LA CHANSON FRANÇAISE : MICROSILLON ET MACROMUTATIONS

Céline Chabot-Canet

Université Lumière–Lyon 2, département « Musique et Musicologie » celine.chabot-canet@univ-lyon2.fr

Introduction

Bien que relativement peu étudié, le phénomène de l'enregistrement dans l'évolution de la musique du XXe siècle est fondamental. Cette « étonnante révolution qu'a représentée l'enregistrement des sons » fut paradoxalement, comme le souligne Pierre Schaeffer, occultée par le processus technique, dont les « progrès furent si voyants que le phénomène lui-même échappa¹ ». Jacques Hains remarque quarante ans après que « la question a été finalement peu discutée, si l'on considère que la musique dépend aujourd'hui de l'enregistrement et que leurs destinées sont intimement liées² ». Cette dépendance s'illustre de manière hyperbolique dans la musique populaire, qui témoigne du développement concomitant et corrélé du microsillon et de la diffusion massive de la chanson, faisant basculer le statut de la musique dans notre société par une prolifération sonore, opérant le « passage du son discontinu à une [...] sonorisation continue³ » selon la formule de Ludovic Tournès. Ainsi nous sommes passés d'une écoute exceptionnelle et souvent festive à la quotidienneté d'une audition domestique : « dans le domaine de la musique légère [...], le disque, la radio [...], le juke box, fournissent à l'homme une sorte de "continuum" musical qui l'accompagne tout au long de sa journée » et tous les moments de la vie « baignent dans cet "aquarium sonore" où la musique n'est plus consommée en tant que musique mais en tant que bruit⁴ » remarque Umberto Eco en 1965.

Ce développement fulgurant de la chanson enregistrée avec le microsillon s'explique par la convergence entre l'invention technologique et un contexte économique et social favorable : accroissement démographique, apparition du temps de loisir, amélioration du niveau de vie et émergence de nouveaux médias propices à la promotion de ce médium sonore. Parler du microsillon et de la chanson, c'est donc évidemment développer ses implications musicologiques, mais aussi aborder des aspects technologiques,

¹ SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, *Essai interdisciplines* (1ère édition : 1966). Paris : Seuil, coll. « Pierre vive », 1998, p. 69.

² HAINS, Jacques, « Du rouleau de cire au disque compact ». Dans : Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle.* Vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle.* Paris : Actes Sud, Cité de la musique, 2003, p. 901.

³ TOURNÈS, Ludovic, *Du phonographe au MP3. XIXe-XXIe siècle. Une histoire de la musique enregistrée.* Paris : Autrement, coll. « Mémoires », 2008. Conclusion.

⁴ ECO, Umberto, « La musique et la machine », dans : *Communications*. n° 6 : *Chansons et disques*. 1965, p. 13-14.

sociologiques, économiques et médiatiques, tant la profusion créatrice, l'écoute et la diffusion sont passées au stade d'un véritable *habitus* dans les sociétés actuelles. La démarche multipolaire est rendue indispensable par les liens inextricables entre les différents éléments et par les interactions multiples existant entre eux : le développement des technologies induit de nouvelles écoutes qui elles-mêmes suscitent des mutations esthétiques. Le processus évolutif fonctionne tout aussi bien dans l'autre sens et les différents paramètres entrent en synergie pour assurer au microsillon le statut de médium emblématique de la seconde moitié du XX^e siècle et à la chanson de variété celui de genre musical hégémonique.

Pourquoi, dans ce cas, la chanson de variété à l'ère du microsillon a-t-elle paradoxalement fait l'objet de si peu d'études? Elle a sans doute pâti des liens entre le disque et l'industrie culturelle de masse, qui lui confèrent une connotation négative et nuisent à sa crédibilité. Umberto Eco dénonce les « moralistes de la culture », qui n'analysent pas les phénomènes sociologiques et esthétiques liés au disque et les « relèguent parmi les éléments négatifs d'une société en proie à la massification », exprimant leur mépris pour la « musique en conserve⁵ ». Edgar Morin fait le même constat : « L'étude des phénomènes discrédités est elle-même discréditée. L'étude des phénomènes jugés frivoles est jugée frivole. Pourtant Pascal n'avait-il pas déjà indiqué à sa manière que la frivolité – le divertissement – était un problème profond [...]. On se borne presque toujours à condamner plutôt que d'analyser [...] : "ce qu'on méprise ne mérite pas d'être étudié ou pensé⁶" ». Après le concert de la place de la Nation en 1963, ce sociologue fut le premier à ouvrir une brèche dans le ghetto dans lequel les scientifiques cantonnaient « la mauvaise chanson de production industrielle ». Il étudia le phénomène yé-yé en remettant en cause la frontière entre chanson de qualité et chanson de consommation : «Le critère industriel-commercial n'est pas la ligne de démarcation radicale, claire, nette, entre l'art et le non-art⁷ » précise-t-il, soulignant le caractère factice de cette démarcation et la porosité qui existe entre les différents courants de la chanson.

Trop souvent, pour le musicologue, la chanson de variété, par son caractère commercial et son apparente simplicité, a été reléguée au statut de simple produit de consommation et à ce titre plus négligée qu'analysée. Seule la chanson dite poétique sembla digne d'intérêt, mais étudiée de manière partielle, par son ancrage historique et par la dialectique texte/musique. Analyser la chanson de variété implique donc, outre l'approche pluridisciplinaire dont nous avons parlé, la remise en cause d'un certain nombre d'idées reçues.

Le sujet d'agrégation de musique 2011 nous incite à pratiquer cette double démarche :

« La chanson de variété en France à l'ère du microsillon. À l'heure où le paradigme discographique tend à l'obsolescence, on analysera, dans les limites du corpus de la chanson française, ce qu'ont été les effets de la diffusion massive par le disque (création, interprétation, publics, histoire des représentations, évolutions des milieux professionnels liés à la chanson, etc.) ».

Il ne s'agit donc pas d'étudier seulement la chanson française à l'époque du microsillon, mais les rapports entre ce répertoire et le médium sonore qu'est le disque microsillon. Nous avons choisi de partir du disque et de sa diffusion massive pour en observer les

⁵ ECO, Umberto, « La musique et la machine », op. vit., p. 10.

⁶ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », dans : *Communications*. n° 6 : *Chansons et disques*. 1965, p. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

conséquences sur la chanson, tout en abordant ses différents aspects, de la création à la diffusion et à la réception. Après avoir mis en évidence les liens étroits entre une évolution technique mutagène et une société en pleine mutation, qui feront du microsillon à la fois un objet de consommation quotidien et un médium musical privilégié, nous étudierons ses implications sur l'image de l'artiste, le nouveau rôle de l'interprète au sein d'une œuvre collective et le renouvellement des publics. Le microsillon opère aussi une fixation dans la « matière si volatile⁸ » du genre de la chanson, induisant une écoute acousmatique paradoxale, au sein de laquelle se confrontent absence corporelle et présence intime, passivité et appropriation, individualisation et socialisation. Ses implications sur la création sont aussi diversifiées que fondamentales; dépassant rapidement le simple objet de restitution sonore, il devient agent et tremplin du renouvellement créatif. Mais aussi bien au point de vue de l'interprétation, qu'il fait passer au premier plan, que des métissages résultant de sa diffusion internationale, il exerce un rôle ambigu: instrument de libération ou de standardisation, de création ou d'acculturation. Enfin, le disque à l'époque du microsillon nous livre sur l'état de la chanson française un corpus d'une richesse inégalée, permettant un renouveau de l'analyse musicologique de la chanson par l'étude de l'interprétation, de tous les phénomènes jusqu'alors aléatoires et fluctuants mais pourtant fondamentaux dans ce genre bien éloigné de la simplicité dans laquelle on a trop souvent voulu le cantonner.

1. Le microsillon, conjonction d'une technologie mutagène et d'une société mutante

En 1877, un an après l'invention du téléphone, dans un contexte socioéconomique stimulé par les découvertes technologiques et les progrès de l'industrialisation, l'invention du phonographe mécanique par Thomas Edison aux États-Unis marque un tournant capital dans la relation au sonore qui échappe à sa nature instantanée, éphémère et insaisissable par les possibilités nouvelles d'enregistrement et de reproduction. Le son se présente sous une forme inédite, libéré des contraintes du temps et de l'espace. Dans le creuset d'une forte émulation scientifique, les découvertes s'enchaînent, passant du cylindre, commercialisé dès 1889 pour le phonographe, au disque plat inventé par Berliner en 1887, mis au point et commercialisé en 1896 avec le gramophone. Les décennies suivantes sont marquées par la rivalité entre les deux supports - cylindre et disque chacun améliorant ses performances en parallèle. Les premiers chanteurs de variété enregistrés en France, en l'occurrence chanteurs de café-concert, comme Charlus ou Yvette Guilbert, le furent par la société Pathé, sur cylindres dupliqués par pantographie. Mais c'est la maîtrise de la reproductibilité en série, grâce à la duplication du disque par galvanoplastie, plus performante que la technique rudimentaire du pantographe, qui assure finalement la suprématie du disque après une longue cohabitation des deux systèmes.

1.1. Technologie et historique du microsillon

Alors qu'à ses débuts le 78 tours permettait quatre minutes d'écoute, doublées à partir de 1904 par la gravure des deux faces, que la vitesse de rotation élevée (78 tours par minute) générait un important bruit de fond, et que l'enregistrement acoustique jusqu'en

⁸ LE VOT, Gérard, « La chanson entre oral et écrit. 2e partie : Histoire et esthétique de la chanson française », dans : L'Éducation musicale, n° 557/558, nov.-déc. 2008, p. 28.

1925 appauvrissait considérablement le son, des améliorations notables apparaissent. Le développement des technologies de radiodiffusion, par RCA, représente un terrain d'expérimentation et de progrès techniques dont les applications déborderont sur de nombreux domaines : notons l'invention de l'amplification électronique par la lampe triode. Le microphone électrique, mis au point par les laboratoires Bell Telephone en 1924, permet l'enregistrement électrique, une extension de la bande passante à 100 - 5.000 Hz et donc un accroissement de la sensibilité sonore. Le son est désormais traduit « en traces solides et en variations d'états électriques ⁹ ».

C'est en 1948, alors que le 78 tours est arrivé à son plus haut degré de perfectionnement, que Columbia lance un disque « long playing » d'une durée de 20 à 30 minutes par face : le microsillon. La vitesse de rotation est réduite à 33 ^{1/3} tours par minute et le nouveau matériau, la vinylite, permet la gravure d'un « microsillon ». Amélioration donc à la fois de la qualité sonore, de la durabilité, de la durée d'écoute. Dans le même temps, EMI et RCA Victor lancent leur propre microsillon 45 tours dont le succès sera fulgurant à la fin des années 50.

Tableau 1: Tableau comparatif du 78 tours et du microsillon¹⁰.

Le 78 tours	Le microsillon
Vitesse de rotation	
• 78 tours par minute	Plusieurs vitesses:
	· 33 1/3 tours/min (33,333 tours)
	· 45 tours/min
	• 16 ^{2/3} tours/min (peu répandu, pour des
	enregistrements longue durée de parole uniquement)
Durée d'écoute	
· 4 à 5 minutes par face pour un 78 tours 30 cm	• 30 minutes par face pour un 33 tours 30 cm.
(gravure des deux faces à partir de 1904).	· Durée inférieure à 6 min., une chanson par face, pour
	les 45 tours 17 cm. Puis super-45 tours (4 titres).
Matériau	
Mélange à base de gomme-laque	Nouveau matériau : la vinylite, créée par Union Carbide,
(ou shellac).	plus légère. Elle permet la gravure d'un « microsillon ».
Sillon	
· profondeur constante (gravure latérale)	· profondeur constante (gravure latérale)
· 36 spires par cm	· 100 spires par cm
· 0,17 mm de diamètre	· microsillon : 3 fois moins large

Les conséquences de l'adoption du microsillon sont multiples : il s'agit tout d'abord d'une amélioration du rendu sonore grâce à une réduction des bruits de fond générés par les irrégularités de la surface du sillon et amplifiés sur le 78 tours par la vitesse de rotation importante, grâce à un élargissement du spectre qui permet de gagner une octave dans les fréquences élevées et à une diminution des distorsions. La seconde amélioration est celle de la durée d'écoute puisque la combinaison de la réduction de la largeur du sillon et du ralentissement de la vitesse de rotation la multiplie en moyenne par 6,5 et qu'elle fut

⁹ BATTIER, Marc, «Science et technologie comme sources d'inspiration». Dans: Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1: Musiques du XX^e siècle, op. cit., p. 514.

¹⁰ Tableau établi à partir des données du livre de Pierre GILOTAUX : L'Industrie du disque (Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1962).

encore améliorée par la technique du « pas variable », c'est-à-dire le resserrement des sillons quand l'amplitude est faible. Mais les durées standard de la chanson de variété sont alors fixées par les contraintes des supports précédents, et leur remise en cause, limitée d'ailleurs par les normes imposées par la diffusion radiophonique, ne sera que ponctuelle.

