

LA CHANSON POPULAIRE EST-ELLE UN MYTHE ?
« CHANT SAVANT » VERSUS « CHANSON POPULAIRE »,
OÙ SE SITUE LA FRONTIÈRE ?

Dr Clara CLIVAZ-CHARVET
Chercheuse associée
Institut de langue et de littérature françaises
Université de Berne (CH)

Résumé : *Dans la lignée de nos travaux concernant la vulgarisation scientifique, nous nous intéressons à la démocratisation progressive du « chant savant » à la « chanson populaire ». Par le biais d'une analyse diachronique et synoptique, nous dégageons les grandes étapes de l'élaboration de cette « chanson populaire francophone », en précisant ce concept. Finalement, quelques rôles cruciaux de ce « mythe moderne » sont envisagés, ainsi que l'importance de la construction de ce « lieu de dialogue » afin de préserver la cohésion sociale et le sentiment d'unité.*

INTRODUCTION	2
1. Les deux phases de la démocratisation	3
1.1 Le chant sacré : l'alliance des deux mondes	3
1.2 La désacralisation et la chanson profane	7
1.3 Chants qui rient / Chants qui pleurent : Des airs engagés aux disques de variétés	10
2. La chanson populaire existe, la preuve vient d'en-haut	13
2.1 Un objet digne d'étude	13
2.2 Un indicateur socio-économique	14
2.3 Une défense et illustration	15
2.4 En réponse à nos questions	16
CONCLUSION	19
SITOGRAFIE ET BIBLIOGRAPHIE	20

« [...] Le grand amour /
Ça s'en va et ça re-vient / C'est fait de tout petits riens /
Ça se chant' et ça se dans' / Et ça re-vient ça se re-tient /
Comme une chanson populaire [...]. »

(*Chanson populaire*, 1973 : paroles Nicolas Skorsky, musique Jean-Pierre Bourtayre)

A l'instar de ces « tout petits riens » chantés par Claude François en 1973, la chanson populaire signifie généralement¹ une chanson qui plaît au « peuple² » - ou qui est connue par le plus grand nombre - et qui rencontre un vif succès. Genre souvent dévalorisé « que les intellectuels abordent du bout des doigts, comme une forme basse et dégénérée d'expression musicale » (Larousse³), « art bâtard » (TREMBLAY, 1989 : 333), ou « genre mineur⁴ », ce mode d'expression connaît néanmoins un regain d'intérêt dans le milieu universitaire. Dans la lignée de nos travaux concernant la vulgarisation scientifique et le passage du savoir d'une sphère scientifique à un public non spécialisé (CLIVAZ, 2014 / 2016), nous voulons savoir dans quelle mesure cette catégorisation entre « chant savant » et « chanson populaire » est « réelle », ainsi que sa signification dans une société « exigeant une stratification beaucoup plus complexe des classes » (DUBET, 2012 : 259).

Pour ce faire, et à l'image d'un disque vinyle, nous proposons une structure bipartite en deux faces. La face une s'applique à « peindre » un « tableau » synoptique de l'histoire générale de la « chanson » depuis ses origines. Ce prisme particulier, bien qu'offrant l'avantage d'« esquisser » trois millénaires en trois « regards », ne saurait être exhaustif et n'a comme unique visée que de dégager des lignes de force permettant de répondre à nos questions (objet de la face 2). Quant à l'aspect linguistique (francophone) étudié, il ne s'agit pas de dévaloriser les productions anglo-saxonnes, mais bien de limiter notre sujet d'étude, tout en préservant le multilinguisme et les valeurs qui le sous-tendent.

¹ Cf. la conclusion.

² L'étymologie première de « populaire » indique ce lien : « issu de *populeir* » du peuple, composé de gens du peuple », vers 1200 ; « qui a cours dans le peuple », vers 1330 » (CNRTL).

³ Larousse « *Dictionnaire de la musique* » en ligne, article sur la « chanson populaire » (&2).

⁴ Ne nécessitant pas d'initiation, d'apprentissage particulier et par opposition à d'autres disciplines telles la peinture ou la pratique de la musique classique, comme l'a par exemple défini Serge Gainsbourg (VIVIAN, 2008).

1. LES DEUX PHASES DE LA DÉMOCRATISATION

Comment le « chant du monde » - réservé à une élite - s'est-il graduellement transformé afin d'atteindre « tout le monde » ? Cette partie s'applique à retracer les deux grandes étapes de démocratisation de la « chanson », ayant permis ce transfert. **Nous remarquons ainsi que le mouvement général que nous avons pu observer en matière de vulgarisation scientifique (CLIVAZ, 2014 : 37-48) est similaire** : en effet, et dans les deux cas, la première phase de diffusion « horizontale » s'opère des érudits à la noblesse (notons ici le rôle prépondérant de la gent féminine dans cette transmission), tandis que la deuxième phase « verticale » permet à la chanson, désormais populaire, de « descendre » dans la rue.

1.1 Le chant sacré : l'alliance des deux mondes

Sans remonter à nos plus anciens aïeux préhistoriques, chantant (à n'en point douter) au clair de lune, soufflant dans des flûtes en ivoire de mammoth ou tapant frénétiquement sur des lithophones⁵ dans les grottes de Roc(k)amadour⁶, à l'origine le chant - et d'une manière plus générale la musique - **revêtent sans conteste une dimension sacrée**. Des prêtresses-musiciennes égyptiennes, chantant l'harmonie cosmique, aux muses grecques en passant par les camènes⁷ latines, la pratique du chant relève toujours du même objectif : il s'agit de communiquer avec l' « ailleurs » et l' « au-delà » , d'apercevoir un monde invisible, de relier la terre au ciel, de fournir à l'homme, impuissant face à l'immensité, santé⁸, protection et sens à sa vie.

Cette puissance incantatoire, originellement animiste, voit progressivement l'apparition des dieux et l'ordination de l'univers. **Les relations magiques se transforment en incantations mythiques, puis en psaumes religieux.**

⁵ Sur ces instruments primitifs, cf. CALDWELL (2013).

⁶ Rocamadour est effectivement l'une des communes françaises (département du Lot) où cette activité est attestée dès le paléolithique (dès 25'000 ans av. J.-C., cf. CLODORÉ-TISSOT, 2002). Le clin d'œil à la chanson *Rock Amadour* (1981) et à Gérard Blanchard nous permet de souligner l'invention constante en la matière, cet auteur-compositeur et interprète ayant été l'un des premiers à associer rock, accordéon (rockaccordéon) et préhistoire.

⁷ Dont le nom signifie justement « chant poétique » (CNRTL) ; cf. le latin *carmen*, « poésie » puis « chant ».

⁸ Platon rapporte les propos de Socrate qui envisage les incantations comme un moyen complémentaire de guérison, entrant directement dans la pharmacopée antique : « Les sages-femmes peuvent encore, au moyen de drogues et d'incantations, éveiller les douleurs de l'enfantement et les adoucir à volonté, faire accoucher celles qui ont de la peine à se délivrer, et même provoquer l'avortement du fœtus, si elles le jugent à propos » (PLATON : Socrate à Théétète, p. 70).

Le chant lyrique - qui désigne originellement « une œuvre poétique déclamée avec accompagnement à la lyre » (CNRTL) - accueille ainsi graduellement les psaumes⁹ chrétiens dont les principales fonctions spirituelles sont la louange, la supplication et l'action de grâce (*Livre des Psaumes*) :

« Je te rends grâce, Yahvé, de tout mon cœur,
j'énumère toutes tes merveilles,
j'exulte et me réjouis en toi,
je joue pour ton nom, Très-Haut. » (Psaume 9, 2-4)

Il est intéressant de souligner ici cette composition à la première personne et le ton intimiste entre le fidèle et son « dieu ». Par le biais de cet échange sacré, le croyant est « investi d'un pouvoir particulier lui permettant de connaître la volonté de Dieu, d'entendre les merveilleux mystères divins, de devenir l'instrument des œuvres de Dieu et le chantre de Ses paroles » (WISE, ABEGG, COOK, 2003 : 101). Par la suite, prêtres et moines chrétiens s'appliquent à conserver la pureté de ce « dialogue divin », notamment par une codification stricte de la liturgie et des chants grégoriens¹⁰.

