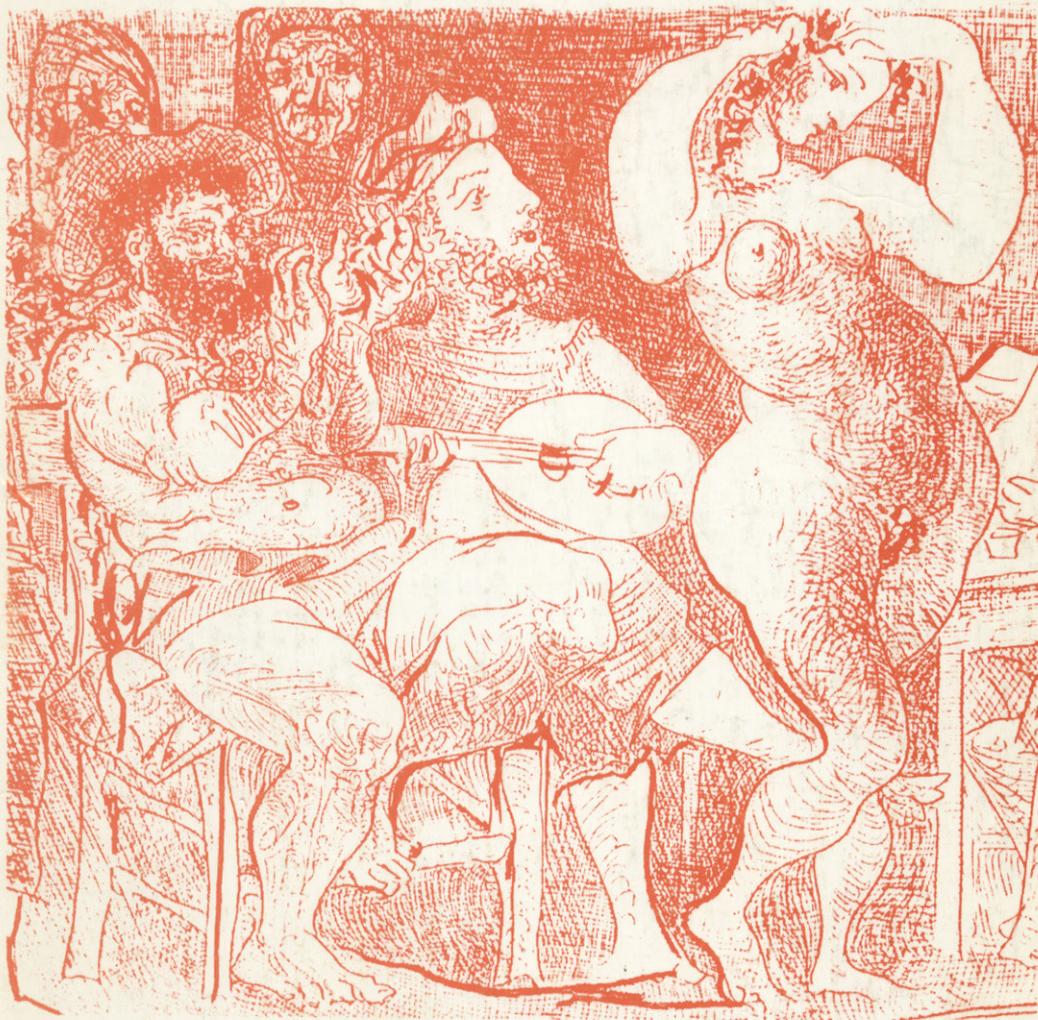


lendemains



Das Chanson in Frankreich

Sonderdruck

Hitzeroth 15. Jahrgang 1990

57

Chantal Brunshwig*

Courants de chanson et mutations sociales

L'Histoire de la chanson française est encore à écrire.¹ En effet, la chanson, art déprécié pour son côté "vulgaire" de sous-culture n'a pas en France de bibliothèque spécialisée et n'est représentée par aucune chaire à l'Université. Dans l'une comme dans l'autre, elle n'entre que par la porte de service: donations de rares collectionneurs dans le premier cas, initiatives personnelles de quelques rares professeurs (chargés de tout autres matières) dans le second. Par tradition romantique, depuis le Ministère Fortoul (1851), le "folklore" dont la chanson traditionnelle est l'élément principal a eu droit à un peu plus d'égards: campagnes de collectage de caractère régional, recueils.² Des centres de documentation spécialisés ont commencé à apparaître dans cette dernière décennie.³ La chanson de la ville, elle, attend toujours ses exégètes.

