Document généré le 23 avr. 2024 13:57

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

La chanson américaine

Mortimer Schiff

Volume 8, numéro 4 (46), juillet–août 1966

Pour la chanson

URI : https://id.erudit.org/iderudit/30057ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Schiff, M. (1966). La chanson américaine. *Liberté*, *8*(4), 17–24.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1966

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

la chanson américaine

Si on la compare à des traditions plus respectables, la chanson américaine apparaît comme un produit fâcheusement hétérogène, trahissant à tout point de vue son origine illégitime. La chanson idéale n'est-elle pas, par exemple, la synthèse parfaite entre le texte et la musique ? La chanson américaine est tout ce que l'on voudra sauf une bonne intégration de ses éléments constituants. Sa structure éclate sous une profusion d'influences disparates; la musique (ou peut-être seulement le son) y prend souvent le pas sur les mots; et il y a toujours risque de la voir se dégrader sous le poids des impératifs commerciaux. Malgré, et peut-être davantage à cause de ces conditions hostiles à la création, la chanson américaine est, comme chacun sait, quelque chose de vivant et de stimulant, une forme extraordinairement riche si on la compare à la tradition européenne, plus pure. La chanson américaine, dans tous ses genres, a produit d'excellentes réussites et, dans certains cas, des chefs-d'oeuvre d'une beauté saisissante. Alors que la chanson poétique française met l'accent (s'il faut à tout prix en privilégier un) sur un sentiment comme *la nostalgie,* la chanson américaine doit certains de ses succès à l'expression d'un état d'âme beaucoup plus de notre époque — se caractérisant par une sorte de prise de conscience aiguë de la modernité — le tout, dans un style d'une remarquable justesse. On peut y voir la marque de deux sensibilités fort différentes l'une de l'autre et, sans doute, le reflet du génie propre du Français et de l'Américain. Ces différences peuvent malgré tout tenir au fait que la chanson américaine est, dans sa forme, plus évoluée que la chanson française. Bien plus, un nouveau style de chanson a fait récemment son apparition aux Etats-Unis, le *folk-rock,* qui laisse présager une époque de grande fécondité pour les années à venir.

Faut-il prendre la défense de la chanson américaine ? S'il doit y avoir ici défense et illustration, il faudra faire appel davantage au coeur qu'à la raison. La musique est souvent en-deça de la bonne musique et les paroles, inférieures à la bonne poésie. Mais dans toute bonne chanson, américaine ou autre, paroles et musique se répondent au point qu'il en surgit souvent une oeuvre douée du pouvoir étonnant de communiquer instantanément les charges d'émotions qu'elle recèle. Fût-elle éphémère, le temps de son succès, elle réussit à susciter un engouement extraordinairement exclusif. Il n'y a pas à fournir d'autres explications.

Les sources de la musique américaine sont riches et diversifiées. En musique folklorique, il y a deux sources principales : les vieilles traditions anglaise et écossaise, d'une grande richesse mélodique et poétique et, surgi à l'époque de la traite des esclaves, l'apport des rythmes africains au puissant caractère hypnotique. Transplantées dans le milieu américain, ces influences ont fusionné au point de produire une musique de forme très variée : chants montagnards (dont la poésie est souvent plus sauvage que celle de leurs modèles anglais); chansons de cowboys de l'Ouest (aussi émouvantes que les ballades de l'Ancien Monde); chants nègres (les chants religieux, Spirituals et Gospels, et le blues — complaintes profanes); chansons de cheminots, d'ouvriers, de prisonniers. Le "negro song" illustre assez bien un phénomène typique de la musique américaine : de nouvelles formes surgissent de ce qu'Alan Lomax, le musicologue américain, appelle la rencontre explosive de deux traditions étrangères l'une à l'autre; dans le cas des chansons noires, la mélodie et la poésie, d'origine européenne, sont investies par les puissants rythmes africains. (L'hitoire a de ces ironies cocasses : selon certains historiens, les esclaves noirs se mettaient à danser et à chanter sur l'ordre des négriers; ceux-ci avaient en effet constaté qu'en soumettant les Africains, harassés, à des exercices forcés, on les empêchait de mourir.)

