

A L'ÉCOUTE DE LA CHANSON PROFANE

LA chanson profane est désormais véhiculée uniquement par les moyens de masse ; en dehors du disque, de la radio, de la télévision, la chanson n'a pratiquement plus d'existence possible. Elle bénéficie ainsi d'une diffusion immédiate et très diversifiée. En revanche, elle est soumise aux impératifs commerciaux d'une société de consommation dont le profit maximum est la règle d'or. La chanson est un bien de consommation ; elle fait vendre des biens de consommation, directement (le disque) ou indirectement par l'intermédiaire de la publicité (magazines, brosses à dents ou vêtements). Elle est soumise aux deux impératifs de la mode, apparemment contradictoires : d'une part, le conformisme (refaire ce qui plaît, trouver en Mireille Mathieu une nouvelle Piaf) ; d'autre part, le désir du « jamais entendu », du nouveau à tout prix.

Les modes successives de la chanson française — « mode italienne », puis yé-yé, puis folksong — sont constitutives du système de consommation et répondent à l'exigence de renouvellement après l'usure ; la permanence de l'influence américaine se traduit en ce domaine par des aspects différents. Les genres stéréotypés correspondent à l'autre exigence, celle qui rassure (et Enrico Macias ou Adamo tiennent pour de nouvelles générations le rôle de Tino Rossi jadis).

Ainsi, la chanson profane répond au système, soit par la recherche de l'originalité à tout prix, soit par l'exploitation d'un truc jusqu'à satiété. Seuls les grands créateurs — Brassens, Brel, Béart, Ferré, Barbara, Anne Sylvestre, Ferrat, par exemple — bousculent ces schémas fermés et ouvrent de nouvelles pistes.

Quand on veut se mettre à l'écoute de la chanson profane, dans l'espoir de quelque enseignement pour le chant reli-

gieux, il faut commencer par voir clairement que la chanson profane est tributaire de notre société de consommation, qu'elle l'est aussi du progrès technique (enregistrement, sonorisation, trucage), qu'elle propose des modèles humains et sociaux dont le système de valeurs est forcément contaminé par le conformisme à la société capitaliste de consommation. D'un point de vue esthétique comme d'un point de vue moral, il ne paraît pas souhaitable du tout que le chant religieux ait comme ambition de prendre modèle sur les chansons liées aux phénomènes de mode. Nous avons souvent eu l'occasion de pousser une analyse plus détaillée de cette catégorie de chansons profanes¹.

Il est cependant bien tentant de chercher une forme d'expression de la foi qui ne soit pas totalement coupée des réalités de l'expression profane ; sans méconnaître les ressources de la tradition ou d'un œcuménisme culturel, il est évident, pour s'en tenir à deux exemples classiques, que la grande tradition du grégorien ou l'emprunt aux negro spirituals ne résolvent pas ce problème d'une création vivante correspondant à l'époque. Religion incarnée, le christianisme a besoin de manifester l'actualité du message.

Si la chanson populaire profane peut servir d'exemple, c'est du côté d'œuvres de qualité (qui bénéficient aussi de la diffusion moderne) qu'il faut évidemment nous tourner. Mais, comme toujours, c'est d'abord d'un certain *esprit* qu'il s'agit et non pas de techniques, de trucs... L'œuvre d'art, c'est d'abord le travail d'un artiste qui voit et exprime le monde avec une qualité d'âme qui ne se laisse pas prendre aux pièges de formules. L'œuvre d'art réussie est de l'ordre du mystère — et c'est bien gênant pour les fabricants éperdus de bonne volonté. Comme le mouvement se prouve en marchant, la solution est toujours trouvée par la réussite de créateurs qui se moquent pas mal de nos formules. Picasso dit : « Je ne cherche pas, je trouve. »

Il n'empêche que nous pouvons, d'un point de vue critique, et non pas créateur, nous livrer à l'analyse des chansons profanes de qualité, quitte à répéter des banalités. Mais on les oublie. Il faut nous mettre à l'écoute de Brassens, Béart, Douai, Brel, Bécaud même, en sachant que le secret de l'œuvre d'art est irréductible d'une certaine manière.

La bonne chanson profane, c'est d'abord un bon *texte*.

1. Par exemple dans *Eglise qui chante*, n° 77-78, *Liturgie et chants d'aujourd'hui* (mai-juin 1967) : *Le yé-yé et la chanson de variété*.