D'intéressantes premières pierres ont été posées par des chercheurs indépendants, littéraires ou historiens, principalement France Vernillat⁴ et Robert Brécy⁵ auxquels je rends ici hommage. Leurs investigations reposent sur l'idée forte que toute l'Histoire politique de la France peut être racontée à travers les chansons des rues. D'un côté comme de l'autre, grâce à un travail d'archives digne de moines bénédictins, la démonstration est brillante, les preuves foisonnantes. Mais du fait même de leur hypothèse conductrice, ces auteurs ont eu le souci du *sens* de la chanson plus que de sa *forme*. Ils ont donc apporté à l'Histoire politique et à l'Histoire sociale plus qu'à l'Histoire culturelle.

C'est justement dans ce domaine que se situe ma propre contribution. Auteur et compositeur de musique, formée par ailleurs aux Sciences Sociales (psycho-sociologie, ethno-musicologie), j'ai le souci avant tout d'identifier les courants stylistiques de la chanson au cours de son Histoire et d'émettre des hypothèses sur leur fonction sociale. Cette démarche est, au départ, semblable à celle des autres artistes-chercheurs ou critiques spécialisés qui ont identifié les "styles" en architecture, les "écoles" en peinture ou en poésie, les "vagues" dans le cinéma, etc. Pour ma part, c'est le rapport entre *la forme d'art et la mentalité* du milieu qui m'a paru être le noeud essentiel de la description. Et dans cette perspective, le type de mélodie et d'accompagnement, de voix, de scénographie d'une part; le type de support et de lieu diffuseurs d'autre part; et enfin le type de milieu producteur et récepteur ont été les guides de ma recherche en même temps que le type de message.

Voici donc une sorte d'"arbre généalogique" de la chanson française. Trois traditions anthropologiques (elles apparaissent dans toutes les cultures) forment son tronc. Un certain nombre de filiations, obtenues par mélange, renforcement, affaiblissement, ou encore métissage avec une culture voisine en constituent les branches maîtresses. Les mutations de l'expression chansonnière correspondent à des périodes de mutations sociales importantes, qui elles-mêmes ne correspondent pas toujours à des périodes de mutations politiques, et c'est ce que nous allons essayer de décrire très schématiquement.

Définition et limites

Avant d'imposer une description même simplifiée du processus d'évolution de la chanson depuis ses origines écrites, il me faut préciser et limiter le champ de la recherche. Qu'est-ce que la chanson? Je propose la définition suivante:

chanson: "pièce de discours en vers réguliers et assonancés, de forme strophique (incluant généralement répétitions et symétries). Et ayant pour support intrinsèque une mélodie qui se retient et se transmet sans peine."

J'insiste sur la dernière partie de ma définition: dans la notion de chanson, il n'y a pas celle d'effort ni celle de technique—même si certains auteurs-compositeurs aujourd'hui mettent plusieurs mois à écrire un titre, ou certains interprètes plusieurs années à se former à la scène. Dans l'Histoire, en tous cas celle d'avant 14-18, une chanson est a priori quelque chose que tout le monde peut chanter. Je dirai même quelque chose que tout le monde peut inventer, ou "trouver", delon la définition étymologique même de l'art du troubadour ou du trouvère (= "le trouveur"). Cette expression culturelle présente par ailleurs un caractère *populaire*, *profane*, et *citadin*; sans être pour autant en opposition totale avec d'autres formes musicales de caractère savant, religieux ou rural.

La notion de "populaire" est extrêmement facile à cerner en chanson: l'air populaire est en effet celui que *tout le monde* (c'est-à-dire toutes classes sociales, de sexe ou d'âge confondues) *chante, retient ou reconnaît*. Il n'y a donc pas d'opposition totale avec la culture savante: certaines musiques sacrées, certains grands airs lyriques peuvent devenir des chansons s'ils se trouvent ornés de nouvelles paroles.