Une étude comparative de quatre exemples puisés à différentes périodes de l'histoire de la chanson française enregistrée, permet de mettre en évidence le progrès constant du rendu sonore, depuis les enregistrements sur cylindre du début du siècle jusqu'au microsillon, même si ces exemples, à partir d'enregistrements anciens numérisés, tout en restant fidèles au son enregistré, diffèrent en partie du son diffusé par les appareils de l'époque. *Le Petit Panier* (Louis Lust), « chansonnette grivoise » chantée par Charlus et enregistrée sur cylindre Pathé en 1903¹¹, incarne les caractéristiques de l'enregistrement acoustique avant l'arrivée du microphone électrique.

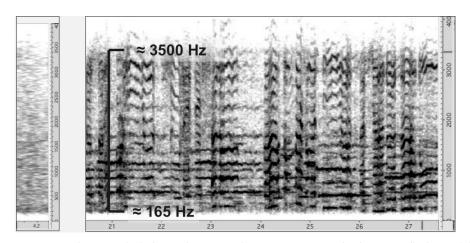


Figure 1 : Sonagramme d'un extrait de l'enregistrement du *Petit Panier*, par Charlus, sur cylindre Pathé, 1903. La partie de gauche présente uniquement le bruit de support pris sur un silence au début de l'enregistrement.

On observe sur le sonagramme une bande passante très limitée (165-3500 Hz environ), qui donne un timbre sourd et une certaine confusion à l'écoute entre la voix et les sons instrumentaux. Une distorsion confère à la voix un timbre nasillard. La qualité sonore rudimentaire nécessite de la part du chanteur une intensité vocale constamment élevée, sans possibilité de moduler la voix : il chante alors devant le cornet acoustique, le cylindre étant gravé directement.

L'exemple suivant est un enregistrement des Roses blanches (Charles Louis Pothier et Léon Raiter), grand succès de la chanson réaliste, interprété par Berthe Sylva en 1937 et gravé sur disque 78 tours Odéon.

¹¹ Source de l'enregistrement numérisé: DUBÉ, Paul et MARCHIORO Jacques. *Du temps des cerises aux feuilles mortes. Un site consacré à la chanson française de la fin du Second Empire aux années cinquante.* URL: http://www.chanson.udenap.org/ (visité le 28 nov. 2010).

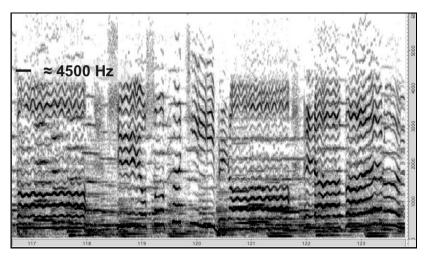


Figure 2 : Sonagramme d'un extrait des Roses blanches, chanté par Berthe Sylva, disque Odéon, 1937.

Nous sommes passés à l'enregistrement électrique : la bande passante est plus large (environ de 50 à 4500 Hz sur cet exemple). À l'écoute, la voix passe nettement au-dessus de l'accompagnement instrumental, bien que le son soit encore un peu nasillard dans les aigus. Le bruit de fond est moins présent.

Poursuivons la comparaison avec deux enregistrements de Charles Trenet, qui sut mieux que quiconque associer un nouveau style de chanson aux révolutions du disque et de la radio et dont une partie de la production se place à la charnière entre le 78 tours et le 33 tours. *Que reste-t-il de nos amours?*, enregistré en 1943 sur disque 78 tours Salabert, illustre l'âge de maturité de ce support :

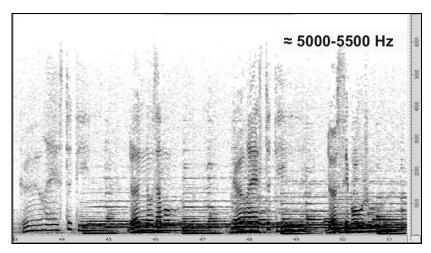


Figure 3 : Sonagramme d'un extrait de *Que reste-t-il de nos amours ?*, enregistrement sur disque 78 tours Salabert, 1943.

Se distingue encore un léger bruit de fond (zones grisées en pointillés sur le sonagramme), mais beaucoup plus faible. La voix est plus présente avec une impression de proximité, plus de souplesse et de nuances dans l'interprétation vocale et un timbre assez proche de ce que l'on trouvera sur le 33 tours.

Enfin, terminons avec *Le jardin extraordinaire*, enregistré sur disque 33 tours chez EPM en 1957 :

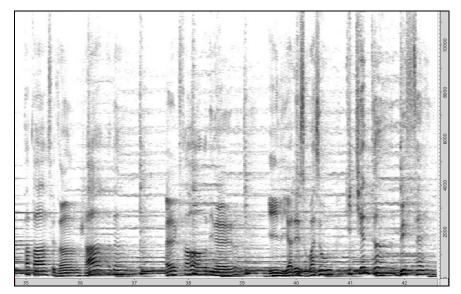


Figure 4 : Sonagramme d'un extrait du *Jardin extraordinaire*, enregistrement sur disque 33 tours EPM, 1957.

Nous remarquons en ordonnées un élargissement important de la bande passante, permettant une plus grande netteté dans les sons à l'écoute et une précision dans la restitution du timbre. L'utilisation de la voix est beaucoup plus libre, introduisant des effets vocaux de faible intensité autrefois proscrits : effet de souffle, proximité... L'absence de bruit de support permet d'entendre l'ambiance acoustique du studio et le travail sur bande autorise la réalisation d'effets sonores comme la réverbération.

Cette progression s'inscrit dans la recherche d'une qualité sonore idéale, dans l'objectif utopique d'un son si fidèle qu'on ne le distinguerait plus de l'original, d'un son « haute fidélité » (hi-fi), qui est amélioré dès 1958 avec la sortie des premiers disques en stéréophonie, par Audio Fidelity aux USA et Decca en Europe, procédé qui se généralise en 1968, donnant du relief au son et une illusion d'espace sonore. Mais, dès 1963, le lancement de la cassette par Philips provoque une crise importante dans l'histoire du microsillon dont elle devient concurrente – en France, vingt-deux millions de cassettes sont vendues en 1978 –, avant que le microsillon ne soit finalement détrôné par de compact disc, dont la courbe de vente exponentielle dépasse celle du microsillon au cours de l'année 1989.

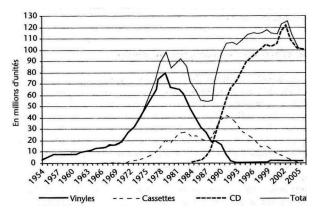


Figure 5 : Graphique des ventes d'albums en France. Source Snep¹³.

¹³ CURIEN, Nicolas et MOREAU, François, *L'Industrie du disque*. Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2006, p. 67.

Le cadre temporel de notre étude, « l'ère du microsillon », ne peut donc être circonscrit entre deux dates ponctuelles : aussi bien ses débuts que son déclin s'opèrent sans rupture soudaine. L'abandon définitif des 78 tours a lieu en 1957, plusieurs années après les premières parutions de 33 tours en France, et l'abandon du 33 tours est tout aussi progressif, la vente de microsillons se poursuivant en parallèle à celle du CD et n'ayant d'ailleurs jamais complètement cessé. Il est vrai que le son du 33 tours présente un aboutissement de la qualité sonore au point qu'aujourd'hui encore certains le préfèrent au CD, dont ils critiquent la « froideur du numérique ».

L'évolution née des caractéristiques du microsillon implique de multiples conséquences sur l'enregistrement et la production. Edgar Morin parle d'une « technicisation de la chanson » : « le disque, qui s'épanouit véritablement avec le microsillon et le transistor, accomplit un processus de technicisation de la chanson¹⁴ ». Il nécessite en effet de nouveaux équipements d'enregistrement, de gravure, de fabrication et de diffusion. L'augmentation de l'ambitus et la réduction de la largeur du sillon impose un renouvellement du matériel d'enregistrement. De plus, la durée du microsillon requiert l'intermédiaire de la bande magnétique pour un enregistrement fractionné. On passe ainsi de la gravure directe à la multiplication des prises, ce qui entraı̂ne un bouleversement total, selon Pierre Gilotaux, dans la prise de son de variété : « la prise de son de variétés est une véritable analyse de chaque partition, le fin du fin étant de tout isoler au maximum afin de pouvoir réaliser le mélange qu'on désire 15 ». Le renouvellement technique des studios permet d'initier un travail sur le son par le montage et par l'utilisation d'effets (réverbération, écho, superposition ou correction du timbre). Il faut également adapter les pick-up au nouveau matériau du disque et produire des tourne-disques permettant plusieurs vitesses de rotation. Ce processus de technicisation entraîne, nous le verrons, de profondes mutations dans la création, la diffusion et la réception de la chanson.

1.2. Diffusion et culture de masse

La technicisation de la chanson et la complexification des processus de fabrication, en impliquant un investissement financier important, induisent, pour des raisons de rentabilité, un élargissement rapide de la diffusion.

En France, la nouvelle compagnie L'Oiseau Lyre commercialise le premier 33 tours fin 1949 (L'Apothéose de Lully de Couperin, d'après un « repiquage » de 78 tours). Musique classique et jazz se partagent ensuite les premières éditions – le second en particulier, sous les labels Blue Star, créé par Eddie Barclay en 1948, et Vogue, créé en 1947 par Léon Cabat et Charles Delaunay, labels qui se lanceront ensuite dans le répertoire plus lucratif de la chanson française. Comme nous l'avons noté, l'utilisation généralisée du microsillon dans la chanson n'est pas immédiate : par exemple, le premier enregistrement de Brassens en 33 tours date de 1955¹⁶ (18 janvier 1955, Philips, 33t 25cm, La Mauvaise Réputation). Entre 1952 et 1954, Brassens enregistre encore des 78 tours. Les premiers disques 33 tours de Léo Ferré datent de 1953 (Monsieur William, Odéon 33t 25cm, et Léo Ferré chante

¹⁴ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », op. cit., p. 4.

¹⁵ GILOTAUX, Pierre, L'Industrie du disque. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1962, p. 78.

¹⁶ D'après : LUBIN, Jacques « Discographie de Georges Brassens. 2e partie », dans : *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, n°14, automne 1999, p. 18-21. En ligne : http://afas.revues.org/1974 (visité le 28 nov. 2010).

Léo Ferré, Le Chant du Monde, 1953), après deux 78 tours Léo Ferré s'accompagne au piano à Chant du Monde en 1950.

Mais très vite sont oubliés les deux mille tirages pour chaque 33 tours des années 1950-1951 de Barclay, correspondant globalement aux deux mille tourne-disques privés en France, pour une production à plus grande échelle dont les ventes s'emballent : de 1946 à 1973, de dix-huit à cent millions de disques sont vendus en France, cent treize millions en 1975¹⁷. Les microsillons engendrent en France, entre 1948 et 1958, un bénéfice qui passe de sept à trente millions de francs¹⁸, ce qui atteste la généralisation de leur succès.

1.2.1. Le creuset favorable d'une société mutante

Le développement fulgurant de la chanson enregistrée avec le microsillon s'explique par la convergence entre avancée technologique et contexte économique et social particulier. L'accroissement démographique lié au baby boom et l'amélioration du niveau de vie, permettant de dégager un budget pour les loisirs, ainsi que l'émergence d'une classe moyenne, élargissent le public potentiel du microsillon, de même que l'apparition du temps de loisir dont les congés payés furent les prémisses. L'essor de l'urbanisation et la concentration de la population dans les villes facilitent l'accès à ce nouveau médium. Le développement de la radio, qui après avoir diffusé de la musique en direct devient un tremplin pour le disque, ainsi que l'expansion d'un autre média de masse, la télévision, créent des conditions propices à la promotion massive du microsillon, établissant plutôt une synergie qu'une rivalité. Dès la généralisation du microsillon, la vente de tourne-disques en France, de 1954 à 1955, passe de 84.000 à 129.000, marquant une croissance annuelle de cinquante-trois pour cent.

Ces bouleversements sociaux et médiatiques vont de pair avec l'émergence économique d'une nouvelle tranche d'âge : la classe adolescente. Accédant à une forme d'indépendance par la généralisation de la chambre individuelle et de l'argent de poche, elle joue un rôle fondamental dans la diffusion massive du microsillon et fait le succès du tourne-disque portable (par exemple le Teppaz) et du transistor. Selon Tournès, en 1966, quarante-deux pour cent des 15-20 ans possèdent un tourne-disque ¹⁹, et selon Jean-François Sirinelli, le transistor « devient le compagnon familier des français », passant en France de 260.000 en 1958 à 2.215.000 en 1961.

1.2.2. L'hégémonie du répertoire des variétés et le développement du 45 tours

Le goût spécifique de la jeunesse – à la fois capté et infléchi par les maisons de disques – joue un rôle fondamental dans l'évolution de la production des microsillons, avec une prépondérance de plus en plus marquée du répertoire des variétés, dont la production double en cinq ans durant les années 1960-1965. Nous utilisons les chiffres issus de l'article d'Alicia Schvarzer²⁰ sur « l'industrie du disque en France », avec pour objectif de montrer l'évolution proportionnelle, sans nous engager sur la précision de ces chiffres, qui divergent un peu en fonction des sources et des articles :

¹⁷ Chiffres tirés de : TOURNÈS, Ludovic, Du phonographe au MP3, op. cit., p. 75-76.