On ne peut pas chanter n'importe quoi. Des pauvretés, psalmodiées ou non, restent des pauvretés. Sous prétexte de « Prière universelle », on fait actuellement psalmodier des sottises de ce genre : « Pour les collecteurs d'impôts dont le rôle est si ingrat... » et, le jour des élections : « Pour les chefs que les Français vont se donner aujourd'hui, prions le Seigneur ! » Ces sottises sont le signe grave d'une méconnaissance des valeurs poétiques — c'est-à-dire du mystère, c'est-à-dire de la parole. On la déprécie, on la banalise, on en évacue la vigueur en se tenant ainsi dans la zone confuse du bavardage. La parole, moyen d'échange du mystère des personnes, est réduite à la superficialité sans conséquence par le bavardage des moyens de masse. La première démarche consiste à lui redonner vigueur et valeur, par un acte réfléchi, avant de se préoccuper de la structurer, de la rythmer, de la chanter. Sur la banalité plate de la chanson courante, pourquoi Brassens et quelques autres nous font-ils dresser l'oreille, comme s'ils se détachaient ? Parce qu'ils chantent pour dire quelque chose.

Exigence d'âme d'abord. Nous sommes ramenés à une démarche primordiale, à la plus solide interrogation, au milieu de ce remue-ménage liturgique où le prêtre dit des mots tandis que le peuple en chante d'autres : de quel esprit serons-nous ?

Alors, l'étude du langage de la chanson profane de qualité peut être entreprise. Elle reste à faire en détail. En première approximation, elle nous renvoie d'ailleurs à des catégories très classiques.

La chanson profane de qualité s'appuie d'abord sur le *symbole* : le bois, le pain, le feu, le sourire de l'*Auvergnat* de Brassens en disent plus long que des dissertations sur la charité. Est-ce donc cela, le secret ? Oui, en un sens, car on oublie que la chanson est une œuvre d'art qui s'adresse avant tout à la sensibilité. La chanson passe vite. Comme la poésie, elle utilise des mots, mais comme la musique elle s'abolit au fur et à mesure. C'est un art du temps. La poésie peut être relue, elle tolère l'arrêt, le rêve sur un vers, sur un mot ; la chanson a besoin de s'incruster dans la mémoire ; elle doit rester simple dans sa progression. Les œuvres de Brassens font sans cesse appel au symbole : la pipe, le bois, l'arbre, le joueur de flûteau, les sabots d'Hélène. Ces symboles font évidemment partie de la culture transmise par la tradition (ainsi le thème de la marche dans le *Chemin de l'Eternité* d'Aznavour). Certains ne peuvent pas être déchif-

frés par l'auditeur qui reste en dehors de telle culture. Ainsi, lorsque Claude François chante *Si j'avais un marteau*, l'auditeur français ne sait pas qu'il s'agit du marteau du juge ayant la possibilité de libérer les esclaves noirs dans le Sud des U.S.A. Notre tradition judéo-chrétienne nous a transmis un grand nombre de symboles liés à une certaine civilisation — le berger, par exemple — qui ne sont plus perceptibles au niveau de la sensibilité quotidienne par l'homme de nos sociétés occidentales déchristianisées ; cette difficulté est bien connue. On n'en a pas tiré toutes les conséquences.

Mais la recherche abstraite et appliquée de symboles directement liés à notre vie quotidienne moderne ne résout pas le problème : seule la réponse « instinctive » du poète peut le résoudre. Son texte, alors, aura l'évidence de l'œuvre d'art : on y reconnaîtra l'Esprit. Mais cette reconnaissance n'est pas facile dans la mesure où nous sommes attachés à des *formes* symboliques passées, faisant aussi partie de notre culture (du côté de la tradition). Les mots ont un pouvoir, surtout lorsqu'il s'agit d'exprimer la foi à l'intérieur d'une Eglise, d'une institution : ils imposent un sens nourri par des générations, mais plus figé, plus contraignant qu'on ne croit.

A cet égard, l'art sacré contemporain (peinture, vitraux, sculpture, mosaïque, tapisserie, etc.) est aux prises avec des problèmes relativement plus simples. En effet, la représentation plastique est relativement libre en comparaison de la parole. La poésie — comme l'art — surtout quand il s'agit de symboles, repose sur un décalage entre le sens formel littéral et le sens poétique. Ce décalage peut être plus facilement rendu sensible par l'expression plastique, surtout quand il a recours à l'abstraction. La part du mystère y est plus aisément sauvegardée. On peut faire appel à des artistes incroyants pour décorer une église : la qualité d'âme est seule en cause, elle « suffit ».