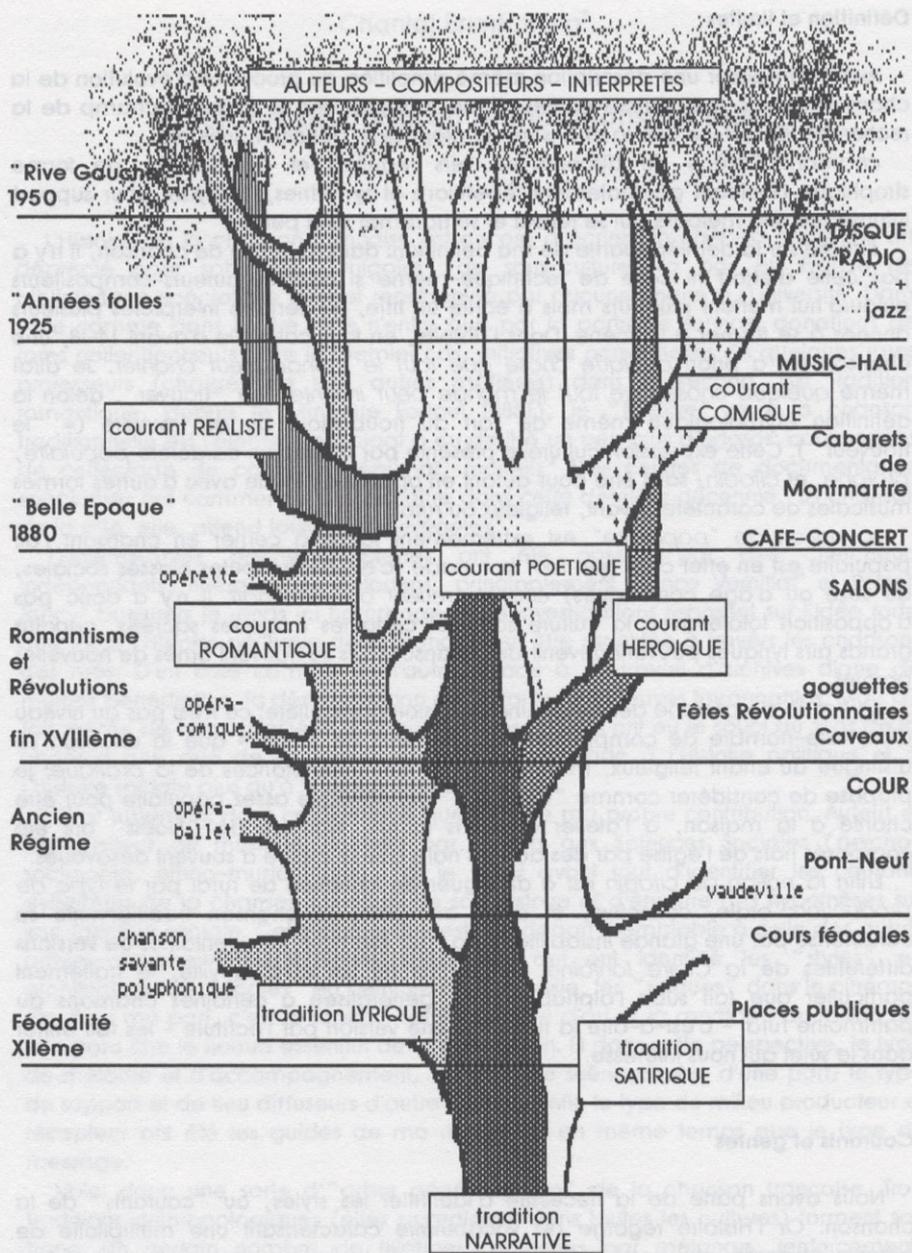
La notion de *profane* demande une précision particulière: ce n'est pas au niveau d'un texte—nombre de complaintes sont des vies de Saints — que la chanson se distingue du chant religieux, mais au niveau des circonstances de la *pratique*: je propose de considérer comme "chanson" tout cantique assez populaire pour être chanté à la maison, à l'atelier ou dans la rue. Nombre de "Noëls" ont été composés hors de l'église par des auteurs naïfs que le clergé a souvent désavoués.

Enfin la notion de *citadin* est à distinguer de la notion de rural par le *type de production*: orale, collective, et donc anonyme, la chanson traditionnelle se caractérise par une grande instabilité: il y a, par exemple, des centaines de versions différentes de *la Claire fontaine*. Mais il va de soi qu'à la ville, le traitement particulier que fait subir l'alphabétisation généralisée à certaines chansons du patrimoine rural — c'est-à-dire la fixation d'une version par l'écriture — les fait entrer dans le sujet qui nous intéresse.

Courants et genres

Nous avons parlé de la nécessité d'identifier les styles, ou "courants" de la chanson. Or l'Histoire regorge de vocabulaire caractérisant une multiplicité de genres: *chanson de geste, aube, rotuenge, ballade, pastourelle, brunette, bergerie, mirliton, pont-neuf, vau-de-ville, romance, air de cour, ariette, hymne, etc. etc.*

Une première voie de recherche stylistique peut donc être le classement de tous ces termes, en commençant par une définition approfondie de chacun. Je salue au passage les rares chercheurs qui ont apporté leur contribution dans ce domaine: Michel Zink⁶ et Henri Gougelot⁷. Le problème est que la mosaïque finale que l'on espère obtenir après rassemblement de toutes les pièces définies montre beaucoup plus de ciment non identifié que carreaux... Présentons rapidement les impasses d'un tel essai de reconstitution:



L'ambiguïté d'abord: Certains termes s'appliquent aussi bien à un genre musical ou à un genre littéraire qu'à un genre musico-littéraire. Exemple: *ballade, madrigal*.