¹⁸ TOURNÈS, Ludovic, «Le temps maîtrisé», dans: *Vingtième siècle. Revue d'histoire.* n° 92: Dossier "L'enregistrement sonore". Oct.-déc. 2006. Presses de Sciences Po, p. 5-15.

¹⁹ TOURNÈS, Ludovic, Du phonographe au MP3. op. cit., 2008.

²⁰ SCHVARZER, Alicia, «L'Industrie du disque en France », dans : *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.* Vol. 4, n° 2. Déc. 1973. p. 257-258.

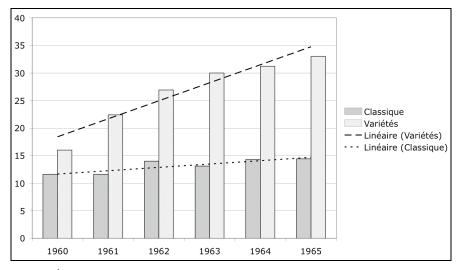


Figure 6 : Évolution de la production de microsillons en France en fonction du répertoire. D'après des chiffres d'Alicia Schvarzer (en millions).

Les ventes de disques suivent la même courbe : stagnation pour la musique classique, tandis que la vente de disques de variété 45 tours double. Selon Alicia Schvarzer, le phénomène s'accentue au cours des années et, en 1972, la répartition des ventes de disques est la suivante : 71% correspondent aux musiques de variété, 24% à la musique classique, 5% au *jazz*.

On observe d'autre part que chaque type de microsillon s'associe avec prédilection à un répertoire spécifique de la variété : l'album 33 tours est avant tout réservé aux vedettes confirmées (Aznavour, Brassens, Ferré... qui ne négligent toutefois pas le 45 tours, plus facile d'accès, mais souvent en reprise de 33 tours et non l'inverse) et le 45 tours plus volontiers associé à la variété de grande diffusion, assurant la promotion des tubes, en particulier à la radio et auprès des jeunes, en lien avec les appareils de diffusion qu'ils privilégient. Cette spécialisation sera moins marquée et s'infléchira à partir des années 60-70, comme le fait remarquer Marc Robine : « les débutants sont [alors] d'emblée admis à faire leurs premières armes dans la cour des grands. Le résultat de cette nouvelle politique est une vertigineuse multiplication des premiers albums²³ ». Cette généralisation a d'ailleurs une influence non négligeable sur l'aspect créatif, la composition de l'album impliquant une certaine unité stylistique et donc des prises de position esthétiques que le 45 tours ne rendait pas nécessaire.

L'élargissement de l'offre du microsillon n'est rendu possible que par une surmédiatisation qui provoque une commercialisation pléthorique, transformant pour la première fois un médium sonore en objet de consommation.

1.3. <u>Le microsillon</u>: objet de consommation en tension entre standardisation et création

Des années 50 aux années 80 se développe donc une véritable production de masse, initiée et relayée en particulier autour des *majors*: Ludovic Tournès parle des « trente glorieuses du microsillon » pour désigner la période 1945-1982, durant laquelle se restructureront les firmes, créant des multinationales audio-visuelles, véritables conglomérats médiatiques. Le disque, et donc par extension la chanson, deviennent des

²³ ROBINE, Marc, Il était une fois la chanson française. Paris : Fayard, 2004, p. 193-194.

phénomènes de « l'industrie culturelle » et de la « culture de masse ». La chanson est ainsi engagée dans des processus économiques, industriels et commerciaux. Selon Edgar Morin, la culture de masse est une culture « produite selon les normes massives de la fabrication industrielle ; répandue par des techniques de diffusion massive ; s'adressant à une masse sociale²⁴ ». À ce titre, nous ne pouvons que considérer le microsillon comme médium de la culture de masse, c'est-à-dire assujetti à des visées commerciales, à une production de masse intégrée à un marché en plein essor.

Le médium sonore est une marchandise au même titre que les autres biens de consommation. Cette réification engendre une volonté de possession et un intérêt particulier pour l'aspect concret de l'objet discographique (collections, pochettes cultes...). Elle substitue la notion du désir de possession à celle, antérieure, de divertissement et de culture. Le disque devient alors l'un des piliers de l'industrie culturelle :

«Le caractère véritablement original de la chanson (et de la musique de divertissement), grâce au disque-tourne-disque-radio-transistor (à quoi il faut ajouter télévision, juke boxes et scopitones) c'est qu'elle peut être consommée à tout moment du temps et en tout point de l'espace. C'est ici que le mot consommation prend son sens. La chanson est le plus quotidien des objets de consommation quotidienne²⁵ ».

Mais y a-t-il vraiment une adéquation entre culture de masse et standardisation? La diffusion massive implique-t-elle obligatoirement une définition de la norme et une uniformisation? Nous devons remettre en cause les valeurs négatives et dépréciatives qui sont trop souvent attachées à la consommation de masse, *doxa* schématisante et réductrice face à une diversité qui demeure malgré les tendances de la standardisation industrielle.

L'assujettissement à des visées commerciales a en fait deux conséquences paradoxales sur la production chansonnière, qui adopte la logique des produits de consommation en intégrant les ambiguïtés propres à l'industrie culturelle. Elle est partagée entre une tendance à la standardisation qui rassure le public et un appel au renouvellement qui incite à l'achat. La tendance à l'uniformisation repose en particulier sur l'assimilation des courants les plus divers et l'acculturation qui permet une intégration par des dénominateurs communs bien cadrés : citons par exemple le *rock*, vidé de son contenu subversif pour être standardisé sous la forme édulcorée du yé-yé. Processus que Morin associe au système de la culture de masse, qui « intègre la génialité musicale du mouvement pour bénéficier de son dynamisme tout en désamorçant l'explosif social [...]. Le propre de tout ce système est de circonscrire la tendance dionysiaque mais sans la détruire²⁶ ».

Cette recherche d'assimilation se double de manière paradoxale d'une tension vers un renouvellement constant et donc d'une incitation à la création par l'obsolescence rapide de l'objet. La culture de masse, d'une certaine manière, favorise la création en provoquant un phénomène de « saturation » par une diffusion massive : les modes se succèdent très vite, comme en témoignent les *hit-parades*, avec la rapide substitution d'un succès à un autre et la prolixité de la production discographique des vedettes (par exemple, en 1961, Johnny Hallyday sort une dizaine de super-45 tours 4 titres, quatre 25 cm dont un public, et une compilation de trois 30 cm; Richard Anthony, entre 1962 et 1966, sort jusqu'à

²⁴ MORIN, Edgar, L'Esprit du temps. 1 : Névrose. Paris : Grasset, 1962, p. 15.

²⁵ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », op. cit., p. 5.

²⁶ *Ibid.*, p. 8

douze super-45 tours dans la même année²⁷). Cependant, ce renouvellement constant s'accompagne-t-il d'une véritable évolution créatrice? Il s'agit souvent de présenter la même chose de manière différente, en quelque sorte de changer « l'emballage » (citons par exemple la succession rapide des danses à la mode : *twist, jerk, madison...*). Selon la théorie des changements du psychothérapeute Paul Watzlawick²⁸, il s'agit de changements de « niveau 1 » (plus ça change, plus c'est la même chose) plutôt que de « niveau 2 », qui initieraient un véritable renouvellement.

Mais, si la course à la nouveauté que nous venons de signaler se solde souvent par des changements peu signifiants, il y a toutefois persistance en France dans les années microsillon d'une zone de création et d'originalité qui échappe aux diktats du commercial tout en étant diffusé par lui : originalité dans le répertoire et les thématiques (Boby Lapointe, Serge Gainsbourg, Georges Brassens), dans l'interprétation (Jacques Brel ou Juliette Gréco), voire dans la structure profonde de la chanson (Léo Ferré, Claude Nougaro), plusieurs de ces éléments se combinant souvent chez chaque chanteur cité. D'ailleurs, si Richard Anthony fut l'un des plus importants vendeurs de disques de l'époque, chacun des chanteurs précédemment cités accède aussi à de vraies réussites commerciales. La diffusion de masse n'aura ainsi pu résorber totalement la diversité et l'hétérogénéité de la production.

Le catalogue des éditions Barclay symbolise à lui seul cette diversité, incluant aussi bien Brel, Nougaro, Ferré, Ferrat, que Sylvie Vartan, Franck Alamo, Mireille Matthieu, Dalida... Certes les préoccupations économiques ne sont pas négligée — Barclay saura mieux que quiconque s'intégrer au monde médiatique qui assure la diffusion de ses productions — mais elles ne sont pas exclusives, puisqu'il accepte d'éditer en 1964 le double album *Verlaine et Rimbaud chantés par Ferré*, demandant il est vrai à Léo quelques « tubes » en échange, ce dont Ferré se moquera dans la chanson *Monsieur Barclay*, éditée en 1964 sur un 45 tours... Barclay!

Tableau 2: Extrait des paroles de Monsieur Barclay, Léo Ferré, 1964.

Monsieur Barclay		Monsieur Barclay
M'a demandé :		M'a signifié :
« Léo Ferré,	Yes, yes, boum, bye Tira me la gamba Tira me la gamba Yes, yes, boum, bye Tira me la gamba Sul tramvaye []	« Léo Ferré
J'veux un succès		On met l'paquet
Afin qu'je puiss'		Afin que j'puisse
promotionner		bien matraquer
À Europe Un		A Europe Un
Et chez Fontaine		Et chez Fontaine
Et chez Lourier		Et chez Lourier
Et chez Dufrêne		et chez Dufrêne »
Et moi, pas con		Et moi pas fou
J'ai répondu :		Du tac au tac
Voilà patron		J'ai dit : « Mon loup
C'que j'ai pondu!		V'là ta matraque »

Critique humoristique de la chanson de variété commerciale et de la pression exercée par les producteurs pour faire des succès commerciaux, cette parodie offre aussi l'avantage de mettre en évidence, en les caricaturant, les caractéristiques associées à la chanson de variété de consommation : parodie de *gimmick*, utilisation de chœur, pauvreté

²⁷ ROBINE, Marc, Il était une fois la chanson française, op. cit., p. 103.

²⁸ WATZLAVICK, P., WEAKLAND, J., et FISCH, R., Changements, Paradoxes et Psychothérapie. (trad. Pierre Fulan). Paris: Seuil, coll. « Points », 1980, 189 p.

des paroles, non signifiance du refrain, structure couplet/refain stéréotypée, répétitions à la chaîne. Cette chanson souligne la position ambiguë dans laquelle se trouvent les artistes, partagés entre liberté créatrice et nécessité de vendre, mais aussi paradoxalement la possibilité d'une résistance et la persistance d'une diversité dans la « chanson de variété française », titre du sujet d'agrégation dont nous allons maintenant préciser le corpus.

De la notion de chanson de variété: pour en finir avec un concept discriminant

Dans un premier temps, historiquement, le terme « variétés » désignait des spectacles de *music-hall* au menu varié avec numéro de cirque, sketch, chanson et danse. On assiste avec l'abandon de ce genre de spectacle au profit du récital, à un glissement de sens : le mot désigne alors le genre musical particulier des chansons qui étaient associées à ces spectacles de *music-hall*. On a ensuite un nouvel élargissement de sens à l'ensemble de la production chansonnière de diffusion massive. Le nouveau concept de variétés s'adapte à l'industrie du disque puisque la recherche d'un public varié induit la recherche « de variété ». Le terme pluriel « variétés » intègre ainsi en lui-même l'idée de diversité et constitue un genre musical hétérogène dont l'acception commune est liée au caractère vocal, à la diffusion massive et à une orientation plus tournée vers le divertissement, la musique et le rythme que vers le texte.

L'usage consiste donc à distinguer la variété de la chanson française traditionnelle, la « chanson de consommation » ou « de divertissement » de la chanson dite « à texte » ou « de qualité », la première catégorie se développant de manière hégémonique au détriment de la seconde. Mais les deux courants, plutôt que de rivaliser, s'interpénètrent et s'influencent mutuellement à des degrés divers. Certes le premier est plus lié à des composantes exogènes, par exemple l'influence des USA, et le second principalement à un processus endogène qui respecte la typicité de la chanson française, mais leur coexistence est évidente : si nous examinons, par exemple, la sélection des plus grands succès de l'année 1962 en pleine vague yé-yé, nous constatons une étonnante diversité et la concomitance de styles très diversifiés. Certes y figurent succès du yé-yé - Belles, Belles, Belles (Claude François), traduction de Girls, girls, de Phil Everly, Retiens la nuit (Johnny Hallyday), Tous les garçons et les filles (Françoise Hardy) –, mais aussi chansons de charme, dans le style crooner – Syracuse (Jean Sablon, Yves Montand, Henri Salvador) –, chansons d'inspiration folk - J'entends siffler le train (Richard Anthony), version originale : West -, chansons comiques – Un mexicain (Marcel Amont), Le Clair de lune à Maubeuge (Bourvil) – et enfin chansons françaises à texte - Et maintenant (Gilbert Bécaud), La Javanaise (Serge Gainsbourg, chantée par Juliette Gréco), Une petite fille, Le Jazz et la Java (Claude Nougaro)²⁹...