Il est donc essentiel de garder en mémoire que **la véritable fonction du chant est d'ordre initiatique** : la « voix » doit en effet permettre de trouver la « voie », les ondes sonores, audibles ou non par l'homme (*cf.* ci-dessous « les trois sphères de la musique »), se faisant l'écho du Souffle divin, du Saint Esprit. De la conception pythagoricienne¹¹ - d'un monde créé selon des rapports mathématiques rigoureux - à celle chrétienne - où tout élément est « réglé avec mesure, nombre et poids » (*Livre de la Sagesse*, 11, 20) -, il s'agit de respecter l'harmonie originelle, le chœur des anges, la divine proportion. **Cette science des nombres**¹² sert ainsi à établir des relations d'équivalence, des rapports logiques entre les différents constituants du macrocosme, un réseau analogique assurant non seulement **une communication cosmique, mais préservant également le grand Ordre**¹³ **universel**. Les initiés (pour la plupart des clercs), sont donc les gardiens du « bon ordre », les guides suprêmes connaissant l'importance des « vides » comme des « pleins » (des sonorités comme des silences), la force¹⁴ de certaines voyelles ou syllabes, le sens de la monodie, le soin à porter au rythme et à sa juste mesure.

⁹ « Empr. au b. lat. eccl. *psalmus*, [...] de « air joué sur la lyre avec ou sans chant » » (CNRTL).

¹⁰ Concernant cette « vocalité traditionnelle » ou cette « liturgie cosmique », *cf.* VIRET (2004).

¹¹ N'oublions pas que la musique constitue dans l'Antiquité l'une des quatre sciences mathématiques formant le *quadrivium* (avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie).

¹² Alliée à l'antique *trivium* ou « pouvoir de la langue » (grammaire, dialectique, rhétorique) et formant les sept arts libéraux.

¹³ « Cosmos » signifiant justement « bon ordre, ordre de l'univers » (CNRTL).

¹⁴ Telle que nous la retrouvons par exemple dans le mantra primordial du « AUM » chamanique ou bouddhique ou encore dans la kabbale juive.

Notons encore que cette *Musique des sphères*¹⁵ inspirera de nombreux penseurs et scientifiques, mais c'est là une autre chanson...

LA « MUSIQUE CÉLESTE »

PYTHAGORE
(6^e s. av. J.-C.)

ARISTOTE
(4^e s. av. J.-C.)
De Caelo

MUSICOTHÉRAPIE
(renouveau,
1940-1950)

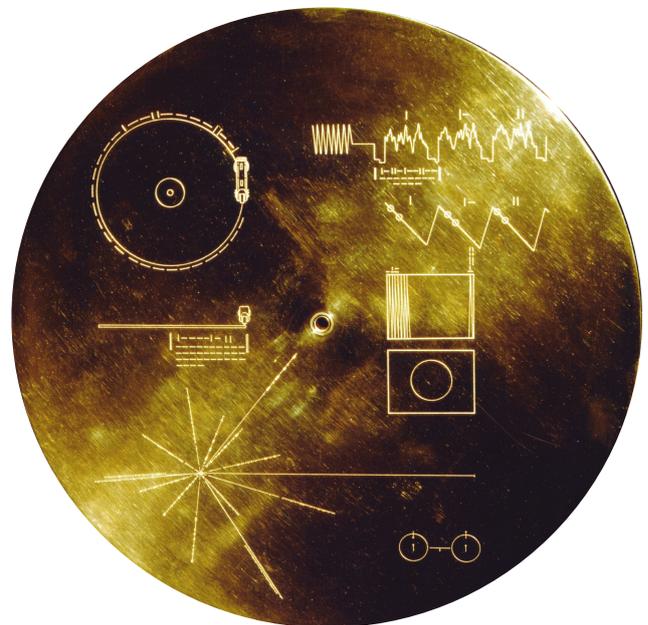
GOLDEN RECORD¹⁴
emporté par les sondes
Voyager
(1977)



PLATON
(5-4^e s. av. J.-C.)
Timée

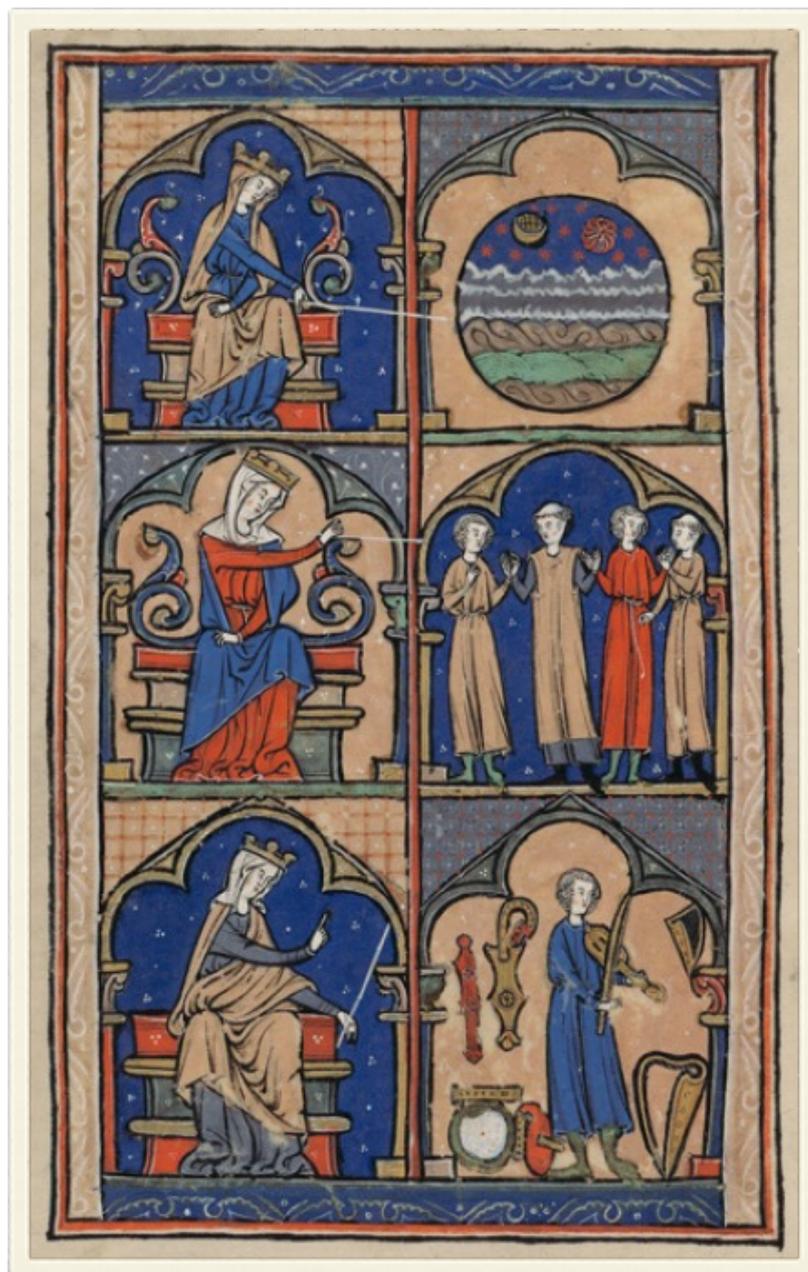
KEPLER
Harmonices Mundi
(1619)

La découverte des pulsars,
« métronomes » du ciel
(1967)



¹⁵ Cf. CLIVAZ (2014 : 15-19). Le *golden record* est un disque en or sur lequel sont gravés des sons et des images - devant illustrer notre civilisation - à destination d'autres vies extraterrestres. Illustration tirée de Wikipedia.

LES TROIS
SPHÈRES
DE LA
MUSIQUE



Boèce, dans son *De Institutione musica*, vulgarise la pensée pythagoricienne alliant mathématiques, géométrie, astronomie et musique (les rapports de distances célestes - notamment entre les planètes - devant correspondre aux intervalles musicaux). On y retrouve les trois « sphères » musicales (ci-dessus¹⁶, de bas en haut) :

- **la *musica instrumentalis*** (musique instrumentale) : ce niveau le plus bas correspond aux sons audibles, provenant d'instruments ou de la voix.
- **la *musica humana*** (musique humaine) : la musique propre à l'être humain, associant le corps à l'esprit.
- **la *musica mundana*** (musique du monde, musique céleste) : cette musique (qu'il faut comprendre dans son sens premier d'« harmonie ») est la musique du grand Tout, celle reliant chaque être vivant à l'Immensité en ordonnant des rapports numériques harmonieux et qui sera plus connue sous le nom de « musique des sphères », cf. JESERICH (2013, partie 2) ou BAKHOUCHE (1997).

¹⁶ Enluminure de l'allégorie de la musique issue du *Magnus Liber Organi* (école de Notre-Dame de Paris, 13^e s.), tirée de http://www.wikiwand.com/fr/Magnus_liber_organum.