Il n'en est pas de même pour les mots. La poésie — et c'est sa noblesse comme sa difficulté — utilise le même matériau que le langage populaire de l'ouvrier ou le langage précis du théologien. Tout n'est pas permis avec des mots. Quand il s'agit d'exprimer une foi qui est aussi un héritage, on ne peut pas conférer aux mots un sens ambigu ou arbitraire. Le poète est pris au piège entre le symbole figé, les images d'une société qui n'est plus la sienne (une civilisation pastorale), les formules stéréotypées, les réalités d'aujourd'hui, et les exigences précises

du langage de la théologie qu'il n'a pas le droit de bousculer. Du point de vue de l'écrivain, ce problème de l'adéquation du langage et du jeu poétique entre les mots par le symbole paraît bien constituer la plus dangereuse pierre d'achoppement².

Pour le peintre, un rouge, un rapport de tons, une forme, un trait, etc., sont des matériaux qui ne sont pas forcément usés par l'utilisation quotidienne, qui ne sont point cernés au plus juste par le dictionnaire. Le poète n'étant plus totalement libre de son langage, n'est plus poète. La poésie (sacrée ou non) ne peut se satisfaire d'un système figé, borné, fermé, défini. La parole jaillissante et libre ne peut que briser les cadres prudents des définitions. Or chaque mot des textes religieux a été pesé, retourné, limé pour occuper le plus exactement possible une place dont il ne déborde pas. Quand des schismes se sont ouverts parce que des hommes ne donnaient pas la même valeur à tel ou tel petit mot, comment veut-on que le poète puisse inventer sans risques ? On ne conçoit pas un poète à qui l'on passe commande d'une prière respectant telle ou telle convention, tradition, définition. Chez les chansonniers, cela s'appelle des « poèmes-express » : les rimes sont imposées et on admire alors l'habileté du versificateur. On imagine, par contre, une communauté se retrouvant dans un poème (écrit peut-être en dehors d'elle), l'utilisant, l'introduisant dans une liturgie et, peu à peu, s'y habituant, s'y découvrant exprimée par des mots chargés d'un « sens plus pur ».

Encore faut-il savoir agencer ces mots. L'analyse de la chanson profane de qualité montre qu'elle repose toujours sur une certaine *habileté technique* faisant entrer en rapport les sons, les rythmes, les rimes, la place des mots, etc... suivant en cela une tradition perceptible dans les meilleures chansons du folklore. On oublie trop souvent que l'écriture est aussi un métier à partir d'un don. (Comme dit Brassens : « J'ai un certain don pour faire se rencontrer les mots ».) Brassens, Béart, Ferré, ont donné d'étonnants exemples de virtuosité verbale. On remarque aussi — sans qu'elle soit absolue — la prédominance des vers courts dans la plupart de leurs œuvres. C'est une tout autre forme

2. Pour ne rien dire de certains problèmes fondamentaux de la poésie, comme celui-ci : la poésie n'est-elle pas, par essence, liée à la nature ? Y a-t-il une expression poétique positive de la réalité quotidienne et personnelle du machinisme ? Sur ce sujet, on peut consulter : Mikel DUFRENNE, *Le Poétique*, Presses Universitaires de France.

que la lente psalmodie d'un long verset. On peut contester cette nécessité ; d'ailleurs les alexandrins d'Aragon donnent aussi naissance à de bonnes chansons. Statistiquement, cependant, les vers courts l'emportent dans la chanson moderne.

Nécessité ou pas, on doit alors faire deux remarques importantes. La première est évidente : n'importe qui ne peut s'improviser écrivain, même s'il s'agit d'un texte religieux. Cette virtuosité n'est pas l'essentiel, c'est vrai ; elle fait cependant partie du *métier* de poète et il est logique qu'on ne soit pas satisfait par cette multitude de pseudo-psaumes qui « tombent mal ». Il faut contenter l'oreille. Un juste accord de l'âme ne peut pas être traduit par des mots, des rimes, des rythmes boiteux. On aurait honte de rappeler cette évidence si, à des oreilles tout de même habituées à une qualité au moins verbale des meilleures chansons profanes, on ne livrait pas des phrases invertébrées, pas rimées, oscillant entre la mollesse d'un faux debussysisme et le pastiche d'un faux grégorien.