L'auditeur français du microsillon est au carrefour d'un double mouvement : une culture de masse imposée par les structures économiques qui façonnent le goût du public, et une culture plus spécifique induite par un patrimoine culturel comme la chanson Rive gauche. La variété française à l'époque du microsillon ne doit pas être réduite de manière factice au seul premier courant. Les frontières entre les deux sont souvent poreuses et une catégorisation des chanteurs ne pourrait être qu'une schématisation arbitraire et simplificatrice : où situer par exemple Polnareff, Souchon, Le Forestier, qui associent dans leur répertoire tubes et chansons à texte ? où situer Johnny Hallyday, qui pourrait paraître

²⁹ SAKA, Pierre et PLOUGASTEL, Yann (éd.), *La Chanson française et francophone*. Paris : Larousse, coll. « Guide TOTEM », 1999, p. 65-66.

l'emblème de la chanson de variété commerciale, mais qui est aussi bien le chanteur du succès yé-yé *Da dou ron ron* en 1963 que l'interprète du *Testament d'un poète*, sur des paroles de Etienne Roda-Gil d'après un poème d'Antonio Machado, comme le fait remarquer Marc Robine³⁰. Les sous-genres ne sont pas unifiés – par exemple, le style yé-yé de Françoise Hardy n'est pas celui de Sheila – et à l'intérieur même de la discographie de chaque chanteur subsistent des disparités importantes.

Nous ne retiendrons donc pas de la notion de variété une hiérarchisation manichéenne entre des courants, excluant de la catégorie la chanson dite « de qualité » pour s'en tenir à la chanson de consommation généralement associée à la médiocrité, mais son sens inclusif et originel de diversité. Quel que soit le courant, la chanson liée au microsillon l'est aussi au monde économique. Certes, leurs rapports au succès sont différents : la chanson dite « commerciale » accède à des succès aussi fulgurants que fugaces, la chanson plus personnalisée à des succès plus laborieux mais durables. Certes l'originalité créatrice s'illustre moins dans la chanson «tube» que dans la chanson française à texte, et l'intégration de courants divers s'y opère dans une proportion et une optique très différentes. Mais toutes deux peuvent trouver leur place sous l'hyperonyme « variétés » dès lors que le mot n'est pas connoté de manière péjorative. Loin de la notion américaine de middle-of-the-road, qui associe le concept de variété à la médiocrité d'une forme unifiée et abâtardie de croisements génériques hasardeux, la variété française à l'époque du microsillon est un objet polymorphe, protéiforme, constellation d'œuvres et de chanteurs certes d'intérêt inégal - n'est-ce pas le cas de tout genre artistique? -, mais dont le caractère disparate et hétérogène est plus synonyme de richesse et de foisonnement que de standardisation réductrice. Nous refusons de catégoriser de manière dogmatique la chanson en une bipartition factice d'objets de culture et d'objets de divertissement. D'ailleurs, quels que soient l'artiste et son style, les nouvelles donnes imposées par le microsillon vont modifier profondément son image, sa relation au public et son mode de création.

2. L'artiste, sa représentation, son public : au cœur de l'ambiguïté médiatique

La diffusion massive du microsillon ne peut s'opérer que grâce à la convocation des *mass-medias* et de leur convergence – radio, presse, télévision –, favorisant l'émergence de la vedettisation à outrance de ceux qui deviendront « les idoles de la chanson » : « l'incitation pressante à la consommation amène l'industrie du disque à utiliser tous les moyens de mise en vedette de la chanson, ce qui implique la vedettisation de l'interprète³¹ » souligne Edgar Morin. Le statut du chanteur évolue vers une personnalisation hyperbolique, fut-elle fondée sur une biographie mythifiée, alors que paradoxalement sa part dans la création se dilue dans une collectivisation de l'œuvre.

Cette présence à la fois intime et mythique du chanteur influe sur la composition des publics, attirant la tranche d'âge de la jeunesse dont le besoin d'identification est primordial. En fait, toute la chaîne, de l'artiste au public, en passant par la création, l'enregistrement et la diffusion, se trouve profondément modifiée et marquée par de multiples ambiguïtés : entre la quête d'authenticité et le concept médiatique, entre la

³⁰ ROBINE, Marc, Il était une fois la chanson française, op. cit., p. 138.

³¹ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *op. cit.*, p. 5.

personnalisation et la création collective, entre l'élargissement du public et son fractionnement.

2.1. <u>Les représentations de l'artiste : du chanteur interprète au personnage médiatique</u>

Les prémisses de la vedettisation de l'interprète, en particulier avec Edith Piaf, Charles Trenet, Tino Rossi, Yves Montand, précèdent certes la période du microsillon, mais ils ont encore partie liée avec l'image de la vedette de cinéma – chacun de ces quatre chanteurs a tourné des films – à laquelle la star de la chanson va peu à peu se substituer. Cette vedettisation prend une forme hyperbolique chez les chanteurs de la période yé-yé. Comme l'analyse Edgar Morin, la vedette yé-yé est paradoxalement « l'idole », « l'olympien » idéalisé par une vie souvent romancée et « le copain » que l'on appelle par son prénom et auquel on s'identifie par les tenues vestimentaires, le langage, l'attitude, etc. Ce processus de vedettisation, un peu caricatural dans le monde du yé-yé, n'épargne aucun chanteur et devient consubstantiel à l'exercice de la profession même si les parcours sont diversifiés.

L'image médiatique de l'idole et ses facettes identitaires

Chez de très jeunes chanteurs, comme Sheila ou France Gall en début de carrière, l'image médiatique est plus ou moins construite en amont et on a cherché à la faire coïncider avec un interprète qui puisse l'incarner; pour les chanteurs à la personnalité plus marquée, c'est à partir des éléments biographiques ou comportementaux qu'on élabore une image médiatique: Johnny Hallyday, Françoise Hardy... Même le chanteur qui impose une forte originalité par son œuvre est touché par ce processus de vedettisation et l'affichage médiatique de ses engagements sociaux et politiques – Ferré, Brassens... –, ce qui évidemment n'est pas sans créer une espèce de porte à faux entre le refus de la société de consommation et l'utilisation de ses outils médiatiques.

Ce n'est plus la chanson qui est au centre, comme ce fut longtemps le cas, mais l'interprète. Il ne vend plus seulement sa chanson, mais d'une certaine manière son image. Des chanteurs tournent en dérision ces phénomènes de starisation tout en maintenant une position ambiguë envers les médias :

« Je m'voyais déjà en haut de l'affiche / En dix fois plus gros que n'importe qui mon nom s'étalait / Je m'voyais déjà adulé et riche / Signant mes photos aux admirateurs qui se bousculaient // J'étais le plus grand des grands fantaisistes/ Faisant un succès si fort que les gens m'acclamaient debout / Je m'voyais déjà cherchant dans ma liste/ Celle qui le soir pourrait par faveur se pendre à mon cou³² »

« J'ai passé mes joues au fil du rasoir / Quand on vend sa gueule sous des projecteurs / On peut pas se permettre d'avoir les ch'veux noirs / Et une barbe toute blanche même pour trois quarts d'heure / J'ai mis mes souliers tantôt bottillons / Tantôt mocassins ça dépend des fois / Et quant à marcher entre deux chansons / J'irais bien pieds nus seulement ça se fait pas / Regarde-moi bien / Je suis une idole³³ »

Aznavour associe à la fois une critique ironique de l'attrait exercé par le prestige de la star sur le public et la fascination que représente cette accession au vedettariat pour l'artiste. Léo Ferré aborde quant à lui l'aspect factice et pathétique du personnage médiatique esclave de son image. Ces réticences, qui peuvent être taxées de poses par certains car elles n'impliquent pas le refus de la médiatisation, présagent toutefois les tensions qui peuvent exister entre les différentes facettes de la personnalité du chanteur. Simon Frith

³² AZNAVOUR, Charles, Je m'voyais déjà, 1960.

³³ FERRÉ, Léo, L'idole, 1969.

et Philip Auslander, appartenant au courant des *Popular Music Studies* anglo-saxonnes souvent précurseur dans l'étude des musiques populaires de grande diffusion, ont étudié chez le chanteur ces différentes facettes identitaires et les articulations entre la personnalité médiatique et le personnage incarné dans la chanson :

« L'acte de chanter, conçu comme agencement de manifestations vocales, c'est à la fois incarner le protagoniste de la chanson (avec les émotions appropriées pour ce rôle), incarner la star (en adéquation avec l'image à projeter), le tout en laissant transparaître une partie de l'être véritable : un corps physique produisant des sons physiques; [...] une présence physique qui déborde les contraintes formelles de la performance³⁴ ».

Auslander distingue pour ces trois niveaux, la « personne » en tant qu'individu, la « persona » en tant que vedette – dont le terme est emprunté au masque que portaient les acteurs de théâtre sur les scènes antiques – et les « personnages » incarnés dans les chansons. Il y a généralement une recherche de convergence des trois facettes et une volonté de créer l'ambiguïté entre elles. Par exemple, la personne de Sheila – petite fille du peuple qui vit un conte de fée –, son image – copine, icône de la classe adolescente –, son personnage incarné dans les chansons – par exemple l'écolière de l'École est finie – associé à une voix jeune et tonique, présentent une adéquation parfaite entre les trois niveaux. L'exemple de Johnny est plus complexe, associant en sa personne une double identité : à la fois l'image du mauvais garçon et celle du jeune homme récupéré par la société par son mariage et son service militaire. Cette dualité se retrouve dans sa double « persona », de rebelle et de copain, de même que dans son répertoire et dans son interprétation très dynamique.

C'est souvent la présence physique à travers la voix qui fait la différence et la qualité du chanteur, marque de fabrique irréductible et garante d'authenticité, au-delà d'un personnage médiatique un peu falot... Comme le fait remarquer Antoine Hennion, c'est sans doute l'élément le plus discriminant dans le choix d'un interprète :

«Lorsque [les directeurs artistiques] recherchent de nouveaux artistes [...], l'élément premier qu'ils cherchent à reconnaître, à isoler le plus possible, c'est une voix. Cette voix, telle qu'ils l'appréhendent, est dès le départ un élément à double sens, physiologique et psychologique. Elle servira de support à la relation qu'il faut établir entre le personnage du chanteur et ses chansons [...]. Un travail sur le timbre risquerait fort de faire perdre en originalité ce qui serait gagné en richesse³⁵ ».

Le timbre, les spécificités d'interprétation, transcendent sans doute les autres éléments de la vedettisation et permettent de passer du statut de simple émanation des médias à celui d'artiste authentique. Nous ne serons donc pas étonnés de constater que la diffusion massive du disque se double d'une mise en avant de l'interprétation.

La pression exercée par la médiatisation est telle qu'elle entraı̂ne pour les chanteurs refusant de construire un personnage médiatique un frein pour leur carrière. Selon les propos recueillis par Hennion :

« Caradec mène une carrière en dents de scie : ça veut dire qu'il se trompe quelque part. Pour moi, c'est un artiste qui, quand il a une chanson qui est commerciale – sans que ce soit péjoratif -, va vendre. Mais qui, quand il a une chanson qui est vraiment dans son personnage intérieur, n'accroche pas. Pourquoi ? Parce qu'il n'a pas vendu son personnage. Quand ça a marché, il n'a fait que vendre une

³⁴ FRITH, Simon, *Performing Rites. On the Value of Popular Music.* Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 198-212. Traduction de Serge Lacasse.

³⁵ HENNION, Antoine, Les professionnels du disque : une sociologie des variétés. Paris : A. M. Métailié, coll. «L'art et la manière », 1981, p. 45

chanson. S'il avait vendu son personnage avec la chanson... On peut vendre une chanson sans vendre le personnage – mais on ne fait pas carrière avec cela³⁶ ».

Et en effet, peu nombreux sont ceux qui ont réussi une carrière en marge de la médiatisation, comme Hubert-Felix Thiéfaine, ou qui ont choisi de rompre avec une image médiatisée qui ne leur correspondait pas, comme Colette Magny, promotionnée au début par *Salut les copains* et en spectacle à l'Olympia en 1963 avec Claude François et Sylvie Vartan! Mais cette rupture la privera d'une diffusion nationale tant il est vrai que les concerts, les microsillons et l'originalité ne suffisent pas à faire un artiste populaire lorsqu'il refuse la case médiatique dans laquelle le *show business* a voulu le cantonner.

L'efficience des synergies médiatiques

C'est qu'en effet la construction de l'image médiatique du chanteur devient un agent essentiel de succès :

« Une partie non négligeable de la carrière des chanteurs réside désormais dans une bonne stratégie médiatique visant à la construction d'une image jouant un rôle de plus en plus important dans la vente du disque³⁷ ».