Certains autres s'appliquent à deux genres musico-littéraires complètement différents, l'un narratif et l'autre lyrique. Exemple: *le lai, la romance*.

Enfin certains autres encore s'appliquent aussi bien à une inspiration courtisane ou nationaliste qu'à une expression d'opposition. Exemple: *la chanson de croisade, l'hymne*.

Bref, en se heurte au "vague" des définitions des témoins de l'époque eux-mêmes.

L'éphémérité: Essayer de "saisir" un genre équivaut à essayer de saisir une mode: c'est toujours une expression passagère. Un genre qui naît ne dure pas dans sa "pureté" originelle, il évolue, donc il change. C'est le principe même de l'art. Et en changeant, il change donc de définition.

L'approche d'un genre défini suppose donc une recherche uniquement ponctuelle.

La non-congruence enfin: Au moment même où un genre particulier s'affirme, on relève une foule de chansons qui n'en font pas vraiment partie, et qui ne font pas partie non plus d'autres genres caractérisés. Que faire de tous ces "inclassables"... qui sont souvent des oeuvres qui font montre d'originalité créatrice?

Je propose, comme solution, une observation "de plus haut", c'est-à-dire sur un temps long. Comme l'ont montré Philippe Ariès ou Roger Chartier⁸, les mouvements d'évolution des mentalités sont des mouvements lents qu'il faut observer sur plusieurs siècles. En ce qui concerne la chanson, une succession de genres est déjà beaucoup plus intéressante à observer qu'un genre unique: par exemple, le passage de la *reverdie* à la *pastourelle* (moyen-âge), de la *bergerie* à la *brunette* (Ancien Régime) et de la *romance-troubadour* à la *romance lyrique* (XVIII-XIX^e) donne une idée à la fois de l'évolution et de la permanence du besoin de "fausse nature" dans les classes privilégiées.

Enfin, il faut savoir se détacher des genres au moment où le vocabulaire lui-même se fait plus rare à leur sujet. A la fin du XIX^e siècle, les "personnages" du café-concert (le *tourlourou*, l'*excentrique*, le *gambilleur*, le *gommeux*, la *romanière*, la *diseuse* etc.) semblent les remplacer: le genre, autrefois caractérisé par un thème et un type de musique, est maintenant caractérisé par un type de jeu théâtral. Dans le courant de la première moitié du XX^e siècle, ce ne seront plus des "personnages", mais les interprètes eux-mêmes qui focaliseront l'attention. Il y aura alors autant de genres que de chanteurs.

Le tronc de l'arbre, ou les traditions anthropologiques

La tradition narrative

- *Forme littéraire:* Le style narratif raconte sans commentaires des actions ou des dire successifs. Il contient une idée de drame (particulièrement dans la *complainte*) et la présence de héros (héritage des épopées orales comme la *chanson de geste*). Le fait-divers ou le fait historique croise sans arrêt la légende ou la rumeur.

- *Forme musicale:* simple et répétitive, d'origine pré-classique, donc souvent modale, la mesure est dominée par le temps de respiration. Jusqu'au XIX^e siècle (où l'on voit apparaître la guitare dans la rue et se multiplier les orgues portatifs), pas d'accompagnement harmonique, mais en bourdon (vielle) ou à l'unisson (violon).

Dossier

- *Forme musicale*: la plus élaborée de tous les courants. Elle repose avant tout sur une mise en valeur de la voix, ce qui conduit dès le XII^e siècle à une évolution rapide de l'art mélodique. Le mélisme disparaîtra au XVIII^e en faveur de la modulation. Après la période polyphonique (XV^e-XVI^e siècles), l'instrument d'accompagnement s'impose: d'abord le luth, puis le clavecin.

- *Forme vocale*: artificielle et travaillée, dans l'aigu ("mignardise" à la française).

- *Forme scénique*: aucune, la chanson lyrique se pratiquant dans l'intimité.

- *Support*: des partitions complètes et des recueils.

- *Créateurs*: issus des milieux privilégiés (aristocratie, grande bourgeoisie) ou adoptés par ceux-ci. La chanson lyrique est un art noble pratiqué par les rois et les reines (notamment, Catherine de Médicis et François Premier). Côté auteurs et interprètes, il y a, depuis l'origine du courant (*chanson de toile*) beaucoup de femmes, même si elles sont rarement signataires. Elles sont en tous cas mécènes.

- *Lieux de diffusion*: les petites et grandes cours féodales, la Cour sous la Monarchie absolue, les salons aristocratiques et bourgeois.

- *Fonction sociale*: la tradition lyrique a une fonction *esthétisante*: c'est l'art du loisir pratiqué par la classe privilégiée, et qui devient un modèle de culture. C'est aussi l'expression d'une relation adoucie entre hommes et femmes, qui ne semble pouvoir s'exprimer que dans ce cadre.

