

Université de Montréal

Le discours de la critique, médiation du succès de la chanson française aux États-Unis

par

Matthias Duc

Département de Communication

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de
Maître ès Sciences (M.Sc.) en Sciences de la Communication

Août 1999

© Duc, 1999

Université de Montréal

Faculté des études supérieures



Ce mémoire intitulé:

Le discours de la critique américaine sur la musique populaire, médiation dans la
production du succès de la chanson française aux États-Unis

présenté par:

Matthias Duc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Thierry BARDINI : Président-rapporteur

Will STRAW : membre du jury

Line GRENIER : membre du jury

Mémoire accepté le:

SOMMAIRE

La présente recherche a pour objectif de questionner le statut de la musique populaire française aux États-Unis. Pour tenter de répondre autant que possible à ce questionnement, nous avons proposé une étude du discours de la critique américaine sur la musique populaire.

Plus précisément, nous supposons que la critique en tant que rituel de valorisation installe des régimes de succès. Son activité a été envisagée sous l'angle de la médiation. En rendant publiques des associations entre des objets, des sujets, des pratiques, des valeurs musicaux, elle prescrit des façons d'être et d'agir en musique.

Afin d'examiner sa participation à la production du succès, nous avons analysé sa pratique discursive en nous inspirant de propositions faites par Michel Foucault. La présente analyse a été réalisée à partir d'un corpus d'articles de la presse écrite.

Les résultats de l'analyse tendent à montrer que le discours de la critique sur la musique populaire articule la chanson française en la définissant comme un genre musical singulier. Enfin, nous trouvons des traces du succès de la musique populaire française dans la mesure où la critique fonctionne comme une médiation du succès.

Succès/musique populaire/critique/médiation/

Table des Matières

| | |
|--|-----|
| Sommaire | i |
| Table des matières | ii |
| Remerciements | iii |
| | |
| Introduction | 1 |
| | |
| Chapitre 1: Cadre théorique | 4 |
| A] <u>Le succès</u> | 4 |
| Preliminaires | 4 |
| Deux conceptions du succès | 5 |
| Une définition ouverte du succès | 7 |
| Les rituels de valorisation | 10 |
| B] <u>La critique</u> | 13 |
| L'industrialisation de la musique | 13 |
| Le langage de la critique | 15 |
| La critique américaine sur la musique populaire | 17 |
| C] <u>L'approche de la médiation</u> | 18 |
| | |
| Chapitre 2: Cadre méthodologique | 22 |
| A] <u>Pour une méthode appropriée à notre objet</u> | 22 |
| Les limites méthodologiques de la médiation | 22 |
| Une analyse du discours | 23 |
| B] <u>Constitution du matériau</u> | 25 |
| C] <u>La démarche d'analyse</u> | 27 |
| | |
| Chapitre 3: Cadre analytique | 29 |
| A] <u>Les formations discursives</u> | 29 |
| La chanson française est texte | 29 |
| La chanson localisée | 44 |
| Le succès de la chanson | 53 |
| B] <u>Les modalités énonciatives</u> | 66 |
| | |
| Chapitre 4: Discussion | 76 |
| A] <u>Retour sur l'analyse</u> | 76 |
| B] <u>Retour sur la problématique</u> | 78 |
| La chanson française comme un genre défini par la langue | 78 |
| Plusieurs critiques | 81 |
| Le succès de la chanson française | 83 |
| | |
| Conclusion | 85 |
| | |
| Bibliographie | 88 |
| | |
| Annexe 1 | iv |
| Annexe 2 | vi |

INTRODUCTION

Il est rare qu'une chanson de langue et de culture françaises connaisse un grand succès en dehors de l'Hexagone, a fortiori lorsqu'il s'agit de pays anglo-saxons.

Pourtant, en 1968 et en 1969, une chanson française intitulée "Je t'aime...moi non plus" fera l'objet d'un large succès dans de nombreux pays, abolissant les frontières nationales pour franchir d'autres espaces culturels. Ce "titre" s'imposera en Grande-Bretagne en tête du palmarès, tandis qu'aux États-Unis, cette chanson aura un succès moins important auprès du grand public, mais sera reprise et adaptée par de nombreux artistes américains dont Donna Summer, Barry Adamson (Verlant, 1996; Pascuito, 1992; Rioux, 1986).