La construction de l'idole est le fruit de la synergie des différents médias, dont la stratégie commerciale, en partie « encadrée » par le monopole d'État jusqu'aux années 80, tient une place de premier ordre dans la promotion des microsillons. Nombreuses sont les émissions de variété emblématiques à la radio, de *Salut les copains* (Europe n°1, depuis 1959, créée par Daniel Filipacchi) au *Collège du rythme* (dès 1963) et au *Pop Club* (à partir de 1965) sur la RTF. Au début des années 60, les radios périphériques diffusent environ mille³⁹ chansons par jour et la radio nationale environ six cents, même hors des créneaux des émissions dédiées. Cette prolifération n'exclut pas une censure dont sont victimes pendant plusieurs décennies les chansons « politiques » – *Le Déserteur* de Vian, *Mon Général* de Léo Ferré, *Parachutiste* de Maxime Le Forestier – ou à connotation sexuelle – *Je t'aime, moi non plus* de Serge Gainsbourg – et une discrimination positive induite par le « matraquage » d'autres chansons.

La puis les chaînes d'État de la télévision, quant à elles, bénéficiant d'une forte écoute — l'ouverture des canaux pour les chaînes privées date de 1984, soit des dernières années de l'époque microsillon —, diffusent des émissions comme *Trente-six chandelles* (1953-1959) de Jean Nohain, avec une programmation non exclusivement chansonnière, Âge tendre et tête de bois d'Albert Raisner (de 1961 à 1966, puis Tête de bois et tendres années d'octobre 1966 à juillet 1968), dont la programmation est tournée essentiellement vers la jeunesse tout en étant bien encadrée — on y refuse en 1965 à Jean Ferrat l'interprétation de Potemkine —, Discorama, avec Denise Glaser de 1959 à 1975, se spécialisant dans la chanson à texte et les longs entretiens avec les artistes, et Le Grand Échiquier, de Jacques Chancel, de 1972 et 1986, incluant aussi bien musique classique que variétés, et par là même conférant au second genre un statut d'art musical à part entière.

La presse dédiée diffuse en parallèle reportages et photographies sur les vedettes les plus médiatisées auprès des jeunes : *Salut les copains*, lancé par Daniel Filipacchi en 1962,

³⁶ *Ibid.*, p. 49.

³⁷ TOURNÈS, Ludovic, « Reproduire l'oeuvre : une nouvelle économie musicale », dans : RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (éd.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris : Fayard, 2002, p. 246.

³⁹ SOHN, Anne-Marie, « Années 60, l'entrée dans la culture de masse ». Dans : *MédiaMorphoses*. n°10, 2004, p. 33.

avec près d'un million d'exemplaires tirés dès 1964, mettant à l'honneur les vedettes du yé-yé, mais pas exclusivement – Julien Clerc, Michel Polnareff, Jacques Dutronc... en ont fait la couverture – et marqué par le talent du photographe Jean-Marie Périer, *Mademoiselle âge tendre* (500.000 exemplaires en 1963), relayé ensuite par des parutions plus critiques. Cette médiatisation est renforcée par le développement des *fans-clubs* à partir de la fin des années 50.

Le lancement de la carrière de Johnny Hallyday, un peu sur le modèle américain et dans la lignée d'Elvis Presley, est un exemple de l'efficacité de cette synergie médiatique : après les premières apparitions scéniques et un premier 45 tours peu remarqué et peu remarquable, un passage à la télévision dans L'École des vedettes, le 18 avril 1960, assurera son succès : nouveau 45 tours, spectacles à l'Alhambra, diffusions radiophoniques, bientôt appuyés par la presse pour la jeunesse avec Salut les copains, qui contribue à façonner son personnage et à l'établir comme figure emblématique du rock français et du courant yé-yé.

Le phénomène de vedettisation se développe en parallèle avec celui des concentrations médiatiques qui tendent à créer des *majors*, incluant la production de disques et les médias de diffusion et de promotion. Ces *majors* sont souvent européennes : EMI (Grande-Bretagne), BMG (Allemagne), PolyGram/Philips (Pays-Bas)⁴⁰. Dans les années 60, ce fut l'arrivée des *majors* américaines Columbia et Warner puis, dans les années 70, du japonais Sony.

Mais là encore la généralisation dans le domaine de la France est abusive, car se sont développés pendant toute la période de nombreux labels indépendants : Vogue, Barclay, Bondage, Les Productions Jacques Canetti, Le Chant du Monde, BAM, Saravah, etc., retrouvant un nouvel élan dans la mouvance de 68 et la mobilisation contre « l'impérialisme culturel ». Certains artistes iront jusqu'à créer leur propre label : comme Temey, créé par Jean Ferrat et Gérard Meys, ou EPM, créé par Léo Ferré.

Microsillon vs spectacle : les nouveaux parcours médiatiques

La toute puissance du microsillon s'accompagne de mutations profondes dans le parcours médiatique: la performance scénique perd de son importance et de son antériorité dans l'édification d'une idole; le concert, au lieu de lancer le succès, en marque l'apothéose, se présentant plus comme un rituel de consécration, et la présence de la star est d'abord sublimée et idéalisée par les médias. Jusqu'alors le succès des artistes dans la mouvance Rive gauche s'affirmait après un apprentissage souvent assez long dans les cabarets: Les Assassins (Léo Ferré, Catherine Sauvage), L'Écluse (où Barbara tint l'affiche pendant cinq ans), La Méthode (Boby Lapointe, Georges Moustaki), Chez Moineau (Jean Ferrat, Anne Sylvestre), et plus tard La Vieille Grille (Brigitte Fontaine, Jacques Higelin)... D'autres asseyaient leur célébrité sur des succès de spectacles au musichall, comme Yves Montand ou Gilbert Bécaud. Mais avec l'avènement du mck et du yé-yé, le microsillon affirme son antériorité. La toute-puissance des 45 tours relègue au second plan le spectacle de cabaret et nombreux sont les jeunes chanteurs dont la carrière est désormais initiée par le disque, ce qui n'est pas sans conséquence sur le spectacle luimême.

Le disque devançant la prestation scénique, le public cherche à retrouver en situation de concert ce qu'il connaît de l'artiste à travers le disque, ce qui incite à l'utilisation du

⁴⁰ LEBRUN, Barbara, « Majors et labels indépendants. France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », dans : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°92, vol. 4, 2006, p. 34.

playback, instrumental ou intégral, aussi bien sur scène qu'à la télévision : condamné par la critique, annihilant l'aléatoire de la performance, il peut être pourtant, contre toute attente, préféré par le public, comme en témoigne l'exemple donné par Umberto Eco de la voix enregistrée de Bobby Solo, chantant en playback, « plus suggestive », selon lui, que sa vraie voix :

«Le seul "vrai" Bobby Solo est le Bobby Solo des enregistrements. La supercherie ne se situe pas au niveau musical mais au niveau personnage/idole, c'est-à-dire dans le fait que les foules offrent l'hommage de leur amour ou de leur sympathie à un personnage physique qui a bien peu de choses à voir avec le personnage musical⁴¹ ».

Le spectacle devient souvent une mise en scène du disque et à ce titre privilégie l'accompagnement orchestral, qui est une norme pour l'enregistrement. Le disque « contamine le *music-hall*⁴² » selon la formule d'Edgar Morin et Marcel Mouloudji note avec nostalgie :

« Avant, n'importe quel chanteur pouvait se présenter sur scène avec un seul accompagnateur. L'avènement du microsillon a tout bouleversé : n'importe quel disque actuel bénéficie du concours d'orchestrateurs et d'arrangeurs qui sont de grands musiciens⁴³ ».

Le paradigme du microsillon imprègne peu à peu le spectacle reléguant au second plan les interprétations guitare-voix ou piano-voix qui avaient fait le succès des cabarets Rive gauche. Seuls quelques chanteurs continueront à imposer en concert la sobriété de l'accompagnement – par exemple Brassens, ou parfois Ferré ou Barbara – et seuls les meilleurs parviendront à renouveler l'image figée de leur chanson que le microsillon a diffusé – image attendue par le public, que la répétition à l'identique satisfait souvent.

Mais le monde des chanteurs formés à l'école du cabaret ne reste pas coupé de la promotion du disque, grâce à des personnalités marquantes qui permettront d'assurer des ponts entre les différents parcours de diffusion, du cabaret au microsillon, du microsillon au music-hall: Jacques Canetti par exemple joue un rôle fondamental, à la fois producteur musical, propriétaire du cabaret Les trois Baudets, directeur artistique chez Polydor puis chez Philips, programmateur de radio et de tournées et enfin pionnier des labels indépendants quand il abandonne Philips en 1962, en réaction à l'engagement de Johnny, et crée les disques Canetti. Il lance des carrières d'artistes aussi divers que Jacques Brel, Guy Béart, Georges Brassens, Boby Lapointe ou Serge Gainsbourg et plus tard Brigitte Fontaine, Jacques Higelin, Serge Reggiani, affirmant à la fois la sûreté et l'éclectisme de ses choix.

De même, Bruno Coquatrix, propriétaire de l'Olympia en 1954, seule salle de deux mille places qui devient le plus célèbre *music-hall* parisien, sert de tremplin à des chanteurs comme Gilbert Bécaud, Charles Aznavour... Associé à la chaîne de radio Europe n°1 et au producteur discographique Eddie Barclay, il fait bénéficier d'une confluence médiatique les artistes qu'il promeut.

2.2. Les acteurs du disque : derrière l'image de la star, une œuvre collective

Si l'image du chanteur érigé comme star est mise en avant par les médias, cette figure masque un mode de production collectif associant de très nombreux artistes et

-

⁴¹ ECO, Umberto, « La musique et la machine », op. cit., p. 15.

⁴² MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », op. cit., p. 3-4.

⁴³ MOULOUDJI, Marcel (vers 1950), cité dans : LESUEUR, Daniel, «L'Histoire du disque et de l'enregistrement sonore ». Chatou : Carnot, 2004, p. 107.

professionnels, qui restent le plus souvent dans l'ombre. Le public doit se focaliser sur l'image de l'interprète seul. L'affirmation de l'importance économique du microsillon condamne l'aspect artisanal, voire l'amateurisme qui présidait aux premiers enregistrements. Leur côté aléatoire s'adapte mal aux bénéfices exorbitants qu'ils peuvent générer. La technicité croissante mise à son service entraîne des modifications importantes au sein même du processus créatif, introduisant de nouvelles professions et de nouveaux intervenants à différentes étapes de la fabrication du disque et dont les fonctions associent souvent une maîtrise des technologies et une implication artistique.

Le microsillon devient synthèse de multiples participations et compétences, aussi bien au niveau de sa conception que de sa réalisation. Toutefois, contradictoirement, l'aspect purement artistique ne va pas voir un éparpillement de ses acteurs, au contraire. Dans les années 50, se développe la fonction d'auteur-compositeur-interprète, et si la demande de nouvelles chansons s'accroît avec la production exponentielle de microsillons, rares sont les artistes qui n'exercent que l'une des trois fonctions, contrairement à ce que connut la chanson française antérieure. Certes, restent dans les mémoires les noms emblématiques d'auteurs célèbres et prolifiques – Pierre Delanoe, Jean-Loup Dabadie, Etienne Roda-Gil, Eddy Marnay, Luc Plamondon... – voire d'écrivains qui ne dédaignèrent pas l'écriture de chansons – Jacques Prévert, Jacques Lanzmann, Françoise Dorin... – ou de compositeurs influents – Joseph Kosma, Jacques Revaux, Michel Legrand... –, mais un relevé systématique des grands noms de la chanson, inventoriés par Pierre Saka et Yann Plougastel⁴⁴, met en évidence pour la période microsillon une forte tendance au cumul de plusieurs fonctions. La proportion des interprètes exclusifs est relativement limitée.

Postérieur à l'acte créatif initial, la participation d'autres spécialistes par contre se multiplie : directeur artistique, ingénieur du son, arrangeur... Ce dernier a selon Antoine Hennion un rôle fondamental :

«La chanson n'est rien avant l'être arrangée, et beaucoup plus qu'au niveau de la composition stricto sensu c'est à l'orchestration, à l'enregistrement et au mixage qu'elle se crée [...]. La vraie musique de la chanson, c'est ce qui se cache derrière la mélodie pour la charger d'idées musicales ; le public, lui, ne remarque que cette mélodie et croit l'aimer pour elle-même⁴⁵ ».

Travaillant en lien avec le directeur artistique, garant de la spécificité esthétique de l'interprète, il doit « transformer les vœux [de ce dernier] en choix musicaux⁴⁶ », ce qui dépasse de loin la simple orchestration.

Parfois aussi compositeurs, les arrangeurs vont contribuer au succès de nombreuses chansons, et même à l'évolution de certains courants. C'est par exemple Michel Legrand, qui travailla aussi bien pour Brel que pour Catherine Sauvage et Nougaro, associant souvent le *swing* à la chanson française, François Rauber, dont les orchestrations très élaborées marquent de grands succès de Brel puis de Gréco, André Popp, Jean-Michel Defaye pour Léo Ferré, Alain Goraguer pour Gainsbourg ou Ferrat, Bernard Estardy, à la fois arrangeur et ingénieur du son de Johnny Hallyday, Claude François, Sheila, Joe Dassin, Dalida... Si le nom de l'arrangeur reste parfois dans l'ombre, son travail est souvent associé, dans la mémoire collective, au succès d'une chanson, même si le public n'en a pas vraiment conscience :

⁴⁴ SAKA, Pierre et PLOUGASTEL, Yann (éd.), La Chanson française et francophone, op. cit.

