



Un pas de danse en chanson

Étienne Kippelen

► To cite this version:

| Étienne Kippelen. Un pas de danse en chanson. Musicologies nouvelles, 2022, 13, p. 86-94. <hal-04456375>

HAL Id: hal-04456375

<https://hal.science/hal-04456375v1>

Submitted on 13 Feb 2024

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.



Copyright - All rights reserved

Un pas de danse en chanson

Étienne Kippelen

Maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille

Compositeur

Dans son rapport au mouvement, l'imposant corpus de la chanson française au XX^e siècle semble se partager en deux segments : le premier concentré sur le texte, s'écoute et se fredonne assis ; le second se chante debout et invite au déhanchement. Dans l'un et l'autre toutefois, la danse peut se manifester, évoquée par le rythme, la métrique ou les paroles. Dès le XVIII^e siècle, les suites de Bach et de Couperin, entre autres, convoquent par leurs titres explicites la matérialité des musiques dansées tout en se détachant d'une représentation chorégraphiée. La « danse de concert » a également investi le genre de la chanson française arrimée à un imaginaire du plaisir, de la séduction et du divertissement. Le répertoire populaire s'est longtemps coulé dans les pas des modèles dansés de son temps : valse, java, fox, slow, etc. La chanson valsée entraîne la voix et le corps de l'auditeur, éventuel chanteur amateur, dans une pratique participative. Puis, en glissant du ternaïre lancinant de la valse à l'implacable binarité du rock, la chanson française adopte sans retenue les rythmes à angles droits, scandés par la batterie et son cortège d'instruments amplifiés, congédiant le piano – à queue ou à bretelles – désormais impuissants à exprimer la nouvelle frénésie corporelle. La chanson devient spectacle, se détournant du rôle principal souvent tenu par le texte et renforçant la dimension rythmique et instrumentale de la musique. Il s'agit ici d'évoquer en quelques exemples saillants ce passage de la danse comme imaginaire suscité par le texte et la musique, d'Édith Piaf à Jacques Brel, en passant par Lucienne Delyle, Serge Gainsbourg ou Georges Brassens, jusqu'à l'irruption de la chanson-spectacle, le fredon chorégraphié, qu'inaugure en France la figure majeure de Claude François.

La chanson valsée : un archétype de la danse

La chanson française n'a pas attendu l'irruption du rock pour inviter l'auditeur à la danse. Le développement du milieu ouvrier et de ses pratiques culturelles urbaines durant la Belle époque a permis à ce nouveau genre de s'imposer dans des lieux spécifiques. Situées à l'écart du centre de Paris pour échapper à l'octroi et sa taxe sur les marchandises, les guinguettes offrent aux chanteurs populaires une scène de choix pour un répertoire destiné à entraîner au bal le public des faubourgs. De la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930, la valse musette devient le genre de référence des guinguettes, associant les jeux de séduction de la danse de couple à l'ivresse des vins nouveaux. C'est dans ce contexte qu'apparaît après la Première Guerre mondiale la java, une version populaire et simplifiée de la valse. Dansée au-delà des boulevards, la java, au tempo légèrement plus allant, partage toutefois nombre de caractéristiques musicales avec la valse, de sorte que la chanson s'en empare alternativement d'un genre et de l'autre, sans mettre en évidence ses différences, voire parfois en les confondant. L'une et l'autre caractérisent la prédominance du mètre ternaïre dans la chanson.

Les chansons des cabaretiers au tournant du siècle comme Aristide Bruant ou Vincent Hyspa sont le plus souvent composée en binaire¹, l'accompagnement pianistique ou orchestral articulant la voix d'une raideur quasi martiale. En revanche, les productions de la génération émergeant juste avant la Première Guerre mondiale sont fréquemment inspirées par le trois-quatre de la valse. La même année qu'Igor Stravinski inaugure le genre de l'ostinato cubique dans son *Sacre du printemps* (1913), une fameuse chanson nommée « *Sous les ponts de Paris* » connaît un succès durable, incarnant pendant plusieurs décennies – et malgré l'imminence de la guerre – l'insouciance et la rondeur du trois temps chaloupé. Composée par Vincent Scotto et chantée par une kyrielle d'artistes, de Georgette, son créateur, jusqu'à Juliette Gréco, en passant par Lucienne Delyle ou Tino Rossi, cette chanson à la gloire de la capitale française contient deux énoncés contradictoires : celui de la musique, qui à travers la valse vante une certaine douceur de vie ; celui des paroles qui dépeint la misère du petit peuple trouvant refuge sous les ponts. Celle-ci n'est cependant guère prise au sérieux, puisque le rythme et la mélodie enrobent le texte d'un contexte festif, où sont évoquées les villes périphériques abritant les guinguettes près de l'eau : « Pour aller à Suresnes / Ou bien à Charenton / Tout le long de la Seine / On passe sous les ponts » L'instrumentation symphonique, qui était d'usage à l'époque, met en évidence le trois temps valsé, assuré par les