- *Histoire*: née au XII^e siècle avec la mutation féodale, inspirée en partie par le lyrisme arabo-andalou, la tradition lyrique occitane s'étend au XIII^e au Nord de la France et dans tous les pays voisins: c'est sa "belle époque", marquée par différents genres: la *canço*, l'*alba*, la *pastourelle* entre autres. La Renaissance entraîne un autre style de paroles, plus piquant, et un autre style de musique, la polyphonie. La décadence arrive avec le XVII^e siècle, où l'*air de cour* répète inlassablement le même vocabulaire et multiplie les mélismes vocaux, tandis qu'un autre genre théâtralisé, l'opéra, se développe.

La tradition lyrique simplifiée renaîtra dans le courant romantique du XVIII^e siècle.

Ces trois grands courants de base forment des oppositions de type ternaire:

LYRIQUE	NARRATIF	SATIRIQUE
classes privilégiées	classes populaires semi-rurales, semi-lettrées	classes populaires acculturées
rapports avec la musique	rapports avec la tradition orale	rapports avec le théâtre de rues
symbole de jeu (esthétisme)	symbole d'inertie (conservation)*	symbole de mouvement (contestation)
Joute hommes/femmes	Ciment du groupe anonyme	Expression de l'individu

* lire : conservation

Les branches maîtresses: mutations à l'époque révolutionnaire

Le courant romantique

- *Forme littéraire*: Expression sentimentale et exaltée, la *romance* élargit le principe de la convention amoureuse, déjà sérieusement "fleurie", au bucolisme universel qui caractérise le pré-romantisme rousseauiste.

- *Forme musicale*: suivant les principes définis par Rousseau lui-même (le retour à une relative simplicité de la tradition lyrique), elle suit de loin l'évolution de la musique classique. Les mélismes deviennent plus rares et sont fixés par la partition, la modulation intervient. Le refrain prend du corps, cessant d'être une simple ritournelle à danser. L'accompagnement s'enrichit (harpe, piano-forte).

- *Forme vocale*: Le registre baisse, l'émission devient plus naturelle. La voix est néanmoins travaillée (ainsi que le piano) dans les familles bourgeoises du XIX^e siècle.

- *Forme scénique*: Aucune, sinon certaines attitudes romantiques (main sur le cœur, bras tendus, etc.)

- *Support*: les recueils avec accompagnement, souvent illustrés.

- *Créateurs*: les grands bourgeois et les nouveaux aristocrates de l'Empire.

- *Lieux de diffusion*: les salons.

- *Fonction sociale*: le principe même du bucolisme est ambigu: d'abord regret d'une aristocratie courtisane envers un monde perdu qu'elle pare de couleurs tendres, il marque au XIX^e siècle le profond désir de la bourgeoisie romantique d'exalter la nature et le peuple, tout en niant leur vérité et leur crudité. La fonction de la romance, qui véhicule cette imagerie entièrement rêvée, est en quelque sorte celle d'un *masque*.

- *Histoire*: Issue de la tradition lyrique par simplification et vulgarisation, le courant romantique connaît sa grande époque avant et après la Révolution, et perdure sans décadence formelle jusqu'à la fin du XIX^e siècle où il connaît son chantre le plus durable, Paul Delmet, mais aussi la concurrence de l'opérette (née au Second Empire), et celle du courant réaliste (café-concert), qui va bientôt devenir le lyrisme populaire de la société industrielle.

De la vitalité de ce courant sur le plan vocal et musical est resté la tradition de la mélodie dans la chanson française: *Plaisir d'amour* (1785), *le Temps des cerises* (1868), *Parlez-moi d'amour* (1930) en sont des exemples célèbres sur trois siècles différents.

Le courant héroïque

- *Forme littéraire*: C'est aussi une expression sentimentale et exaltée, mais foncièrement "mâle". L'*hymne* est un chant politique. Nationaliste républicain ou utopiste pré-socialiste, il véhicule de grandes idées: la Patrie, la Liberté, l'Amour Universel, la Fraternité, l'Indépendance, l'Égalité, la Gloire, etc.

- *Forme musicale*: inspirée elle aussi de la grande musique, mais avec adjonction d'une scansion de marche. L'harmonie des cuivres fait du courant héroïque le premier genre "orchestré" de l'Histoire. Le chœur masculin en est sa caractéristique essentielle. Ces principes ont été empruntés aux confréries les plus musiciennes, notamment la franc-maçonnerie.

- *Forme vocale*: voix viriles y compris chez les femmes (contralti). Grand usage de chœurs.