Cette exception qui infirme la règle souvent générale est sans doute la raison pour laquelle nous avons décidé de questionner le succès de la musique populaire française en dehors de ses frontières "naturelles". S'intéresser à ces moments privilégiés qui font la rencontre entre une musique et un public de culture et de langue distinctes est aussi une manière de poser un regard inhabituel sur le succès. Mais le contraste entre le succès que connaîtra "Je t'aime...moi non plus" en Angleterre d'une part, aux États-Unis d'autre part, témoigne de la variété du phénomène, y compris dans des pays dits anglo-saxons.

C'est pourquoi, pour des raisons de faisabilité et de réalisation du mémoire, nous avons opté pour une étude du succès de la musique populaire française, circonscrite aux États-Unis, pendant la décennie 1965-1975, tout en considérant le succès comme un phénomène complexe résultant d'un ensemble de médiations (concept que nous empruntons, on le verra plus loin, à A. Hennion). C'est donc sur ces médiations originelles que nous avons porté initialement notre

attention. Notre analyse repose en fait sur l'une d'entre elles, c'est-à-dire sur la critique américaine de la musique populaire telle qu'elle est produite dans la presse écrite.

Bien qu'étant un objet d'étude reconnu en sociologie de la musique, la critique musicale demeure un sujet peu traité et n'a d'ailleurs jamais été envisagée sous l'angle de la médiation. Pour mieux circonscrire notre projet, nous nous sommes bornés à étudier au sein de la presse écrite, spécialisée ou générale, le discours de la critique sur la musique populaire.

Le lien entre notre démarche et les sciences de la communication est manifeste: qu'est-ce en effet que la relation entre de la musique et des publics, sinon un acte de communication où entrent à la fois en jeu des processus sociaux (échange, influence) et des processus techniques (médium) ?

Dans un premier temps, nous présenterons les orientations théoriques de ce mémoire. Nous reviendrons en premier lieu sur l'élaboration d'un concept de succès. Après avoir présenté les définitions dont il fait généralement l'objet en sociologie de la musique populaire, nous exposerons celle retenue aux fins de ce travail. En second lieu, nous verrons quelques-unes des propositions qui ont été faites sur la manière d'aborder la critique sur la musique populaire. En troisième lieu, nous présenterons une manière inédite de poser cette critique en nous référant au programme de la médiation.

Dans un second temps, nous introduirons la méthodologie qui nous a permis de réaliser l'analyse. Plutôt que de souscrire à une méthodologie de la médiation, nous avons choisi d'effectuer une analyse de discours. Parmi la diversité des démarches que cette expression recouvre, nous nous sommes

inspirée de celle suggérée par Michel Foucault. Plus exactement, nous n'avons utilisé que certains des outils d'analyse qu'il définit et que nous avons adapté à notre objet. C'est pourquoi, nous ferons ensuite connaître en détail les choix méthodologiques qui ont présidé au travail analytique, afin que ressortent peut-être quelques limites inhérentes à notre démarche.

Dans un troisième temps, nous rapporterons donc l'analyse du discours de la critique américaine sur la musique populaire d'après le matériau sélectionné. Cette analyse est formée de deux parties. Au sein de la première, nous traitons de trois régularités principales qui traversent le discours, à savoir, la chanson comme texte, la chanson localisée, le succès de la chanson. Dans la seconde, nous explorons quelques modalités d'énonciations du discours qui offrent un complément d'analyse de la production discursive.

Dans un quatrième temps, nous procéderons à une discussion composée de deux volets. D'abord, nous rappellerons certains des éléments de notre analyse qui nous permettent de situer le discours à travers l'ensemble de son déploiement et non plus seulement autour de régularités. Ensuite, nous essaierons d'ouvrir des perspectives sur la problématique initiale à la lumière des enseignements de l'analyse.

Enfin, nous conclurons, d'une part, sur la contribution modeste de la présente recherche, à savoir, ses enseignements et ses limites. D'autre part, au terme de ce que nous aurons présenté, nous suggérerons quelques recherches complémentaires au développement de cette problématique.