¹ Dérivé de la marche et du quadrille, le mètre binaire paraît alors si majoritaire que certaines chansons comme *Le chat noir* de Bruant n'introduisent le ternaïre qu'avec parcimonie, mélangeant le trois-quatre du refrain à un binaire souple, quasi-récitatif des couplets. N'incitant guère au mouvement, ses chansons mettent surtout l'accent sur les paroles, fréquemment comiques ou pittoresques.

cordes, violoncelles et basses sur le premier temps, altos et violons sur les deux restants. La musique du refrain, d'une coupe binaire antécédent-conséquent (deux fois seize mesures), laisse libre court au mouvement caractéristique de la valse : un premier temps posé par la basse, deux temps confiés aux accords dans le médium. Rigoureusement structurée en quatre propositions de quatre mesures, fonctionnant par couples, la mélodie égrène tout d'abord l'accord de tonique, *sol*/ majeur, dans un mouvement ascendant (Ex. 1). De nombreuses chansons valsées débutent ainsi sur un arpège (encadré) d'accord parfait prolongé par un mouvement conjoint (en crochets discontinus), cette combinaison mélodique ayant valeur d'archétype du genre :

Tempo di valse moderato
arpège d'accord parfait

Exemple 1 : Vincent Scotto et Jean Rodor, « *Sous les ponts de Paris* », antécédent du refrain.

La référence à la valse ou à sa cousine la java devient bientôt le codicille idéal des chansons à succès. De la fin des années 1920 au tout début des années 1960, la chanson d'amour traite avec délectation du tournoi des âmes chaloupant aux langueurs de la valse.

Le répertoire d'Édith Piaf en est le plus remarquable exemple. Débutant sa carrière à 20 ans en 1935, « La Môme » interprète quantité de chansons valsées, accompagnées à l'accordéon ou par l'orchestre. L'intérêt de certaines d'entre elles réside dans le fait que les paroles portent sur la danse de manière presque redondante avec la musique. « *La java de Cézigue* » (1935) convoque l'accordéon du bal-musette, tandis que « *Fais-moi valser* » (1936), plus mélancolique, à peine alanguie et usant généreusement du *rubato*, donne une résonance plus savante et plus ample à la voix de Piaf, grâce à la présence de l'orchestre.

On aurait pu croire la fin des années 1930 minée par la crise économique et la montée des ardeurs belliqueuses en Europe. Au contraire, bien des œuvres de musique populaire énoncent une toute autre histoire, celle de l'insouciance – parfois seulement d'apparence – et du fricotage sur fond de chanson valsée où la musique se raconte elle-même en paroles. En 1939, une nouvelle chanson de Vincent Scotto, enregistrée par Fréhel : « *La Java bleue* » accède à un exceptionnel niveau de célébrité, faisant écho à « *Sous les ponts de Paris* ». Le texte véhicule l'imaginaire heureux, insouciant et amoureux que conforte le roulis routinier du trois-quatre. Les paroles évoquent une éphémère rencontre sentimentale sur fond de valse musette : « Il est au bal musette / Un air rempli de douceur / Qui fait tourner les têtes / Qui fait chavirer les cœurs. » L'interdiction des bals pendant l'Occupation donne à cette chanson un sulfureux parfum d'interdit et lui permet d'évoquer la nostalgie de la vie d'avant.

Accompagné par l'accordéon et un petit orchestre d'harmonie, le titre débute directement par un refrain d'une mémorisation aisée. S'inscrivant dans la carrure binaire traditionnelle, il s'étend sur trente-deux mesures divisées en un couple antécédent-conséquent, celui-ci se décomposant à nouveau en deux sections de huit mesures, lesquelles se répartissent chacune en deux motifs de quatre mesures, ponctués de brèves respirations. La mélodie dévoile tout d'abord une formule d'arpège, suivi d'un contour plus linéaire et conjoint, extrêmement proche de celui de « *Sous les ponts de Paris* » (Ex. 2).

