

**HIT PARADE ET SUBVERSION:
LA CHANSON FRANÇAISE ENTRE TRADITION ET
RÉVOLUTION DANS LES ANNÉES 1960 ET 1970**

*"Or, Messieurs, la co-omédie
Que l'on juge en cèt-et instant,
Sauf erreur, nous pein-eint la vie
Du bon peuple qui l'entend.
Qu'on l'opprime, il peste, il crie;
Il s'agite en cent fa-çons;
Toutfini-it par des chansons..."*

La fin du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, citée ici en exergue, résume assez bien l'intérêt que l'on porte, dans les travaux universitaires d'histoire, à la chanson. Les chansons répètent sur un mode léger ce qui se passe sur un mode plus tragique dans la société, l'économie ou la politique. Cela n'est pas très éloigné de la vision d'une répétition de l'histoire sur un mode grotesque que l'on retrouve, par exemple, dans un fameux passage du *18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte* de Karl Marx. L'idée de faire une histoire de France par les chansons n'est pas nouvelle. On retient fréquemment les chansons qui interviennent en politique, les hymnes, les couplets patriotiques ou on recherche, dans les chansons, une illustration de faits historiques majeurs: la crise boulangiste est ainsi

* Professeur d'Histoire contemporaine à l'Université Nancy 2. Co-Directeur du Centre de Recherche sur les Cultures Littéraires Européennes (Cercle, JE 2475).

évoquée par *En revenant de la revue* de Lucien Delormel, Léon Granier et Louis-César Désormes (1886), l'insouciance des Français à la veille de la Seconde Guerre mondiale par *Tout va très bien, Madame la Marquise* par l'orchestre de Ray Ventura. Une telle perception de la chanson relève plus, en définitive, de l'histoire des idées que de l'histoire culturelle et néglige peut-être les aspects musicaux de la chanson, la discordance qui peut s'établir entre l'air et les paroles, les connotations des chansons. On ne saurait isoler les textes pour y trouver de simples reflets d'attitudes politiques univoques sans tenir compte de ce que les oppositions esthétiques, les aspects parodiques ou provocateurs apportent comme complexité à la chanson⁽¹⁾.

Les approches ethnographiques de la chanson évitent le piège d'une simplification historiciste⁽²⁾ mais l'approche historique reste nécessaire pour replacer la chanson dans des phénomènes culturels, sociaux et économiques "globaux": le marché du disque⁽³⁾, le vedettariat, la diffusion radiophonique et télévisuelle de la chanson. La Première Guerre mondiale a été suivie par une première forme de mondialisation culturelle qui a touché, entre autres, la chanson française. Les amateurs de jazz et de Charles Trénet s'opposent aux admirateurs de romances et de Tino Rossi. La chanson est porteuse de conflictualités internes, de courants de sensibilité en conflit qui correspondent plus ou moins à l'opposition entre générations. En tout cas, la légèreté peut masquer des enjeux politiques et

(1) Didier Francfort, "La Marseillaise de Gainsbourg", *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n° 93, janvier-mars 2007, pp. 27-35. Bien évidemment, une telle réflexion gagnerait à être systématiquement comparative et à étudier non seulement les modalités de production de la chanson mais aussi ses usages. Il n'est sans doute pas nécessaire d'insister sur ce point dans un article qui s'adresse à des lecteurs portugais qui ont pu entendre une chanson de José Afonso comme un signal à la radio au début de la Révolution des Œillets.

(2) Jacques Cheyronnaud, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002, 207 p., "Une autre histoire de la chanson?", *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, vol. 16, 2004, pp. 20-24 et "La parole en chantant. Musique et cultures politiques", *Protée. Théorie et pratique sémiotiques*, vol. VIII-2, 2002, pp. 79-94.

(3) Ludovic Tournés, *Du phonographe au MP3 XIX^e-XXI^e siècle. Une histoire de la musique enregistrée*. Autrement 2008, collection Mémoires/culture n°138, 162 p.

sociaux lourds⁽⁴⁾. Dans quelle mesure les conflits qui apparaissent dans les chansons révèlent-ils tous la même ligne de fracture qui affecte la société française? Y a-t-il ce phénomène tant rêvé par les révolutionnaires d'une "convergence" des luttes qui relie en un seul combat les mouvements féministes, les revendications salariales, les régionalismes, les actions pour le droit des immigrés... Cette réflexion se propose de mettre en évidence la coexistence de différents types de confrontations dans le champ de la chanson française des années 1960, contexte souvent revisité à l'occasion de la commémoration du quarantième anniversaire des "événements". Un corpus présenté en annexe a été constitué pour mettre en évidence l'opposition ou, au contraire, la compatibilité d'aspects révolutionnaires ou traditionalistes dans la chanson française.

