

« La chanson, à quoi ça rime? »

Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo de Stéphane Hirschi. Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, « Cantologie », 298 p.

Esthétique de la chanson française contemporaine de Joël July. L'Harmattan, « Univers Musical », 187 p.

Lise Bizzoni

Number 224, January–February 2009

Est-ce poétique?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16712ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bizzoni, L. (2009). « La chanson, à quoi ça rime? » / *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo* de Stéphane Hirschi. Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, « Cantologie », 298 p. / *Esthétique de la chanson française contemporaine* de Joël July. L'Harmattan, « Univers Musical », 187 p. *Spirale*, (224), 18–19.

« La chanson, à quoi ça rime ? »

CHANSON. L'ART DE FIXER L'AIR DU TEMPS. DE BÉRANGER À MANO SOLO
de Stéphane Hirschi

Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, « Cantologie », 298 p.

ESTHÉTIQUE DE LA CHANSON FRANÇAISE CONTEMPORAINE
de Joël July

L'Harmattan, « Univers Musical », 187 p.

par LISE BIZZONI

Il existe peu d'ouvrages analytiques de langue française sur la chanson, qu'elle soit étiquetée « populaire », « française », « francophone » ou « québécoise ». Il reste les incontournables travaux de Roger Chamberland, Robert Giroux ou encore Jacques Julien au Québec et de Jean-Louis Calvet ou Gérard Authelain en France, pour ne citer qu'eux. On comprendra alors que lorsque la parution d'ouvrages à teneur théorique est annoncée, chercheurs et amateurs se pourlèchent les babines à l'idée de ce qu'ils vont pouvoir se mettre sous la dent. Deux essais aux titres prometteurs viennent de paraître dans la dernière année. Le premier de Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, est une suite d'analyses stylistiques de textes de chansons où l'auteur revendique le droit à une approche purement subjective en insistant sur le fait qu'il « compte bien laisser parler [son] goût le plus intime et le plus partial, en évoquant les textes qu'[il connaît] le mieux et qui ont trouvé chez [lui] le plus de résonance ». Le second, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, à l'intitulé moins pompeux, servi par une réflexion approfondie sur le « genre » de la chanson, était très attendu. Il collige en effet les résultats de nombreuses années de recherches sur la chanson menées par Stéphane Hirschi. On y trouve notamment sa théorie sur la « cantologie », ce néologisme créé par lui en vue de donner un nouveau souffle aux travaux sur la chanson, et qui

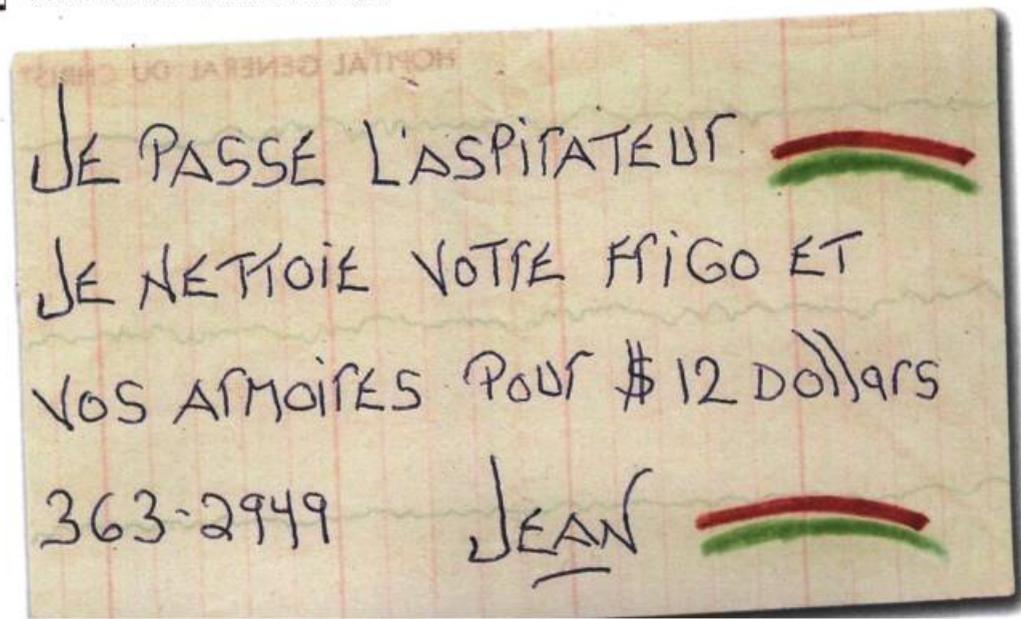
se présente comme l'examen de la chanson dans sa globalité. D'une part, donc, une approche classique de l'analyse littéraire de la chanson, mais à laquelle on doit reconnaître la saine volonté de participer au mouvement qui tend à rendre à la chanson ses lettres de noblesse en la décrivant comme une forme d'écriture originale. De l'autre, une audacieuse tentative de renouveler le discours analytique sur la chanson.