- *Forme scénique*: Mise en scène grandiose des *hymnes* sous la Révolution (défilés, tableaux vivants en costumes allégoriques). Simplicité extrême des sociétés

chantantes ouvrières qui diffusent la *chanson sociale*. Mises en scènes nationalistes au café-concert dans la *chanson revancharde* d'avant 14.

- *Support*: Des recueils avec harmonisation pour différentes voix ou différents instruments à la Révolution. Pour la chanson d'opposition, les paroles souvent seules dans les revues de différents mouvements et syndicats.

- *Créateurs*: Auteurs et compositeurs issus des cercles de pensée révolutionnaires, utopistes, partisans.

- *Lieux de diffusion*: les grandes places publiques ou les grandes artères sous la Révolution. Jusqu'à aujourd'hui, les meetings politiques. Et, de 1815 à 1848, les goguettes, cafés chantants ouvriers.

- *Fonction sociale*: le courant héroïque est le support moteur de l'action militante et militaire.

- *Histoire*: Né avec la *Marseillaise* (auparavant, les groupes marchaient au rythme des chansons du folklore), ce courant va connaître deux tendances opposées: d'abord la tendance nationaliste, qui conservera l'environnement des cuivres et dont la grande époque est évidemment la Révolution. Le style se fige à la veille de 14-18 dans des marches militaires qui ne tenteront plus guère les vrais créateurs ensuite. L'autre tendance, celle de l'hymne du mouvement ouvrier (ou *chanson sociale*), s'affirme au début du XIX^e siècle dans les goguettes, sans apparat mais avec une vitalité secrète, qui devient totalement souterraine après 1848 mais rejaillit en 1871 dans le bouquet des chansons de la Commune. C'est une de celles-ci, écrite par le communard Eugène Pottier, et mise en musique en 1885 par Pierre Degeyter, qui deviendra *l'Internationale*. Montehus (1872-1952) sera la seule vedette du genre au Music-Hall.

Le courant poétique

- *Forme littéraire*: A la fois foncièrement personnelle, individuelle et souvent d'avant-garde, la chanson d'auteur naît avec le recul de la tradition narrative et de la tradition satirique, toutes deux vampirisées par la nouvelle tradition héroïque; et aussi, bien entendu, avec la montée des idées. Il exprime l'opinion, mais avec un esprit de finition qui n'existe pas dans la tradition satirique et qu'il a sans doute emprunté à la tradition lyrique, à laquelle il vole quelque temps ses musiques, avant d'inventer les siennes au XIX^e siècle.

- *Forme musicale*: diverse, mais généralement liée esthétiquement soit au folklore, soit à la recherche. Même dans ce cas, elle n'existe que comme support du texte. L'accompagnement, absent des premiers cabarets littéraires, restera sobre ensuite: piano à Montmartre, guitare sur la Rive Gauche.

- *Forme vocale*: Aucune. Seule la diction est indispensable. Dans les années 1880, les interprètes du genre seront appelés "diseurs".

- *Forme scénique*: Soit d'une totale sobriété (seule la "personnalité" compte) soit d'une sophistication esthétique poussée, avec emprunts surtout au théâtre.

- *Support*: les partitions publiées par les revues des sociétés chantantes ou des cabarets.

- *Créateurs*: des intellectuels en rupture avec un milieu bourgeois, ou des autodidactes issus des milieux populaires, notamment artisans.

- *Lieux de diffusion*: les cabarets littéraires en général, auxquels toute l'Histoire du courant poétique est liée.

- *Fonction sociale*: Le courant poétique reprend une des fonctions de la vieille tradition narrative: la *perpétuation des valeurs morales*, ce qui explique en partie son attachement à une forme traditionnelle de musique. Mais ces valeurs ne sont plus celles d'une société archaïque: le courant poétique, teinté d'épicurisme au XVIII^e siècle et de surréalisme au XIX^e, s'avoue au XX^e comme résolument humaniste.

Il prend en charge *la défense de l'individu* et cette fonction ne cesse de s'affirmer avec le temps.

- *Histoire*: Une chanson d'auteur de facture plus durable que la chanson satirique apparaît dans les Sociétés chantantes et autres "Caveaux" du XVIII^e siècle. Le premier auteur reconnu est Béranger (1780-1857), gloire nationale, qui lui-même fait le lien entre l'esprit encore libertin des sociétés chantantes et celui, nettement plus "social", des goguettes. Gustave Nadaud (1820-1893), chansonnier des salons, est le premier auteur-compositeur-interprète. La poésie au sens moderne éclate dans les cabarets de Montmartre, dont le fameux Chat Noir fondé en 1881. Yvette Guilbert (1867-1944), grande "diseuse" du café-concert, vient y chercher ses paroliers. La quatrième génération de cabarets littéraires est celle de la Rive Gauche, marquée par l'existentialisme de l'après-guerre. Tous les grands auteurs-compositeurs et interprètes des années 50, de Brel à Brassens, en sont issus. A l'exception de ceux qui ont frayé avec le jazz et autres musiques "américaines" (qui ont commencé elles-mêmes à se mêler à la poésie dans les années 30, notamment avec Charles Trenet).