CHAPITRE I: LE CADRE THÉORIQUE

A) LE SUCCÈS

Préliminaires

Notre questionnement général porte sur le succès (et l'insuccès) de la musique populaire française aux États-Unis. Mais, que sont le succès et la musique populaire ? Sont-ils des objets ayant une réelle identité, ou, est-ce que leur statut ne provient-il pas de l'identité que celui qui les observe leur prête ? Nous ne savons pas. Ce que nous savons en revanche, c'est que si nous devons parler en termes d'identité, il faudrait avoir en tête que le succès et la musique en ont sans doute plusieurs. Il faudrait ajouter que le nombre de ces identités ne peut être établi exactement, c'est-à-dire de manière exhaustive, ce qui équivaldrait à exclure toutes celles qui viendraient à apparaître, à être reconnues, à être découvertes, face à des changements possibles.

Sans parler du succès comme d'un terme (ou d'un concept) qui recouvrirait des réalités multiples, on remarquera que d'un seul point de vue langagier, le mot est employé différemment, selon ce à quoi il renvoie, selon la personne qui l'utilise, selon son contexte d'utilisation, donc finalement selon un ensemble d'éléments de contextualisation. Une journaliste, dans un article du journal *Le Devoir*, s'exprimera sur la carrière de Céline Dion en faisant référence à son succès international, par exemple. Un Québécois, racontant à un ami français la carrière de Félix Leclerc, insistera davantage cette fois sur le caractère de son succès, culturellement localisable. Mais rien n'est moins sûr que de se prononcer a priori sur ce qu'ils vont respectivement dire ou comment ils le définiront. La

compréhension du succès passe selon nous par l'analyse du contexte de sa formation, de son apparition, car il est une "réalité" multiple qui est en constante installation plutôt qu'installée une fois pour toutes (selon une expression mise de l'avant par Hennion).

Deux conceptions du succès

Notre point de départ, en tant que chercheur, est d'observer comment, dans le domaine de la recherche, le succès est documenté. Le succès fait l'objet d'un grand intérêt si bien qu'il définit une importante problématique de recherche sur la musique populaire. À l'image de la sociologie de la musique, deux figures marquantes du succès ont été portraiturees.

La première de ces conceptions est comprise comme une définition quantifiable du succès. Celui-ci est mesuré par des outils quantitatifs. Les ventes de disque, le nombre de diffusions d'une chanson sur la radio, le nombre de places vendues lors d'un spectacle ou d'une tournée, sont des exemples parlants dont les professionnels ou les chercheurs se dotent parfois pour comprendre le succès. Cette conception, décrite notamment par Cutler (1985: 3-12), se reflète dans une expression qui la consacre: "popular music to the people". Aussi, la conception du succès correspond à ce qu'on entend par musique populaire. Les techniques et les outils de mesure quantitatifs ont une tendance à rendre le succès plus "concret".

Dans une autre conception, qui s'opère cette fois au moyen de mesures qualitatives, le succès se présente comme un objet effectivement plus abstrait. Avant de poursuivre plus en détail sur la conception qualitative du succès, nous pouvons noter au préalable qu'elle est complémentaire à la première, même si les

instruments et les raisonnements auxquels elles font respectivement appel ont pu sembler inconciliables. À ce titre, les techniques quantitatives semblent limitées pour la compréhension du succès, car elles réduisent celle-ci à des indicateurs économiques qui sont plus aisément quantifiables. Sont délaissés des indicateurs culturels, psychologiques, politiques moins facilement quantifiables, mais dont on ne peut pas penser a priori et de manière définitive qu'ils sont moins importants dans l'explication et la compréhension du succès.

Afin de pallier la réduction théorique de cet ordre, des chercheurs ont avancé d'autres conceptions (qualitatives cette fois-ci) du succès et ont mis l'accent par exemple sur une dimension culturelle de la musique populaire, soit les valeurs du groupe dont elle est imprégnée (Cutler, 1985: 4, Fiori, 1985: 13): "popular music for the people". De la même façon, ce type de mesure peut s'intéresser à la manière dont une chanson articule l'identité et la citoyenneté culturelle d'une communauté (Grenier, 1997: 31-32). Dans cette perspective, la musique populaire est comprise en termes de sens, de référence pour un groupe social donné.