Travailler sur la chanson, c'est coltiner un fardeau de taille : celui de sa définition. Art mineur (c'est ainsi que Serge Gainsbourg lui-même la concevait), la chanson se voit quelquefois liée ou assimilée à la poésie. Dans ce cas, c'est faire abstraction de ce qui édifie par ailleurs la chanson : la musique et l'interprétation. Plus qu'une tendance, la mise en musique de poèmes est une tradition. Baudelaire, par exemple, sera mis en musique par Debussy, Ferré, Gainsbourg, Mylène Farmer, Jean-Louis Murat, La Tordue ou encore Les Colocs. Cette liste est loin d'être exhaustive, puisque je fais l'impasse sur les groupes de métal (entre autres). Le poème, une fois mis en forme pour entrer dans le costume de la chanson, notamment par le biais de la création d'un refrain, bénéficie de l'accompagnement musical, de l'arrangement, de la maîtrise vocale de l'interprète, c'est-à-dire d'un ensemble d'éléments qui ne la fardent pas, mais qui la portent et la composent.

Un genre, deux conceptions, deux approches

Après avoir mentionné l'embarras que la chanson a longtemps causé au milieu universitaire, S. Hirschi pose sa propre définition de la chanson et de la cantologie : la première est en ce début de XXI^e siècle une « production esthétique autonome » qui doit être considérée comme un tout organique associant « texte-musique-interprétation ». Quant à la cantologie, elle se donne pour obligation d'« [a]nalyser la chanson ainsi entendue

Marc-Antoine K. Phaneuf, *Jean fait le ménage*, 2003
7,8 x 12,7 cm, Petite annonce trouvée à l'UQAM



comme éternisation possible d'une fugacité — autrement dit l'art de fixer l'air de notre présent ». S. Hirschi agrmente son livre de deux chapitres qui ne se targuent pas de refaire l'histoire de la chanson, et dont le premier décrit et analyse les étapes marquantes de l'évolution du genre, de l'Antiquité à l'époque du music-hall — en prenant en compte, par exemple, l'avancée technique que représente l'enregistrement sonore. Le second chapitre trace avec précision les contours à la fois des figures notables de la chanson française de la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, mais aussi celles de la chanson québécoise (Gilles Vigneault, bien sûr, mais encore Dan Bigras et Chloé Sainte-Marie). Le travail de S. Hirschi se clôt sur une ouverture, celle d'une autre analyse possible de la chanson : l'étude de ce qui enveloppe la chanson, à savoir l'objet disque-compact et les images qui l'accompagnent.

Pas de tentative de définition de la chanson pour Joël July, spécialiste de linguistique et de stylistique, qui a déjà témoigné d'une solide connaissance de la chanson française à travers un ouvrage sur Barbara, et qui s'engage dans une entreprise délicate, celle de proposer une « *esthétique de la chanson française contemporaine* ». Dans ce livre formé de trois chapitres qui reprennent le modèle de la devise française « Liberté, Égalité, Fraternité » et qui font écho à la chanson de Marc Lavoine « C'est ça la France » (1996), se dresse un panorama des transformations des règles de composition d'une chanson, des exercices sur la langue visant une forme plus proche de l'oralité, et enfin des efforts de « *décomplexion [sic] vis-à-vis de la poésie* ». J. July prend le parti de faire une analyse stylistique de textes tirés du répertoire de ce que l'on appelle « la Nouvelle scène française » qui se veut dédouanée de l'obligation de s'inscrire dans une tradition littéraire et plus proche du public. La discographie proposée en fin d'ouvrage est éclectique et recense 47 artistes ou groupes, 60 albums de 1986 à 2007, mais est malheureusement incomplète puisque l'on a recours dans l'ouvrage à d'autres noms d'artistes, d'albums ou à des titres de chansons non répertoriés dans la discographie (certains datent d'avant les années 80, les chansons de Brel, Trénet et Barbara étant régulièrement cités en exemple). Le malaise engendré par l'absence de références théoriques (et il s'agit là, sans doute, d'une lacune dans le travail d'édition) est soutenu par l'omission de la bibliographie et de notes de bas de page : tout ceci laisse sur sa faim un lecteur curieux de pousser plus loin la réflexion.

