

Le grand bazar de la chanson

On trouve de tout dans la chanson. Il convient d'ajouter : c'est parce qu'on y trouve l'homme tout entier.

Cette formule reprend à un mot près les deux premières phrases par lesquelles Henry Duméry ouvrait son premier tome consacré à la Philosophie de la religion : « On trouve de tout dans la religion, disait Alain. Il convient d'ajouter : c'est parce qu'on y trouve l'homme tout entier¹. »

On peut s'étonner d'une introduction consistant à rapprocher deux termes habituellement peu apparentés : la chanson et la religion. Pour fonder ce choix, il faut simplement livrer la suite du propos d'H. Duméry : « La religion est un miroir anthropologique parfait ». L'hypothèse de départ est que la chanson répond à la même prétention. Et dans un séminaire à la Sorbonne intitulé « Penser la chanson » où l'on m'a demandé de participer, je me suis permis de commencer par dire, en marge de Duméry, que *la chanson donne à penser*.

Prise dans sa globalité, la chanson paraît en effet être un art de *récapituler* la condition humaine dans sa dimension collective autant qu'individuelle. Le mot est à entendre ici non pas dans sa définition habituelle décrivant une reprise point par point, en les énumérant, les énoncés précédents d'un discours. Il est à entendre dans un sens ethnologique où la *récapitulation* comprend cet aspect de récurrence et de résumé, mais élargit le concept en incluant des notions d'investigation, reconnaissance, recognition, légitimation. L'objectif est de mettre à jour l'identité humaine dans la multiplicité de ses traductions et dans les régions les plus lointaines pour la faire apparaître dans l'incarnation d'une histoire et dans le renouvellement de l'expression.

La chanson ne livre qu'une part de ses secrets au spécialiste. Prise dans sa totalité, elle ne permet pas au musicologue comme au sociologue, au littéraire comme à l'historien, d'avoir, chacun en sa discipline, le mot ultime et transparent sur les ressources dont elle fait preuve et auxquelles viennent s'approvisionner une population entière, toutes situations et tous âges confondus. Le travail collectif est de rigueur. Pour rendre compte de ce que la chanson ébruite et propage à profusion, il est nécessaire de faire appel à tous ceux qui ont ces compétences pour éclairer la condition humaine dans toutes ses composantes.

1. Henry DUMÉRY, *Philosophie de la religion*, t. I, Paris : Presses universitaires de France, 1957, p. 1.

Entre joyau et pacotille

Développons l'image suggérée par la formule amendée d'Henry Duméry : « On trouve de tout dans la chanson. » Les lieux où l'on trouve de tout sont ces bazars et autres grands magasins où la pacotille fait voisinage avec l'objet de luxe. Sauf à être esthète et fortuné, personne ne s'approvisionne pour tous les besoins de la vie courante uniquement au rayon des raretés ; personne ne dédaigne l'article simple, ordinaire, utile, dont l'usage est sans surprise : fonctionnel, efficace, familier, et éventuellement éphémère. Qu'on y prenne garde, d'ailleurs : ce qu'on appelait pacotille en 1930 ou 1950, en changeant de décennie, change promptement d'appellation pour devenir patrimonial, voire muséologique et par là accède également au statut d'objet culturel, dénomination absente des préoccupations des utilisateurs à l'époque de l'achat.

Autrement dit le Teppaz, ou l'appareil de photos Ultra-Fex 6×9, comme cent autres objets du mobilier courant des années 1960, parviennent à la qualification de *symboles* d'une époque pourtant fort peu éloignée dans le temps, et pour lesquels l'acheteur d'alors a concrétisé un rêve d'évasion, de détente, de bien-être, voire d'expression personnelle. La caducité ne retranche ni n'ajoute au phénomène : la métamorphose en signe nostalgique ou en objet folklorisé révèle qu'à un moment donné il y a eu adéquation entre l'accessoire et son possesseur, et cela suffit, témoignage d'une vérité de cette relation, pour constituer l'objet dans une phase de survie marchande en dépôt d'antiquités. Chaque famille conserve amoureusement ses objets d'« époque », et au besoin rachète dans une brocante ce qu'elle aurait malencontreusement laissé échapper. Le *vintage* n'a pas à craindre pour sa survie.

