

Étienne Kippelen : *Chanson française et musique contemporaine.*

Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2020.

ISBN 9791032002636. 190 pages.

L'ouvrage d'Étienne Kippelen est un volume d'environ 200 pages, organisé en quatre parties de taille croissante. Après une brève introduction sur « La chanson en tant que musique », la première partie, « Interférences entre chanson et musique savante » constitue une entrée par la chronologie, puisqu'elle remonte avant le XX^e siècle, et propose au passage un focus sur « l'entre-deux-siècles » (23-33), c'est-à-dire le tournant du XIX^e au XX^e siècles. Cette partie est aussi l'occasion pour l'auteur d'introduire une notion centrale dans sa réflexion, celle de mélodie, « principal paramètre pouvant, même symboliquement, relier les deux univers » (33), ceux de la « chanson » et de la « musique savante ». Une deuxième partie, « Les résurgences mélodiques dans la musique savante », entre plus nettement dans le sujet de ladite « musique contemporaine ». Elle traite des « résurgences mélodiques » (49-62) dans le postmodernisme et étudie par ailleurs des œuvres diverses, de *Im Volkston* de Nicolas Bacri à « Waage » (« balance ») dans *Tierkreis* (« zodiaque ») de Stockhausen, en passant par des mélodies aux contours plus ou moins « populaires » chez Gorecki ou Schnittke. Cette deuxième partie se termine par une réflexion sur le lamento en tant que genre pratiqué tant par des compositeurs comme Régis Campo, Gérard Grisey ou György Ligeti que par la « chanson française » : les exemples mentionnés sont « Ne me quitte pas » (Jacques Brel, Gérard Jouannest), « Avec le temps » ainsi que « Muss es sein ? Es muss sein ! » de Léo Ferré, enfin « Vienne » de Barbara. La troisième partie, « La chanson entre connivences et convergences », plus développée que les précédentes, traite dans un premier temps des grilles harmoniques en usage dans « la majorité des chansons » « jusqu'aujourd'hui » (81). Elle s'attarde ensuite sur l'analyse de chansons atonales ou modernistes : elle offre des études consistantes d'albums de Colette Magny, *Feu et rythme* en 1970, *Répression* en 1972 et *Thanakan* en 1981 ; du « minimalisme hypnotique de Catherine Ribeiro » (102-104 ; *Paix*, 1972) ; du « postmodernisme lyrique de Gérard Manset » (104-107 ; *La mort d'Orion*, 1970 ; *Caesar – L'Amour éternel*, 1971) ; et de « l'expérience microtonale de Maxime le Forestier et Alain Louvier » (107-109 ; « Le Sommeil des amoureux » dans l'album *After shave* sorti en 1986). Un long développement sur l'artiste Yanowski conclut cette troisième partie sans y être raccordé véritablement. La quatrième et dernière partie du livre, « Du reflux au ludisme », est la plus longue et peut-être la moins convaincante. Elle aborde successivement les « emprunts aux répertoires populaires dans la musique contemporaine » (129-132), la « chanson dans la musique savante au XX^e siècle » (133-142), l'idée de « reflux » de « la chanson » dans la « musique contemporaine » (142-157) pour aboutir à

l'idée d'un « ludisme » de « l'hypermodernité » (157-162), qui permettrait alors le « retour » de la chanson « refoulée » (163-172) dans diverses œuvres depuis 2000, comme les *Piano songs* d'Alexandre Tharaud (172-177 ; *songs* composées sur commande par six compositeurs d'aujourd'hui). Dans cette fin d'ouvrage, la présence de « la chanson » dans « la musique contemporaine » est considérée comme un symptôme de régression, au sens psychique, tant sur le plan social que sur le plan musical (177-193).

Plusieurs des questions abordées dans cet ouvrage sont pertinentes, voire passionnantes – la manière dont on peut définir musicologiquement la mélodie, ou la manière compositionnelle ; la complexité de la répétition en musique et les implications esthétiques de son utilisation dans différentes pratiques et œuvres musicales ; les liens enchevêtrés et évolutifs entre des mondes de la musique que l'auteur choisit d'appeler « la chanson » et « la musique contemporaine », malgré l'impasse épistémologique que constituent des dénominations aussi larges et jamais questionnées dans le texte. Les analyses conduites, rares dans la littérature existante, exigeantes, portent parfois sur des œuvres négligées dans les circuits de la recherche – comme les albums de Colette Magny ou de Catherine Ribeiro. L'entrée comparative dans le genre du lamento est, elle aussi, stimulante et neuve.

Malheureusement ces qualités sont obliées à mon sens par des défauts majeurs. J'en soulignerai ici quelques-uns.

Tout d'abord, il est trop peu question de chanson pour un ouvrage dont le titre commence par « Chanson française » et qui est publié dans la collection « Chants sons » des Presses universitaires de Provence, une collection pourtant si centrale dans ce champ. Pour ne prendre qu'un exemple – mais d'autres sont possibles –, l'intéressant développement sur le lamento ne mentionne que quatre chansons, extrêmement connues pour deux d'entre elles – « Ne me quitte pas » et « Avec le temps » –, dont trois seulement sont analysées (77-80) alors que les analyses portant sur des œuvres de musique dite « savante » sont développées des pages 66-67 à 76. Si l'on ajoute que la bibliographie laisse de côté beaucoup de références en analyse de chanson, sans même parler d'une absence complète des références analytiques de base en *popular music studies*, on comprendra que ce décentrement apparaisse comme un défaut général de ce travail.