Enregistrée en 1942 par Lucienne Delye, « *Mon amour de Saint-Jean* » connaît un destin comparable malgré – ou grâce – aux affres de l'Occupation. L'histoire semble un décalque de la « *Java bleue* » : des amours éphémères (« Mon bel amour mon amour de Saint-Jean ») nées de l'ivresse d'un bal estival (« Je ne sais pourquoi j'allais danser, à Saint-Jean, au musette »). La musique d'Émile Carrara lui est aussi apparentée. Doublé par un accordéon

omniprésent, son refrain valsé en *sol* mineur est construit itou à partir de deux propositions de seize mesures (présentation-commentaire), elles-mêmes subdivisées en quatre segments appariés de quatre mesures, lardés de valeurs longues. Un même canevas hérité des carrures classiques de la danse semble être reproduit par les compositeurs de chanson, sans volonté de réforme. Ainsi, la première proposition du refrain est également marquée par la figure mélodique de l'arpège, cette fois-ci placé sur la tonique et achevée par un même lacis conjoint montant à la dominante (Ex. 3).

Mouvement de java

C'est la ja - va bleue La ja - va la plus bel - le
I V I IV I

Cel - le qui en - sor - cel - le Quand on la dan - se les yeux dans les yeux.
V V/VI VI V/V V

Exemple 2 : Vincent Scotto, Géo Koger et Noël Renard, « *La Java bleue* », antécédent du refrain.

Com - ment ne pas per - dre la tête ser - rée par des bras au - da - cieux Car
I IV I

l'on croit tou - jours aux doux mots d'a - mour quand ils sont dits a - vec les yeux.
V I VI IV V

Exemple 3 : Emile Carrara et Léon Angel, « *Mon amant de Saint-Jean* », première proposition du refrain.

Prisée au lendemain de la guerre par Dmitri Chostakovitch, puis, dans les années 1960-1980 par Luciano Berio et Alfred Schnittke qui l'épicient d'une pointe d'ironie, la valse constitue par ailleurs un trait d'union passionnant entre les genres savants et populaires. Déjà, ses origines se partagent à Vienne entre le piano intimiste de Franz Schubert et l'orchestre chamarré de Johann Strauss. Charmé par ce genre nouveau et déjà sulfureux, Berlioz l'associe au tourbillon onirique et amoureux dans sa *Symphonie fantastique* (1830), véritable parangon du romantisme musical. Obsédé par cette mélodie qui jaillit de toutes parts, l'auditeur est entraîné par le flux tournoyant du rythme, à défaut d'être « emporté par la foule » comme le scandait Piaf dans le refrain de « *La foule* » (1957), la plus célèbre de ses dernières chansons valsées.

Il y a dans la valse quelque chose d'ébrié où l'esprit se perd par le mouvement du corps. La tourbillonnante « *Valse à mille temps* » (1959) de Jacques Brel témoigne d'un figuralisme de l'ivresse, rendant l'imaginaire du texte vivant grâce au mouvement tournoyant de la mélodie, imitant strictement celui du corps. L'accroissement irrépessible du tempo, le crescendo dramatique des paroles et les hémioles et la virtuosité déclamatoire de la voix donnent l'impression que les temps se multiplient au fil des strophes. L'instrumentation très riche associe l'accordéon du bal musette à la ponctuation presque ironique des flûtes sur les deuxième et troisième temps des deux premiers couplets. Par ces différentes singularités, Brel tente de marquer de sa patte personnelle la tradition bientôt sur le déclin de la chanson à trois temps.

Le souvenir des valse de Frédéric Chopin que le petit Lucien Ginsburg apprenait avec son père – par ailleurs passionné également de Prokofiev et de Chostakovitch – transparaît aussi dans les multiples chansons sur des rythmes à trois temps, à commencer par la fameuse « *Javanaise* » (1968) dont le caractère oscille entre la valse et la java. Gainsbourg s'appuie davantage encore que ses prédécesseurs sur cet imaginaire musico-sentimental au prix d'une certaine déviation de sa signification :

Si tant d'auditeurs ont vite assimilé cette chanson à un nouveau type de danse à la mode, la javanaise résonnant alors en fille bien émancipée de la traditionnelle java, c'est que la chanson envoyait à *l'hic et nunc* même de la danse qu'ils

écoutaient, et qu'ils vivaient sous la forme d'un slow d'été – plus précisément d'une valse lente².

Le refrain montre notamment un accord diminué, un accord de sixte ajoutée, un autre de neuvième de dominante, un enchaînement rompu assez inattendu et un certain nombre de renversements qui situent cette musique parmi les plus raffinées dans le genre de la chanson française (Ex. 4) :

Mouvement de java

Exemple 4 : Serge Gainsbourg, « *La Javanaise* », refrain.