Les vertus de l'éloignement dans le temps confèrent aux choses les plus insignifiantes une propriété attrayante et attachante : ces dernières trouvent toujours leur entomologiste pour en confier l'étude anatomique à leur microscope (ou à leur inspiration littéraire enthousiaste). Cela dit, il ne suffit pas que la patine recouvre les choses pour qu'elles acquièrent cette force représentative d'un moment d'histoire de l'humanité. S'il y a *symbole*, c'est aussi parce que « il y a de quoi », selon une formule qui est à la fois issue du langage populaire et de la définition par laquelle Paul Ricœur conclut son étude sur la symbolique du mal : « Le symbole donne à penser. Cette sentence qui m'enchanté dit deux choses : le symbole donne ; mais ce qu'il donne, c'est *de quoi* penser². »

La chanson donne à penser

C'est ce « de quoi » qui guidera l'objet de la recherche entreprise. On pourrait en effet se contenter de relever ce que donne à voir la chanson : un visage, une attitude, un caractère,

2. Paul RICŒUR, *Finitude et Culpabilité*, t. II, Paris : Aubier-Montaigne, 1960, p. 324.

que les premières notes soient jouées pour qu'aussitôt les images défilent avec leur cortège de souvenirs. Il suffit d'entendre par exemple ceci :



pour que surgissent dans une certaine catégorie de population des images de liesse en technicolor ayant trait à la libération de Paris, militaires traversant les rues de Paris en char ou en jeep avec moult embrassades sous un ciel ensoleillé.

Tous ceux qui se sont battus pour nos libertés
 Au petit jour devant leurs yeux l'ont vu briller
 La fleur de France
 Aux trois couleurs.

Et si, à cette époque, peu de temps auparavant, l'on entendait quelque part :



on ne pensait peut-être pas à André Dassary qui créa la chanson en 1941, mais à une sombre période où l'on chantait sur ces notes

Maréchal, nous voilà
 Tu nous as redonné l'espérance,
 La patrie renaîtra.

Et les premières paroles confirment que la prétention de cette aubade était bien de bercer la population dans l'ivresse trompeuse du salut :

Une flamme sacrée
 Monte du sol natal
 Et la France enivrée
 Te salue Maréchal !

Au moment où l'on chantait *Fleur de Paris*, il n'était plus possible de chanter *Maréchal nous voilà* ! Au-delà de l'expérience personnelle de chacun, la nation avait vécu collectivement une histoire qui jaillissait subitement dès que surgissait les quelques notes qui en étaient la marque.

Trois petites notes de musique...

... et l'on se trouve sur la place Georges Pompidou ou à Montmartre. Il suffit d'un orgue de Barbarie et d'un air comme celui-ci pour que débute le voyage. Le temps d'un carton, on n'est plus dans la teneur martiale de la croche pointée-double croche, on est sur trois temps qui font danser la valse lente des amoureux et des nostalgiques.

Pour l'heure, il ne s'agit pas de savoir si l'instrument entendu est un hautbois ou une clarinette, s'il y a deux ou quinze instruments, si l'on a des mesures à $\frac{4}{4}$ ou à $\frac{12}{8}$, mais de trouver les mots justes pour parler de « la chose ineffable » évoquée plus haut.

1. Voici une première liste. Les auditeurs sont invités à choisir le ou les termes qui leur semblent caractériser le mieux *le rythme* de la chanson :

lent	déchaîné	trépidant
rapide	mouvementé	entraînant
heurté	mécanique	fougueux
syncopé	martelé	vif
répétitif	martial	enivrant
saccadé	impétueux	envoûtant
monotone	effréné	...

Certains mots peuvent sembler faire doublon. En fait chacun a son identité propre : une musique peut être répétitive sans être monotone, une musique peut-être monotone sans forcément jouer sur le registre de la répétitivité, l'envoûtement est la résultante de multiples traitements, l'enivrement n'est pas de même nature, et il en va de même avec l'impétuosité, la fougue, le caractère entraînant.

Cette liste n'est pas exhaustive, d'où les points de suspension en finale qui laissent toute possibilité de la compléter. Il en va de même avec les suivantes.