1. Un retour à la chanson engagée?

Lorsqu'il fut interviewé en 1967 par la radio suisse romande (TSR), Jean Ferrât s'étonna que l'on présente comme quelque chose de nouveau, depuis un an environ, l'idée d'une "chanson engagée" alors qu'il y avait bien, selon lui, une "tradition" française de chansons engagées, c'est-à-dire d'un type de chanson "qui dit quelque chose". Mais, admet-il, pour toute une génération, l'engagement politique est bien quelque chose de nouveau. Le phénomène yé-yé aurait ainsi interrompu la tradition protestataire de la chanson française bien vivante, dans les années 1950, avec Mouloudji, Brassens, Vian ou Ferré mais oubliée par la mode américaine. Et Ferrât déplore le fait que toute une génération ignore ce que chantait Yves Montand, il y a dix ou quinze ans et poursuit en mettant en évidence le retour à cette tradition pour des raisons avant tout commerciales. Si Richard Anthony reprend *Le Déserteur* de Boris Vian qui a été interdit après sa création en 1954 comme un symbole du refus de la Guerre d'Algérie, c'est parce que cette chanson a été adaptée avec succès aux États-Unis. Il y a bien eu un phénomène de génération. La chanson politique, après une forme d'éclipse, serait revenue au début des années 1960 avec par exemple *Nuit et Brouillard* de Jean Ferrât (1963).

⁽⁴⁾ Yves Borowice, "La trompeuse légèreté des chansons: de l'exploitation d'une source historique en jachère, l'exemple des années trente", *Genèses*, n° 61, Belin, décembre 2005.

Cette chronologie opposant une période de désengagement de la chanson à une période de repolitisation pose une série de problèmes. Le premier problème est l'idée implicite qu'il n'y a engagement en chanson que dans les chansons de gauche, contestant au nom de la Révolution nécessaire l'ordre établi. Cette idée est toujours présente, par exemple, dans l'ouvrage récent de Christiane Passevent et Larry Portis intitulé *Dictionnaire des chansons politiques et engagées*⁵. Nous ne pouvons exclure, au nom de cette idée préconçue, l'idée d'une chanson engagée à droite. Le deuxième problème que pose cette chronologie est de rattacher, de façon univoque, l'engagement et donc la conflictualité, au texte comme si la chanson ne pouvait aussi différencier et opposer des esthétiques musicales. Considérons, un peu comme une règle méthodologique, le fait que la chanson n'est réductible ni au sens des paroles ni aux connotations et au marquage de la musique mais, de façon plus complexe, au rapprochement des deux. Après *Nuit et Brouillard*, évoquant les victimes de la déportation sans clairement évoquer la spécificité de la Shoah, alors que des membres de la famille de Jean Ferrât en ont été victimes, Jean Ferrât reprend fréquemment l'idée de proclamer la nécessité de l'engagement. Il avait écrit, dans *Nuit et Brouillard*, "je twisterais les mots s'il fallait les twister", presque comme si la musique, et surtout la musique à la mode, était une sorte de mal nécessaire pour faire passer une idée. D'autres chansons, par la suite, reprennent ce type de proclamation. Ce sont de véritables chansons-manifestes, des chansons applaudies comme des hymnes ou des signes de ralliement dans les récitals ou en première partie de meetings. Jean Ferrât affirme ainsi ne pas chanter "pour passer le temps" (1965) et se réclame "de ceux qui manifestent", "en groupe, en ligue, en procession" (1966). Les militants et sympathisants du Parti Communiste s'y retrouvent, de même que se retrouvent les anarchistes dans la chanson que Léo Ferré dédie au mouvement libertaire (1969) ou les trotskistes dans la chanson dans laquelle Georges Moustaki parle, "sans la nommer", comme l'avait fait pendant la Guerre Éluard pour la liberté, de la "révolution permanente".⁵

⁵ Christiane Passevent et Larry Portis, *Dictionnaire des chansons politiques et engagées. Ces chants qui ont changé le monde*, Paris, Scali, 2008, 463 p.

La question de l'existence de chansons engagées "à droite" se pose de façon à peu près simultanée à la réapparition de chansons engagées "à gauche". L'élection présidentielle de 1965 marque, à cet égard aussi, lourdement la chronologie. Ce qui conduit à ne pas focaliser les approches historiques de la chanson sur la rupture de 1968, date trop souvent prise comme un point de départ *ex nihilo*, même si, nous le verrons, l'année marque une étape importante. La campagne électorale pour cette première présidentielle au suffrage universel direct depuis la seconde République a eu sa chanson gaulliste: une chanson de Gilbert Bécaud sur des paroles de Pierre Delanoë. Le rappel de l'indicatif de Radio Londres rythme le début et suffit à évoquer l'"homme du 18 juin" et le souvenir de la Résistance. La chanson est émaillée de documents sonores, avec en particulier un extrait de discours de de Gaulle, reconnaissable entre mille. La question de la chanson engagée ne crée pas seulement une confrontation politique entre gauche et droite mais aussi une opposition entre amateurs de chanson "qui disent quelque chose" et chansons divertissantes. En tout cas, la conflictualité est réintroduite dans la chanson, malgré une brève période de dépolitisation correspondant à l'adoption des modes américaines et du rock. Cette conflictualité ne peut être considérée comme le fruit de 1968, ni comme l'expression univoque d'un engagement contestataire.