⁴⁵ HENNION, Antoine, Les professionnels du disque : une sociologie des variétés, op. cit., p. 23.

⁴⁶ Ibid.

« Dans une diffusion musicale reposant sur l'industrie du disque, soutenue par les situations de concert et non l'inverse, l'arrangement particulier, qui caractérise l'enregistrement initial d'une chanson prend valeur de référence par opposition aux avatars des scènes ou des reprises ultérieures. L'arrangement enregistré se met alors à être perçu comme partie intégrante de l'œuvre chanson, au cœur de son essence musicale, et non comme l'un des mille costumes qu'elle peut être amenée à prendre au fil de ses réinterprétations⁴⁷ ».

soulignent Laurent Cugny, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent. Selon eux, dans la chanson, seule la mélodie fait partie du cœur compositionnel que l'arrangeur ne peut transformer; « le rythme et l'harmonie, dont le statut est plus hybride », peuvent être modifiés de manière significative, c'est dire l'importance de son rôle, qui peut inclure la restructuration rythmique ou harmonique.

Plus ponctuellement, il peut contribuer au succès d'une chanson par l'utilisation d'un effet répétitif isolé, d'un gimmick, qui va déclencher la mémorisation et le plaisir du retour chez l'auditeur : petite formule au saxophone dans Oh! J'cours tout seul de William Sheller, répétition du chœur dans Vous les copains de Sheila, retour en voix de tête de la tournure « en guise » dans Un mexicain de Marcel Amont, improvisation par un flûtiste dans Il est cinq heures de Jacques Dutronc.

Une autre évolution fondamentale, liée à l'importance grandissante de la technologie, est celle du rôle de l'ingénieur du son. L'augmentation du nombre de pistes et l'importance du travail de post-production au mixage, provoquent un glissement des compétences techniques aux compétences artistiques, et dans la perspective de la création d'une chanson dans sa forme optimale, la plus proche possible de la perfection, l'ingénieur du son est en droit de revendiquer une partie du processus créatif.

La multiplication des acteurs s'inscrit dans une démarche d'apparente spécialisation, pourtant ce processus de multiplication des protagonistes s'accompagne d'une tendance à la polyvalence et au croisement collaboratif des compétences. Le monde du studio – musiciens de studio et de séance, ingénieurs du son, directeur artistique, artiste... –, tout en étant nettement hiérarchisé comme le souligne Laurent Cugny rendant compte de son expérience d'arrangeur de Juliette Gréco, reste ouvert à l'échange et aux participations fortuites. Même les doubles responsabilités de producteur et directeur artistique, à la fois initiateur et superviseur du projet, peuvent fusionner entre elles ou avec d'autres fonctions, comme ce fut le cas pour Jacques Bedos, Claude Desjacques, Leo Missir, également compositeur et chef d'orchestre, ou Claude Carrère, aussi auteur à succès de Sheila.

Dans la genèse du microsillon, nous assistons donc à la multiplication des agents et à leur spécialisation qui n'exclut pas une porosité certaine entre les compétences, qu'elles soient techniques ou artistiques. Ce passage de la réalisation individuelle au travail d'équipe, qui implique souvent une transformation de la musique, voire de l'interprétation, n'a pas toujours été accepté facilement par les chanteurs qui peuvent y voir une atteinte à leurs prérogatives artistiques. Certains, comme Léo Ferré, voudront reprendre le contrôle total de leur création en assurant à la fois arrangements et production, d'autres vivront de manière un peu conflictuelle la tension entre expressivité personnelle et perfection technique du studio.

⁴⁷ CUGNY, Laurent, RAVET, Hyacinthe, et RUDENT, Catherine, « "Aimez-vous les une les autres ou bien disparaissez..." : Sur une expérience d'aujourd'hui dans la chanson française », dans : *Sociétés.* Vol. 2004/3, n° 85. 2004. p. 83-100.

2.3. Émergence de nouveaux publics : élargissement et fractionnement

Le succès du microsillon s'accompagne d'une évolution du public dont il bouleverse la définition en ouvrant l'accès à la musique à une large partie de la population qui ne fréquente pas les salles de spectacle. Le disque touche tous les milieux sociaux, tous les âges, toutes les classes de la société. Est-ce à dire que cette généralisation se double d'une uniformisation? Certes, les disparités entre classes sociales et entre monde urbain et rural tendent à s'estomper autour de l'écoute du microsillon ou de la radio. Mais selon Edgar Morin, les « zones de goût restent fortement polarisées 48 » autour d'un autre critère de discrimination : l'âge. Et c'est grâce au microsillon qui devient phénomène social d'envergure que s'affirme la nouvelle classe d'âge adolescente. Edgar Morin note :

« Dans les années 60, c'est à travers les phénomènes survenus dans la chanson-musique de danse que se cristallise une classe d'âge adolescente en voie de formation [...]. Le système industriel commercial contribue à la constitution d'une classe d'âge adolescente en réaction contre la société adulte, mais en même temps intègre cette classe d'âge⁴⁹ ».

Ce public s'affirme donc en rébellion contre la société adulte, tout en s'intégrant économiquement et culturellement dans cette même société. Le mouvement yé-yé symbolise bien ce double aspect, affichant à la fois un caractère provocateur et une forme assagie du *rock*. Cette culture spécifique influence grandement la jeunesse, mais comme le fait remarquer Jean-François Sirinelli, à l'inverse, « ce coup de jeune des sixties [...] colore en profondeur la culture de masse, lui conférant de nouveaux traits, et modifiant non seulement sa tonalité, mais aussi sa teneur⁵⁰ ». La valorisation presque exclusive des chanteurs issus de leur tranche d'âge, l'attirance vers la musique et la civilisation américaine, la quête des libertés autour des rites sociaux de la « chanson à danser », tirent la société entière vers une remise en cause de ses valeurs traditionnelles.

Ce mouvement de fond ne saurait toutefois cacher un autre phénomène caractéristique : l'éclatement du public, le passage de la notion « du » public à celle de publics diversifiés. Si Yves Montand ou Edith Piaf suscitaient un consensus très large réparti sur l'ensemble de la population, la diversité des microsillons provoque un fractionnement du public, soit en « agrégations micro-générationnelles » selon la formule de Sirinelli, autour d'un style destiné à une tranche d'âge restreinte, soit en groupes spécialisés dans un style de musique particulier (chanteur engagé, renouveau celtique, disco, avatars divers du rock), voire d'un chanteur spécifique...

Une fois de plus, nous devons constater que ce qu'il est convenu d'appeler la culture de masse n'induit pas obligatoirement l'unification. Encore faut-il distinguer entre les caractéristiques d'écoute : personne n'échappe à l'écoute distraite, passive et uniforme de la musique d'ambiance, alors que l'écoute attentive, voire passionnée, est celle des publics fractionnés dont nous venons de parler.

⁴⁸ MORIN, Edgar, « On ne connaît pas la chanson », op. cit., p. 6.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁰ SIRINELLI, Jean-François, « Le coup de jeune des Sixties », dans : RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (éd.), La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui, op. cit., p. 116-117.

3. Le microsillon : une écoute paradoxale

L'évolution des publics est donc corrélée à celle de l'écoute, déjà en profonde mutation depuis le développement du 78 tours. Le microsillon a certes une influence quantitative sur l'écoute, comme nous venons de le voir, mais également une influence qualitative : il induit, notamment par sa mobilité, une véritable transformation des rites musicaux. Cette mutation, dès les années 30, est au cœur d'une controverse sur le disque, d'une part accusé de se substituer à la performance en direct, d'autre part encensé pour les nouvelles possibilités d'écoute qu'il permet :

« Dans votre fauteuil au Palace, vous vous êtes trouvé là à une certaine distance de l'artiste : le disque au contraire vous apporte intacte la sonorité ronde et harmonieuse que le microphone avait captée à quelques centimètres de ses lèvres, aucune nuance ne vous échappe. Les soupirs, les murmures et les chuchotements sont infiniment plus émouvants sous cette forme⁵¹ ».

Dès ses débuts furent donc abordées les ambiguïtés de l'écoute du disque : paradoxe de la présence intime d'un chanteur absent, paradoxe entre une écoute passive de l'objet discographique figé et une appropriation par l'auditeur agent, paradoxe entre une démarche individuelle et un acte de socialisation.

3.1. Le paradoxe de l'absence/présence : l'intimité de l'écoute acousmatique

La métamorphose initiale et essentielle de l'écoute relève évidemment de la dissociation entre les perceptions visuelles et auditives. Nous passons, selon la formule de Pierre Schaeffer, à l'écoute dite acousmatique, dont il souligne le pouvoir déjà utilisé par Pythagore et exploité par la voix radiophonique :

«Ce ton modéré, ce ton discret et tout intime où s'insèrent les moindres inflexions de la voix, les moindres nuances d'une sensibilité et jusqu'aux moindres tics d'une personne, si bien que l'auditeur croira, au bout d'un peu de temps, connaître le personnage qui lui parle mieux que s'il avait vu son visage [...]. Privée de visage, privée de l'autorité du regard, privée de mains et de corps, la voix de celui qui parle n'est pas désincarnée. Au contraire. Elle traduit l'être avec une fidélité extrême. Elle le traduit même avec indiscrétion⁵² ».

déclare Jacques Copeau, cité par Pierre Schaeffer, qui poursuit : « est-il nécessaire d'ajouter que de tels propos s'appliquent et plus subtilement encore à la musique » ?

Sans présence physique du chanteur ni support visuel associé, le son, libéré de sa corporalité n'est paradoxalement pas pour autant désincarné, bien au contraire. La proximité de l'écoute, « de bouche à oreille », pour reprendre la citation précédente, initie en effet une forme de contact intime d'ailleurs favorisé par les mutations esthétiques et par les spécificités évolutives du genre de la chanson. Les enregistrements, qui au début les rejettent comme bruits parasites, vont inclure de plus en plus respirations, souffle, bruits de bouche et d'articulation, comme le montre l'exemple suivant, où ils sont utilisés au service de l'expressivité et de l'émotion.

⁵² COPEAU, Jacques, *Dix ans d'essais radiophoniques*. Album d'enregistrements édité par le Service de la Recherche de l'O.R.T.F. Cité par : SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux, op. cit.*, p. 89.

⁵¹ TOURNÈS, Ludovic, Du phonographe au MP3, op. cit., p. 62.

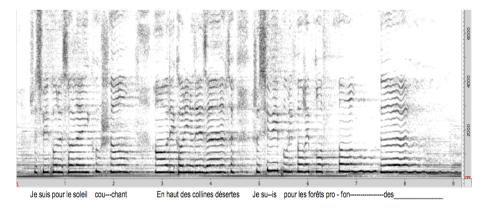


Figure 7: Extrait de *Perlimpinpin*, Barbara, passage de voix chantée sans accompagnement. Mise en évidence des bruits de souffle et de prise d'air, qui apparaissent en grisé sur le sonagramme.

La fixation de l'attention sur la voix est aussi promotion de ce qui, dans la présence physique, trahit le mieux l'émotion et la fragilité de l'individu. Au-delà de l'image médiatique du chanteur, travaillée par son équipe de production, au-delà de l'interprétation corrigée par la technologie du studio, il reste dans la voix enregistrée une part irréductible d'authenticité, une mise à nu aussi infime soit-elle de l'individu chanteur (vibrato de Mouloudji, voix fragile de Polnareff, susurrement de Jane Birkin...). Et il n'est pas faux de dire que la présence intime mais pourtant abstraite du microsillon est plus proche que la présence distanciée de la scène, où le chanteur, de plus en plus éloigné par la taille de la salle de spectacle, donne une « représentation » plus iconique de lui-même.

3.2. De l'écoute passive à l'appropriation

Le microsillon bouleverse les modes de diffusions, traditionnellement oraux, de la chanson, et peut en ce sens placer l'auditeur dans une certaine passivité. Brassens, lors du fameux entretien avec Ferré et Brel, note une transformation fondamentale dans le rapport à la chanson et le passage de la participation active à l'écoute passive :

« Autrefois on chantait. Quand un type faisait une chanson, les gens se la passaient, se l'apprenaient et se la chantaient. Ils participaient, ils avaient des cahiers de chanson. Aujourd'hui, le public est devenu plus passif⁵³ ».

Le microsillon, médium de diffusion massive, pourrait initier une écoute de consommation, c'est-à-dire d'absorption passive d'un produit commercial que dénonce Eco:

« [le disque] ne contribue-t-il pas à appauvrir la sensibilité et à réduire la musique non plus à un objet *d'écoute* conscient, mais plutôt à un fond sonore *ressenti* comme un accompagnement habituel des tâches les plus quotidiennes⁵⁴ ».

S'il est vrai que, d'une certaine manière, la diffusion musicale constante dont nous avons déjà parlé induit une perception distraite, voire une imprégnation inconsciente, l'écoute de l'auditeur-acheteur de disque est bien différente : son rôle est revalorisé par l'autonomie dont il dispose : il a d'abord exercé un choix parmi une production pléthorique, choix certes non isolé de l'influence des médias et de son groupe générationnel, mais choix tout de même ; il peut aussi sélectionner son lieu d'écoute, avec le succès des tourne-disques portables ou des « mange-disques » ; il peut constituer lui-

⁵³ Table ronde Brel, Brassens, Ferré. 6 janvier 1969, propos recueillis par François-René CRISTIANI et Jean-Pierre LELOIR.