Notons également l'usage dans le dernier couplet de la modulation au demi-ton supérieur, inexistante dans les années 1930-1940, que Brel emploie déjà dans sa « *Valse à mille temps* » tandis que Barbara la systématise dans la plupart de ses chansons. Il s'agit ici d'accroître le sentiment du manque amoureux, qui fait écho à la nostalgie délicate qu'inspire le rythme de valse. Comme le rappelle Stéphane Hirschi : « Avec *La Javanaise*, la chanson d'amour, par le biais même de cette sensualité de la danse que souligne le titre, parvient à combler l'absence de la femme aimée³ ». L'imaginaire de la chanson valsée, de Piaf à Brel, de Fréhel à Gainsbourg, a conditionné toute une génération dans l'établissement d'un lien immédiat et presque devenu intuitif entre le trois-quatre de la valse et le bal amoureux, fût-il éphémère et, au final, douloureux.

Les structures dansées dans la chanson

La place de la danse dans la chanson française a parfois été minorée. Certains, à l'instar de Charles Aznavour, confirment l'importance asymétrique du poème et de la musique, tout en plaçant en arrière-plan la dimension rythmique sinon corporelle de la chanson :

Je ne dis pas que la musique n'a pas d'importance, mais on a pu mettre toutes sortes de rythmes sur la chanson française sans jamais lui faire perdre ce qui constitue son originalité profonde. Il est bon d'être imprégné d'une musique mondiale – on en serait toujours à la valse sinon – mais notre personnalité française reste présente dans l'importance accordée au texte⁴.

Pourtant, lorsque la chanson n'est pas destinée à être dansée et que les paroles taisent toute référence au ballet, il arrive que des archétypes du mouvement corporel se manifestent dans la musique, sous une forme métrique et rythmique. Il en va ainsi de nombreuses chansons de Brassens qui adoptent, sans toujours le revendiquer, des structures musicales inspirées par la valse. D'après le relevé d'Yves Richard, les chansons valsées représentent

² Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Propos recueillis par Marc Robine, *Il était une fois la chanson française*, Paris, Fayard/Chorus, 2004, p. 13-14.

environ 11 % des 172 titres composés par Brassens⁵. La valse est avec le fox l'un des deux grands genres de danses assumés sans détour par Brassens. Néanmoins, la chanson valsée se raréfie peu à peu dans son propre répertoire jusqu'à presque disparaître à la fin des années 1960, le compositeur suivant en cela – et pour une fois – l'air d'un temps conquis par l'uniformité du binaire.

Certaines vales sont investies d'une figuration amoureuse. L'une des premières chansons célèbres est la « *Chanson pour l'Auvergnat* » (1954) où Brassens rend hommage sans le nommer à Marcel Planche, modeste parisien d'origine auvergnate, qui l'hébergea clandestinement à la fin de la guerre, afin de lui éviter le retour en Allemagne, au Service de Travail Obligatoire. Dédiée à l'épouse de Marcel qui fut aussi l'amante du jeune Georges, « *Jeanne* » (1962) est en quelque sorte le miroir de l'« *Auvergnat* ». À ce titre, elle adopte également le balancement de la valse, évoquant avec mélancolie et tendresse les souvenirs d'une époque presque révolue, bien qu'il continue d'habiter jusqu'en 1967 dans le petit logement où il s'était réfugié en mars 1944. Le rythme valsé, symbole des rondeurs anciennes de la chanson française et du divertissement populaire qu'elle suscite, incarne au mieux le chaleureux hommage à ses hôtes.

Au-delà même de la valse, Brassens se montre particulièrement sensible au rythme ternaire venant envelopper des poèmes aux thématiques amoureuses. La brève chanson badine *Il suffit de passer le pont* forme avec « *La cane de Jeanne* » et « *Les amoureux des bancs publics* », plus mélancoliques, un triptyque de différents rythmes ternaires, enregistré en 1953 mais composé durant les années 1940.

Surmontée de l'indication « *Tempo di Rancero* », évoquant une vague résonance avec la chanson mexicaine⁶, *Les amoureux des bancs publics* appartient au genre de la java. L'exemple ci-dessous correspond à la version enregistrée par Brassens en *do mineur* :

Exemple 5 : Georges Brassens, « *Les amoureux des bancs publics* », refrain, transcription d'après l'enregistrement d'origine.