2. Un air de mai

Que chantait-on sur les barricades du Quartier Latin, que chantait-on dans les usines occupées? Les créations spontanées, les détournements de chansons célèbres anciennes ou récentes ne nous sont pas toutes parvenues. Il y eut des créations originales, des disques produits par des coopératives. Les enregistrements de Dominique Grange ont inspiré les manifestations de l'extrême gauche qui, après 1968, se réclamait de la continuation du combat. "Ce n'est qu'un début... ". Les paroles ont une grande virulence marquant une volonté combattive face au pouvoir gaulliste, au patronat mais aussi un refus de la gauche traditionnelle et du Parti Communiste, assimilé à une caste bureaucratique étouffant les luttes. Mais on ne saurait oublier qu'il y a aussi une musique plus proche des chants scouts, des feux de bois, des veillées que des chants révolutionnaires de tradition bolchevik ou maoïste. L'esthétique simple

ne correspond pas plus à celle du protest song américain que Ton découvrait par exemple dans les adaptations de Graeme Allwright, chanteur néo-zélandais qui reprenait les plus grands succès de Leonard Cohen, Bob Dylan ou Woodie Guthrie.

À certains égards, l'"esprit de mai" apparaît plus dans des chansons remettant en cause, de façon moins didactique, toute notion d'autorité, comme *Fais pas ci, fais pas ça* de Jacques Dutronc et Jacques Lanzmann (1968). Dans les chansons qui, immédiatement après, célèbrent le souvenir de Mai 68, on peut distinguer celles qui adoptent une facture "classique" (Dominique Grange, Jean Ferrât) et celles qui adoptent une forme musicale inouïe: *Paris mai* de Nougaro, *"Nous sommes le pouvoir"* de Colette Magny, mêlant enregistrements de discours d'ouvriers syndiqués et non syndiqués occupant des usines et créations de chansons. D'ailleurs, Jean Ferrât a vu une de ses chansons de 1967 réinterprétées par son public sympathisant communiste à l'aube des "événements" de 1968 et de l'interprétation qu'en donnait "le parti". Cette chanson s'appelle *Pauvres Petits* c... Elle ne visait pas à l'origine les "gauchistes" mais plutôt la jeunesse "dorée" mondaine. Elle fut en quelque sorte détournée sans que son auteur semble véritablement s'y opposer. Et cette chanson rejoint ainsi une critique des acteurs étudiants du mouvement de 1968, celle qui est faite, en chanson, par un soutien au gaullisme: Philippe Clay, ancien résistant, hostile à la "chienlit" et le disant dans *Mes Universités*, dont le titre ne fait sans doute pas directement et volontairement référence à celui de la traduction du roman de Maxime Gorki écrit en 1923. On le voit bien dans ce rapprochement paradoxal entre Jean Ferrât et Philippe Clay: la ligne de conflit en chanson ne correspond pas exactement à la ligne des conflits politiques majeurs. Une conflictualité particulière à la chanson existe. Pour reprendre la terminologie de l'après-mai, la chanson ne favorise pas toujours la "convergence des luttes". On assiste même à des effets de brouillage, nés de la juxtaposition de lignes de conflictualité politiques, esthétiques, sociales et culturelles qui ne dessinent pas un front unique dans la société française.

3. D'autres lignes de conflits en chanson

De façon étonnante, la politique extérieure qui n'est pas toujours un thème jugé important par l'opinion n'est pas absente des questions abordées en chanson. Il s'agit d'abord d'évoquer le conflit majeur

de l'opposition des blocs et des super-puissances⁽⁶⁾. La chanson est l'occasion de créer une proximité culturelle avec l'un ou l'autre camp. Francis Lemarque en adaptant le succès russe des *Nuits de Moscou* en une chanson française évoquant *Le temps du Muguet* a sans doute fait plus pour la reconnaissance de la place de l'URSS dans le concert des nations que bien des diplomates. La chanson de Jean Ferrât, sur des paroles de Georges Coulonges, dédiée, en 1965, aux mutins du *Potemkine* est jugée trop proche de la propagande communiste et soviétique et, pour cela, déconseillée aux programmeurs de radio par le gouvernement français. Inversement, la chanson la plus franchement pro-américaine de notre échantillon est également interdite d'antenne en 1967. Il s'agit des *Ricains*, chanson de 1967, interprétée par un chanteur qui ne cache pas ses sympathies de droite mais désapprouve de Gaulle et le gaullisme. Faire l'éloge de l'allié américain au moment où la France quitte le commandement intégré de l'Otan passe pour être une provocation contre le Général. Cette chanson est une exception. Le choix du bloc occidental se traduit plus souvent par le rappel des réalités désastreuses qui sévissent "de l'autre côté du mur". Ainsi, Sylvie Vartan évoque l'émigration hors de Bulgarie de sa famille dans *La Maritza*.

