Document généré le 4 août 2025 09:45

Québec français

La chanson comme genre

André Gaulin

Numéro 46, mai 1982

La chanson

URI : https://id.erudit.org/iderudit/56973ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gaulin, A. (1982). La chanson comme genre. *Québec français*, (46), 37–39.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1982

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/

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 comme genre

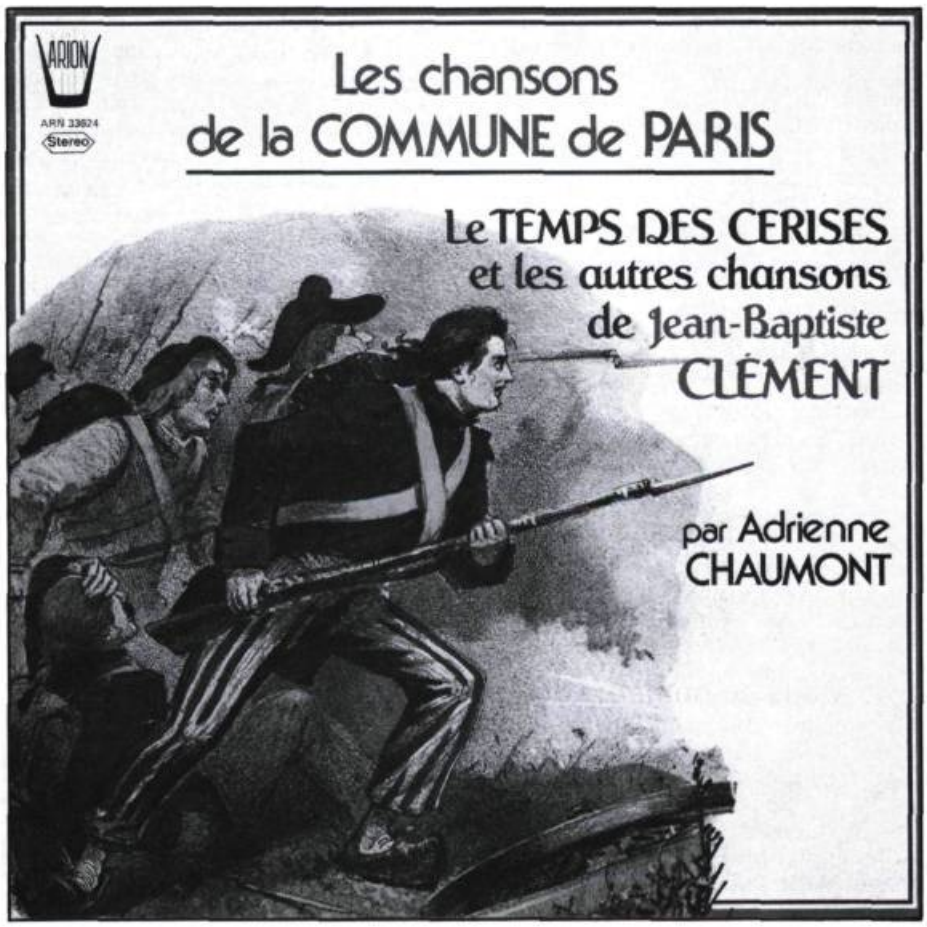
par andré gaulin

Boudée dans les milieux sophistiqués, la chanson a pourtant acquis depuis longtemps ses lettres de noblesse. Noble et pourtant diffamée — n'est-elle pas synonyme de sornette ! —, noble et contradictoirement près du peuple, reflet de son génie et porteuse de sa ferveur de vivre, la chanson franchit la ligne du temps, transmise de bouche à oreille jusqu'à faire oublier son parolier, son musicien. Le Charles Trenet de « l'Âme des poètes » l'a affirmé : « Longtemps, longtemps, longtemps après que les poètes ont disparu ° Leur chanson courent encore dans les rues ° La foule les chante un peu distraite en ignorant le nom de l'auteur ° Sans savoir pour qui battait leur cœur ° Parfois on change un mot une phrase ° Et quand on est à court d'idées ° On fait la la la la la la ° La la la la la » (1951). Dans « les Gens de mon pays » (1967), Gilles Vigneault, lui, se dira le répondant d'un peuple : « Il n'est coin de la terre ° Où je ne vous entende ° Il n'est coin de ma vie ° À l'abri de vos bruits ° Il n'est chanson de moi ° Qui ne soit toute faite ° Avec vos mots vos pas ° Avec votre musique », répétant les siens « Jusqu'à perdre [son] nom ° Ô voix tant écoutées ° Pour qu'il ne reste plus ° De [lui-même] qu'un peu ° De [leur] écho sonore ».