1.2 La désacralisation et la chanson profane

Dans ce concert savant, l'une des premières allusions concernant le monde rural nous est sans doute fournie grâce aux psaumes de David, notamment celui du « Bon Pasteur » :

« Yahvé est mon berger, rien ne me manque.
Sur des prés d'herbe fraîche il me fait reposer.
Vers les eaux du repos il me mène,
il y refait mon âme ;
il me guide aux sentiers de justice
à cause de son nom. » (Psaumes, 23,1-3)

Les métaphores récurrentes du DIEU-BERGER¹⁷ et (du) de la FIDÈLE-BREBIS ont traversé les siècles jusqu'à nos jours, reprises et filées par l'intermédiaire des différents écrits bibliques¹⁸, des homélies¹⁹ ou de l'iconographie christique²⁰. Ce thème, sans nul doute l'un des plus importants dans l'héritage judéo-chrétien, a inspiré nombre de pastourelles, de chants²¹, de comptines et d'œuvres littéraires²² dont *Le Jeu de Robin et Marion* (Adam de la Halle : 1270 - 1280), *l'Astrée* (Honoré d'Urfé : 1607-1627), *l'Emile* (Jean-Jacques Rousseau : 1762) ou *Paul et Virginie* (Bernardin de Saint-Pierre : 1788) sont des exemples probants.

Sans insister sur l'utopie rêvée de cette imagerie champêtre, ni sur le mythe du bon sauvage ou la magie douce et naïve d'une Arcadie dorée, nous pourrions plutôt nous réjouir de cette première ouverture en direction de la population paysanne. Mais ne nous trompons point. La rhétorique ici à l'œuvre n'a aucune visée altruiste et l'enseignement réservé aux ouailles édicte clairement les rapports de force ou la nécessité pour la « brebis » de suivre son « berger ». **Pouvoir spirituel et pouvoir temporel usent d'ailleurs de cette même palette argumentative afin de conforter leur hégémonie** ; le « bon seigneur », le « bon prince » ou le « bon roi » se substitue ainsi au « bon pasteur » se devant d'assurer ordre et paix à son « troupeau²³ », tandis que la « bergerie » symbolise le « royaume » à préserver (GIAVARINI, 2010 : 32).

¹⁷ Ou de son fils Jésus. Cf. l'encadré p. 11.

¹⁸ Par exemple : Evangile de St Jean (10); livre d'Isaïe (40, 11); livre d'Ezéchiel (34).

¹⁹ Surtout celle se rapportant au 4^{ème} dimanche de Pâques.

²⁰ Pensons aux vitraux, statues ou fresques représentant, dans d'innombrables églises et cathédrales, le Christ - ou Saint Jean-Baptiste - criophore, arborant souvent la houlette et la mélote (toison de mouton).

²¹ Nos enfants chantent encore « Il pleut, il pleut bergère », sans se douter une seule seconde que la bergère en question, ayant le plus grand mal à rassembler « ses blancs moutons » et pressentant l'« orage » approcher, se nommait Marie-Antoinette d'Autriche, cf. COLL. (1998 : 310).

²² Généralement recensées sous la dénomination de « littérature pastorale ».

²³ Concernant cette « politique considérée comme une affaire de bergerie », on lira avec intérêt GIAVARINI (2010).

Tout comme le clergé rythme le quotidien et assure l'ordre chronologique des cycles de vie²⁴ et le salut des âmes, les seigneurs et souverains garantissent l'ordre social. Dans cette hiérarchisation pyramidale tripartite, où les paysans représentent 90 % de la population, **la première phase de désacralisation du chant s'opère auprès des nobles**, justement par le biais de cette poésie lyrique. Les différents topoï de la « **canzone** », **créée par les troubadours** (langue d'oc)²⁵, puis de la « chanson » des trouvères (langue d'oïl) puisent largement dans cette nature. Les oiseaux²⁶ (cf. ci-dessous) tout particulièrement (comme l'alouette, le faucon et l'aigle), inspirent les poètes-chansonniers. Du monastère à la ville, puis de la ville aux différents villages, ces colombes, messagères divines, et surtout **ces rossignols, conseillers amoureux, répandent une chanson désormais populaire :**

« Le peuple fut donc par là initié à une foule de sentiments et d'impressions qui lui étaient auparavant inconnus, ou que jusqu'alors il ne s'était expliqués que confusément. La calme beauté des bois, le chant des oiseaux, surtout celui du rossignol, le printemps, la fleur naissante, et par-dessus tout l'éternelle poésie d'amour, toutes ces choses, qu'il ne savait pas apprécier parce qu'elles lui étaient trop familières, lui apparurent avec tout leur charme et leur pénétrante saveur. » (TIERSOT, 1978 : 63)

Cependant, cette chanson n'est populaire que parce qu'elle est désormais connue du peuple et qu'elle « répond à ses attentes ou à la conjoncture » (MOULIN, 2004 : 29). Car les chansons courtoises - et d'une manière plus générale les chansons de geste - sont d'abord destinées aux gens de cour (comme leur nom l'indique) et composées par des auteurs-compositeurs-interprètes cultivés, et reconnus en tant que tels comme étant les meilleurs « **trouveurs**²⁷ ». De plus, cette « fin'amor [...] adultère en imagination, sinon toujours en fait » (ZUMTHOR, 1972 : 471) vise, tout comme le chant sacré des origines, à préserver la stabilité sociale à une époque où le mariage est dans la plupart des cas un contrat, un pacte issu de négociations familiales :

« **La courtoisie en effet concerne, de façon particulière, les rapports entre les sexes.** Elle s'oppose à une situation de fait : mépris des attachements féminins indignes d'un chevalier, indifférence à la volonté de la femme, et complète impudeur de la parole. Les mœurs, pendant longtemps encore, consacrent la dépendance totale de la femme, attribuent au mari un droit à peine limité de correction, livrent la fille à son père, puis à l'époux qu'il lui choisit. Quoique, depuis la fin du 11^e siècle, les exceptions à cette règle deviennent de plus en plus nombreuses, l'idéal courtois représente sur ce point une insurrection contre la réalité dominante. » (ZUMTHOR, 1972 : 470)

²⁴ Les heures au niveau de la journée, les grandes fêtes chrétiennes au niveau annuel (Noël et Pâques couronnant les deux naissances du Christ) et les sacrements ou les pèlerinages au niveau de la vie personnelle d'un croyant.

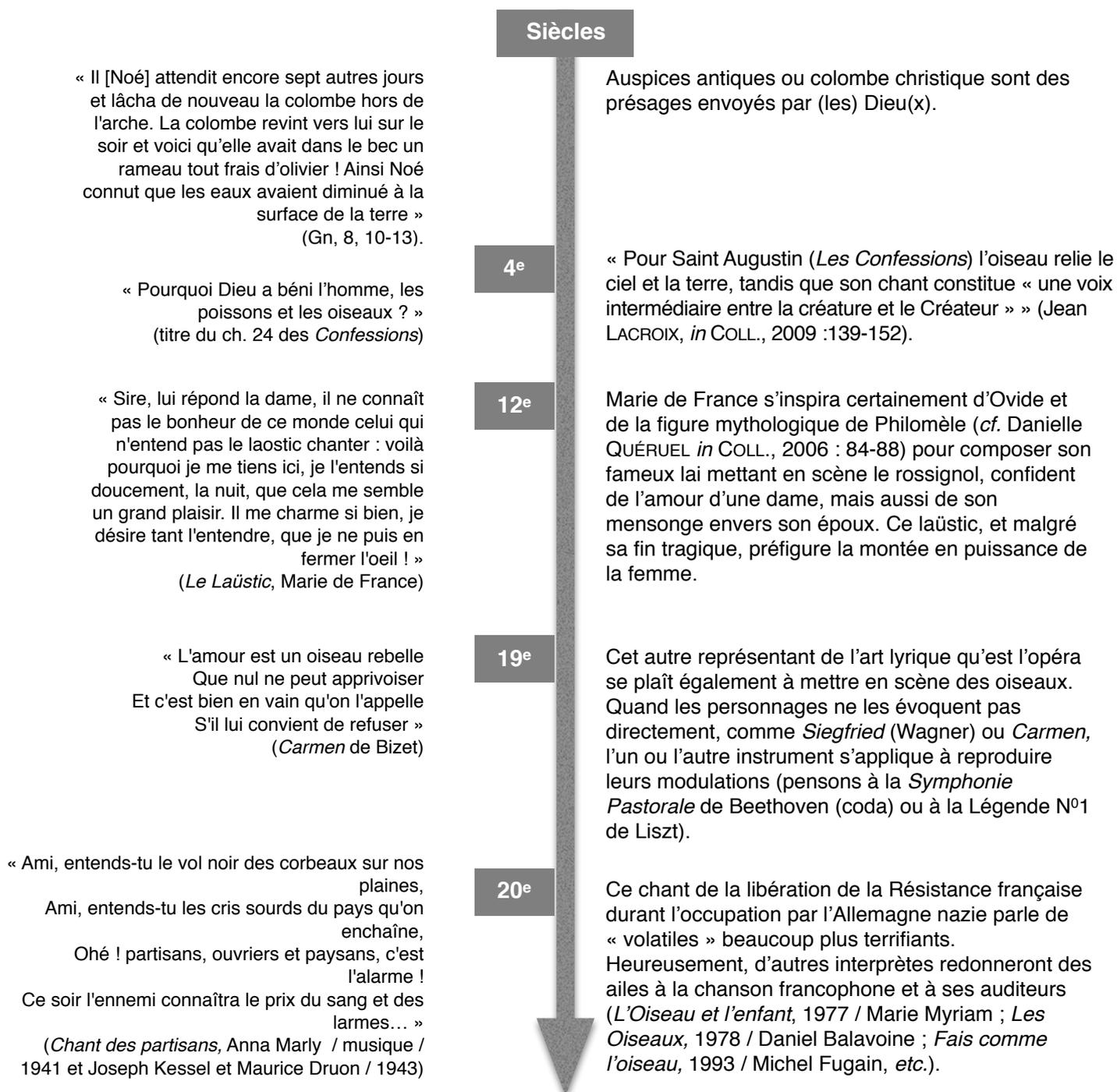
²⁵ « La chanson, on le sait, fut créée en langue occitane, par les troubadours de la première moitié du 12^e siècle » (ZUMTHOR, 1972 : 190).