Le poème en chanson

Stéphane Hirschi explique dans un court développement intitulé « Le malentendu des relations entre chanson et poésie » la différence entre la mise en musique de poèmes et leur mise en chanson (la *cantilisation*). L'imbroglio entre chanson et poésie prend racine, selon lui, dans les années 1950-1960, alors que s'épanouit la chanson dite « à texte », qu'il nomme la chanson « *poétique* ». On assiste à ce moment-là à un étiquetage sauvage de « sous-genres », ce qui traduit une volonté de hiérarchiser la chanson en avançant « *qu'une chanson de qualité serait de la poésie mise en musique* ». Pour S. Hirschi, la chanson et la poésie sont deux genres distincts, et il importe de différencier la mise en chanson de la mise en musique, qui respecte le texte sans le modifier d'un iota. La mise en chanson quant à elle, puisqu'elle recherche un équilibre entre la musique et le texte, s'attache à changer le texte, notamment par l'ajout d'un refrain ou par la modification de vers pour les faire correspondre à la mesure, et tend ainsi à « *insuffler un dynamisme aux évocations textuelles* ». En prenant comme exemple la chanson « Oreste » (1995) interprétée par Dan Bigras (et qui n'est rien de moins que la dernière tirade d'Oreste dans *Andromaque* de Racine), S. Hirschi illustre ce qu'est la « *dimension poétique du genre chanson* ». Elle réside dans l'acte de communication qu'est l'acte même de chanter, dans ce que l'interprète peut évoquer, transmettre et faire ressentir à son auditoire (pathos et catharsis). Hirschi prend donc appui sur la distinction entre la mise en musique et la mise en chanson de la poésie pour montrer qu'il n'est pas déraisonnable d'affirmer que la chanson est autonome.

Dans un tout autre ordre d'idées, Joël July pointe dans le premier chapitre de l'ouvrage une certaine « Liberté (de composition) » propre à la Nouvelle scène française. Il recense sous deux grandes catégories (« Étiolement du refrain systématique » et « Abandon partiel de la rigueur métrique ») les libertés prises par des compositeurs décidés à s'offrir une marge de manœuvre. L'auteur s'interroge, dans un second chapitre, sur ces écarts, défauts et autres distorsions du vers qui pourraient être autant de signes de l'absence de poéticité, mais qui sont bien vite envisagés comme autant de stratégies. L'analyse de la chanson calquée sur l'analyse du poème, même si elle enferme la chanson dans la textualité, permet donc à July de souligner divers phénomènes, dont celui des créations lexicales. Il s'intéresse ainsi aux néologismes, comme ceux de Brel (« *La chaleur se vertèbre / il fleuve des ivresses* » dans « Je suis un soir d'été », 1968) de Marc Lavoine (« *ça manifestationne* » dans « C'est ça la France », 1996) ou de Louise Attaque avec leur « *intranquillité* » (dans l'album *Comme on a dit*, 2000). En s'interrogeant sur la valeur de ces transformations, July (sans même s'attarder à la mise en musique) tend à montrer que tous les exercices de modification du langage sont l'indice d'un travail poétique. Ces « *détournements syntaxiques* », comme il les nomme, peuvent quelquefois être la marque ou le fait saillant d'une chanson, et sont pour lui des abus de la langue « *d'une redoutable efficacité* ». Au final, dans toutes ces traces de désobéissance à la norme, ce style relâché, jusque-là tolérance de la tradition chansonniers, passe dans les revendications esthétiques de la nouvelle tendance ; il se profile comme une invocation du caractère populaire de la chanson, sa nouvelle empreinte et même sa nouvelle poéticité.

Tout d'horizon des formes que peut prendre la chanson et des divers recours aux multiples pans langagiers, *Esthétique de la chanson française contemporaine* dresse « un état des lieux à propos de la chanson en langue française, c'est-à-dire quelques constats empiriques sur l'évolution des formes dans les textes les plus dignes d'intérêt de la production contemporaine ». L'objectif est louable puisqu'il tend à prouver que les paroles de la chanson contemporaine, qui puise allégrement dans le langage populaire pour rendre compte du quotidien (le quotidien comme événement), sont assez d'éléments pour faire de la chanson contemporaine un objet littéraire et poétique. Les propositions de July, quoique pertinentes, gagneraient à être associées à une analyse de l'interprétation et des arrangements musicaux. C'est ce que montre S. Hirschi en prenant en compte, par exemple, le fait technologique qu'est l'enregistrement sonore. En effet, une fois enregistré et donc fixé d'un point de vue sonore, le texte voit son abstraction s'atténuer — on n'oubliera pas bien entendu les enregistrements vidéo, clips ou concerts filmés, qui donnent une nouvelle dimension à la notion de « *prendre corps* », puisque l'interprétation gestuelle de la chanson se surajoute à la seule interprétation sonore que constituent la mise en voix et la mise en musique. Le texte n'est pas « *nûment* » écrit pour être décrypté, offrant plutôt une nouvelle dimension poétique à la chanson. ●