La deuxième remarque est une simple constatation : les poètes modernes d'inspiration chrétienne n'entrent pas dans ce schéma. Qu'il s'agisse des versets claudéliens ou des strophes de Péguy, de Renard, de La Tour du Pin — pour ne rien dire des symboles qu'ils utilisent — nous sommes loin de la structure propre aux vers des chansons. Cette remarque n'est nullement péjorative ; elle ne met en cause ni les valeurs chrétiennes ni les valeurs poétiques de leurs textes. Elle montre simplement que si nous voulons puiser un enseignement dans le langage de la chanson profane contemporaine, nous ne retrouvons pas les mêmes formules dans la poésie chrétienne du livre. Rien d'autre. Et cependant, c'est bien vers des auteurs de cette envergure-là qu'il faudrait se tourner et non pas vers des « amateurs ».

L'agencement des mots, l'exacte mesure d'un vers, la valeur des sonorités, etc., tout cela constitue les règles de la versification française. Elles reposent sur des conventions qui obligent à *choisir un parti*, comme disent les architectes. Il est regrettable d'entendre des textes qui respectent scrupuleusement la convention prosodique qui consiste à prononcer tous les *e* muets, tandis qu'ils ne respectent pas les conventions les plus élémentaires du vers français, c'est-à-dire la rime et la mesure. Cette alliance contre nature donne une impression artificielle, ampoulée, académique, bâtarde : le langage de la prose n'est pas celui du vers.

Seuls les vrais, les grands poètes, peuvent se permettre de briser les conventions par le jaillissement de leur génie, parce qu'ils savent se créer leur outil, leurs limites, leur propre langage. On conviendra, à l'écoute de centaines de textes invertébrés, que ces poètes-là sont rares.

Il y aurait certainement davantage à dire sur le langage de la chanson profane considéré du simple point de vue du texte. D'autant plus que, pour la chanson religieuse, le texte apparaît, pour le moment, primordial. Des textes plus solides devraient entraîner des musiques plus solides. Un mot encore : il faut croire à la liberté de l'écrivain et lui en donner les moyens sans l'enfermer dans des formules. C'est un vaste renouvellement en profondeur qu'il faut espérer en cette matière³.

Si l'on veut chercher des exemples dans la chanson profane, il faudra poursuivre cette analyse et la mener aussi en ce qui concerne la musique. Comme l'indique bien l'orientation actuelle de la chanson, le recours à la *mélodie* est essentiel pour la chanson profane. Là encore, il faut rappeler des évidences. L'orchestration brillante de pauvretés mélodiques (le « yéyé »⁴) n'est qu'un cache-misère. D'autre part, les demi-teintes modales, la modulation permanente, n'accrochent pas l'oreille : Hélène Martin, qui sert avec talent tant de poèmes mis en chanson par ses soins, n'échappe pas toujours à ce « défaut ». La chanson a besoin de s'appuyer sur une mélodie franche, bien développée, que l'on puisse reprendre aisément. Sans avoir de culture musicale particulière, certains compositeurs de chansons jouissent d'un sens mélodique ahurissant, même s'ils ne savent pas toujours développer cette mélodie. On dit que Vincent Scotto avait écrit plus de deux mille mélodies. Francis Lemarque fut l'un des plus extraordinaires créateurs de mélodies populaires, comme Guy Béart qui sait naturellement retrouver la veine folklorique. Le mépris des musiciens classiques pour ces découvreurs de mélodies est en général bien trop exagéré. Sans doute un beau lied de Schubert a-t-il une plus grande valeur musicale

3. Rappelons, pour mémoire, les difficultés qui tiennent à la langue française elle-même, quand, par exemple, le vocabulaire est imposé. Certaines alliances de sonorité du *Notre Père*, l'acclamation *Saint, saint, saint*, constituent des exemples classiques du sacrifice obligatoire de la sensibilité poétique à la sémantique.

4. Une des caractéristiques du *rock* (sous-produit du *Rythm and blues*) est la répétition des mêmes accords qui se substituent à la mélodie.

qu'une de ces chansons de Barbara ou de Béart que nous aimons. Mais ce lied et ces chansons appartiennent fondamentalement au même genre. On peut dire sans paradoxe qu'il y a des rapports plus étroits entre un lied de Schubert et une chanson de Brassens qu'entre ce lied et le *Sacre du Printemps*. Pour notre malheur, la tradition française sépare nettement la grande musique de celle de la chanson...