²⁶ Concernant le rôle des oiseaux et la symbolique aviaire dans la littérature médiévale, cf. Delphine DALENS-MAREKOVIC « Quelques remarques sur l'avifaune épique » in COLL. (2012 : 195-208).

²⁷ « « Troubadour », empr. à l'a. prov. *trobador* [...] formes corresp. à l'a. fr. *trovere* / *trovëor*, v. trouvère » (CNRTL).

Ces rapports amoureux inversés accordent ainsi à la suzeraine (la dame ; la *domina* souveraine) le plein pouvoir sur son vassal (le chevalier) et permettent un rééquilibrage salvateur. Dans ce cas d'un modèle d'amour idéal ritualisé, tout comme dans les chansons épiques (comme dans la *Chanson de Roland*, 11^e s.), il s'agit, encore et toujours, **de rapports parfaits**, de conquête et de domination : d'un cœur, d'un territoire, d'une nation. Néanmoins, et même si « cette scène ouverte de la confiance amoureuse » n'est pas accessible au commun des mortels, sa création permet « **un échange de l'élite au peuple et du peuple à l'élite** » (MOULIN, 2004 : 15) non négligeable.

ÉCOUTEZ LE CHANT DES OISEAUX



1.3 Chants qui rient / Chants qui pleurent : des airs engagés aux disques de variétés

Dès la fin du Moyen Age, les chansons rythment l'histoire et se démocratisent, en concordance avec l'évolution des régimes politiques ou des multiples progrès technologiques, jusqu'à devenir omniprésentes dans notre quotidien.

La chanson militante envahit les rues

Parce que « la chanson est un costume de son époque » (COLL., 1998 : XVII), celle-ci voit défiler les uniformes au gré des troubles et des conflits. C'est ainsi que, et parmi les innombrables catégories classifiant les chansons²⁸, il en est une qui éclaire de manière spectaculaire l'évolution de la société : la chanson militante. La démocratisation progressive des classes paysannes puis ouvrières - ou l'émergence de la bourgeoisie - se doublent par la prise de possession de la chanson, cette « chanson [étant] prise de parole » (DUMONT, 2008 : 463). Mazarinades, chansons pamphlétaires et autres carmagnoles vont dissoudre l'alliance antique et revendiquer une identité. **L'unisson des églises cède sa place à la polyphonie de la rue qui veut faire entendre ses voix.** C'est ainsi qu'une véritable bataille rangée s'opère à coups de refrains, le « Vive le roi » (1814) monarchiste ripostant à poumons déployés au « Ah ! ça ira, ça ira » (1790) révolutionnaire. Révolution, restauration, colonisations ou guerres d'indépendances, la propagande - servant ou dénonçant le pouvoir en place - passe désormais par ces compositions musicales. Et plus le conflit s'endurcit, plus le carnage perdure et plus les chanteurs sont appelés à la rescousse pour réaffirmer l'unité de la nation²⁹, pour maintenir le moral des troupes, pour survivre.

Même si ces chanteurs (et chanteuses³⁰) sont désormais promus au rang de héros des efforts de guerre, ceux-ci ne représentent, dans la grande majorité des cas, que le sommet de l'iceberg. Car la manipulation de la doxa se pense à l'ombre des projecteurs. La récupération par l'extrême droite d'un Wagner ou la compréhension de l'influence des médias aboutissant au soutien d'un Johnny Halliday lors de la campagne présidentielle de Valéry Giscard d'Estaing (1974), ou d'un Renaud à celle de Mitterrand (1988), constituent des exemples savamment maîtrisés de stratégie politique.

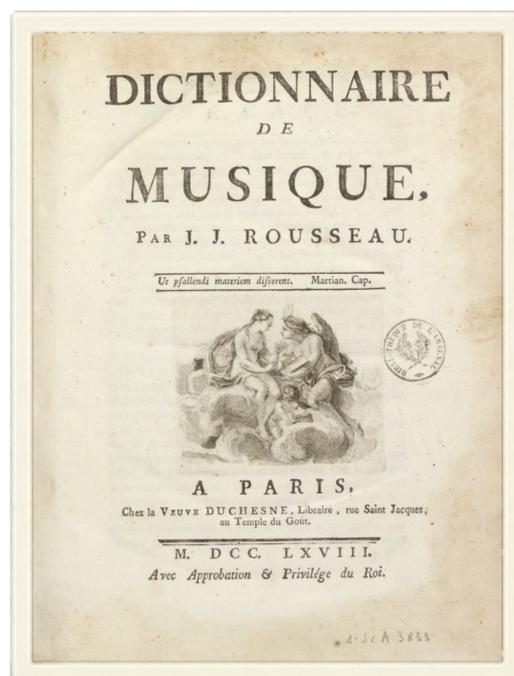
²⁸ A titre d'exemple, voici la « décomposition » proposée par Tiersot au 19^e s. et divisant la chanson populaire en douze catégories : « chansons narratives : épiques, légendaires et historiques, la complainte ; chansons anecdotiques et satiriques ; chansons d'amour ; chansons de danse ; les berceuses ; chansons de métiers ; chansons militaires ; chansons de fêtes : les chants de l'année, chants de la vie, chants de la mort ; chansons à boire ; le Vaudeville ; les Noëls ; les chansons religieuses et nationales : prières populaires, cantiques, psaumes protestants, chants patriotiques » (TIERSOT, 1978). Il est ainsi intéressant de constater que les Noëls ne sont pas intégrés dans les chansons religieuses, tandis que ces dernières s'associent aux chants patriotiques.

²⁹ La musique en tant de guerre, loin de n'être qu'un divertissement, représente un véritable enjeu politique, à tel point que des programmes musicaux spécifiques sont élaborés, comme dans la municipalité de Bordeaux à l'heure de l'occupation allemande, cf. Françoise TALIANO-DES-GARETS in COLL. (2001 : 371-384).

³⁰ Comme Marguerite Verdier (1914 - 1973), plus connue sous le pseudonyme de « Miss Midinette » avec son fameux *Voulez-vous danser grand-mère* (CALVET : 2008) . Notons encore que ces cigales, faces aux très laborieuses fourmis allemandes, était souvent confrontées à un véritable dilemme : accepter (ou refuser) de chanter pour des parterres d'officiers allemands, se soumettre au courroux nazi, abhorrant l'insubordination, ou à la vindicte populaire refusant tout acte de collaboration.

C'est ainsi que l'anonymat des jongleurs³¹ perdure dès qu'il s'agit de diffuser des messages engagés, la cause commune passant avant la reconnaissance identitaire. Ces créations « en sous-marin » sont d'autant plus dissimulées qu'elles revêtent généralement une autre signature de surface, le grand public associant souvent l'interprète à son auteur ou ignorant, purement et simplement, le contexte rédactionnel³².

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) illustre à la perfection ce bouillonnement intellectuel - entre littérature, musique, romantisme et exotisme - ayant permis cette transition. Et, encore une fois, l'un des points communs entre son *Dictionnaire de Musique* (1767), son *Herbier* (1771) ou ses *Confessions* (1782) est cette « nature », qui nous renvoie directement à la « physique » antique (connaissance des choses de la nature », CNRTL).



Notons également que l'influence religieuse ayant trait à cette ruralité (cf. p. 7) se poursuit au fil des siècles, notamment via l'image des « brebis égarées » désignant ces « filles de justice » perdues que l'on recueille dans des maisons du Bon-Pasteur (TÉTARD et DUMAS, 2009), ou par le sacrement de l'eucharistie offrant l'*Agnus Dei*. Ci-dessus³³, le pape François (2014) dressant un portrait vivant du « bon pasteur ».