S'il évite le traditionnel exorde en arpège, le refrain contient néanmoins de multiples lacs mélodiques conjoints, traités en marche variée de *do mineur* à *la* bémol majeur. Année après année, le musicien élargit la figuration originelle de la valse. Il en va ainsi de la chanson « *Les croquants* » (1958) dont la l'indication « *Tempo de valse* » surplombe la partition. Le thème aborde davantage l'attrait de la chair que l'amour idéal. De la même manière, la métrique à trois temps rapides de « *La traîtresse* » (1961) évoque une valse contrariée : l'amant a « surpris [sa] maîtresse au bras de son mari ». L'adultère inversé est ironiquement associé à la valse, qui symbolise autant le tourbillon de la femme retrouvant l'ivresse de l'amour dans les bras d'un autre que les soubresauts cauchemardesques de l'amant découvrant la trahison incongrue dont il est victime.

A contrario, « *Le vieux Léon* » (1958) est une valse de caractère mélancolique, figurant le souvenir d'un ami envolé

⁵ Yves Richard, *L'art musical de Georges Brassens*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 96.

⁶ Le court riff de guitare du couplet, montant puis descendant la gamme mineure sans sensible, confère cette discrète couleur exotique, que Brassens n'a manifestement pas voulu mettre au premier plan.

depuis quinze ans « au Paradis d'accordéon », tel que le chante Brassens dans le premier couplet. Le compositeur fait référence à un véritable musicien de rue, jouant à proximité de la maison de Jeanne et Marcel. Plusieurs années durant, il le croise sur la place sans y prêter attention jusqu'au jour où Brassens apprend sa disparition. La musique évoque le genre de la valse-musette, révélateur à nouveau de la place de la chanson française à la lisière de l'univers des bals populaires.

D'autres danses traditionnelles peuvent parfois apparaître en filigrane dans certaines chansons de Brassens. L'écriture rythmique singulière de « *Bécassine* » (1969) peut nous guider vers une piste originale. Un ostinato d'accompagnement est élaboré autour du rythme noire-deux croches, tandis que la mélodie multiplie les successions de deux croches et croche pointée-double (Ex. 6). Ces caractéristiques évoquent explicitement la sardane⁷, une danse du pays catalan qu'un demi-siècle avant Brassens Déodat de Séverac découvrit lors de son passage à Céret⁸. Sa cantate *El cant del Vallespir* (1911) et son recueil pour piano *Sous les lauriers-roses* (1919) intègrent – semble-t-il pour la première fois – la mention d'une sardane dans la partition d'un compositeur de musique savante. Toutefois, le modèle de Brassens n'est pas Séverac, mais son idole de jeunesse Charles Trenet, qui convoque l'imaginaire méridional dans sa chanson « *La jolie sardane* » (1952). Il est plaisant de constater d'ailleurs que Brassens s'intéresse à cette danse dont la consonance clapotante évoque déjà les plages du Midi.

Tempo de sardane

Un champ de blé pe-nait ra -

cine Sous la coif - fe de Bé - cas - sine,

Exemple 6 : Georges Brassens, « *Bécassine* », m. 1-10.

Enregistrée trois ans avant *Bécassine*, les paroles de la « *Supplique* » (1966) évoquent là aussi la plage méditerranéenne mais d'une manière funèbre. Le texte fait référence aux « échos de tarentelle, de sardane » qui accompagneraient son dernier voyage jusqu'à la plage de Sète. Encore deux ans plus tôt, les mêmes danses sont au menu de « *La route aux quatre chansons* » (1964) qui présente un groupe de danseurs du Pont d'Avignon faisant fi des « tarentelles, sardanes ». Par deux fois appariées, ces danses symbolisent les racines de sa famille : d'un côté la musique populaire de l'Italie méridionale, terre natale de sa mère, et, de l'autre, le Roussillon, indifféremment espagnol ou français, à proximité duquel la famille de son père était originaire. Danse rare et peu connue en dehors de son territoire d'origine, la sardane fait deux fois son apparition en mots avant de l'être en notes. Brassens transporte loin de sa Bretagne natale la figure de Bécassine, personnage candide emblème de l'arriération supposée des provinciaux venus travailler à Paris. Par la magie de la sardane, le musicien s'étoit en fait une figure régionale moins stupide et plus attachante. Tant le poème⁹ que la musique confirment l'ancrage agreste de la chanson.

⁷ Yves Richard, *op. cit.*, p. 79.

⁸ Pierre Camo, « Déodat de Séverac et sa musique », *Revue des deux mondes*, n° 19, octobre 1949, p. 550.