Cette solidarité du chansonnier et du peuple, acquise depuis les troubadours, le cinéaste Fassbinder l'a bien rendue dans son film *Lily Marleen*, le film d'une chanson fortement antimilitariste et qui n'avait pourtant pas la prétention de l'être, une chanson qui combat, seule, discrètement, en opérant par le charme nostalgique, contre tout un appareil idéologique de mort et de fer. L'héroïne chante l'amour aux soldats de l'Allemagne hitlérienne retirés, entre deux séances de tuerie, dans leurs sinistres casernes, et ne comprend pas pourquoi, avec quelques mots (« C'est dans ce coin-là que le soir ° On s'attendait remplis d'espoir ° Tous deux, Lily Marleen ») et une voix feutrée, elle se voit frappée d'interdit. Chanteuse démobilisatrice à son insu, elle s'écrie : « Et pourtant, ce n'est qu'une chanson », disant ainsi, déjà, Jacques Brel : « Quand on n'a que l'amour ° Pour parler aux canons ° Et rien qu'une chanson ° Pour convaincre un tambour » ou Raymond Lévesque (« Quand les hommes vivront d'amour ») : « Les soldats seront troubadours ° Mais, nous, nous serons morts, mon frère ». En même temps que Fassbinder, qui fait un film aux couleurs de la désespérance et du romantisme, le texte rappelle cet anonymat de la chanson ; de ce texte que les Français ont cru français (et ainsi des autres langues dans lesquelles il fut traduit) ressort l'histoire d'un parolier, de musiciens — version de la première guerre qui passa inaperçue et version de 1936, par le berlinois Norbert Schultze, — qui furent oubliés pour survivre dans leur chanson. D'abord complainte écrite par Hans Leip, qui raconte l'histoire d'un marin amoureux à la fois de Lily et de Marleen, elle trouve son mordant dans la guerre. À l'inverse, le « Temps des cerises » de Jean-Baptiste Clément, fut originellement une chanson de guerre (1870) et d'exil, que la postérité retint plutôt comme une magnifique chanson d'amour, malgré la blessure du chansonnier engagé qui avouait : « C'est de ce temps-là que je garde au cœur une plaie ouverte ». Le peuple prenait, en son temps, la version de Lale Anderson, comme il retenait « Mon légionnaire » (Asso-Monnot) de la Piaf plutôt que de la touchante Marie Dubas qui l'interprétait dès 1936.

Il en va des chansons comme des humains. Certaines, qui ne sont pas célèbres, ont pourtant des amants qui les fredonnent ; des amantes sont poursuivies par « trois petites notes de musique ° qui vous font la nique ° du fond des souvenirs ». Maints chansonniers de Caf'Conc ne font plus partie que de la mémoire de spécialistes alors qu'une chanson de « caveau », « Paris à cinq heures du matin » de Désaugiers (1772-1827), par exemple, rejoint, autrement, Ferrat-Aragon du « Robert le diable » : « Ô la Gare de l'Est et le premier croissant ° Le café noir qu'on prend près du percolateur ° Les journaux frais les boulevards pleins de senteurs ° Les bouches de métro qui captent les passants ». Deux siècles séparent ce « Paris du petit matin » dont parle aussi Jacques Brel. « Madame Arthur » de Paul de Kock (vers 1850), qui a passé la rampe du temps, doit-elle son succès surtout à cette extraordinaire interprète que fut Yvette Guilbert ? Si « la plus Bath des javas » de Georgius n'avait pas besoin de Renaud pour échapper à l'oubli, en va-t-il de même de « la Butte rouge » de Montéhus, cet antimilitariste du début du siècle ? Sans interprètes modernes, la Bolduc ou Oscar Thiffault seraient-ils passés à l'oubli ?

Certaines chansons sont-elles donc immortelles dans la mémoire des humains comme ce « Plaisir d'amour » de Florian/Martini ? Certains chansonniers aussi ? Si d'aucuns connaissent Pierre Dupont à cause de Baudelaire, en va-t-il ainsi d'un Pierre-Jean de Béranger, d'un Aristide Bruant ? Autant de questions qui n'ont pas de réponses claires tellement la chanson, avant le cinéma, peut se définir comme un genre collectif. Si, comme pour l'œuvre littéraire, il lui faut un public, plus que pour celle-ci, à cause de sa fugacité, de son instantanéité, a-t-elle besoin de lui. Davantage. La chanson dépend encore de l'heureux mariage du texte et de la musique. S'il est vrai que, dans plusieurs cas, le texte eut son existence première et plénière avant



la musique (Gilles Binchois/Christine de Pisan, Roland de Lassus/Ronsard ou de Baïf, Ferré/Aragon), dans la plupart des cas, texte et musique viennent ensemble au jour. Un mauvais texte résiste mal au temps malgré une belle musique, et inversement.