³¹ La fonction de l'anonymat au Moyen Age (ignorant presque totalement les récits autobiographiques ou la notion de propriété intellectuelle, cf. ZUMTHOR, 1972 : 65-75) est totalement différente de celle contemporaine, répondant à d'autres objectifs, notamment depuis l'apparition d'internet ou du génie génétique.

³² Pour ne donner qu'un exemple, *En passant par la Lorraine* ne doit pas être entendue comme une chanson enfantine, mais bien comme une chanson militariste revancharde orchestrée par la III^e République et visant notamment « à préparer discrètement ses enfants à la guerre » (DICALÉ, 2010 : 50-55).

³³ Image tirée de <http://www.famillechretienne.fr/eglise/pape-et-vatican/audiences-generales-du-pape-francois-136308/le-b.a.-ba-du-bon-pasteur-selon-le-pape-francois-154447>.

La chanson se mondialise

« Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice. »
« Et le prêtre Frolo de chanter à tue-tête : « Et je n'ai moi,
Par la sang-Dieu !
Ni foi, ni loi,
Ni feu, ni lieu,
Ni roi
Ni Dieu ! » »

(Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, 1831 : livre 5, ch.2 / livre 19, ch. 3).

A la démocratisation « qualitative » de la chanson s'ajoute une démocratisation « quantitative ». En effet, l'accessibilité de la chanson doit autant, si ce n'est davantage, aux progrès technologiques qu'à l'adaptation de son contenu informatif à toutes les classes de la société³⁴. N'oublions pas que **sa diffusion fut, jusqu'au 15^e siècle, de tradition orale** et que cette transmission particulière constitua « l'un des seuls moyens pour le peuple de conserver la mémoire des temps passés » (TIERSOT, 1978 : 1). Ainsi, la multiplication des écrits grâce à **l'imprimerie**, le colportage, la création de formats populaires (MARTI, 2008) ou encore l'abaissement du coût des ouvrages contribuèrent dans une large mesure à cette dissémination dans le domaine public.

De la même manière, **l'invention de la radio** (avec la TSF, télégraphie sans fil), **des différentes « machines parlantes »** (phonographe ou gramophone, juke-box, baladeur, etc.), des autres supports permettant d'enregistrer et/ou de reproduire la voix (cylindre phonographique, disque Shellac, disque vinyle, disque compact, musique numérique³⁵, etc.) et bientôt l'image permettront ce remarquable essor. Ajoutons encore à cela une multitude d'autres progrès dans le domaine des transports ou de l'informatique, ainsi que la libéralisation des échanges qui donneront à la désormais **musique de variétés la possibilité de conquérir à la fois le temps et l'espace**. A tel point que la présence quasi-permanente de ces chansonnettes, entre slogans publicitaires, génériques de films, intermèdes radiophoniques, *jingles* ou « *spams youtubiques* » est devenue plus que coutumière, invisible... inaudible.

³⁴ Fait non négligeable, cette vulgarisation passe également par l'utilisation d'un langage vernaculaire, compris de tous, remplaçant progressivement le latin (CLIVAZ, 2014 : 37-44).

³⁵ Pour une étude détaillée de cette évolution technologique cf. TOURNÈS (2011) ou THÉRIEN (2003).

2. LA CHANSON POPULAIRE EXISTE, LA PREUVE VIENT D'EN-HAUT

Poursuivant notre approche, nous proposons dans ces trois premiers points, trois visions particulières permettant de mieux définir la notion de « chanson populaire ». Le point quatre vient faire la synthèse, en proposant quelques pistes de réponses aux questions ayant présidé à l'ébauche de cet article.

2.1. Un objet digne d'étude

La popularité de nos chansons ne semble ainsi faire aucun doute. Au niveau du fond, nombre d'entre elles véhiculent désormais des préoccupations sociales de tous « ordres » (et non plus uniquement des « ordres » séculier et temporel), tandis que notre chanson francophone tient la forme, en ayant réussi, grâce à de multiples métissages de styles et de cultures, à survivre non seulement à la déferlante anglo-saxonne, mais aussi à tous les courants alternatifs³⁶.

Pourtant, la meilleure preuve de son existence nous est fournie par les « savants » eux-mêmes et ce, spécifiquement dès le début du 19^e siècle. En effet, **l'objet-chanson jouit de l'intérêt sans cesse croissant de spécialistes**, s'interrogeant sur son origine³⁷ ou sa valeur historique (LEROUX DE LINCY, 1840 : 359), tandis qu'on « enregistre l'éclosion de dictionnaires et d'encyclopédies de musique de différents types [...] après 1835 » (DE SURMONT, 2010 : 86). Outre la question fort délicate de son « genre », généralement étudiée en corrélation avec l'un ou l'autre des genres littéraires³⁸ - notamment « avec la poésie à laquelle elle se rattache par la forme et les procédés » (PERRON, 2000 : 80) -, c'est surtout sa nature ainsi que ses impacts sociologiques qui sont au cœur des débats :

« Ce point conduit finalement à se demander si la chanson s'apparente à un objet historique ne comptant qu'à titre de simple illustration - ou de citation anodine - ou, *a contrario*, si elle peut prétendre à l'affirmation d'un objet à la fois particulier et vigoureux. » (HÉDIN, 2003 : 74)

Le seul fait de poser la question sur la nécessité d'étudier ce genre hybride ne signifie-t-il pas déjà une réponse affirmative ? Il va de soi que les caractères « populaire » et surtout « multidimensionnel » (MORIN, 1965 : 2) de la chanson, exigeant une approche pluridisciplinaire, ont certainement retardé son analyse scientifique.

³⁶ Cf. CARRILLO et JOLLET (2011 : parties 5 et 6) pour une vision synoptique de ces « musiques des nations ».

³⁷ « On peut affirmer sans beaucoup d'hésitation que c'est vers la fin du 19^e siècle que se fixe la connaissance étymologique de *chanson* (probablement dans Auguste Scheler, 1873) [...] » (DE SURMONT, 2010 : 67).

³⁸ Cf. *La Chanson populittéraire* (COLL, 2013), où le mot-valise désigne à la fois, les paroles, la musique et l'interprétation.

Malgré tout, les termes de « musicologie » (attesté dès 1898, CNRTL) ou de « cantologie » (HIRSCHI, 2008) - « étude de la chanson dans sa globalité » - s'imposent progressivement, et avec eux, un nouveau regard sur cet « art de fixer l'air du temps ».

« L'histoire de la chanson française reste encore à écrire. L'on comprendra que celle-ci ne pourra être réalisée d'une façon satisfaisante et scientifique avant que des recherches satisfaisantes n'aient été entreprises [...]. Mais il va de soi que ces recherches ne seront effectuées qu'à condition que la critique littéraire et avec elle la musicologie s'intéresse davantage à ce complexe générique. » (RIEGER Dietmar *in* COLL., 1988 : XVII).

2.2 Un indicateur socio-économique

Même si l'ancrage à la littérature reste palpable dans la constitution de cette toute nouvelle cantologie - par exemple, la littérature utopiste permet le parallélisme avec la chanson uchroniste, tandis que « l'équivalent des best-sellers est le tube » (MORIN, 1965 : 5) - d'autres disciplines s'emparent du phénomène. **La chanson passe ainsi d'objet historique (HÉDIN, 2003) à un objet culturel (*COLL., 2012), puis à un objet de consommation.** Umberto Eco, sous l'angle d'une musico-sémiologie, envisage notamment la chanson comme un indicateur de la culture de masse, à la fois produit industriel et production populaire :

« La musique « gastronomique » est un produit industriel qui ne poursuit nullement un but artistique, mais bien au contraire, tend à satisfaire les exigences du marché. Mais le problème est de savoir si la production industrielle des sons s'adapte aux libres fluctuations de ce marché, ou si elle n'intervient pas plutôt selon un plan pédagogique bien précis pour l'orienter et déterminer la demande. [...] La chanson de consommation doit être analysée comme une superstructure. » (ECO, 1965 : 20)

Sous un autre angle, Pierre Bourdieu (1979), intégrant la chanson dans un « capital³⁹ », pose la question des différentes relations existant entre ces fonctions sociales spécifiques et le système économique ; de ce fait, il crée un pont direct entre les sciences humaines et celles exactes, entre la sociologie et l'économie. Pour d'autres encore, et dans la mesure où « la musique ne [fait] pas à proprement parler partie du socle commun de la culture scolaire » (COULANGEON, 2003 : 4), les goûts musicaux sont révélateurs de l'influence des « groupes primaires », tels que la famille ou le cercle social dans lequel évolue un individu lambda. Désormais, « l'exploitation didactique du produit culturel chanson » permet de découvrir, sous une perspective novatrice, l'évolution de la société, les diverses « construction(s) coculturelle(s) ou [les] malaise(s) identitaire(s) » (DUMONT, 2008 : 463). Dès la fin du 20^e siècle, les analyses et les points de vue se multiplient, à tel point que des réseaux de recherche internationaux⁴⁰ se créent afin de « cartographier » plus en détail ce « genre en mutation » (COLL., à venir) qu'est la chanson.