La chanson tend à brouiller le positionnement politique. L'intervention des troupes du Pacte de Varsovie puis la "Normalisation" en Tchécoslovaquie conduisent à des chansons dénonçant la politique soviétique. Michel Sardou, chanteur bien marqué pour ses positions de droite, défend la Tchécoslovaquie... au nom de la fidélité aux principes léninistes: "Lénine, réveille-toi, ils sont devenus fous". Mais nous sommes en 1983. Inversement, Jean Ferrât, condamne l'intervention soviétique avec des termes plus vigoureux que le PCF qui remettent en cause les fondements mêmes du discours militant communiste (*Camarade*, 1970).

Dans le contexte de l'opposition des blocs, de nombreuses chansons se situent contre la logique même des blocs. Il peut s'agir d'une forme de gaullisme diffus ou d'une logique consensuelle propre au genre de la chanson. Les chansons évoquent le destin singulier des individus de l'un et l'autre bloc en montrant des similitudes. Le refus tout gaullien de la logique des blocs se retrouve dans une chanson "à clef" de Serge

⁽⁶⁾Didier Francfort, "La Guerre froide en chanson" communication au Symposium *Cold War France and America: New Perspectives*, non publiée, Tallahassee, Floride, février 2005.

Gainsbourg écrite en 1967 pour Dominique Walter: *Johnsyne et Kossigone* masquant l'identité du président américain et du second dirigeant soviétique. C'est la même logique qui conduit, quelques années après, Henri Salvador à rapprocher les figures de Kissinger et Le Duc Tho, dans une chanson "diplomatique" bilingue, au moment où ils reçoivent conjointement le prix Nobel. Bien entendu, les chanteurs de sensibilités gaullistes n'ont pas manqué de célébrer à leur façon une Europe des nations allant de l'Atlantique à l'Oural. Ce fut la *Nathalie* de Gilbert Bécaud qui marqua les esprits jusqu'à inspirer la création, à Moscou, d'un café Pouchkine. Bien des chansons recherchent une forme d'équilibre en citant de façon critique équivalente les deux blocs pour appeler à leur dépassement. La jeune chorale des *Poppys*, ancienne chorale paroissiale de banlieue parisienne, chante l'amour en russe, en anglais et en français, avec certes des références plus issues de la chanson que des réalités puisque le jeune Leonid va chez Pouchkine acheter de la vodka... Le parallèle rapproche de manière également critique les réalités américaines et soviétiques dans *La vérité* de Guy Béart (1967). Lorsqu'il dénonce le fonctionnement de l'Union des Écrivains à Moscou et évoque les ennuis du poète Evtouchenko, il est sifflé lors d'un passage sur la grande scène de la *Fête de l'Humanité* organisée en septembre de chaque année par le Parti Communiste.

Les conflits "périphériques" de la Guerre froide, les relations de la France avec d'autres pays européens ne sont pas absents des thèmes abordés par la chanson française. Barbara célèbre à sa façon la réconciliation franco-allemande et Gottingen en 1965. Serge Gainsbourg soutient Israël dans la Guerre de 1967 dans une chanson restée confidentielle *Le soldat et le sable*. Henri Salvador adapte un succès dansant américain pour évoquer par la dérision la "Françafrique" dans *Bouli Bouli*. Les clivages et les lignes d'affrontement qui se dessinent à partir des positionnements politiques ne coïncident pas. Une approche très "contextualisée" peut aider à comprendre le phénomène. Ainsi, l'année 1963, après la fin de la Guerre d'Algérie, voit se développer les chansons de critique sociale. La chanson chantée par Christine Sèvres *Point de vue* relance même le fameux dicton qui consiste à ne pas mélanger "les torchons avec les serviettes". Dans l'illusion d'un progrès global généralisé, des textes de chansons, moins violents que bien des chansons sociales du début du XX^e siècle, se bornent à rappeler simplement que les clivages sociaux existent et que l'embourgeoisement des classes populaires et moyennes

est très relatif. Les mineurs de Trieux occupant le fond en 1963 ont composé leur chanson mais une bonne part de la critique sociale se fait par l'introduction, dans des chansons, d'une forme d'anti-romantisme grotesque où les aspects les plus triviaux de la vie quotidienne ne sont pas éludés. La dénonciation du travail à la chaîne, des conditions de logement, de transports se font sur des modes différents: plus agressif chez Colette Magny, dans un raisonnement par l'absurde chez Areski Belkacem et Brigitte Fontaine, par la dérision la plus loufoque chez les Chariots avec un appel à l'autogestion dans *Merci, patron!* (1971). Avec François Béranger, la critique sociale devient une forme de complainte autobiographique (*Tranche de vie*, 1969) mais la dérision n'est pas absente du parodique *Tango de l'ennui* (1973). On pourrait objecter que la critique sociale dans la chanson française des années 1960 ne s'inscrit pas dans une logique binaire de conflictualité. Cela serait discutable parce qu'à la critique sociale dénonçant le capitalisme industriel s'oppose une thématique de la majorité silencieuse, de la masse non ouvrière mais populaire, avec parfois des accents poujadistes. C'est la France de la norme, celle du "Français moyen". L'expression avait été forgée par Édouard Herriot dans les années 1930, elle revient dans la chanson et les sketches des humoristes des années 1960. Jean Yanne représente ce "Monsieur Tout-le-Monde" qui s'ennuie en 1966. Mais la chanson voit s'opposer les visions valorisantes du Français moyen et les critiques du conformisme et de la norme statistique. La chanson interprétée par Sheila en 1969 apparaît comme une revanche sur les "faux" problèmes que les enfants de la bourgeoisie avaient causés à la France. La "petite fille de Français moyens" est simple, "naturelle" alors que "les petites filles précieuses des grandes familles" sont dénaturées, sophistiquées, coupées des réalités. En revanche, la critique de ce conformisme est posée par Jacques Debronckart dans *Je suis heureux* (1969). Certes, l'expérience du poujadisme a créé, dans les milieux de gauche, une forme de méfiance envers la "moyenne". La chanson de Colette Magny sur "les gens de moyenne" (1969) réintroduit une vision positive de ce quotidien, là encore anti-romantique.