⁵⁴ ECO, Umberto, « La musique et la machine », op. cit., p. 13.

même son « programme », intégrant souvent une part importante d'écoutes réitérées d'une même chanson. La répétition à l'identique initiant une forme de jouissance permet aussi la perception des infimes caractéristiques d'interprétation et la prise de conscience du caractère spécifique de chaque écoute. Enfin, d'une manière d'abord limitée puis de plus en plus importante grâce à l'évolution de la technologie, il peut influer sur le son, par le choix du système de diffusion et les réglages dont il dispose (intensité, balance à partir de la stéréophonie, réglage des graves et des aigus, présence...).

L'écoute est plus attentive et affinée : on entend des sons auxquels on ne prêterait pas attention en situation de concert. Confirmant l'expression introduite dès la préhistoire de l'industrie discographique, on n'écoute pas seulement le disque, mais on le « joue », ce qui assimile sa diffusion à une forme de geste musical, certes primaire, mais actif.

3.3. Démarche individuelle ou rite de socialisation

Le dernier paradoxe de cette nouvelle écoute est la tension entre un acte individuel qui tendrait à isoler l'auditeur, et la forte valeur socialisatrice de l'audition du microsillon.

Ce rôle d'intégration dans une culture de groupe est bien sûr évident dans les manifestations d'écoute collective qui se multiplient pendant la période du microsillon : clubs d'écoute dans les années 50, *surprises-parties* dans les années 60, petits groupes dans la chambre d'adolescent, discothèques plus récemment – les rapports de la chanson avec la danse jouant, selon Morin, un rôle fondamental dans la socialisation des jeunes.

Mais l'écoute individuelle de la chanson « médiatisée », que Paul Zumthor définit comme « une identification solitaire avec un modèle proposé⁵⁵ », est aussi paradoxalement acte de socialisation, car inscrite dans tout un réseau d'échanges avec les autres auditeurs, de partage discursif dans les rencontres, d'élaboration d'une culture à la fois partagée par un groupe et différenciée de l'ensemble. Le microsillon joue alors un rôle fondamental à la fois d'intégration à une communauté dont il est en quelque sorte le porte drapeau et l'emblème, mais aussi d'acte de rébellion par rapport à d'autres catégories sociales dont il cherche à se démarquer : la culture jeune des années yé-yé en opposition à la société adulte, la chanson engagée par opposition aux valeurs traditionalistes, la chanson régionaliste par réaction à une culture standardisée.

Dire du microsillon qu'il devient une arme serait sans doute excessif, mais suggérer que son écoute peut être un « acte social » nous parait évident.

4. Le microsillon et ses impacts sur la création

L'enregistrement, au-delà de son influence sur l'écoute et des révolutions qu'il génère sur l'état du sonore, a également un impact considérable sur la création. Nous avons déjà abordé les infléchissements qu'il initie : tendance à la standardisation et rythme accéléré d'un renouvellement souvent illusoire.

« La diffusion du disque se limite à un répertoire commercialement universel. Il encourage une certaine paresse intellectuelle et une certaine méfiance envers la musique inhabituelle [...]. Le disque doit vendre et vend uniquement ce qui plait déjà⁵⁶ ».

⁵⁵ ZUMTHOR, Paul, « Chansons "médiatisées" », dans : Études Françaises. Vol. 22, n° 3. 1986. p. 19.

⁵⁶ ECO, Umberto, « La musique et la machine », op. cit.

constate Umberto Eco, ce qui conduit à ce que « la formule remplace la forme 57 »: l'auteur-compositeur aurait donc tendance à appliquer une formule préétablie et ayant fait ses preuves par rapport au succès public plutôt qu'à renouveler une forme dont le succès est problématique et mettra de toute façon plus de temps à s'imposer. Eco met en évidence dans la chanson de consommation le plaisir engendré par la répétition, à la limite du plagiat. On assiste à une véritable

« sclérose, qui le réduit à des demandes fixes et immuables ; on n'a plus alors qu'à introduire la nouveauté à petite dose, afin de réveiller l'intérêt de l'acheteur sans choquer sa paresse⁵⁸ ».

Les thématiques se répondent en écho – L'École est finie de Sheila et Sacré Charlemagne de France Gall, Laisse les filles de Johnny Hallyday et Belles, Belles, Belles de Claude François... et les structures traditionnelles couplet/refrain, généralement versifiées ou rimées, intègrent des mélodies au rythme stéréotypé par la mode du moment. Mais si l'effet négatif de l'industrialisation de la chanson existe, il est loin d'être exclusif.

Certes, l'un des impacts serait une forme de normalisation, de créativité factice et d'artifice. Mais il cohabite avec une stimulation créatrice induite par les nouvelles possibilités techniques. Entre le microsillon et la création en musiques populaires, nous assistons en effet à un véritable phénomène de rebond. Toutes les évolutions vécues par le microsillon – techniques, industrielles, sociales – ont des répercussions sur l'aspect purement musical. Mais là encore, nous sommes loin d'une vision unifiée et d'une schématisation sclérosante. Le microsillon oscille entre la restitution fidèle du son initial et la transformation du sonore, la libération de l'interprétation et l'asservissement à un idéal technologique, la tension entre l'enrichissement et l'acculturation des métissages, entre la standardisation et l'individualisation.

4.1. D'une esthétique de la reproduction à une esthétique de la création

La recherche initiale dans la fixation du son sera celle d'une perfection toujours poursuivie, d'une quête de la haute-fidélité. Mais très vite ces objectifs visant à une simple reproduction, aussi parfaite soit-elle, cette fascination de l'effet de réel, seront relégués au second plan par rapport aux possibilités créatrices offertes par la sensibilité des techniques d'enregistrement et de fixation du son. Dès 1929, ces perspectives créatrices sont pressenties par un critique musical:

« Ne nous dites plus d'un disque qu'il donne l'illusion parfaite de la réalité : s'il s'en tenait là, ce serait vraiment une bien pauvre chose. Ne savez-vous donc pas que la noblesse de la phonographie, c'est précisément de nous entraîner d'un coup d'aile au-delà du réel⁵⁹ ».

L'enregistrement n'est pas seulement médium de transmission, mais aussi de création. Selon Tournès, « le son apparaît comme un objet à produire et non plus seulement à reproduire⁶¹ ». L'enregistrement met l'accent sur de nouveaux paramètres sonores – la spatialisation, la dynamique et le timbre – élargissant ainsi le champ traditionnel de la création musicale. Comme le fait remarquer Hains, il devient « un geste musical ». La chanson se prête particulièrement bien à l'exploration de ces nouveaux territoires, par la

Céline Chabot-Canet

⁵⁷ ECO, Umberto, « La chanson de consommation », dans : Communications. n° 6 : Chansons et disques. 1965, p. 21.

⁵⁸ *Ibid.* , p. 22.

⁵⁹ Article d'un critique de 1929, cité par : TOURNÈS, Ludovic, *Du phonographe au MP3, op. cit.*, p. 62.

⁶¹ TOURNÈS, Ludovic, « Le temps maîtrisé », op. cit., p. 25.

liberté dont elle dispose et la grande hétérogénéité de ses expressions. Les possibilités techniques nouvelles stimulent la création, et la création impulse les progrès techniques.

Pierre Schaeffer, dans le chapitre « Capter les sons » du *Traité des objets musicaux*, affirme que grâce à l'enregistrement :

« On gagne le grossissement d'une part, qui consiste à entendre le son "plus grand que nature", et le cadrage d'autre part, qui consiste à "découper" dans le champ auditif un secteur privilégié⁶² ».

Les caractéristiques qu'il met en avant pour la musique savante s'adaptent tout aussi bien à notre corpus de chanson populaire : Paul Zumthor affirme que grâce au micro « s'offre à l'artiste le moyen d'une manipulation de l'espace, d'une dramatisation de la proximité et de l'éloignement, d'une danse du corps avec sa voix⁶³ ». La proximité du micro, lors de la prise de son, joue un rôle important dans la création d'effets de gros plans sonores, indissociables de la proximité d'écoute dont nous avons parlé, par la captation des sons vocaux les plus infimes.

Le cadrage quant à lui, grâce par exemple au mixage, permet de varier l'équilibre entre les différentes sources. La technique relève alors de la création esthétique, par un travail sur le matériau sonore : travail sur la dynamique, le timbre, la spatialisation, les effets (distorsion, filtrage, réverbération, écho, *delay...*) les manipulations temporelles (superpositions, décalages...). Il s'agit, selon la formule de Serge Lacasse, d'une véritable « mise en scène sonore » qui sélectionne, privilégie, bref, opère une vison particulière au service de la sémiologie de la chanson et d'une certaine manière opère un retour à « l'effet théâtral de la performance » que Zumthor regrettait de voir disparaître dans l'enregistrement.

4.2. La libération de l'interprétation ?

La généralisation de la pratique du montage dans l'enregistrement discographique devient une problématique esthétique qui suscite des avis controversés. « Vive la collure », affirme Glenn Gould dans son texte sur « l'enregistrement et ses perspectives 64 », y voyant un moyen de perfectionnement de l'interprétation, sans pour autant nuire à l'unité de l'œuvre. D'autres au contraire dénoncent une perfection ennuyeuse et déshumanisante, rompant avec l'aspect vivant, humain et authentique de la performance, soumise à l'aléatoire de l'instant. Déjà Roland Barthes déplorait cette recherche toujours plus poussée de la perfection sonore induite par l'enregistrement discographique, regrettant une « virtuosité un peu glacée, une performance parfaite, sans faille, sans hasard, à laquelle il n'y a rien à redire, mais qui n'exalte pas, n'emporte pas 65 ». Cette problématique de la musique classique, peut-être moins perçue dans la chanson sur le plan de la recherche de perfection, se pose toutefois avec acuité pour celui de l'authenticité de l'interprétation.

En effet, dans un premier temps, ce travail sur le son permet de libérer l'interprète de certaines contingences vocales ou interprétatives et en particulier de légitimer l'usage de voix non conformes aux critères habituels sur le plan de l'intensité et du timbre, des voix « illégales » selon la formule de Gérard Authelain (voix fluettes, dans le souffle, voix

⁶² SCHAEFFER, Pierre, Traité des objets musicaux, op. cit., p. 80.

⁶³ ZUMTHOR, Paul, « Chansons "médiatisées" », op. cit., p. 16.

⁶⁴ GOULD, Glenn, « Vive la collure », dans : « L'enregistrement et ses perspectives », dans : Le Dernier Puritain. Écrits réunis traduits et présentés par Bruno Monsaingeon. Tome 1. Paris : Fayard, 1983, p. 67.

⁶⁵ BARTHES, Roland, « Aimer Schumann » (1979), dans : L'obvie et l'obtus. Paris : Seuil, 1982.

gutturales, cassées...) et d'élargir la palette vocale de chaque chanteur à des sons auparavant ignorés, ce qui va avoir une influence prépondérante sur la création chansonnière à l'époque du microsillon.

Mais si l'ingénieur du son devient un créateur à part entière, ne s'approprie-t-il pas une strate de la liberté de l'interprète? La liberté offerte par les révolutions techniques de l'enregistrement ne peut-elle devenir une forme d'asservissement? Le choix d'une maison de disque implique déjà parfois un son spécifique (arrangeur et ingénieur du son). L'interprète se trouve donc partagé entre une liberté qui élargit, grâce à la technique, ses possibilités vocales et une forme de soumission à cette même technique.

D'autre part, par le traitement du son et le montage, l'œuvre phonographique, nous l'avons vu, peut désormais réaliser une adéquation parfaite entre le modèle théorique souhaité et la réalisation, grâce à un travail non soumis à des contraintes temporelles. Mais la perfection nuit parfois à l'émotion, et cette dialectique peut aboutir à une tension entre les techniciens de studio et l'interprète, comme Antoine Hennion l'explique dans son ouvrage Les métiers du disque, pour lequel il s'est entretenu avec plusieurs ingénieurs du son. Il montre une disparité face à la place respective de l'interprète et de l'ingénieur du son : Jacques Brel, par exemple, refuse parfois d'enregistrer plusieurs prises, préférant l'authenticité de l'émotion spontanée, tandis que les enregistrements de Sheila sont montés et retravaillés à la syllabe près... Cela dépend du répertoire et de la personnalité de l'artiste.

Léo Ferré exprime volontiers ses réticences par rapport au microsillon et la fixation sclérosante qu'il réalise : « Des chansons mortes dans la cire / Et des pick-up pour les traduire 66 ». Dans l'entretien *Brel, Brassens, Ferré* de 1969, il affirme : « le disque, c'est un peu la mort de la musique », craignant que ce support ne fige une interprétation modèle dans le temps, interprétation que le public exigera dans les concerts. Refusant la notion de tube, il résoudra en partie ce problème en multipliant les versions enregistrées d'une même chanson 67 (il existe, par exemple, plus de dix versions enregistrées d'Avec le temps).