2. Avec cette deuxième liste, chacun est invité à choisir le ou les mots qui lui semble caractériser le mieux *l'instrumentation* de la chanson :

séduisante	discrète	illustrative
captivante	uniforme	puissante
prenante	variée	volumineuse
apaisante	appuyée	étouffée
répétitive	ample	légère
énergique	animée	gracile
sautillante	expressive	...
agressive	piquante	...

L'on voit que l'on quitte quelque peu ici le caractère descriptif pour entrer dans celui de l'interprétation par l'auditeur, au sens où il restitue l'impression de ce qu'il a entendu (c'est-à-dire déduite de son écoute) et compris de l'intention du compositeur. Peu importe que la primauté ait été donnée à la trompette, au violoncelle ou à la percussion : on cherche plutôt à savoir si l'impression générale est celle d'une masse ample et puissante, ou au contraire elle installe l'auditeur dans un climat gracile, voire évanescent.

Après seulement, si l'on veut poursuivre l'analyse, on pourra rapporter telle opinion à l'emploi des instruments à cordes ou à vent, à des nappes ou à des jeux de staccato. Pour l'heure, il s'agit de dire comment est perçue l'œuvre et non son mode de fabrication.

Un musicien comme Fawzi Al-Aiedy ne pouvait qu'adhérer à un projet faisant se rencontrer des enfants, des musiciens de cultures différentes, des patrimoines distincts, des musiques ayant chacune leur tradition.

Sur la chanson française, l'artiste irakien a composé des paroles prolongeant le décor initial, gardant la symbolique de l'origine et en la développant à sa manière. Il transforme progressivement la tristesse initiale en chant d'espoir. Avec changement de mode à l'appui, il garde l'image de l'air et de l'eau pour en faire sa respiration et dire : ô vous, mes gens, mes amis, mes frères, c'est vous ma chance. Comme l'oud et la cornemuse unissant leurs timbres dans une chanson, autre chose est possible dont la musique témoigne : un terrain privilégié où peuvent s'épanouir toutes les rencontres.

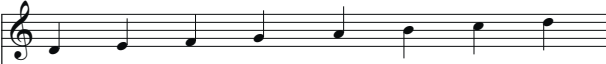
Une parenté dans la musique

Que ce soit dans la version française ou dans la version arabe, *Noces-Bayna* fait appel à un registre modal et non tonal. La chanson est une pièce à conviction pour ce qui est de l'atmosphère différente dans laquelle nous plonge une musique qui n'est pas uniquement fondée sur la gamme majeure et la gamme mineure.

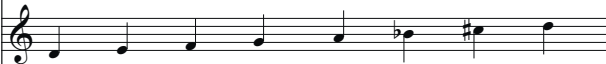
On a déjà abordé le problème des modes. Il faut ici le compléter, car en matière modale, il faut distinguer les pratiques orientales qui ont d'autres échelles pour organiser leurs modes, notamment (mais pas seulement) en intégrant les quarts de tons.

Schématiquement, nos modes occidentaux correspondent à la gamme montée d'un point de départ correspondant à chaque touche blanche du piano jusqu'à l'octave supérieur, sans s'occuper des altérations (dièses et bémols). On a ainsi le mode d'*ut*, le mode de *ré*, le mode de *mi*, et ainsi de suite. Quant aux modes orientaux (*maqam* en arabe), ils sont infiniment plus nombreux, et sont formés à partir de tétracordes (groupe de quatre notes) pouvant se combiner les uns avec les autres.

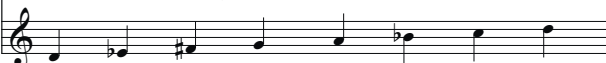
mode de *ré*, avec *si* naturel



tonalité de *ré* mineur, avec *si*♭ et *do*♯ par attraction vers la tonique



mode oriental, *maqam hijaz*



Avec *Bayna*, il s'agit du mode *nahouend*, qui correspond à un mode mineur avec tétracorde sur *ré* et sur *la*. Vers la dernière ligne, il y a évolution vers un mode *jahark*. Ces quelques notions sommaires n'ont d'autre but que de faire deviner la grande richesse de la musique orientale, et faire comprendre que nos oreilles occidentales ont beaucoup à faire pour en comprendre la subtilité.