Le style commercial américain dérive probablement de la tradition populaire anglaise et américaine (pour celle-ci, à ses débuts). Et si, durant les années trente, il est un style qui domine pratiquement le monde de la musique populaire, c'est que, dans la pratique de leur art, des compositeurs comme Cole Porter, Rogers et Hart, et George Gershwin, ont fait de la chanson popu-

laire américaine un instrument remarquable d'expressivité. Paroles et musique, ils savent rendre sur le vif, dans leurs ouvrages, un style sentimental qui convient parfaitement au XXe siècle : l'amour est d'ailleurs, chez eux, le thème le plus fréquent. Alors que la plupart des chansons européennes en sont encore à une conception dix-neuvième siècle, littéraire et sentimentale, de l'amour, la nouvelle production américaine exprime en toute naïveté, une sorte de masochisme blasé, très quotidien, un moderne vague à l'âme. Les meilleures chansons de cette époque (dont plusieurs furent écrites pour les "musicals" de Broadway) sont de réels petits chefs-d'oeuvre. Il est peut-être malheureux que l'on entende le plus souvent ces chansons dans des arrangements orchestraux qui nous font oublier les mots, sort qu'ils ne méritent pas. Un accompagnement plus simple, comme ceux qu'emploie Mabel Mercer — Frank Sinatra a reconnu qu'il en avait subi l'influence — rend davantage justice à la poésie réelle de ces chansons.

Charles Trenet, dit-on, a probablement préservé la chanson française de l'influence toute-puissante de la musique populaire américaine. Le même impérialisme a éclipsé les autres formes de la musique américaine, et, sans les avoir éliminées complètement, il les a reléguées injustement dans l'ombre. La situation se détériore quand, à la grande époque des années trente, succède la décadence des années quarante et cinquante : la musique populaire se réduit alors à de prétendues nouveautés sans dimensions, autant par le sens que par l'émotion.

Trois chanteurs qui ont oeuvré presque dans l'ombre pendant ce temps jettaient en fait les bases de la renaissance qui allait suivre. Leadbelly (Huddie Ledbetter), compositeur et interprète de folklore noir, ex-bagnard, personnage de légende, qui chantait d'authentiques blues, en s'accompagnant lui-même à la guitare — un magnifique instrument à douze cordes — et qui a fait passer un message des plus poignants; Pete Seeger, le diplômé de Harvard, fils d'un célèbre musicologue, qui recueillit, composa et interpréta des chansons folkloriques avec une voix chaude et limpide, revivifiant l'authentique tradition du folklore; enfin, Woody Guthrie, vagabond, troubadour, compositeur prolifique, qui inventa la chanson de protestation, écrite dans un style folklorique mais avec un contenu adapté aux situations contemporaines. Même si les chan-

sons de Guthrie et de Seeger sont bien faites et émouvantes, la plupart ne souffrent pas la comparaison avec les chansons poétiques françaises : elles marquent un pastoralisme, un primitivisme trop convenu, trop conscient. La naïveté est rarement réussie si l'on n'est pas soi-même un "naïf". Aussi, beaucoup de ces chansons sont de qualité poétique assez limitée; elles ont l'air fort construite comparées aux authentiques chansons de folklore.

Au début des années cinquante, l'effort fut tenté de remplacer les formes populaires, devenues stériles, par un style de musique inspiré de la tradition folklorique (à la façon des Weavers, par exemple). Mais, parce que beaucoup de ces nouveaux chanteurs étaient politiquement de gauche, ils se virent souvent refuser l'accès à la radio et à la télévision; on était à l'époque du macarthysme. Il a suffi pourtant de quelques années pour qu'une nouvelle manière s'impose en musique populaire et consacre l'échec de l'ancienne; période riche en enthousiasme et en invention, et qui ne fait que commencer. La nouvelle musique allait s'appeler *rock-and-roll.* Produit à partir de la fusion entre le "rythm-and-blues" noir (que les auditeurs de postes radiophoniques noirs de Chicago et de New-York connaissent déjà depuis une vingtaine d'années) et d'éléments de la musique populaire Western, le rock-and-roll est une musique forte, saccadée, à motifs répétitifs, avec paroles et ligne mélodique fort simples, plus propice à la danse qu'à l'écoute. La musique, en réalité, éclipse totalement les paroles, mais, même si les paroles en sont assez souvent banales, et quelquefois presque illettrées, il n'y manque pas une certaine justesse de sentiments; et, par ce retour à une sensibilité signifiante, elle constitue un réel progrès sur la poésie passablement artificielle des chansons de l'époque précédente.

