoré Champion, 2016).