³⁹ La chanson, et selon l'approche considérée ou son acception, pouvant appartenir aux trois « capitaux » (culturel, mais également social et économique).

⁴⁰ « Le réseau de recherche international fondé à AMU en 2015 et intitulé « Chanson. Les ondes du monde » tiendra en 2017 deux colloques jumeaux dans le sud et dans le nord de la France autour du sujet « Espaces de la chanson contemporaine. Cartographie d'un genre en mutation ». Ces colloques sont fondateurs d'une biennale d'étude de la chanson. », http://www.fabula.org/actualites/espaces-de-la-chanson-contemporainecartographie-d-un-genre-en-mutation_75164.php.

2.3 Une défense et illustration

Mais ce qui nous a sans nul doute le plus frappés est de constater un mouvement d'aller-retour dans la culture francophone que nous pouvons résumer en deux temps. Dans la première phase (dès 1945), il s'agit de redorer ces productions populaires et **de se réapproprier un folklore musical, de fortifier, grâce à ce ciment social, une collectivité déchirée**. En effet, et parce que la chanson « française » résulte « d'un long et continu échange d'influences réciproques entre l'élite de ses artistes et ses couches sociales les plus profondes, dont aucune [...] n'est jamais restée tout à fait étrangère aux créations et au progrès de la haute culture » (DAVENSON, 1977 : IV), elle peut non seulement représenter un sujet digne d'intérêt (*cf. supra*), mais également constituer un remarquable médiateur social. C'est ainsi que se développe une véritable « défense et illustration de notre chanson populaire » (DAVENSON, 1977 : I) dès la fin de la deuxième guerre mondiale. Tout comme la *Défense et illustration de la langue française* (Joachim du Bellay⁴¹, 1549) visait à instaurer la langue française comme symbole de la « Renaissance », **la défense de la chanson populaire est symbole de renouveau, d'unité, de démocratie et surtout, de liberté de pensée**. En réponse aux atrocités des guerres mondiales ou à l'américanisation des esprits - notamment *via* les vagues jazzy ou yéyé - il s'agit de faire bloc et d'affirmer son identité. Par la suite, l'émergence de cette conscience francophone à un niveau désormais planétaire est notamment visible dans la création de l'*Organisation Internationale de la Francophonie* (OIF) en 1970, tandis que la loi Toubon (France, 4 août 1994) - imposant notamment aux radios privées un quota minimum de chansons francophones - peut illustrer son développement.

Dans un deuxième temps (21^e s.), et après que les airs populaires aient gagné en légitimité grâce à l'élite intellectuelle, **c'est au tour de cette même chanson populaire de venir en aide à des spécialistes en perte de confiance**⁴². Dans ce nouveau rapport des forces, et face à une surabondance informative quasi exponentielle et à des progrès de plus en plus rapides, force est de constater que les différents modèles économique-politiques ne résistent pas :

« Le 19^e siècle avait vu tomber les rois ; le 20^e siècle, qui avait commencé par le massacre suicidaire des citoyens des pays occidentaux les plus « avancés » économiquement et politiquement, s'est transformé, dans la période ouverte par la Révolution soviétique, en un ensemble de mouvements sociaux - syndicalisme et action politique, féminisme, mouvement de libération nationale et décolonisation - contre lesquels se sont dressés, d'un côté, des nationalismes totalitaires et, de l'autre, des dictatures [...]. Nous venons de vivre un soulèvement général contre l'hégémonie occidentale ; nous devons maintenant donner une nouvelle vie à la démocratie née en Occident, pour qu'elle lutte contre tous les pouvoirs autoritaires dans toutes les parties du monde. » (TOURAINÉ, 2013 : 29-30 / 31)

⁴¹ Il est intéressant de constater que Thomas Sébillet avait déjà classifié le « chant » en trois parties : le cantique (chant sacré), l'ode ou chant lyrique (savant) et la chanson (populaire) (ch. 6 de son *Art poétique français* (1548) in ANTHOLOGIE, 1990 : 122-128).

⁴² Notamment : <http://www.lefigaro.fr/musique/2016/06/12/03006-20160612ARTFIG00094-1800-artistes-mobilises-pour-defendre-la-chanson-francaise.php>.

La boucle est-elle bouclée ? Et comment « donner [cette] nouvelle vie à la démocratie » ? Dans les années 1990, la « nouvelle scène française » privilégie une nouvelle esthétique en réaction à la variété de consommation jugée trop légère⁴³ ; ces amoureux des mots insistent notamment sur l'importance de la qualité du texte, **recherchant le sens sous le son**. Même si certain journaliste envisage ce courant comme « une tentative [...] de recréer une conscience aristocratique » (DICALÉ, 2016 : sous « Amisdelachansonfrançaisedequalité), cette nouvelle optique a le mérite d'éclairer le rôle clé des chanteurs et de leurs productions dans la formation de l'opinion publique.

2.4 En réponse à nos questions...

LA CHANSON POPULAIRE EXISTE-T-ELLE ?

Après avoir dégagé les deux grandes phases de démocratisation de la « chanson » - du « chant sacré » à la « chanson profane », puis du « chant savant » à la « chanson populaire » - nous avons précisé dans quelle mesure nous pensons que cette chanson populaire non seulement existe (2), mais revêt un rôle majeur au niveau de la cohésion sociale.

« CHANT SAVANT » *VERSUS* « CHANSON POPULAIRE », OÙ SE SITUE LA FRONTIÈRE ?

La question visant à délimiter la frontière entre le « chant savant » et la « chanson populaire » est, quant à elle, beaucoup plus délicate. La grande difficulté provient sans doute de la double acception du terme « populaire », signifiant à la fois « qui a cours dans le peuple ; qui est apprécié du peuple » (CNRTL) ou « qui émane du peuple » (Larousse). Ainsi, la notion de « chanson populaire » désigne-t-elle une chanson **relative** au peuple - intégrant de la sorte les « refrains » d'origine savante connus de la population - ou **propre** au peuple, *i.e.* issue de ses rangs et n'acceptant que des œuvres composées par ses représentants ? Même en se basant sur cette deuxième définition, la ligne de séparation s'avère floue. Comme la thèse de Davenson (1977⁴⁴) l'a démontré, le jeu permanent des adaptations et/ou d'imitations, plus ou moins fidèles - à la fois du texte ou de la mélodie d'une chanson - par des érudits, mais aussi par des chansonniers moins instruits, rend quasi impossible une telle classification. Tout au plus, on se situera sur un intermédiaire plus ou moins proche d'un niveau élevé ou commun. Ces mouvements incessants « de descente des créations de l'élite dans les couches profondes du peuple » et d'« ascension, à partir du peuple jusque dans l'élite » (DAVENSON, 1977 : 63) affirment au contraire la richesse des intrications sociales.

⁴³ Pensons aux différentes télérealités en la matière, ainsi qu'au formatage des candidats, *cf.* RAZAC (2007).

⁴⁴ On consultera surtout les graphiques chronologiques étudiant différentes « mélodies populaires » et situant ces dernières, selon les époques, tantôt au niveau de l'élite, tantôt au niveau du peuple (DAVENSON : 1977 : 29-129).

Dans ces tourbillons d'invention, comparables à ceux produits par nos machines à laver, les plus grands « atours » s'imprègnent de couleurs d' « effets » peut-être moins nobles, mais plus éclatants, le tout entraînés par des tambours⁴⁵ (plus ou moins jeunes d'ailleurs) bien décidés à ne pas se laisser « rouler ». Nous pouvons ainsi affirmer qu'à de rares exceptions près, et à **un niveau factuel, aucune distinction radicale n'a de sens** et que cette frontière séparant les « mondes d'en-haut et d'en-bas » ne peut être que mouvante et souvent aléatoire.

LA CHANSON POPULAIRE EST-ELLE UN MYTHE ?

Par contre, et à un niveau mental, cette frontière existe bel et bien. Parce que la catégorisation conceptuelle⁴⁶ est un processus cognitif nécessaire à l'élaboration de notre savoir, nous ne pouvons que difficilement nous départir de cette ordination. **Cette distinction serait de la sorte davantage une « représentation collective » qu'une « réalité » objective⁴⁷.** Ainsi, l'abstraction « chanson populaire » peut être considérée comme un mythe - envisagé comme « une construction de l'esprit » (CNRTL) - dont elle revêt d'ailleurs la dimension orale ou le caractère fabuleux. La remise en question de plus en plus fréquente de ce modèle binaire semble d'ailleurs indiquer une vision en ce sens.