Le langage musical de la chanson de qualité est celui d'une mélodie comportant au moins un développement logique, en forme de « pont », avant de répéter le thème. La division refrain-couplet n'est plus une règle générale, mais ce développement simple en est une.

On aurait d'ailleurs tort de croire que les mélodies des bonnes chansons soient simplistes. Les subtilités mélodiques des chansons de Brassens apparaissent à une oreille un peu exercée ; les œuvres de Ferré réclament le plus souvent une grande tessiture ; les intervalles des chansons de Barbara sont prodigieux ; le trésor des chansons folkloriques, qui souvent ne répondent pas aux règles de l'école, montre que la simplicité de l'art épuré peut se jouer du nombre des mesures et des changements de tempo ; la réussite, c'est alors d'apparaître nécessaire avec évidence, pour chaque note, pour chaque inflexion, pour chaque mot.

Il faudrait aussi faire sa place à l'interprète : à la maîtrise de la voix de Jacques Douai, à l'intensité dramatique de Jacques Brel, etc... à la technique particulière du chant populaire qui est finalement plus efficace pour communiquer l'émotion que le phrasé classique, surtout quand il s'agit de la langue française. On en a eu une preuve éclatante lors de la représentation de l'opéra de *la Ville de Mahagonny*, au T.N.P. (Brecht-Weill). Une chanteuse de variétés, avec les « défauts » du genre, Pia Colombo, y a littéralement écrasé tout le reste de la distribution confiée à des chanteurs « classiques ». L'interprétation pose évidemment un problème grave lorsqu'il s'agit de passer à l'interprétation collective, surtout dans un pays où la formation artistique est scandaleusement inexistante, comme nous avons eu l'occasion de le montrer dans un récent ouvrage⁵. D'autant plus que l'influence du jazz se retrouve jusque dans le léger décalage de rythme qu'utilisent bien des interprètes, y compris Brassens, grand admirateur du jazz d'avant-guerre.

5. *Pour une politique culturelle*. Paris, Ed. Ouvrières, 1967.

On peut se demander quelle est la leçon que doit tirer le compositeur d'une œuvre religieuse se livrant à l'analyse de la chanson profane contemporaine. Je l'ignore. Mais je suis sûr qu'il doit accorder la plus grande importance à la mélodie. Je ne suis pas loin de croire d'ailleurs que, pour lui, la tradition musicale française est un écran qui reste à percer. La comparaison du lied allemand de type schubertien et de la mélodie française classique est très instructive à cet égard. En effet, si l'on n'entend pas de rupture autre que celle de la qualité entre le lied et la chanson ordinaire, on passe vraiment d'un univers à un autre en sautant de la mélodie française à la chanson populaire. Ce n'est pas le cas avec d'autres traditions. Quelle surprise heureuse pour une communauté de fidèles français que de trouver dans un choral de Bach une forme mélodique solide, claire, belle, qui convient parfaitement au chant communautaire et ne déconcerte pas ! Le vrai problème, c'est celui de l'unité d'une culture. Nous ne pouvons que constater pour l'instant qu'il existe une rupture considérable entre les œuvres profanes qui baignent notre vie quotidienne et celles de l'office dominical. Mais cette rupture n'est pas propre aux œuvres d'inspiration religieuse. Elle est celle de notre civilisation même ; elle recouvre des cassures sociales autrement profondes et graves ; elle en est le signe.

Prisonnier du néo-grégorien, ne s'en échappant que pour tomber dans les pièges jolis du phrasé classique, n'en émergeant que pour se retrouver devant une foule musicalement inculte, le musicien n'a vraiment pas la tâche facile ! D'autant plus qu'il veut souvent, comme le poète, faire appel à des schémas, à des modèles qui « font religieux », en référence à des formes musicales « suggérant le sacré ». Coincé entre les formules stéréotypées du passé et une « grande » musique contemporaine totalement incompréhensible par le public non formé, et de toute façon hors de portée, vocalement, des amateurs, le musicien, comme le poète, a la tâche surhumaine d'être un créateur...

Si l'on ajoute qu'une bonne chanson suppose l'alliance indissoluble des paroles et de la musique, que nous n'avons distinguées que pour mieux les unir, on comprendra que la réussite d'une bonne chanson profane est un petit tour de force, et que la réussite d'une bonne chanson religieuse est encore plus rare. Cette réussite s'appelle une œuvre d'art.

Jacques CHARPENTREAU.