Stromae

Bizet

L'a-mour est comme l'oi-seau de Twit - ter On est bleu de

L'a-mour est un oi-seau re - bel - le que nul ne

lui seul-ment pour qua-rante-huit heures D'a-bord on s'af - fi - lie en-suite on se

peut a - pri - voi - ser Et c'est bien en vain qu'on l'ap -

fol-low On en de-vient fê - lé Et on fi-nit so - lo

-pel - le s'il lui con - vient de re - fu - ser

Le plus souvent, ces citations sont fugaces, et c'est ce qui fait leur charme. Il faut les prendre au vol, comme un signe de complicité, de la même manière qu'un clin d'œil en dit plus qu'un long discours sur le degré de connivence avec les partenaires.

La citation devient parfois l'objet-même de certaines pièces, telle *Rockollection*. La chanson concoctée par Alain Souchon et Laurent Voulzy présente une structure composée de plusieurs strophes entre lesquelles s'intercale un extrait de titres des Beatles, des Stones, de Bob Dylan, des Bee Gees, etc. L'ensemble des extraits est contraint dans un tempo unique, ce qui donne à cet ensemble de citations *a priori* disparate une grande unité. Une guitare aux sonorités des années soixante assure la cohésion et l'homogénéité de l'ensemble. Une seule strophe fait exception, l'avant dernière, où le chanteur déclare être tombé amoureux, la percussion se tait et le tempo se ralentit à la mesure de « la douceur qu'il a dans le cœur ».

L'emprunt

L'emprunt ne se limite pas à la pratique du timbre qu'on peut comparer à celle du crustacé bernard l'hermite dont la propriété est de chercher abri dans une coquille laissée vide et de s'y installer. Ni être simplement une transcription ou une citation (dans les mots comme dans une séquence mélodique) ainsi qu'on vient de le voir, procédé qui vaut en littérature classique comme en musique savante. Jean de La Fontaine a réussi des chefs

notes de chaque arpège, comme si l'on voulait donner une forme « choral » à la pièce, ainsi que le montre l'exemple ci-après pour les deux premières mesures du prélude :

The image shows two musical examples. On the left, the first two measures of a prelude in C major. The right hand plays a continuous eighth-note arpeggiated pattern: C4-E4-G4-A4-B4-C5, then C5-B4-A4-G4-F4-E4, then D4-C4-B3-A3-G3-F3, and so on. The left hand plays a simple bass line: C3, G2, F2, E2, D2, C2. On the right, an equals sign is followed by a simplified chordal representation of the same two measures. The right hand has two chords: a C major triad (C4-E4-G4) and a C major triad with an octave extension (C5-E4-G4). The left hand has two chords: a C major triad (C3-G2-F2) and a C major triad with an octave extension (C4-G3-F3).

Si l'on opère ce travail pour les 19 premières mesures, on obtient ainsi une trame harmonique, qui a été conservée in extenso par Jean-Claude Vannier, et sur laquelle il a pu composer une mélodie :

The image shows a harmonic chart for the first 19 measures of the prelude. The top staff shows the right hand chords, and the bottom staff shows the left hand chords. The chords are: C, Dm/C, G7/B, C, Am/C, D7/C, G/B, CM7/B, Am7, D7, G, G dim, Dm/F, F dim, C/E, FM7/E, Dm7, G7, C.

Si quelque musicien pointilleux veut contrôler la tonalité exacte choisie par Jean-Claude Vannier, il découvrira que ce prélude a été transposé au ton inférieur, celui de *si* bémol. Sans doute a-t-il voulu s'adapter à la tessiture vocale de Maurane. Mais l'on peut imaginer aussi qu'il s'agit d'une élégance de compositeur à compositeur, car à l'origine ce livre des *Préludes* a été une opération, pour Jean-Sébastien Bach, destinée à montrer que l'on pouvait transposer n'importe quelle pièce dans n'importe quelle tonalité en contraignant les notes à entrer dans le cadre du tempérament. Autrement dit, si sur la touche noire du piano il n'y a pas de différence entre un *ré* # et un *mi* b, objectivement pour un violoniste il y en a une, mais cette réduction à une valeur moyenne permet la transposition dans toutes les tonalités. On peut ainsi faire voyager une mélodie ou un accompagnement sur tous les degrés de la gamme sans changer la nature de la pièce. Ce dont ne se privaient pas les préposés à l'harmonium liturgique de jadis avec un clavier qu'on pouvait monter ou baisser, et que les constructeurs de claviers électroniques ont remis en vigueur avec les touches de pitch.