Et voici que cette nouvelle musique connaît, en Angleterre, un nouvel avatar. Dans l'un des plus étonnants échanges de l'histoire de la musique, le "rhythm-and-blues" prend racine à Liverpool; des ensembles tels que les *Beatles* et les *Rolling Stones* surgissent qui, à leur tour, marquent profondément les styles américains. Ici encore, dans les chansons des Beatles, par exemple, les paroles ont beaucoup moins d'importance que la musique; mais le texte, après examen attentif, révèle une cohérence poétique réelle et compte pour beaucoup dans l'effet général de la chanson. John Lennon,

celui des Beatles qui a écrit la plupart des textes, est un poète mineur de talent. Au surplus, le talent de compositeur des Beatles a peut-être été l'un des apports les plus signifiants à la nouvelle musique. La mode d'écrire ses propres chansons s'est faite contagieuse. Aujourd'hui, posséder un répertoire unique, original, devient presque une nécessité pour les interprètes; et, pour la première fois en Amérique, la plupart des chansons identifient clairement celui ou ceux qui les chante(nt).

Pendant ce temps, l'authentique musique de folklore se donne une audience de plus en plus étendue, grâce à des interprètes aussi distingués que Joan Baez, Judy Collins, le trio Peter, Paul et Mary, et d'autres. Et, dans ce nouveau milieu, on a vu se lever toute une génération de compositeurs-interprètes : leurs oeuvres sont, parmi toutes les chansons américaines, celles qui se rapprochent le plus de la chanson poétique française à la façon d'un Brassens ou d'un Ferré. Pour la première fois aux Etats-Unis, il arrive fréquemment de voir tout un ensemble n'interpréter que ses propres compositions. La chanson nouvelle appartient au monde des villes : elle est conçue et interprétée par des "citybillies" (par opposition aux "hillbillies"). Ce qui a servi de catalyseur à la nouvelle production est la rencontre entre la civilisation urbaine, qu'on a fini par accepter, et la tradition folklorique, qu'on a cessé de maintenir en vase clos. Dans ces nouvelles chansons, il est facile de déceler les influences : certains livres, le réel et l'imaginaire, la grande poésie et la philosophie contemporaine. Il n'est donc pas étonnant que la nouvelle liberté d'expression ait libéré un flot d'énergie créatrice qui a été jusqu'ici retenu par le désir de préserver à tout prix un genre musical en pleine décadence.

La figure la plus importante, le monstre sacré, de la nouvelle musique est Bob Dylan. Robert Zimmerman est né à Duluth, Minnesota. Il plia bagages vers l'est, à l'âge de vingt ans, après une adolescence assez aventureuse. Ce fut dans ce foyer irradiant qu'est New-York, que son talent de compositeur-interprète prit racine. Il n'a que vingt-quatre ans et déjà il a connu un certain nombre de périodes et de styles. Il chante d'une voix nasillarde et, semble-t-il, délibérément désagréable; il s'accompagne d'une guitare aux accents rythmés et puissants et d'un harmonica qu'il tient en place au moyen d'un harnais de sa façon : bref, un interprète

extraordinaire, fascinant. Dans ses premiers disques et ses premiers spectacles, il chantait surtout des chansons montagnardes et des blues, mais, après une période de composition prolifique, il ne chante plus, maintenant, que ses propres chansons. Même si l'on peut retracer rapidement les influences qui marquent ses chansons, celles-ci n'en demeurent pas moins hautement individualisées. Ses meilleures oeuvres sont si foncièrement originales, elles dépassent si bien nos espoirs les plus extravagants que, comme pour les meilleures chansons de Brassens, il nous semble impossible de saisir le processus mental qui les produit.

Les premières compositions de Dylan furent surtout des chants de protestation. Il subissait alors l'influence de Woody Guthrie. Il s'est étroitement identifié avec les mouvements pacifistes et pour la défense des droits civils. Mais même alors (par exemple dans *Blowing in the Wind*), son imagerie était plus vaste et plus suggestive que ne l'exigeait la simple propagande. Et dans *A Hard Rain is Gonna Fall,* chanson qui évoque sans doute un paysage dévasté par une déflagration nucléaire, la manière rappelle davantage quelque cauchemar personnel, de facture surréaliste. C'est cette manière, plutôt que l'engagement, qui caractérise ses dernières compositions. On y sent les influences, entre autres, de Dylan Thomas, T.S. Eliot, Jean Genêt, et des poètes de l'hallucination et de l'absurde. *Mr. Tambourine Man* est un voyage fantastique dans un univers d'images personnelles et savantes. *It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)* est une chanson de type autobiographique, longue, cruelle et ironique, dont l'incohérence intermittente vient marquer la puissance d'émotion qui s'en dégage. *Desolation Row,* pièce récente extrêmement longue (onze minutes) est une sorte de testament philosophique, dont le ton est amer, tragique, absurde, et où défile toute une galerie de personnages tels qu'Ophélie, Cendrillon, Albert Einstein, le Bossu de Notre-Dame, Ezra Pound, Casanova et le Fantôme de l'Opéra. Jusqu'à maintenant, c'est peut-être le chef-d'oeuvre de Dylan.