Ce parallélisme entre culture et cognition nous permet d'envisager « ce mythe contemporain comme un système de communication » (BARTHES, 1957), mais également comme un révélateur de notre rapport au monde. Ainsi, au Moyen Age les rapports sacrés, - reliant l'homme à l'univers et aux forces surnaturelles - constituent le centre du système représentatif, tandis que la sphère personnelle, répondant en cela aux exigences de hiérarchisation sociale, n'apparaît qu'en troisième structure⁴⁸. Par la suite, une poétesse comme Marie de France impose progressivement une nouvelle sensibilité « où l'événement extraordinaire survient [...] à domicile » (MÉNARD, 1979 : 242) et où les sentiments intimes commencent à se dire⁴⁹. **Ce renversement des valeurs est total au 20^e siècle, puisque l'individualité est désormais au centre des préoccupations** au sein d'une société laïque, considérant la spiritualité comme une expérience privée. Néanmoins, et parce que les progrès scientifiques ne pourront se poursuivre que par une approche « métaphysique » (CLIVAZ, 2016 : 106-112), ou parce que la grande quête de l'homme est celle du sens, un renouveau d'une certaine forme de religiosité - ou mysticisme - se développe à nouveau.

⁴⁵ *Trois jeunes tambours* est une « chanson issue du répertoire militaire de l'ancienne monarchie » (DAVENSON : 1977 : 335), qui se chargera progressivement d'une ironie et d'une dimension revancharde, cf. BOUZARD (2006).

⁴⁶ Si cette catégorisation permet l'apprentissage de la lecture (cf. Stanislas DEHAENE, *in* COLL., 2014 : 92-105), l'ordination de notre mémoire ou la création du sens à donner à nos multiples sensations, celle-ci revêt aussi une limite épistémologique majeure vers l'acquisition d'une connaissance globale.

⁴⁷ Nous attirons ici l'attention que nos représentations mentales sont tout autant réelles - si ce n'est plus - que ce que nous avons coutume de nommer « réalité » (CLIVAZ, 2016 : 32-37).

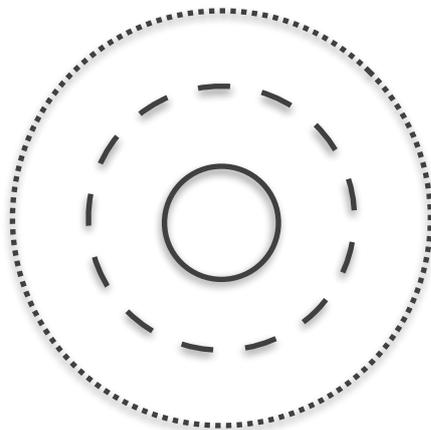
⁴⁸ Concernant « la représentation médiévale de l'espace en tant que processus de spatialisation des rapports sociaux », cf. COLL. (2007).

⁴⁹ Marie de France est généralement considérée comme une pionnière en matière de psychologie.

Et nombreux sont ceux qui, comme aux temps premiers du christianisme, croient (ou sont amenés à croire) que la « vraie » vie n'est pas celle d'ici-bas mais celle de l'au-delà. Parce que cette croyance peut dériver jusqu'à la réalisation d'actes de terreur, il est impérieux de comprendre ce mode de raisonnement, ces schémas mentaux, ces « mythes » façonnant les idées et les actes.

Ainsi, et dans cette nouvelle ère de postmondialisation, synonyme en Occident de repli identitaire et de nationalisme pour les uns ou de bon sens et de préservation de valeurs traditionnelles pour les autres, **la chanson populaire⁵⁰, par sa nature complexe** - à la fois intimiste et publique, réussissant à fédérer dans une même famille les ténors, les rappeurs et les rockers de tous pays - **est sans nul doute un outil de juste mesure, de paix et d'équilibre.**

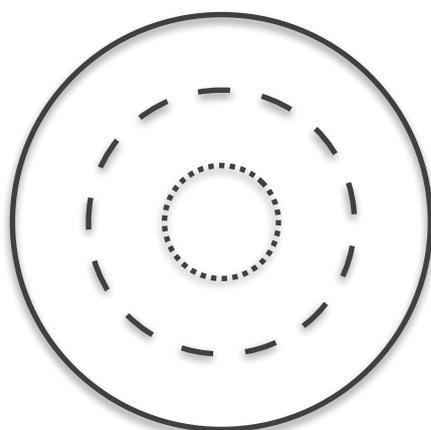
SYSTEMES REPRESENTATIFS DES SPHERES SOCIALES



-  Corps individuel, sphère privée ; liens entre le corps et l'esprit.
-  Corps social, collectivité ; liens entre les membres d'une même communauté.
-  Corps religieux ; liens entre le monde physique et celui spirituel.

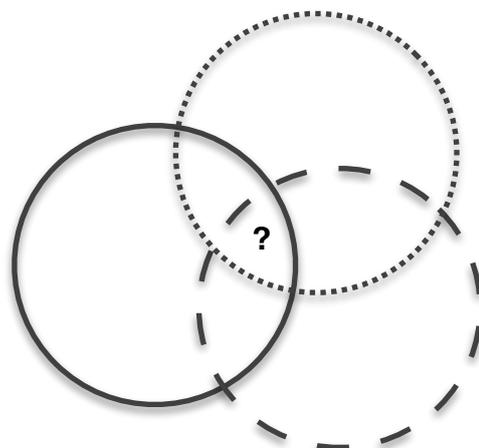
REPRESENTATION MEDIÉVALE

L'individu est soumis aux pouvoirs spirituel et temporel.



REPRESENTATION CONTEMPORAINE

Renversement des valeurs : l'individu est au centre des préoccupations.



ET DEMAIN ?

Quelle sera la place accordée à l'« autre » ?
Quelles valeurs privilégierons-nous ?

⁵⁰ Lorsqu'elle n'est pas populiste.

Au terme de ce survol rapide concernant la chanson populaire francophone, **l'intérêt nous semble davantage devoir porter sur le renforcement de sa puissance communicationnelle⁵¹ que sur le clivage - « doctement entretenu » - l'opposant à la chanson dite savante**, mais à laquelle ne résiste pourtant aucun genre (même pas l'opéra). Nous ne pouvons donc que nous réjouir de toutes les initiatives visant, de la maternelle à l'université, une réflexion en profondeur sur cet objet du quotidien, à la fois considéré comme un outil pédagogique, mais également comme un condensateur des tendances sociétales ou comme un formidable relai entre les différentes classes sociales. **Grâce à la création sans cesse renouvelée de ce mythe, de cet espace de dialogue qu'est la chanson, des messages de fond peuvent ainsi circuler sans barrière, ni exclusion.**

Car le défi qu'attend la chanson francophone est immense. Il s'agit de renouer avec sa fonction première, celle de la communion⁵², celle du partage des opinions et des vécus sous un même rapport identitaire, celle de la transmission d'un patrimoine ayant abouti à la *Déclaration universelle des droits de l'homme*. **Cet étendard de l'OIF** (Organisation Internationale de la Francophonie), flottant sur 84 états et gouvernements, et regroupant 274 millions de locuteurs, constitue certainement **l'un des plus remarquables outils en matière de développement du dialogue culturel et d'unité**. De Dakar à Port-au-Prince, de Bucarest à Berne, de Hanoi à Montréal, Bruxelles ou Paris, cette communauté, présente sur les 5 continents, ne demande qu'à s'épanouir, encore faut-il lui en donner les moyens...

Les chansonniers « savants » ne devraient-ils pas considérer davantage l'enjeu d'« élever » les nouvelles générations jusqu'à ce niveau de compréhension ? Afin que, et loin d'une politique de distribution purement mercantile, l'auditeur prenne pleinement conscience de l'importance de ses choix, même en matière d'un objet de consommation aussi banal et éphémère qu'un fichier MP3. Afin qu'il réalise que la prise de possession de sa liberté passe également par ces « tout petits riens » qui changent tout.

⁵¹ Tant au niveau technique, la chanson possédant le don d'ubiquité dans le cyberspace, qu'au niveau psychologique.

⁵² « Accord profond, sympathie entre des personnes » (CNRTL).

SITOGRAPHIE

CNRTL : <http://cnrtl.fr>.

Education par la chanson : <http://eduscol.education.fr/chansonsquifontlhistoire/spip.php?page=plan#nav>.

Larousse en ligne : http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/chanson_populaire/166737.

« Le Noir de l'Etoile » : Concert céleste provenant des pulsars : <https://www.youtube.com/watch?v=aTICXvag0EE>.

Organisation internationale de la francophonie (OIF) : <http://www.francophonie.org>.