Si l'on date de 1968 la naissance du mouvement féministe en France, son expression spécifique dans la chanson française n'est pas évidente à repérer. La ligne d'affrontement dans la lutte contre la misogynie s'est pourtant mise en place dans les années 1970 avec, par exemple les chansons d'Anne Sylvestre. Les défilés féministes du début des années

1970, faute de chansons utilisables comme hymne ou comme chants de marche, recourent à une adaptation de la musique du *Chant des Marais* qui était associé aux commémorations des victimes des camps de concentration et d'extermination. Cet hymne des femmes a été ainsi vivement critiqué par des associations d'anciens résistants. L'essentiel de la production de chansons françaises oscille entre la présentation non critique des stéréotypes féminins (Sylvie Vartan) les plus affligeants et l'inquiétude de voir émerger des femmes qui ne se laissent plus impressionner par les qualités "viriles" (Michel Sardou). La génération yéyé du début des années 1960 a placé les conflits de génération au cœur de la thématique des chansons. La liste de toutes les chansons qui sont une forme d'expression générationnelle serait longue. Le thème de la révolte des jeunes est le plus courant. Quelques chansons se démarquent de cette sensibilité "à la James Dean" et des "rebelles sans cause". Ce sont des parodies, des affirmations d'anticonformisme. Il s'agit de montrer qu'il y a des jeunes gens étrangers à cette révolte et à cette marginalité (*Les Beatniks*, Michel Sardou, 1966) et qu'il ne faut pas mettre en "quarantaine" les personnes de plus de quarante ans (Philippe Clay).

4. L'esthétique de la chanson comme ligne de démarcation

La mode yéyé a habitué au début des années 1970 à placer la rupture générationnelle au cœur de l'expression par la chanson. Les *Élucubrations d'Antoine* (1966) ont, à cet égard, une valeur de chanson-manifeste de génération⁽⁷⁾ 8. "O yeah!". Il suffit de considérer le nombre des parodies et contre-interprétations qui ont fleuri dès 1966 pour comprendre comment se structure une ligne de confrontation qui ne correspond pas seulement à une question d'âge arithmétique. La parodie est, comme la provocation®, une source très utile pour comprendre le degré de permissivité d'une société et pour mesurer les possibilités d'appropriation des cultures marginales. L'humoriste Jean Yanne excelle dans ce genre de parodie.

⁽⁷⁾ Jean-François Sirinelli, "Le coup de jeune des *Sixties*", in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, pp. 144-146.

⁽⁸⁾ Didier Francfort, "La Marseillaise de Gainsbourg", *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n° 93, janvier-mars 2007, pp. 27-35.

Il a commencé par se mettre en scène comme un ouvrier en bleu et casquette qui déclame son horreur du rock en 1961. Antoine est une mine pour les imitateurs et humoristes. Jean Yanne et Jacques Martin ne résistent pas à la tentation de représenter de façon décalée les élucubrations d'Antoine dans d'autres milieux, par exemple, dans des "émancipations d'Alphonse" en milieu agricole ou les "revendications d'Albert" où le rock devient un instrument de propagande communiste. La parodie montre la portée conflictuelle de la chanson. Antoine s'en prend, il est vrai, dans la version originale de ses "élucubrations", à l'accordéoniste Yvette Horner et à Johnny Hallyday qu'il propose de mettre en cage. La réponse de l'intéressé est rapide et virulente dans "Cheveux longs, idées courtes". Le chanteur s'en prend à ceux qui "assis sur leur derrière" prétendent changer le monde en ayant les cheveux longs et convoque pour cela Kennedy, Gandhi, les bonzes du Vietnam. Puis, les deux chanteurs se retrouvent miraculeusement réconciliés pour le plus grand bonheur de la presse spécialisée dans la jeunesse. La mode yé-yé a perdu en partie sa charge frondeuse mais les conflits esthétiques restent "structurants" dans la société au tournant des années 1960 et 1970.