Les mélodies de Dylan n'ont rien de particulièrement original, elles sont quelque fois plutôt difficiles à chanter; mais elles aident réellement le texte à "passer". Dans les chansons d'une certaine longueur (et Dylan a de plus en plus tendance à les allon-

ger) elles s'imposent, malgré leur caractère répétitif, comme ce qui convient le mieux pour souligner protestations et digressions poétiques ou philosophiques.

Depuis un an, Dylan pratique un nouveau style, appelé *folk-rock,* (le terme n'est cependant pas de lui), style qu'il a en fait inventé. Il chante la plupart de ses nouvelles chansons en jouant de la guitare électrique (sans oublier l'éternel harmonica) et en se faisant accompagner par un ensemble d'instruments électroniques de type rock-and-roll. Apparentée d'assez près à celle des Beatles, cette nouvelle sonorité est enlevante, rythmée et fort endiablée; ce n'est pas tout à fait de la musique de chambre. *Like a Rolling Stone* est un ouvrage hypnotique; le texte en est puissant (lorsqu'on parvient à en saisir des bribes). *Positively Fourth Street* est une protestation amère à l'endroit d'une partie de son auditoire qui l'a abandonné, en criant à la trahison, lorsqu'il s'est mis à chanter du folk-rock. En effet, cette nouvelle manière a rudement divisé ses premiers admirateurs : il y a ceux qui l'estiment d'avant-garde et pour qui elle conserve toute sa valeur si elle a pris une tournure populaire, et ceux qui la condamnent parce qu'elle représente, selon eux, le prix payé aux succès commerciaux. Dylan lui-même a peut-être envenimé la situation en rejetant, au cours d'entrevues sybillines, son affiliation passée avec les mouvements protestataires. Mais il ne fait pas de doute que, du point de vue artistique, il est à la hauteur de ses moyens; et l'on peut supposer qu'il tient ses chansons pour sa seule et unique tâche. Par ailleurs, plusieurs étudiants de collège ont déclaré que ses chansons ont plus de signification pour eux — sur le plan littéraire — que les ouvrages d'auteurs sérieux comme Mailer, Bellow et Lowell.

Le folk-rock a déchaîné, dans les milieux de la musique, toutes sortes de passions partisanes, pour ou contre. Tables rondes, lettres aux journaux et discussions savantes viennent grossir un fort courant de controverse. Le NEW-YORK TIMES a publié récemment les résultats d'un symposium sur la nouvelle musique. L'idée la plus excitante (sinon la plus vraisemblable) qui y a été exprimée voulait que le folk-rock corresponde exactement à la vision prophétique de Marshall McLuan, selon laquelle nous sommes entrés dans l'ère des communications électroniques.

Parmi les figures, moins controversées il est vrai, de la nouvelle musique, on peut citer les noms de Tom Paxton, Mark Spoekstra et Phil Ochs. Il s'agit là de compositeurs et de poètes de très grand talent et dont les chansons seraient facilement accessibles aux admirateurs de la chanson française. Le plus remarquable d'entre eux est Phil Ochs. Agé de vingt-quatre ans, il a déjà écrit deux cents chansons. Quelques-unes sont d'une certaine complexité mélodique. Bien qu'il ressortit essentiellement au genre protestataire, le texte de ces chansons révèle un style poétique très personnel. Une chanson de Ochs a été citée par Aragon. Il a mis en musique des poèmes d'Edgar Allen Poe et d'Alfred Noyes, pratiques familières aux "chansonniers" français mais passablement rares chez les compositeurs américains.

La musique populaire américaine en est à une époque de fermentation et de création. Il serait bon de mentionner ici le folk-rock de Barry Maguire, *The Eve of Destruction.* Cette chanson est peut-être la plus amère, la plus pessimiste, la plus nettement opposée à l'ordre établi qui ait obtenu un succès populaire. Mais le folk-rock ne semble devoir être, pourtant, qu'un style éphémère. Quelqu'un qui, comme Dylan par exemple, accorde une grande importance au texte, ne pourra souffrir longtemps de voir disparaître les paroles de ses chansons dans le vacarme frénétique des guitares et des orgues électroniques. Bien qu'il eût pu s'appuyer sur l'héritage de la musique américaine pour devenir une forme majeure, le folk-rock ouvrira de nouvelles voies plutôt que de se perpétuer lui-même. De toute façon, on peut prévoir quels prolongements une tradition aussi fortement créatrice peut avoir et les apports à un répertoire déjà varié qui peuvent en sortir.

MORTIMER SCHIFF

(traduction de
Paul Chamberland)