ROUSSEAU Jean-Jacques :

- *Herbier* : <http://www.mnhn.fr/fr/collections/ensembles-collections/botanique/herbiers-historiques/herbier-dit-jean-jacques-rousseau>.

- *Dictionnaire de Musique* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>.

BIBLIOGRAPHIE⁵³

ANTHOLOGIE 1990 : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, sous la direction de Michel Simonin, Paris, Librairie générale française.

BAKHOUCHE Béatrice, 1997 : « Musique et philosophie : le *De Institutione musica* de Boèce dans la tradition encyclopédique latine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Vol.1, N° 3, pp. 210-232.

BARTHES Roland, 2014 (1957) : *Mythologies*, Paris, Seuil / Essais.

BOURDIEU Pierre, 1979 : *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de minuit.

BOURDIEU Pierre, 1979 : « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 30, pp. 3-6.

* BOUZARD Thierry, 2006 : « Le chant militaire français : un patrimoine vivant », *Revue historique des armées*, <http://rha.revues.org/3982>.

CALDWELL Duncan, 2013 (juillet) : « A possible new class of prehistoric musical instruments from New England : portable cylindrical lithophones », *Society for American Archaeology*, Vol. 88, N° 3, pp. 520-535.

CALVET Louis-Jean, 2008 (2006) : *Cent Ans de chanson française*, Paris, L'Archipel.

CARRILLO Olivier et JOLLET Jean-Clément, 2011 : *L'Histoire de la musique pour les nuls*, Paris, éditions First.

CLIVAZ Clara, 2016 : *La Métaphore par-delà l'infini, Les pouvoirs de la métaphore, Des bénéfiques et de l'usage des figures analogiques dans la recherche et la vulgarisation scientifique*, Berne, Peter Lang.

* CLIVAZ Clara, 2014 : *Images rhétoriques et visions de l'Univers dans la Vulgarisation Scientifique*, http://www.zb.unibe.ch/download/eldiss/14clivaz_c.pdf.

CLODORÉ-TISSOT Tinaig et COLL., 2002 : *Préhistoire de la musique : Sons et instruments de musique des âges du Bronze et du Fer en France*, Nemours, Musée de Préhistoire d'Ille-de-France.

⁵³ Pour certaines références, la date d'édition originale est indiquée entre parenthèses, notamment dans le cas de réédition d'un ouvrage ancien. Les références électroniques sont précédées par un astérisque.

* COLL., à venir : *Espaces de la chanson contemporaine. Cartographie d'un genre en mutation*, Aix-en-Provence, Marseille, (20-26 septembre 2017), http://www.fabula.org/actualites/espaces-de-la-chanson-contemporainecartographie-d-un-genre-en-mutation_75164.php.

COLL., 2015 : *La Bible de Jérusalem*, Paris, Editions du Cerf.

COLL., 2014 : *C3RV34U*, sous la direction de Stanislas Dehaene, Paris, Editions de la Martinière.

COLL., 2013 : *La Chanson populittéraire*, sous la direction de Gilles Bonnet, Paris, Éditions Kimé / Cahiers de marge.

* COLL., 2012 : *Revue critique de fixxion française contemporaine*, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/14>.

COLL., 2012 : *In Limine Romaniae, Chanson de geste et épopée européenne*, sous la direction de Carlos Alvar et de Constance Carta, Berne, Peter Lang.

COLL., 2009 : *Déduits d'oiseaux au Moyen Age*, sous la direction de Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence / Senefiance / 54.

COLL., 2007 : *Construction de l'espace au Moyen Age, Pratiques et représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne.

COLL., 2006 : *Philomèle, figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal / Littératures.

COLL., 2001 : *La Vie musicale sous Vichy*, sous la direction de Myriam Chimènes, Bruxelles, Editions complexes.

* COLL., 1998 : *Culture populaire et culture aristocratique, XVII-XVIII*. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles, N°46, http://www.persee.fr/issue/xvii_0291-3798_1998_num_46_1?sectionId=xvii_0291-3798_1998_num_46_1_1381.

COLL., 1998 : *Mémoire de la chanson, 1100 chansons du Moyen-Age à 1919*, réunies par Martin Pénet, Paris, Ominbus.

COLL., 1988 : *La Chanson française et son histoire*, édité par Dietmar Rieger, Tübingen, Gunter Narr Verlag / Etudes littéraires françaises.

COULANGEON Philippe, 2003 : « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, Vol. 44, N°1, pp. 3-33.

DAVENSON Henri, 1977 (1946) : *Le Livre des chansons, Introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière.

DE SURMONT Jean Nicolas, 2010 : *Chanson, son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française / Etude lexicale, historique et théorique*, Berlin, De Gruyter.

DICALE Bertrand, 2016 : *Dictionnaire amoureux de la chanson française*, Paris, Plon.

DICALE Bertrand, 2010 : *Ces Chansons qui font l'histoire*, Paris, Editions Textuel.

DUBET François, 2012 : « Classes sociales et description de la société », *Revue Française de Socio-Économie*, Vol. 2, N° 10, pp. 259-264.

DUMONT Renaud, 2008 : « La chanson française, un produit culturel en mutation ou l'expression d'une société en évolution ? », *Ela. Études de linguistique appliquée* Vol. 4, N° 152, pp. 463-473.

- ECO Umberto, 1965 : « La Chanson de consommation », *Communications*, Vol. 6, N° 1, pp. 720-733.
- GIAVARINI Laurence, 2010 : *La Distance pastorale, Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin.
- HÉDIN Frédéric, 2003 : « Chanson française et réception historique au XX^e siècle », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, Vol. 69, N° 1, pp. 73-80.
- HIRSCHI Stéphane, 2008 : *Chanson / L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes / Cantologie N° 6.
- JESERICH Philipp, 2013 (2008) : *Musica Naturalis, Speculative music theory and poetics, from Saint Augustine to the late Middle Ages in France*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- * LEROUX DE LINCY Antoine, 1840 : « Chansons historiques des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles », http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1840_num_1_1_461638?q=genre+chanson.
- MARTI Eric, 2008 : « Les enjeux du livre au format de poche », *Culture études*, Vol. 4, N° 4, pp. 1-8.
- MÉNARD Philippe, 1995 (1979) : *Les Lais de Marie de France, contes d'amour et d'aventures du Moyen Age*, Paris, P.U.F.
- MORIN Edgard, 1965 : « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, Vol. 6, N° 1, pp. 1-9.
- MOULIN Jean-Pierre, 2004 : *Une Histoire de la chanson française, Des troubadours au rap*, Saint-Gingolph, Cabédita.
- PERRON Gilles, 2000 : « Chansons et poésie », *Québec français*, N° 119, pp. 80-81.
- * PLATON : *Théétète*, traduction de Emile Chambry (1991), [https://fr.wikisource.org/wiki/Théétète_\(trad._Chambry\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Théétète_(trad._Chambry)).
- PROUST Dominique, 2001 : *L'Harmonie des sphères*, Paris, Le Seuil / Science ouverte.
- RABAIN Nicolas, 2014 : « Siegfried face au chant de l'oiseau : effets des interactions précoces et quête des origines à l'adolescence. *Topique / Entendre Wagner*, L'Esprit du temps, N° 128, pp. 97-107.
- * RAZAC Olivier, 2007 : « Télé réalité, l'art du dressage », *Le Monde diplomatique* (décembre), <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/96/RAZAC/18446>.
- * TÉTARD Françoise et DUMAS Claire, 2009 : « Filles de justice. Du Bon-Pasteur à l'Éducation surveillée (XIX^e-XX^e siècles) », *Beauchesnes-ENPJJ*, <https://rhei.revues.org/3220>.
- THÉRIEN Robert, 2003 : *L'Histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878 - 1950*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- TIERSOT Julien, 1978 (1889) : *Histoire de la chanson populaire en France*, Genève (Paris), Minkoff et Reprint (Librairie Plon).
- TOURNAINE, Alain, 2013 : *La Fin des sociétés*, Paris, Seuil.
- TOURNÈS Ludovic, 2011 : *Musique ! Du phonographe au MP3*, Paris, Editions Autrement.
- TREMBLAY Danielle, 1989 : « Perspectives contemporaines sur la chanson francophone », *Voix et Images*, Vol. 14, N° 2, (41), pp. 333-336.
- VIRET Jacques, 2004 : *Le Chant grégorien*, Paris, L'Age d'homme.
- VIVIANT Arnaud, 2008 : *Gainsbourg vu par Arnaud Viviant*, Paris, Editions Hugo et Compagnie.
- WISE Michael, ABEGG Martin et COOK Edward, 2003 : *Les Manuscrits de la mer morte*, Paris, Editions Perrin.
- ZUMTHOR Paul, 2000 (1972) : *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.