Restent des chansons qui passent mal dans les grands circuits de distribution: les chansons de Brigitte Fontaine, qui fait appel à des musiciens de Free Jazz, et apporte, dans ses chansons, une critique de la vie quotidienne et de tout ce qui, "comme à la radio", fait à peine un peu de bruit et ne dérange pas l'ordre social. Mais s'il y a des clivages entre esthétiques, comme entre générations et attitudes politiques, il y a aussi une forme de solidarité ou de complaisance du monde de la chanson, qui dans une auto-célébration radiodiffusée et télévisée quasi-permanente dépasse les clivages des genres. Charles Trénet avait pu, dans les années 1950⁽⁹⁾, chanter les mérites de Georges Brassens ou Léo Ferré. Les jeunes trublions des années 1960 sont bien à l'école des anciens. Colette Magny, comme Françoise Hardy, a débuté au Petit Conservatoire de la Chanson tenu avec ferveur et autorité par Madame Mireille qui avait ravi les auditeurs des années 1930 en chantant de son incroyable voix les chansons qu'elle avait composées sur des paroles de Jean Nohain. Que l'on imagine le contraste entre la force militante

⁽⁹⁾ *Mo!, j'aime le Music Hall* (1956).

de Colette Magny et le jeu précieux et précis sur la chanson de Mireille. Une logique unificatrice rapproche les artisans du genre "chanson française" : Jean Ferrât dédie une chanson à Brassens mais peut aussi évoquer Tino Rossi, Gainsbourg a écrit un hommage aux *Feuilles Mortes* de Prévert et Kosma. Les grands du genre Ferré, Brel, Brassens unissent leurs efforts pour imposer la diffusion fréquente de chansons françaises sur les ondes. Autant qu'une expression des grandes lignes de fracture de la société, la chanson est aussi une forme, peut-être illusoire, peut-être contradictoire ou incomplète, d'unification et de construction d'identité nationale. Elle a ainsi quelque chose à voir avec l'école et le système républicain, même lorsqu'elle le conteste.

Cette force unificatrice de la chanson tient en grande part à sa vocation à l'auto-célébration. Les chanteurs qui se rendaient hommage l'un l'autre doivent se situer dans la concurrence et le marché pour le contester comme Maurice Fanon (1963) ou le conquérir. Gainsbourg devient un spécialiste de ces chansons où il parle de lui alors qu'en privé et, à l'occasion sur des antennes publiques, il avoue qu'il considère la chanson comme un genre mineur⁽¹⁰⁾. Tentons une hypothèse: ce statut d'art mineur, de loisir culturel peu légitimé permet à des individus d'intégrer dans leurs références culturelles, de s'approprier, de gré ou de force, des chansons qui expriment des idées politiques, des points de vue sociaux, des esthétiques très éloignés de ce qu'ils ressentent.

La chanson est ainsi autre chose que l'expression de confrontations présentes dans la société. Elle n'est pas un reflet qui vient après mais elle est en elle-même un sujet de conflits et, en même temps, de rapprochements paradoxaux par ce que, dans ce que Bernard Lahire appelle "la culture des individus", elle est souvent en "dissonance" avec d'autres éléments constitutifs⁽¹¹⁾. Et l'on trouve des militants de gauche amateurs de Bécaud, des féministes reprendre de façon parodique et dérisoire une chanson misogyne, des gaullistes et des socialistes apprécier les références aux mêmes musiques de jazz présentes dans telle chanson.

⁽¹⁰⁾ Gainsbourg s'est opposé de façon virulente à Guy Béart à ce propos dans l'émission de télévision *Apostrophes*, diffusée le 26 décembre 1986. Gilles Verlant, *Gainsbourg*, Paris, Albin Michel, 2000, pp. 638-639.

⁽¹¹⁾ Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, 778 p.

La conflictualité en chanson ne se pose pas en termes semblables au début des années 1960, lorsque l'émergence de la mode yé-yé focalise les conflits sur des confrontations intergénérationnelles, au milieu des années 1960 lorsque réapparaît la chanson politique, de gauche comme de droite, à la fin des années 1960 lorsque la contestation en chanson mêle intimement esthétique et politique. Au début des années 1970, on assiste même à un nouveau tournant: ce n'est plus une politisation de la chanson, c'est le contraire. L'appui des chanteurs renommés dans les campagnes électorales est systématiquement recherché par les politiques. Le nouveau président de la République, en 1974, Valéry Giscard d'Estaing se met en scène à l'accordéon. Les rapports récents des hommes politiques avec le monde de la chanson tendraient à prouver que cette mutation du début des années 1970 représente quelque chose de significatif sur l'évolution de la société française contemporaine et sur ses particularités.