⁹ Le premier vers du texte de Brassens donne le ton : « Un champ de blé prenait racine sous la coiffe de Bécassine ».

L'évocation de la sardane, la présence du mode de *la* (m. 5) dénotée par l'abaissement du septième degré et la place centrale accordée à la tonalité relative installent cette musique parmi les tableaux évocateurs du terroir méridional. Corollaire de l'esprit populaire, les quintes rustaudes de la basse soutiennent les roulements de tambour sur le second temps de la main droite, fidèle à l'esprit des fanfares de rue catalanes. Comme on le voit avec la première cadence de « *Bécassine* » (m. 9-10), certains enchaînements modaux cohabitent avec des dominantes pourvues de sensible, dans un voisinage rappelant les chansons de la Renaissance. Les archaïsmes musicaux de Brassens forment un ensemble cohérent avec son goût pour les mots anciens et la versification classique. Ce titre montre la permanence, même voilée, de modèles rythmiques et métriques dansés dans la chanson française dite à texte.

L'ère de la chanson chorégraphiée

La génération des nouveaux musiciens populaires émergeant durant les années 1960 semble décidée à transformer ce que le genre doit encore à la valse. Parmi elle, Claude François est souvent présenté comme l'un des premiers chanteurs français de l'époque « à concevoir ses prestations scéniques comme de véritables *shows* inspirés directement des États-Unis¹⁰ ». Né en Égypte d'un père ingénieur employé de la société du canal de Suez, il est expulsé avec sa famille en 1956 et s'installe à Monaco, où le jeune Claude entreprend une vie de petits boulots et de prestations musicales plus ou moins confidentielles. Ses débuts à la radio, avec la chanson « *Belles, belles, belles* » diffusée en 1962 dans l'émission radiophonique d'Europe 1 *Salut les copains*, marque le lancement d'une carrière médiatique de premier plan. Invité l'année suivante de l'émission télévisée *Âge tendre et tête de bois*, le chanteur développe un style à la fois « consensuel et androgyne¹¹ » qui le rend apprécié par une large catégorie de publics, d'autant plus que son répertoire comprend avant tout des reprises en français de chansons américaines à succès. Manifestant déjà son talent singulier pour la danse, François invite un quatuor de danseuses, bientôt surnommées les Clodettes, lors de son passage à l'Olympia en décembre 1966. Même si seule une poignée des près de quatre cents chansons enregistrées par Claude François ont été chorégraphiées, la nouveauté du procédé marque durablement le public français. Corollaire de la danse, sa musique est également fortement marquée par la pulsation et certaines constantes rythmiques relevées par Jacques Cassard : tempo modéré de marche, *after-beat* de la caisse claire (surtout dans le refrain) et syncope de la quatrième double croche liée au temps suivant : « Caractéristique des chansons des années 1970, cette formule donne l'impression d'un certain swing sur une marche binaire très assise¹² ». La forme rondo (couplet-refrain) s'impose largement, comme une marque de dualité simple favorisant également la mémorisation par la répétition.

En contrepartie, l'aspect littéraire du texte apparaît fortement érodé, passant tout à fait au second plan. L'une de ses premières autrices, Vline Buggy, rappelle que le chanteur répugnait à ce que l'on « fouille trop un texte : celui-ci devait rester extrêmement simple parce que destiné à des adolescents. Pas de mots compliqués, pas de formules obscures ou ambiguës¹³ ». Le compromis équilibré entre paroles et mouvement est ainsi brisé.

Contrairement à la chanson valsée des années 1930 qui séparait chanteur et musiciens statiques et public éventuellement dansant, la danse envahit avant tout l'espace scénique. Parvenir à danser tout en chantant est assurément une performance de premier ordre, à laquelle le public n'était pas indifférent. Ainsi, la chanson-spectacle génère bientôt son propre imaginaire, sa propre narration, de sorte qu'il est possible à Claude François d'écrire une chanson sur son succès, là où l'on a tant écrit autrefois de chansons sur la danse et le bal. Dans cet exercice autocentré, destiné à faire rêver ses fans, il ne prend même pas la peine d'évoquer la danse, tant elle est évidemment liée à sa pratique :

Bien des tubes [...] parlent de leur propre renommée, en s'offrant dès lors, avec l'hospitalité d'une force sans égale, à l'échanger fantasmatiquement contre la nôtre. Je songe notamment à Claude François, chantant *Cette année-là*, en 1976 : « Cette année-là, / Je chantais pour la première fois. / Le public ne me connaissait pas, / Quelle année cette année-là.¹⁴

Cette chanson chorégraphiée, plusieurs fois diffusée dans les émissions de télévision¹⁵, livre quelques éléments du changement esthétique de ce genre. Reprenant la musique de « *December, 1963* » du groupe américain The

¹⁰ Jacques Cassard, « Claude François ou les paradoxes de la permanence », Nicolas Donin et Bernard Stiegler (dir.), *Révolutions industrielles de la musique*, Cahiers de Médiologie / IRCAM, n° 18, Paris, Fayard, p. 113.