4.3. L'ouverture aux métissages et la quête de spécificités

Enfin, la diffusion de masse du microsillon a une double influence paradoxale sur la création en chanson. D'une part, elle joue un rôle d'accélérateur en facilitant les échanges musicaux entre cultures et entre pays et favorise une forme de métissage allant parfois jusqu'à l'acculturation, d'autre part, elle suscite une recherche frénétique de la spécificité et de l'originalité pour se démarquer d'une production pléthorique. Cette quête s'illustre aussi bien par des réussites artistiques indéniables que par des excentricités factices dictées par le *marketing*.

Des influences variées auront une répercussion sur le paysage de la variété francophone, dont la porosité et les assimilations diverses sont une des caractéristiques essentielles. Comme le fait remarquer Gérard Le Vot, ce syncrétisme de la chanson moderne s'explique certes par la diffusion massive internationale, mais aussi par la nature générique de la chanson, qui est, selon sa formule, une « forme éponge ». Nous assistons donc à une « universalisation du goût » dans la création chansonnière selon la formule

-

⁶⁶ Ferré, Léo, Vitrines, 1953.

⁶⁷ CHABOT-CANET, Céline, Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2008, p. 54-68.

d'Eco, relayée par Edgar Morin qui parle d'une « cosmopolisation de la chanson », aboutissant à la formation d'un « folklore planétaire ».

La première influence exogène importante exercée par la diffusion du microsillon et déjà initiée par le 78 tours et les clubs est celle du *jazz*: Blue Star, devenu Barclay's Records, et Vogue commencèrent leur production de 33 tours avec le *jazz* (Sidney Bechett, Don Byas...). Déjà marquée chez Trenet par le *swing* et le *fox-trot* dès son premier 78 tours, sorti chez Columbia en 1937 (*Je chante* et *Fleur bleue*), Jean Sablon, ou Henri Salvador, initialement guitariste de *jazz*, elle va s'étendre dans les années microsillon à de multiples chanteurs pourtant catalogués dans la chanson française mais empruntant au *jazz* le rythme syncopé et les accents (Claude Nougaro, Michel Legrand, Michel Jonasz...).

Mais les influences des genres musicaux américains sont surtout importantes dans la variété française des années 60. La première expression française du rock transparaît à travers les pastiches (Boris Vian, Henri Salvador...) avant de faire le succès du yé-yé, courant musical typiquement français qui en est dérivé. Mais l'influence américaine n'est pas exclusivement liée au rock, elle se retrouve, selon le principe de la variété, à la confluence de multiples genres (folk, pop, country), que la chanson française intègre sans discrimination, aboutissant aussi bien à la banalité qu'à la réussite. Johnny Hallyday compte dans son répertoire quelques 250 adaptations de chansons américaines, soit le quart de sa discographie. Claude François se fait connaître par l'adaptation de hits américains et fait un succès français de la chanson du chanteur folk Pete Seegers If I had a hammer (Si j'avais un marteau), bel exemple de neutralisation du contenu engagé du texte original qui évoque le marteau du juge. Au cours de sa carrière, il multiplie les adaptations de succès américains. Richard Anthony emprunte les mêmes chemins, avec son premier grand succès yé-yé, Nouvelle vague, en 1960 (adaptation de Three cool cats des Coasters)... Plus tard, Eddy Mitchell, entre reprises et titres originaux, s'inspire à la fois du blues et du country-rock. Une influence du rock anglo-saxon, plus authentique, se poursuit pendant toute la période microsillon : Jacques Higelin, Bernard Lavilliers, Alain Bashung...

La vague disco, dans les années 70 – musique de danse reposant sur le rythme, la répétitivité, la spatialisation, l'utilisation des synthétiseurs et le son traité en studio – est l'illustration même de l'acculturation d'un courant musical qui s'exporte par-delà les frontières : né aux États-Unis, il se répand en Europe, à travers des adaptations ou des chansons originales. En France, il est notamment représenté par Patrick Juvet et de nombreux chanteurs l'adoptent ponctuellement : Dalida, Sheila, Claude François...

Les influences purement *folk* marquent aussi de leur empreinte la chanson française, de manière un peu affadie tout d'abord avec Hugues Aufray, mais retrouvent leur portée rebelle, l'époque s'y prêtant, à la fin des années 60, avec Maxime Le Forestier et le renouveau des thèmes du pacifisme et du refus de la société de consommation. La chanson française s'approprie aussi de manière ponctuelle mais récurrente des rythmes africains et latino-américains et elle intègre avec un succès avéré la production françable québécoise (Gilles Vigneault, Félix Leclerc, Robert Charlebois...).

Selon la décennie, on oscille en fait entre une assimilation enthousiaste des courants exogènes, et un refus de l'hégémonie anglo-saxonne au nom d'une mise en avant de l'indépendance artistique française. Les métissages sont d'ailleurs aussi *a contrario* vecteurs d'une redécouverte de folklores originaux et s'accompagnent d'une « revitalisation des origines », selon Edgar Morin, avec entre autres le renouvellement de la chanson celte (Alan Stivell), occitane...

Parmi les chanteurs intégrant ces influences variées, nous devons distinguer ceux dont la carrière est fortement subordonnée à l'adoption successive de courants exogènes et ceux dont le succès est fondée sur une personnalité artistique marquée mais qui ne négligent pas toutefois des emprunts diversifiés de rythmes internationaux : Serge Gainsbourg, par exemple, s'approprie des rythmes de jazz et de blues ou des rythmes africains dans son album Percussions (1964), le rock (Qui est in, qui est out) et le reggae (Aux armes et catera, enregistré avec des musiciens jamaïcains), tout en marquant chacun de ces emprunts de sa personnalité spécifique. Gainsbourg est une bonne illustration du double mouvement paradoxal que nous avons cité en introduction de cette partie : élargissement des expressions par les métissages allant de pair avec une exacerbation des spécificités distinctives. Citons aussi Claude Nougaro, dont la production artistique aux inspirations diverses et pluriculturelles est affirmée dès le départ par la chanson Le Jazz et la Java et est influencée par ses arrangeurs et amis Michel Legrand, le guitariste brésilien Baden Powell ou l'organiste antillais Eddy Louiss, intégrant ainsi influences sud-américaines et nord-américaines, sans négliger les rythmes africains (L'amour sorcier).

Ces deux exemples prouvent, s'il en était besoin, que les influences des musiques étrangères ne sont pas toujours vouées à des amalgames hasardeux ou à des reprises insipides, mais peuvent être des tremplins à la création chez des auteurs interprètes dont l'écriture et le style renouvellent en partie le genre, l'un par ses textes échappant à la prosodie et au lexique traditionnels, l'autre notamment par son utilisation du parlé et ses longs poèmes épiques sur des musiques de Jean-Claude Vannier et Maurice Vander.

Ces multiples métissages cohabitent donc avec une quête de spécificités. Au-delà de la traditionnelle importance accordée au texte dans la chanson française, l'originalité s'exprime de manière toute particulière dans le timbre vocal et le phrasé: prononciation négligée de Serge Gainsbourg, utilisation du parlé-chanté de Léo Ferré, timbre bruité de Charles Aznavour, sur-articulation et accentuation des consonnes de Jacques Brel, *vibrato* de Véronique Sanson, voix aiguë et timbre androgyne de Michel Polnareff... L'originalité vocale, même parfois dans ce qu'elle a de défectueux – voix faible, timbre voilé, justesse approximative... – engendre de nouvelles esthétiques et de véritables réussites artistiques lorsqu'elle est en adéquation avec la personnalité authentique du chanteur et avec son répertoire.

5. Impacts du microsillon sur l'analyse musicologique

Les bouleversements induits dans la chanson par le microsillon vont impliquer le développement de nouvelles méthodes, adaptées à l'étude de ce genre médiatisé. Le rapport à la partition est modifié : si elle est encore présente au niveau compositionnel, celle-ci n'est plus l'état référentiel de la chanson et ne devient qu'une représentation parcellaire et incomplète des paramètres et caractères esthétiques qui la constituent. Elle ne peut donc plus suffire à son analyse, pas plus que la dialectique traditionnelle parole/musique. La chanson enregistrée fait passer au premier plan l'interprétation, qui devient partie intégrante de la création et de l'œuvre en elle-même, sous sa forme finie d'œuvre phonographique. La fixation permet de la faire passer du rôle superfétatoire et anecdotique à un rôle consubstantiel fondamental.

5.1. La prise en compte de nouveaux paramètres

Ainsi, l'objet d'étude change de nature : il ne s'agit plus seulement d'analyser la chanson sous sa forme conceptuelle, à travers les paramètres abstraits de la partition, mais sous une forme inédite, celle de l'objet phonographique. Serge Lacasse aborde les spécificités de l'étude de la musique populaire enregistrée en distinguant trois niveaux ontologiques dans la chanson, alors définie comme :

« un ensemble de performances vocales et instrumentales (paramètres performanciels) exécutant un texte, des lignes mélodiques, des rythmes, des accords (paramètres abstraits), le tout médiatisé par les techniques d'enregistrement (paramètres technologiques⁶⁸) ».

À l'ancien paradigme de la chanson avant le développement massif de l'enregistrement (la chanson est transmise par la partition musicale et par la diffusion orale, elle n'est figée et immuable qu'à travers la forme abstraite de la partition, chaque exécution relevant de la fugacité de l'instant), se substitue le paradigme discographique qui implique la fixation d'une interprétation avant l'audition par le public. Passent alors au premier plan les caractéristiques interprétatives, l'ensemble des procédés stylistiques et prosodiques, la convergence ou la divergence des effets instrumentaux, technologiques et vocaux. Chacun des éléments, jusqu'alors aléatoires et fluctuants, peut être analysé dans ses moindres détails tout en s'intégrant dans une sémiologie générale maîtrisée et consciente grâce au travail en studio. L'œuvre nous parvient telle que l'artiste l'a voulue, d'où son intérêt pour le musicologue.

5.2. Une méthodologie fondée sur l'interdisciplinarité

Comme nous l'avons vu, l'interdisciplinarité est au cœur de la méthodologie de l'étude de la chanson enregistrée. Le microsillon de variété relève d'une véritable constellation disciplinaire: musicologie certes, mais aussi technologie, acoustique, sociologie, médiologie... En tant que tel, il est au carrefour des sciences humaines et des sciences exactes, et doit donc être soumis aux feux croisés de leurs différentes méthodologies.

La possibilité actuelle de numériser les enregistrements des microsillons pour les soumettre aux outils d'analyse spectrale, en particulier le sonagramme, s'adapte particulièrement à l'analyse du répertoire de la chanson enregistrée, permettant une visualisation précise et objective de la réalité sonore, et donc l'appréhension des plus infimes fluctuations interprétatives, vocales ou instrumentales, sur le plan temporel (décalages d'ordre agogique – anticipation, retard... – débit vocal, tempo, accélération ou ralentissement, position et mesure des durées des pauses et des notes), fréquentiel (effets de portamento, glissandi, justesse, vibrato...), énergétique (crescendo, decrescendo, effets et contrastes dynamiques, tremolo) et timbral (spectre et formants, aspect bruité, présence de souffle, distorsions...).

Le microsillon, après avoir permis une diffusion sans précédent de la chanson de variété, permet, grâce aux nouvelles perspectives d'analyse qu'il autorise, de changer le statut de ce genre, souvent négligé par les musicologues car inadapté aux méthodes traditionnelles, et de passer des critères intuitifs et hédonistes à une objectivation, et une étude en tant que genre musical à part entière.

⁶⁸ LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », dans : *Protée.* Vol. 34, n° 2-3. Automne-hiver 2006, p. 11-26.

Conclusion

Le recul aidant, la diffusion massive, en partie responsable sans doute du relatif mépris dans lequel fut reléguée la variété, peut paraître au contraire une traduction de l'extraordinaire vitalité d'un genre, de son effervescence créative et de sa dynamique. La complexité de ce phénomène multidimentionnel qu'est la chanson de variété à l'époque du microsillon nous a amenés à développer des aspects souvent paradoxaux : standardisation et diversité, absence physique et présence intime de la voix, métissage et spécificité... avec la conviction que cohabitent aspects positifs et négatifs et que toute généralisation est à proscrire, car abusive et falsifiant une réalité plurielle. Toute prise de position univoque tourne vite au poncif et ce répertoire plus que tout autre a engendré de multiples lieux communs critiques, longtemps victime d'une doxa souvent dépréciative. La force et la fragilité de la chanson est d'être proche de la société et donc des évolutions et des révolutions dont elle porte tous les stigmates.

Si le paradigme du microsillon est aujourd'hui obsolète, ce n'est pas tant par le désintérêt du public pour son répertoire chansonnier qui est actuellement l'objet de nombreuses reprises et d'une véritable mode, ou par la généralisation des CD, que par les progrès techniques induisant une libération de la création et de la diffusion (home studio, diffusion internationale directe par Internet...). Après une collectivisation de la création, nous assistons à un possible retour à la création individuelle, qui permettrait d'échapper aux diktats des grandes sociétés discographiques et des médias traditionnels. Mais est-ce à dire pour autant que le goût du public, qui plébiscite une chanson sur Internet, soit libre du formatage médiatique qui s'intensifie et s'internationalise et que la sélection directe qu'il exerce soit garante d'originalité et de qualité ?