Annexe: éléments de corpus

Année	Titre de la chanson	Compositeur	Parolier	Interprète	Positionnement politique et social	Positionnement "esthétique"
1961	J'aime pas le rock	Baitzouroff	Jean Yanne	Jean Yanne "Johnny RockFeller"	Parodie de conflit de générations	Rock
1963	Avec Fanon	Maurice Fanon	Maurice Fanon	Maurice Fanon	"Coco-libertaire"	Satire des chansons à la mode
1963	Melocotón	Colette Magny	Colette Magny	Colette Magny	Antiracisme	Blues
1963	Chant des Mineurs			Mineurs de Trieux	Revendications sociales, soutien à la grève	Hymne revendicatif
1963	Point de vue	Jean Arnulf	Martine Merri	Christine Sèvres	Critique sociale	
1963	Nuit et Brouillard	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Mémoire de la déportation	"Je twisterais les mots s'il fallait les twister"
1964	La montagne	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Réalités sociales, exode rural	
1964	Nathalie	Gilbert Bécaud	Pierre Delanoë	Gilbert Bécaud	Remise en cause de la logique de blocs	Lyrisme et couleur locale "russe"
1965	Priez pour Saint Germain des Prés	Mac Ormor	Mac Ormor	Jacques Higelin	Critique sociale du snobisme	Héritage de Boris Vian
1965	Tu le regretteras	Gilbert Bécaud	Pierre Delanoë	Gilbert Bécaud	Gaullisme	Radio Londres et hymne
1965	La petite juive	Maurice Fanon	Maurice Fanon	Maurice Fanon	Devoir de mémoire	Critique du conformisme

Année	Titre de la chanson	Compositeur	Parolier	Interprète	Positionnement politique et social	Positionnement "esthétique"
1965	Göttingen	Barbara	Barbara	Barbara	Réconciliation franco-allemande	Presque un Lied
1965	Je ne chante pas pour passer le temps	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Manifeste pour une chanson engagée	Chanson-manifeste
1965	Potemkine	Jean Ferrât	Georges Coulonges	Jean Ferrât	Histoire soviétique	Lyrisme militant
1965	Bouli Bouli	D. Samudio	Adap. Bernard Michel	Henri Salvador	Parodie de la Françafrique?	Succès américain <i>Wooly Bully</i>
1965	Le Madras	Michel Fugain	Michel Sardou	Michel Sardou	Génération beatnik	
1966	On nous cache tout, on nous dit rien	J. Dutronc	J. Lanzmann	J. Dutronc	Allusion à l'Affaire Ben Barka	Ironie
1966	La loi de 1920	Antoine	Antoine	Antoine	Pour le droit à l'IVG	Protest song
1966	Les élucubrations d'Antoine	Antoine	Antoine	Antoine	Défi de génération	Chanson-manifeste
1966	Cheveux longs, idées courtes	Johnny Hallyday	Gilles Thibaut.	Johnny Hallyday	Réponse à Antoine	Même esthétique qu'Antoine?
1966	En groupe, en ligue, en procession	J. Ferrât	J. Ferrât	J. Ferrât	Eloge de l'engagement militant	Chanson-manifeste
1966	Les filles d'aujourd'hui	Jacques Revaux	Michel Sardou	Michel Sardou	Anti-féminisme	Mode
1966	Les Beatniks	Jacques Revaux	Patrick Laffont	Michel Sardou	Deux jeunesses	Mode
1966	Qui a tué Davy Moore?	Bob Dylan	Graeme Allwright	Graeme Allwright	Dénonciation sociale de la boxe	Adaptation de <i>Who killed Davy Moore?</i>

Année	Titre de la chanson	Compositeur	Parolier	Interprète	Positionnement politique et social	Positionnement "esthétique"
1967	Je t'aime moi non plus	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg B. Bardot	Chanson érotique	Sprechgesang amoureux
1967	Johnsyne et Kossigone	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	Dominique Walter	Contre les super puissances	Parodie
1967	Les soldats et le sable	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	Soutien à Israël	Simple mélodie, marche
1967	Je t'attends à Charonne	Leny Escudero	Leny Escudero	Juliette Gréco	Dénonciation des violences policières	Chanson d'amour
1967	La Vérité	Guy Béart	Guy Béart	Guy Béart	Morale politique critique	Un beau "clapping"
1967	Comme un garçon	J.J. Debout	R. Dumas	Sylvie Vartan	Affaire de genre	Alternance musicale
1967	Les gens de la moyenne	Colette Magny	Colette Magny	Colette Magny	Critique sociale	Protest song/ /blues
1967	Vietnam 67	Colette Magny	Colette Magny	Colette Magny	Critique sociale	Protest song/ /blues
1967	À Saint-Nazaire	Colette Magny	Colette Magny	Colette Magny	Dénonciation d'une catastrophe écologique (Torrey Canyon)	Protest song/ /blues
1967	A Santiago	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Enthousiasme castriste	Couleur locale
1967	Pauvres petits c...	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Anti-gauchisme?	Critique sociale
1967	Les Ricains	G. Magenta	Michel Sardou	Michel Sardou	Chanson pro-américaine, droite non gaulliste	Protest song de droite