En fait l'introduction de la chanson se déploie dans une autre tonalité, celle *mi* bémol majeur. Les 11 premières mesures confiées au seul piano sont le prélude d'origine dans cette tonalité, jusqu'au moment où, comme aurait pu le démontrer Jean-Sébastien Bach,

Une pédagogie de l'accès à la chanson

elle fait preuve et auxquelles viennent s'approvisionner une population entière, toutes situations et tous âges confondus. Le travail collectif est de rigueur. Pour rendre compte de ce que la chanson ébruite et propage à profusion, il est nécessaire de faire appel à tous ceux qui ont ces compétences pour éclairer la condition humaine dans toutes ses composantes.

Il n'y a pas d'ordre préféré pour aller d'étage en étage dans la visite de la Maison Chanson comme nous l'avons fait depuis le premier chapitre. Si chaque étage invite à fureter dans les différents recoins, c'est la case du jugement personnel qui néanmoins devrait être celle par laquelle on conclut l'échange. Car tout n'est pas de valeur égale dans la chanson, et surtout toutes les sensibilités ne sont pas accordées aux mêmes stimuli. On comprend que prendre le temps d'une appréciation au terme d'une enquête sur les différents points répertoriés comme sujets d'enquête n'est pas de même nature que les expressions spontanées à première écoute, surtout quand elles se formulent dans des phrases lapidaires telles que « j'aime » ou « je déteste ».

Les appréciations peuvent s'enraciner dans des tréfonds que personne, ni l'interlocuteur extérieur ni même l'auditeur concerné, ne sont en mesure d'élucider totalement. C'est là où la case « Relation entre la chanson et les événements que chacun a vécus » prend sa place. Il y a certes les événements historiques collectifs qui réapparaissent, comme on l'a vu, et forment une culture de groupe avec toutes les résonances sociales et culturelles dont il est difficile de faire abstraction. Il y a surtout l'histoire personnelle de chacun qui est territoire inaliénable et devant laquelle tout respect s'impose.

C'est pour cela qu'une pédagogie d'accès à la chanson n'est pas chose facile. À cet égard, il n'est pas inutile de voir comment nos prédécesseurs, tout autant amoureux que nous de la chanson, ont procédé pour faire entrer dans cette caverne aux milles merveilles les enfants aussi bien que les grands enfants que sont adultes. Car si la musique est un jeu à partager avec d'autres, si l'on joue de la musique pour son plaisir comme pour le plaisir de ceux qui viennent écouter, alors la chanson est dans le même terrain d'exercice.

Chanter c'est jouer

Se jouer d'une difficulté, c'est se hasarder à prendre des risques. Avec la chanson, l'ambition n'est pas captive, les possibilités sont innombrables, que ce soit dans le champ de la musique ou du langage. La performance et la virtuosité ne sont pas réservées aux instrumentistes ou aux prestidigitateurs toutes catégories. Il y a longtemps que les chanteurs, avec les jeunes enfants ou dans des fêtes populaires, savent taquiner la langue et ébouriffer rythmes et mélodies. Les parents qui n'ont pas oublié les comptines de leur jeunesse et les virelangues que leur chantaient déjà leurs propres grand-mères savent combien les enfants sont friands de ces formules poétiques parsemées d'embûches pour triompher de toutes les occasions d'achoppement.

Les enseignants de français-langue-étrangère (F.L.E.) savent combien la prononciation de certaines nasales ou diphtongues est difficile, parce que ne faisant pas partie des phonèmes utilisés dans d'autres langues. À plus forte raison quand elles se combinent pour donner des phonèmes qui sont très spécifiques au parler français (« ion », « ian », « ien », « ier », « gner », « ouille »). Et pour les Français eux-mêmes, en rencontrant au détour d'un chant mention d'un itinéraire de Saint-Ouen à Rouen, il n'est pas simple d'expliquer qu'une orthographe quasi identique « ouen » (hormis la consonne d'appui) donne « ouin » dans un cas et « ouan » dans l'autre. Mon grand-père, en bon maïeuticien, m'avait fait découvrir enfant ces jeux de langage en me demandant comment j'écrirais « les poules du couvent couvent ».