La chanson devient donc un genre participant à la fois de la poésie (ou de la prose poétique ou réaliste) et de la musique. Chaque partie, de soi, peut rester autonome. On peut lire, à volonté, un texte de Georges Dor ou de Charles Aznavour. « Les Ancêtres » ou « les Comédiens » demeurent de beaux textes. Mais voilà que la musique doit leur aller comme un gant. Texte et musique s'épousent dans leur autonomie respective pouvant même se séparer pour faire carrière à part. Leur richesse vient pourtant, précisément, du fait de se valoriser mutuellement, de se compléter, d'aller ensemble, convergents, dans leur divergence propre. À titre d'illustration, on peut penser à « Tête de bois » de Delanoe/Bécaud où, soudain, les paroles font place entière à la musique (« Ils écoutent la machine qui fait... », — la suite du texte étant essentiellement musicale). C'est là un premier exemple que développeront par la suite les chansonniers-tenants de la musique rock (un Charlebois, un Higelin), musique qu'on dit « américaine » mais qui provient de la vie industrielle, ou des groupes remarquables comme Harmonium ou Beau Dommage. « La Vie » de Félix Leclerc, par ailleurs, offre un exemple plus classique. La chanson commence par un beau travelling musical vivaldien, suivi par un court poème chanté, sorte de zoom sur la vie, terminé par la séquence initiale, créant ainsi un modèle plein de symétrie, d'équilibre, de sérénité ; nous est rappelée aussi, par « la Vie », la fugacité du temps, sa fragilité en même temps que sa permanence, contre-manière d'une autre belle chanson de Ferré, « Avec le temps », qui focalise sur l'oubli.

Un troisième exemple de l'interdépendance du texte et de la musique, tout autant que de leur souveraineté, se trouve dans « Orly » de Brel. Anti-version du « Dimanche à Orly » de Bécaud, tant par le sens que par la mélodie, la chanson raconte la rupture (on ne sait pourquoi) de deux amants dans un aéroport ; à moins que l'on y voie, purement et simplement, le chansonnier belge atteint du cancer qui se sépare de son âme. Quoi qu'il en soit, le texte, qui manifeste le désarroi de la femme (ou de l'âme), la raconte irrémédiablement seule et dans la nuit : « Ses bras vont jusqu'à terre ; ça y est, elle a mille ans. ° La porte est refermée. La voilà sans lumière ». L'auditeur peut alors conclure à la vision pessimiste et absurde même de la vie. Mais, pourtant, il faut entendre

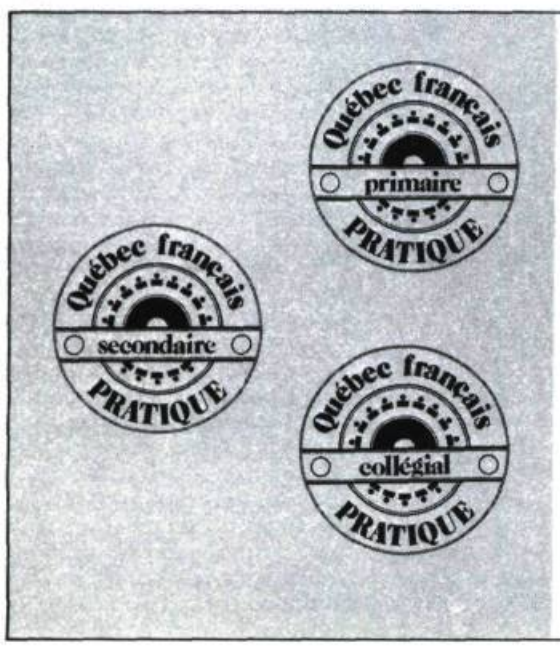
le texte musical autonome qui prend le large et éclate précisément, de façon contradictoire, en une lumière merveilleuse (la voilà sans lumière ?), manifestant ainsi qu'il nous est difficile de ne pas tenir compte d'un genre où musique et texte se soudent indéfectiblement dans leur cheminement propre. Ailleurs, dans « Fernand » par exemple, la mélodie d'accompagnement reste sobre, accentuant le lyrisme du texte par l'arrivée de l'accordéon au dernier couplet, la chanson toute entière n'étant plus à la fin que musique symphonique et tragique.