Deuxièmement, les réflexions, quand elles prennent un tour sociologique ou psychologique (particulièrement dans la dernière partie, soit un bon tiers du livre), versent dans ce qu'on peut familièrement taxer de sociologie ou psychologie « de comptoir ». Pas de références aux travaux incontournables de ces disciplines, des allusions vagues et une absence d'effort de définition des termes convoqués (« refoulement », « régression », « infantile », etc.). Cette approximation de mauvais essai se trouve en d'autres endroits : « Le goût du public évoluant, sous l'effet des médias de masse diffusant essentiellement de la musique américaine, les nouveaux chanteurs ont remisé [...] » (85) Comment peut-on en 2020, avec tout le corpus subtil et passionnant de travaux publiés en français ou dans d'autres langues sur la sociologie de la culture ou la sociologie des goûts, affirmer sans autre forme de procès que les « médias de masse » (non définis) déterminent « le goût du public » (« goût » et « public » ne sont pas davantage définis). Une telle phrase ne serait pas surprenante dans un discours

journalistique réactionnaire et peu cultivé. Mais nous avons ici un ouvrage publié dans une collection d'exigence scientifique, et écrit par un universitaire. Cette assertion, non étayée et à vrai dire non étayable, non seulement peut agacer, elle surprend surtout dans un contexte qui devrait entraîner rigueur des raisonnements, précision des termes et nuances de la pensée. On trouve ce même positionnement à l'encontre de « la chanson » en de nombreux endroits, par exemple lorsque l'auteur déplore la « contamination de l'art savant par la légèreté, en particulier de la chanson » (180).

Un autre problème est que l'auteur prend pour acquis de grands clivages : une tripartition « musiques actuelles amplifiées » / « traditionnelles chansons paysannes » / « chanson française » structure la page 129. Plus généralement, tout l'ouvrage repose sur l'idée d'une dichotomie essentielle entre les « deux rives de la musique contemporaine et de la chanson » (96), qui constitue une « frontière stylistique » (109). On ne saurait citer tous les endroits où affleure cette opposition, présente dès le titre de l'ouvrage.

Or ce point de vue est insuffisant au moins pour deux raisons. La première est que, nulle part, l'auteur ne prend la peine de construire ou de conceptualiser un tant soit peu ce qu'il entend par ces ensembles musicaux. Tenus pour acquis, ils ne sont jamais même décrits, sans parler d'un effort minimal de déconstruction intellectuelle.

La seconde raison, qui laisse incrédule dans un ouvrage de cette collection, c'est que cette division s'assortit d'une hiérarchie tout à fait explicite, faisant de « la chanson » (quoi qu'on entende par là) une production inférieure à « la musique contemporaine ». En plusieurs endroits cette infériorité fait l'objet d'une affirmation dogmatique, au sens strict : l'auteur n'estime même pas utile de la démontrer. Aucune ambiguïté n'est permise puisque, selon É. Kippelen, « les chansons qui prennent pour modèle certains archétypes de la musique savante tentent de s'élever de leur genre initial. Elles « progressent », si l'on s'en tient à l'axiologie présentée en introduction de cet ouvrage et partagée par la majorité des compositeurs savants » (94). Faut-il s'étonner que « les compositeurs savants » estiment qu'ils font mieux que les autres ? Ou encore se demander combien de personnes, réellement, constituent cette « majorité » ? Enfin, plus subtilement, ce qu'ajoute à la démonstration le nombre de personnes qui sont de cet avis ? Une croyance n'est pas d'autant plus vraie qu'elle est partagée par plus de monde. Finalement, la grande question qui reste au lecteur est la suivante : pourquoi écrire un ouvrage sur la chanson si on la méprise, comme il apparaît par exemple dans l'opposition entre « la déclamation de la chanson et la vocalité raffinée de l'art lyrique » (45) ?

Un dernier défaut global est la solidité intellectuelle des positions ou, pour le dire de manière plus élaborée, le statut épistémologique des affirmations. Celles-ci reposent sur des tournures très vagues : qu'est-ce que « le modèle américain » (155) auquel Berio est censé s'attacher dans les deux chansons qu'il intègre au mimodrame *Allez hop* ? Comment un tel singulier (« le ») peut-il tenir ? À quelles caractéristiques est-il ici fait allusion ? Ces constats sans substance, qui parcourent l'ensemble du livre, se nourrissent de métaphores non questionnées (Juliette « châtre » les modulations par cycles de tierces de Rossini dans sa « Petite Messe solennelle » ; 84). Ils ne tiennent qu'à force de définitions toujours évitées : « contem-

porain », « chanson », « chant populaire », « variété », « rengaine paysanne », « chanson à texte », « ritournelle », « segment classique » et tant d'autres termes, utilisés parfois avec insistance, ne sont jamais que mentionnés et posés là, comme si leur signification et les réalités auxquelles ils réfèrent ne revêtaient aucune ambiguïté. Enfin, le recours parcimonieux à des exemples rend ces affirmations infiniment fragiles. Pour ne prendre qu'un passage, la discussion sur les grilles harmoniques renvoie à peine à quelques chansons par type (tableau, 85), ignorant aussi bien les travaux très étayés d'un Allan Moore et de bien d'autres chercheurs sur les enchaînements d'accords les plus usités dans le rock, la soul et la pop, que le fait, pourtant crucial, que les grilles d'accords n'ont guère de pertinence dans le rock à riffs (depuis les années 1950), et aucune dans le rap (depuis les années 1980) ni dans l'essentiel des musiques sur boucles – par exemple les musiques électroniques à danser –, tous ces genres ayant considérablement alimenté la chanson – française ou non – des dernières décennies.

Au total, on a un ouvrage qui prend des positions plus que discutables sans se donner la peine de les appuyer sur une démarche réflexive digne de ce nom ni sur les bases méthodologiques les plus fondamentales et indispensables à toute recherche en sciences humaines et sociales.

Catherine RUDENT (CERLIS / Sorbonne Nouvelle)