Les branches maîtresses (suite): mutations à la fin du XIX^e siècle

Les années 80 du siècle dernier voient se cristalliser des situations sociales nouvelles dont l'image se projette sur la scène de ce qui s'appelle alors le café-concert ou *caf' conc'*.

Parmi les innombrables facteurs de changements sociaux qui sont intervenus pour traduire la chanson en spectacle à la fois tragique et comique, comme au théâtre, je citerai rapidement:

- l'augmentation énorme de la population parisienne, qui s'est multipliée par cinq au cours du siècle, ce qui a entraîné à la fois la perte des racines culturelles du milieu migrant et la marginalisation de toute une population amenée à vivre d'expédients.

- l'urbanisation déclenchée par Haussmann, qui a transformé certains quartiers de Paris en promenades, et l'apparition du bec de gaz qui a entraîné une vie nocturne.

La recherche d'une nouvelle "famille" chez les migrants va faire la fortune des cafés, et l'électricité, celle des spectacles. L'arriération mentale supposée des "péquenots" (=paysans) ou des soldats 2^{ème} classe va être la source du rire, et les malheurs des putes et des voleurs, celle des larmes. Cette nouvelle chanson populaire marginalise le courant poétique qui se réfugie dans un seul quartier de Paris, et affaiblit les courants romantique et héroïque qui, néanmoins, perdurent à l'état de fossiles sur les mêmes scènes. Elle ouvre la porte à l'industrie moderne des variétés, bien avant la naissance du disque.

Le courant comique

- *Forme littéraire*: Aucune a priori, sinon celle de la "blague". D'où l'importance du jeu de langue le plus populaire: le calembour.

- *Forme musicale*: en rapport avec la musique de foire.

- *Forme vocale*: Nulle. Le comique n'est pas censé savoir chanter. Mais il a toujours un accent (le plus benêt possible).

- *Forme scénique*: Beaucoup plus travaillée: le personnage est toujours bien dessiné: paysan en blouse, soldat deuxième classe en uniforme (*comiques troupiers* ou *tourlourous*), clowns maquillés aux vêtements grotesques comme Dranem, spécialiste de la *chanson idiote*.

- *Support*: le "petit format" illustré (et même souvent peint à la main).
- *Créateurs*: des "comiques" naturels issus des milieux populaires.
- *Lieux de diffusion*: le café-concert, puis le music-hall.
- *Fonction sociale*: A travers le symbole suprême du divertissement, l'intégration de l'inculte. D'où le succès du genre aussi auprès des enfants.
- *Histoire*: Sans évolution notable: le comique transcende les modes. Naturellement acteur, il fera aussi du cinéma (Fernandel, Bourvil).

Le courant réaliste

- *Forme littéraire*: la *goualante* emprunte d'abord à la tradition narrative, mais en personnalisant le héros (le "je" existe) et en re-crédant la langue: l'argot joue déjà depuis des siècles le rôle de code secret des affranchis du "milieu". Au XIX^e siècle il devient l'espéranto de tous les marginalisés des faubourgs de la société industrielle et s'enrichit considérablement.

- *Forme musicale*: la *goualante* des rues est d'abord modale comme la *complainte*. Son instrument est l'orgue de Barbarie. Le mariage de la *chanson vécue* avec l'accordéon aux lendemains de la guerre de 14 l'enrichit harmoniquement et la fait entrer en danse: valse *musette*, javas, tangos. La *chanson réaliste* du Music-Hall emprunte aussi sa science mélodique au courant romantique moribond.

- *Forme vocale*: Directement héritée de la rue (voix "de poitrine") et soulignée par la "gouaille", façon parisienne de prononcer les syllabes, qui est en elle-même une véritable école de diction.

- *Forme scénique*: Le courant réaliste a inventé la présence en scène: sans artifice, avec le seul poids du drame transmis par la puissance de la voix et des "tripes". Certains interprètes au Music-Hall y ont ajouté des éléments de théâtre notamment Damia qui introduit les éclairages dans le tour de chant.

- *Support*: le "petit format" vendu dans la rue.

- *Créateurs*: Surtout des créatrices, pour lesquelles ont écrit des paroliers et des compositeurs attirés. Ces "grandes dames de la chanson" étaient du même milieu d'origine que leurs héros.

- *Lieux de diffusion*: de la rue à la grande scène du Music-Hall.