¹¹ *Ibid.*, p. 113.

¹² *Ibid.*, p. 120.

¹³ Entretien avec Vline Buggy, cité dans *ibid.*, p. 118.

¹⁴ Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008, p. 86.

¹⁵ L'émission de divertissement de Guy Lux le 4 juillet 1976 débute sur la prestation de Claude François et six « Clodettes » chantant et dansant « *Cette année-là* ». Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=i3lilyB2RGg>, consulté le 5 novembre 2022.

Four Seasons, François rappelle dans le premier couplet qu'en 1962 « Le rock n'roll venait d'ouvrir ses ailes » ; plus loin, il ajouta « Les Beatles étaient quatre garçons dans le vent », puis « Les guitares tiraient sur les violons » et enfin « C'était hier mais aujourd'hui rien n'a changé », autant de références du contexte culturel de la chanson-spectacle. Particulièrement entraînante, la musique use de nombreuses syncopes, en particulier ces rythmes souvent identifiés comme latino-américains 3+3+2 en doubles croches. Par son ostinato ascendant de la tonique à la dominante, la basse puissante¹⁶ offre un sentiment optimiste et stimulant sur l'auditeur, irrésistiblement invité à se déhancher au rythme du chanteur (Ex. 7).

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first line of the song. The second system continues the melody and accompaniment for the second line. The lyrics are written below the vocal line.

Exemple 7 : Bob Gaudio et Eddy Marnay, « Cette année-là », début du premier couplet.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce tube encore diffusé lors des débuts ou fins de soirée est la chanson de Claude François ayant connu le plus grand nombre de reprises, souvent couronnées de succès : « Ces soirées-là » (2000) de Yannick, métissant le disco d'un rap festif et dansant, revisite le texte en faisant l'éloge de la fête et de la séduction tout en conservant l'essentiel de son accompagnement. Le chanteur s'adresse alors aux adolescents dont les parents ont grandi avec François. Plus fidèle aux paroles originelles, Matt Pokora offre à la génération du nouveau millénaire un arrangement musical de « Cette année-là » (2016), dévoilant une luxuriance chorégraphique et lumineuse installant dans la durée le règne de la chanson-spectacle, notamment par le truchement du vidéo-clip diffusé sur Youtube, principal vecteur de la chanson depuis l'affaiblissement progressif de la télévision.

En réalité, le changement de dimension opéré par François à la fin des années 1960 ne tient pas uniquement à la musique, ni même à la part chorégraphique de ses productions, même si cette dernière joue un rôle déterminant ; elle tient aussi aux bouleversements technologiques – la diffusion plus large des disques, des radios étrangères en France ainsi que le développement de la télévision en couleur. Des facteurs sociaux sont également imputables comme l'élévation notable du niveau de vie des adolescents et jeunes adultes du baby-boom. En cela, François serait l'un des premiers artistes rock en France, et ce, indépendamment des nuances stylistiques de sa musique :

L'approche sociologique trouve sa pertinence dans le fait que le rock ne se laisse pas réduire à un phénomène purement musical, qu'il reste incompréhensible si l'on s'en tient à ses accords et ses lignes de voix, à ses paroles ou à ses rythmes. Si le rock tranche de manière si radicale sur le fond d'une multitude de courants musicaux populaires au milieu du XX^e siècle, c'est qu'il y va dans cette naissance d'un phénomène de société¹⁷.

Pour Jacques Cassard également, « la chanson n'est plus seulement une œuvre musicale comportant des paroles

¹⁶ Une récente étude canadienne de psychoacoustique montre que la puissance des basses fréquences provoque une « intuitive envie de danser ». *Le Huffington Post*, 8 novembre 2022, https://www.huffingtonpost.fr/divertissement/article/a-quoi-servent-les-basses-a-danser-c-est-prouve_209983.html

¹⁷ Pauline Nadrigny, *Musique et philosophie au XX^e siècle*, Paris, Garnier, 2014, p. 176.

mais un repère, un signe d'appartenance à une communauté de valeurs, d'âge, etc.¹⁸ ».