Il y a davantage. Toute chanson participe encore du théâtre ou de la mise en scène. Elle est faite pour être « vue » et, ainsi, écoutée plutôt qu'entendue seulement. À ne lire que le texte « la Rame » de Paul Piché (« J'espère qu'on va y arriver ° On rame, on rame ° On recule de deux pieds ° On pensait pas qu'c'était si loin ° À bout, à bout, aboutir à la fin... »), on peut parler de la dualité propre à chaque être humain ; tenant compte de la dernière ligne, il est encore possible de décoder la fatigue du personnage. Déjà l'audition ajoutera au texte nu : la musique réfère directement au thème musical de « l'Escalier », indiquant qu'on ne saurait écouter la première chanson sans tenir compte de l'autre où l'auteur rappelle sa lutte sociale pour la libération du monde ordinaire. Cette deuxième chanson nous renvoie elle-même à une troisième « Avec l'amour » (« Qu'à l'autre chanson j'm'étais trompé ° Comme si l'amour pouvait m'empêcher ° D'donner mon temps aux pauvres gens »).

L'auditeur francophone ou étranger, ignorant tout du problème québécois, ne saura pas voir, à la seule audition, l'aspect collectif de l'ensemble des textes et musique (et même le fédéraliste d'ici que sa vision ne porte pas à une telle interprétation). Voilà que la mise en scène de Paul Piché en spectacle ne peut plus laisser de doute sur le sens. « La Rame » est chantée comme dans un canot où figurent les deux drapeaux du Canada et du Québec. La chanson prend un mordant supplémentaire, politique. C'est du voyage collectif d'un peuple pour sa libération dont il est surtout question. La fatigue devient historique et culturelle. Piché emprunte même deux chansons au style des forestiers et voyageurs, réalisant une versio contemporaine d'« Envoyons d'l'avant nos gens » que l'on chantait en occultant le sens (avec « Vive la Canadienne »), de manière statique, chez les gens regroupés sous le parapluie du « non » au cours du référendum (mai 1980) portant sur le statut politique du Québec.

On pourrait continuer ainsi pendant longtemps, avec renfort constant d'illustrations, ces considérations sur le genre de la chanson. Le genre, en effet, est tellement pluriel, — texte, musique, mises en scène, orchestrations, interprétations, — la chanson a tellement sort lié avec l'évolution musicale et l'histoire des humains que l'ensemble relève, ainsi que maints auteurs l'ont souligné, de la littérature, de la musique, de la sociologie, de l'histoire, de l'anthropologie... Son évolution historique, comme genre, est liée à l'évolution de chacune de ces sciences ou de ces arts. Ainsi, au plan musical, la chanson a souvent utilisé des timbres même si des Claude Lejeune, des Josquin Des Prés ont été, avec beaucoup d'autres, d'authentiques musiciens. Comment encore marquer les ruptures musicales : influence du plain-chant, du folklore, apport du monodique et du polyphonique, toutes choses qui expliqueraient la distance entre lied et chanson populaire, entre une chanson de Fauré et de Piaf... Quelle distance accomplie aussi entre un texte que Ronsard écrivait pour une éventuelle mise en musique et le texte d'un Désaugiers, d'un Béranger, ces premiers chansonniers au sens le plus moderne du mot. Ce qui nous amènerait à considérer combien la chanson a encore partie liée avec les régimes politiques qui régissent la vie des humains. Déjà le Pont neuf, les mazarinades l'avaient illustré. Est-ce pour cela que la chanson reste un genre périssable, sorte de viatique de l'homme en lutte, plus périssable encore quand, au-delà du rêve, elle n'est plus que forme de diversion, d'oubli, comme dans « les années folles ».

Quoi qu'il en soit, dans un monde mis en pièces, morcelé, compartimenté, où la musique a pris une importance qu'elle n'avait peut-être jamais eue pour tellement de gens, où le temps nous fait défaut, la chanson a pris une place exceptionnelle ; elle a évolué en bottes de sept lieues. Voilà peut-être le sens de l'intérêt que lui portent des politiciens ou des intellectuels qui cherchent, soit à la museler, soit à lui demander une nouvelle dynamique pour notre temps. À ce titre, il faut savoir reconnaître que des pasteurs ont été les premiers, dans les dernières décennies (Barjon, Chouinard) à s'intéresser à un genre qu'ils n'avaient pas toujours aidé dans son cheminement historique. L'intérêt contemporain, — partagé jadis par un Baudelaire, un de Nerval, un Hugo, un Lionel Léveillée, — n'arrive certes pas trop tôt pour un genre qui s'est constitué officiellement en 1851 (S.A.C.E.M. — Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique) ! ■



Nouveau supplément destiné à l'enseignant dans sa classe

Dans ce numéro : des activités d'évaluation (Cahier nº 4)

Les Cahiers nos 1, 2 et 3 sont disponibles au prix unitaire de 1 $.

Dites-le à vos collègues !