- *Fonction sociale*: Le courant réaliste assume le rôle de tragédie comme le courant comique celui de la farce. Mais cette expression d'abord dramatique des rejetés de la société devient avec le *musette* le signal de la fête pour la nouvelle famille prolétaire. Ainsi le courant réaliste est-il à la fois un facteur d'intégration du marginal ("folklorisé" donc moins inquiétant) et un facteur de structuration d'un nouveau groupe social. *Chanson réaliste* et *accordéon musette* sont surtout restés les symboles du Paris populaire.

- *Histoire*: Elle a une pré-histoire: une chanson de "gueuserie" en argot qui semble remonter au XV^e siècle. C'est Aristide Bruant (1851-1925) qui lance la mode de la *goualante* grand public. Après lui, l'Histoire s'écrit surtout au féminin, d'abord sur les planches du café-concert où s'invente le personnage de la *pieuse* (prostituée des bas quartiers), puis sur celles du Music-Hall où la dernière grande dame sera Edith Piaf (1915-1963).

Dans les années 50, le genre réaliste s'est marié au genre poétique, entre autres chez Yves Montand et Léo Ferré.

On aurait tort de croire que cet arbre peut engendrer un système de classement aujourd'hui; la chanson française en marche ne peut plus se ranger en catégories déterminées: le sommet de l'arbre est un buisson qui ne cesse de voir pousser des feuilles nouvelles, morceaux de cultures éclatées venues de partout.

Ce que j'ai simplement voulu montrer, c'est que l'Histoire de la chanson d'avant 14 était déjà faite de plusieurs histoires, qui étaient celles de plusieurs groupes à des niveaux de cultures différents qui, tout en se mélangeant parfois, avaient encore des repères précis jusque dans l'entre-deux-guerres. A ce moment, la révolution médiatique (radio, enregistrement électrique, cinéma parlant) entraînant la rencontre avec le jazz et les rythmes latino-américains, a dédoublé les branches maîtresses en rameaux. Avec la télévision des années 60, le rock et d'autres musiques planétaires les ont subdivisées à l'infini.

Les traditions de la chanson française n'existent donc plus aujourd'hui qu'à l'état de souvenirs. Ce sont des traces archéologiques qui néanmoins perdurent dans nos mentalités. Et ces traces suffisent à donner sa caractéristique profonde à la chanson française telle que le monde l'a connue à la faveur de son explosion des années 50: profondément individuelle par ses textes, lyrique par ses mélodies, "tripale" par sa présence en scène.

* chargée de cours à Paris-X, alias Chantal Grimm, auteur-compositeur-interprète

- 1 Nous nous permettons cependant de renvoyer à l'ouvrage auquel a collaboré l'auteur: Chantal Brunschwig, Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein: *Cent ans de chanson française*, Le Seuil, Paris 1972, réédition "Points/Seuil" 1981 (Note LENDEMAINS)
- 2 Le premier recueil en date: Hersat de la Villemarqué: *Barzaz-Breiz, chants populaires de la Bretagne*, Librairie Académique Perrin, Paris 1841-1867.
- 3 Le premier centre de documentation: DASTUM (tradition des pays de Bretagne), 36 rue de Montoncour, B.P. 164, 22604 Loudéac.
- 4 Ouvrage principal: Pierre Barbier et France Vernillat: *Histoire de France par les chansons*, 8 volumes, Gallimard, Paris 1956-1961.
- 5 Robert Brécy: *Florilège des chansons révolutionnaires*, Hier et Demain, Paris 1978.
- 6 Michel Zink: *la Pastourelle*, Bordas, Paris 1972; *la chanson de toile*, Honoré Champion, Paris 1978.
- 7 Henri Gougelot: *la Romance française sous la Révolution et l'Empire*, Legrand, Paris 1938.
- 8 Roger Chartier: *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Le Seuil, Paris 1987.

CHANSON DU COURANT POETIQUE:

Tableau de Paris à cinq heures du matin
de Marc-Antoine Désaugiers (1800)

L'ombre s'évapore
et déjà l'aurore
de ses rayons dore
les toits d'alentour
Les lampes pâlisent
les maisons blanchissent
les marchés s'emplissent:
on a vu le jour

De La Villette
dans sa charrette
Suzon brouette
ses fleurs sur le quai
Et de Vincennes
Gros-Pierre amène
ses fruits, que traîne
un âne efflanqué

Déjà l'épicière
déjà la fruitière
déjà l'écaillière
sautent à bas du lit
L'ouvrier travaille
l'écrivain rimaille
le fainéant bâille
et le savant lit

J'entends Javotte
portant sa hotte
crier: carottes,
radis et choux-fleurs!
Perçant et grêle
son cri se mêle
à la voix frêle
du noir ramoneur