Année	Titre de la chanson	Compositeur	Parolier	Interprète	Positionnement politique et social	Positionnement "esthétique"
1967	100 000 universités	J. Revaux	R. Bernet M. Sardou	Michel Sardou	Tradition vs démocratisation de L'université	Folklore inventé
1968	La grande Roue	Gilbert Bécaud	Maurice Vidalin	Gilbert Bécaud	Dénonciation Mur de Berlin	Musique de cirque (3 ^{ème} homme)
1968	Fais pas ci, fais pas ça	Jacques Dutronc	Jacques Lanzmann Anne Ségalen	Jacques Dutronc	Libertaire	Non conformiste
1968	La pègre	Dominique Grange	Dominique Grange	Dominique Grange	Gauchiste	Chanson militante
1968	À bas l'État policier	Dominique Grange	Dominique Grange	Dominique Grange	Gauchiste	Rappel d'une marche allemande de l'époque nazie
1968	Le Métèque	Georges Moustaki	Georges Moustaki	Georges Moustaki	Internationalisme	Complainte
1968	La Maritza	J. Renard	Pierre Delanoë	Sylvie Vartan	Dénonciation du régime communiste bulgare	Mélodie proche des <i>Feuilles Mortes</i>
1969	Petite fille de Français moyens	J. Monty, Claude Carrère	Georges Aber,	Sheila	France d'en bas conformiste	Parodie tango vs air plein d'entrain
1969	Badabing beng bong	Gilbert Bécaud	Pierre Delanoë	Gilbert Bécaud	Poésie contre les prisons pas de précision sur le régime dénoncé	Protest song
1969	Les nouveaux partisans	Dominique Grange	Dominique Grange	Dominique Grange	Gauchiste	Chanson militante

Année	Titre de la chanson	Compositeur	Parolier	Interprète	Positionnement politique et social	Positionnement "esthétique"
1969	L'Opportuniste	Jacques Dutronc	Jacques Lanzmann	Jacques Dutronc	Critique du politique	Chanson ironique
1969	Tranche de vie	François Béranger	François Béranger	François Béranger	Révolte de génération	Complainte moderne
1969	J'suis heureux	Jacques Debronckart	Jacques Debronckart	Jacques Debronckart	Critique sociale	Belle prosodie
1969	Les Anarchistes	Léo Ferré	Léo Ferré	Léo Ferré	Hymne libertaire?	Chanson-manifeste
1969	Au printemps de quoi rêvais-tu?	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Célébration de mai 1968	Arrangement très classique (cordes)
1969	Ma France	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Révision militante de l'histoire	Erudition et lyrisme
1969	Nous sommes le pouvoir	Colette Magny	Colette Magny	Colette Magny	Célébration de mai 1968	Enregistrement de manifestations et chant
1970	Comme à la radio	Art Ensemble of Chicago	Brigitte Fontaine	Brigitte Fontaine	Critique de la vie quotidienne	Inclassable
1970	Love, Lioubov, amour	F. Bernheim	J.Néro, G.Péram	Les Poppys	Dépassement de la logique de bloc	Chœur d'enfants
1970	Camarade	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Jean Ferrât	Critique de l'URSS	"vraie" chanson
1971	Mes universités	D. Faure	Balasko, D. Faure	Philippe Clay	Anti-gauchisme	Danse binaire
1971	La quarantaine	D. Faure	D. Faure	Philippe Clay	Conflit de génération	Danse binaire
1971	Vous n'aurez pas ma fleur	François Béranger	François Béranger	François Béranger	Libertaire	Chanson rock
1971	Hymne des femmes	Rudy Goguel	"Les Petites Marguerites"		Chanson des manifestations féministes	Détournement du Chant des Marais

Année	Titre de la chanson	Compositeur	Parolier	Interprète	Positionnement politique et social	Positionnement "esthétique"
1971	La Commune	Jean Ferrât	Georges Coulonges	Jean Ferrât	Commémoration militante	Hommage aux chansons de Clément
1971	Merci, patron!	Rego	Gérard Renaldi	Les Chariots	Critique sociale	Parodie de tyrolienne
1972	Parachutiste	Maxime Le Forestier	Maxime Le Forestier	Maxime Le Forestier	Antimilitariste	Romance avec guitare
1972	Répression	Colette Magny	Colette Magny	Colette Magny	Esprit de mai	Free jazz
1972	Eddy Cochran, Buddy Holly and Brassens	Salvatore Adamo	Salvatore Adamo	Salvatore Adamo	Esprit français vs modes anglo-saxonnes	Rock
1972	Les filles n'ont aucun dégoût	Serge Gainsbourg	Serge Gainsbourg	Gainsbourg Vartan et Birkin	Auto célébration de la "sale gueule"	Parodie légère
1973	Tango de l'ennui	François Béranger	François Béranger	François Béranger	Critique sociale	Parodie de tango
1973	Kissinger Le Duc Tho	Henri Salvador	Henri Salvador	Henri Salvador	Coexistence pacifique	Dialogue diplomatique bilingue
1974	Portugal	Georges Moustaki	Georges Moustaki	Georges Moustaki	Espoir révolutionnaire	Couleur locale
1974	C'est normal	Brigitte Fontaine et Areski Belkacem	Brigitte Fontaine et Areski Belkacem	Brigitte Fontaine et Areski Belkacem	Un incendie	Absurde et critique sociale
1974	Je sais	Philipp Green	Jean-Loup Dabadie	Jean Gabin	Eloge de l'expérience	Sprechgesang