L'écho de la chanson-spectacle bouleverse le monde des musiques populaires, atteignant même une catégorie d'auteurs-compositeurs-interprètes qui s'étaient auparavant distingués, contrairement à François, par la recherche poétique de leurs paroles. La reprise en 1987 par Serge Gainsbourg de « *Mon légionnaire* » (1936) de Raymond Asso et Marguerite Monnot, rend particulièrement saillant ce changement des codes.

Interprétée tour à tour par Marie Dubas et la jeune Édith Piaf, la chanson a connu une adaptation vidéo de caractère narratif, où Dubas apparaît seule dans une chambre dépouillée, pleurant son amour perdu pour un légionnaire. Le clip nous plonge dans un monde pétri d'imaginaire exotique et colonial de la France des années 1930¹⁹. Interprétée par un orchestre symphonique, la musique est ponctuée de sonneries de trompette évoquant tant le clairon des légionnaires que les volutes jazzy des cuivres avec sourdines. Pas plus que la musique, la voix n'invite à la danse, partagée entre une déclamation *quasi recitativo* du couplet et le swing shuffle, lent et ternaire du refrain.

Tout au contraire, le clip de Gainsbourg, façon funk des années 1980, annonce la couleur dès les premières images, tournées par Luc Besson²⁰. Dans un décor nébuleux, voilé de fumée de cigarette, un groupe de danseurs musclés en débardeur exécute une chorégraphie d'inspiration américaine, influencée notamment par le clip de « *Thriller* » (1982) de Michael Jackson²¹. La voix de Gainsbourg, entièrement parlée sur un ton monocorde, contrepointe la musique aux basses claquantes, animées d'un rythme fortement binaire et d'un tempo accéléré par rapport à l'original. Pourtant absent des paroles dont la signification est largement détournée, l'univers de la danse apparaît prépondérant. Mais il s'agit ici moins de faire danser le public que de présenter la chorégraphie virtuose d'un ballet racontant l'histoire. Ainsi, le retour du mouvement dans la chanson s'accompagne d'un changement de sa disposition, passant de la salle à la scène, de l'auditeur des guinguettes aux danseurs professionnels à la télévision et bientôt sur internet.

Conclusion

Entre la chanson à écouter et la chanson à danser, les frontières n'ont jamais été clairement définies. Certes, l'ère de la chanson valsée, riche d'une abondante production souvent oblitérée par les années, a permis au genre tout entier une forme de compromis entre l'intérêt porté sur le texte et la corporéité du rythme musical. Parfois, la danse n'est qu'esquissée, dans le répertoire de la chanson statique. C'est notamment le cas chez Brassens, mais aussi chez Léo Ferré. Comme tant d'autres parmi ses contemporains, ce dernier convoque la valse pour symboliser la passion sentimentale : « *Les amoureux du Havre* » (1952) et « *L'amour* » (1955). L'arrivée de la vague rock, dépassant le simple cadre musical, entraîne les musiques populaires vers le modèle du show américain. Le succès durable de Claude François est en grande partie imputable à sa performance scénique et à la chorégraphie soignée de ses danseuses en arrière-plan. Le développement du vidéo-clip durant les années 1980 accentue ce changement de paradigme tandis que même les chanteurs priorisant jusqu'alors le poème partagent désormais l'écran avec un groupe de ballet, comme le montre la reprise de « *Mon légionnaire* » par Serge Gainsbourg.

La question n'est donc pas seulement celle de la présence de la danse, mais de savoir qui danse. De la chanson valsée du premier XX^e siècle, où les interprètes immobiles incitaient les auditeurs à se mouvoir, à la chanson-spectacle qui met en scène l'alliage entre paroles, musique et ballet, la danse change de situation, passant de la salle à la scène, ceci constituant peut-être sa mutation la plus remarquable au cours du siècle dernier. Parallèlement, une frange de la chanson française émerge, fidèle à une disposition statique qui n'a d'ailleurs jamais cessé d'exister, parfois à bas-bruit. Citons à ce titre l'autrice-compositrice-interprète Pomme chantant dans un clip onirique « *Je ne sais pas danser* » (2019), qui cache, derrière l'évocation des incapacités sociales de la narratrice, un pied de nez distingué au monde de la chanson-spectacle.

¹⁸ Jacques Cassard, *op. cit.*, p. 120.

¹⁹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=r0hr2D0mTo0>, consulté le 5 novembre 2022.

²⁰ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=gl8gopryqWI>, consulté le 7 novembre 2022.

²¹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=4V90AmXnguw>, consulté le 7 novembre 2022.