Les virelangues sont un jeu organisé sur l'agencement purement phonologique des mots aux sonorités proches qui risquent de se télescoper quand on les prononce à haute voix. Les chaussettes de l'archiduchesse sèchent dans toutes les familles. Et c'est su, le chasseur sachant chasser sait chasser sans son chien. On répète plusieurs fois de suite et de plus en plus vite ces phrases qui très vite dérapent dans un galimatias incompréhensible suivi de grands éclats de rire. « Suis-je chez ce cher Serge » n'est pas une chanson, c'est un jeu de langage dans la gamme des virelangues, mais cela permet de comprendre pourquoi la chanson s'est saisie de ce plaisir où le but est de parvenir à la réussite de la prononciation.

Les trompe-oreille sont un jeu parallèle, mais où le sens n'est pas évident à première écoute, et où le jeu consiste à décrypter une formule dont les consonnes s'entrechoquent et masquent à première écoute l'évidence de la compréhension. On entend : « « Kabulanolac, Lanolacabulo, Kabulanoké, Okélanabulo » et il faut comprendre : « Qu'à bu l'âne au lac ? L'âne au lac a bu l'eau. Qu'à bu l'âne au quai ? Au quai, l'âne a bu l'eau. » Certains de ces jeux peuvent être près de la chanson, ou au moins d'un certain parlé-rythmé, telle cette comptine que connaissent bien toutes les classes d'écoles élémentaires :

Tas de riz
Tas de rats
Tas de riz tentant
Tas de rats tentés

La chanson préserve notre humanité.

Dédicace finale

Jean-Pierre Siméon a écrit un livre dont on espère que tous les élèves en classe de littérature l'auront lu avant la fin de leurs études : « La poésie sauvera le monde¹ ». Il n'est pas certain que la chanson puisse prétendre à la même ambition. Mais qu'elle soit une façon de nous offrir, aux moments les plus inattendus, aux heures joyeuses comme à celles les plus sombres, un jaillissement de mots, d'images, d'harmonies, de battements, nous parlant de nous, de nous avec les autres, de nous en notre for intérieur, de nous seuls et nous tous. « On trouve de tout dans la chanson : c'est parce qu'on y trouve l'homme tout entier. » Ainsi commençai-je cet ouvrage en paraphrasant une citation d'Henry Duméry. C'est en grande partie parce qu'elle est une langue : des chanteurs lui ont rendu cet hommage.

C'est cette révérence que lui adresse Yves Duteil en chantant *La Langue de chez nous*. Certes il ne s'agit pas seulement de chanson, mais sa tendresse pour cette « langue belle » avec des mots superbes qui portent son histoire à travers ses accents où l'on sent la musique et « le parfum des herbes » montre combien pour lui comme pour nous « la saveur des choses est déjà dans les mots ».

C'est une langue belle à qui sait la défendre
Elle offre les trésors de richesses infinies
Les mots qui nous manquaient pour pouvoir nous comprendre
Et la force qu'il faut pour vivre en harmonie.

Yves Duteil n'oublie pas que cette langue n'est pas enfermée dans l'Hexagone et qu'elle a voyagé au-delà des mers. Et quand il s'agit de chanson, le Québec n'a pas de leçons à recevoir de nous,

Et de l'île d'Orléans jusqu'à la Contrescarpe
En écoutant chanter les gens de ce pays
On dirait que le vent s'est pris dans une harpe
Et qu'il a composé toute une symphonie.

C'est ce que chante dans le même esprit Pétrek, dans un CD qui s'adresse indifféremment aux enfants comme aux adultes, où il entraîne à faire *Danser les mots* :

Une chanson quand je l'écoute
Elle me raconte mes humeurs

1. Voir Jean-Pierre SIMÉON, *La Poésie sauvera le monde*, Paris : Le Passeur, 2015.