Sans doute, le succès d'une chanson par exemple, peut être identifié par ce qu'elle a pu générer sur un plan strictement économique. Mais cette mesure n'est pas incompatible avec les valeurs du ou des groupes sociaux dont elle est imprégnée. Rassembler ces qualités du succès permet au contraire d'en développer une meilleure compréhension.

Ces deux conceptions (qualitative, quantitative), loin d'être contradictoires, ont donc chacune leur place dans l'élaboration d'une conception du succès. Aussi, afin de ne pas nous enfermer dans l'une ou l'autre de ces dimensions (et pour en inclure d'autres), tout en nous y référant, nous avons besoin d'une définition ouverte du succès, qui nous permettra de guider la recherche tout en respectant les découvertes qu'elle est susceptible d'entraîner.

Avant de présenter celle que nous avons retenue, nous proposons de définir notre objet de recherche à la lumière des recherches sur le concept de succès de la musique populaire. Dans son expression initiale, nous avons formulé cet objet comme étant le succès de la musique populaire française aux États-Unis. Nous savons maintenant que nous ne savons pas avant analyse ce que sont ce succès et cette musique populaire. Au lieu d'en proposer une définition préliminaire et restrictive, nous préférons en adopter une qui permette de poser un regard sur le succès indépendamment du contexte dans lequel il est produit, et de poser ensuite ce contexte comme la disposition particulière d'une formation du succès à un moment et à un lieu donné. Donc, sans attribuer une quelconque identité stable, préétablie au succès de la musique populaire française, il s'agit de regarder dans le contexte américain comment et par qui il est défini. Enfin, parler de musique populaire française et de son succès signifie qu'il y a quelque chose identifié comme étant la musique populaire française et appropriée dans une infinité de contextes (discussions, recherches, industries du disque). Notre question est de savoir ce qui en est de ce succès et de cette musique populaire dans un contexte américain. Ce contexte repose sur une présomption vérifiable là aussi, dans la mesure où il y a des traces de cette entité états-unienne. Enfin, il semble que la musique populaire et le succès sont définis réciproquement et que leur distinction, virtuelle au niveau empirique, résultera de l'analyse.

Une définition ouverte du succès

Nous proposons de reprendre entièrement la définition du succès telle que l'a proposée et exposée Line Grenier lors d'une communication présentée dans le cadre du GRICIS à l'UQAM en 1995. Précisément, puisque c'est au terme de

l'analyse que nous pourrions qualifier le succès de la musique populaire française aux États-Unis, nous ne voulons pas privilégier un aspect plutôt qu'un autre mais poser un regard ouvert sur le phénomène étudié.

C'est pourquoi nous définissons le succès comme l'évaluation de l'effet ou du résultat d'une activité socio-musicale. Cela peut donc être le succès défini comme une évaluation du résultat/effet d'une activité socio-commerciale sur les marchés, dont la vente de disque, les profits engendrés par une tournée en Amérique du Nord sont des illustrations. Nous retrouvons dans ce cas, certes, une mesure quantitative du succès telle qu'envisagée plus tôt, mais qui a la particularité de ne pas exclure d'autres mesures du succès (et donc de monopoliser sa définition). Ainsi, le succès est tout autant l'évaluation de l'effet/résultat d'une activité artistique (et/ou culturelle) sur les auditeurs, les critiques, dont l'attribution d'un prix, la nomination comme parrain d'un festival, sont des exemples parlants. Enfin, le succès peut aussi renvoyer à l'évaluation de l'effet/résultat d'une activité technico-professionnelle sur les pairs (Grenier, 1995).

Ces trois illustrations de ce à quoi renvoie le succès repose sur une mécanique commune, à savoir, une combinaison de trois paramètres: l'objet à mesurer, l'objet de mesure, et, à qui est destinée cette mesure. Ce qui change avec cette nouvelle proposition du succès, c'est bien la combinaison précise de ces paramètres. Ce qui ne change pas, mais est renforcé, c'est que le succès n'est pas s'il n'est pas le fruit d'une mesure, soit-elle qualitative ou quantitative. En d'autres termes, la récurrence de l'idée d'une mesure vient souligner une particularité du regard posé sur le succès. Les mesures du succès sont le produit et le reflet de pratiques sociales, du travail constant d'acteurs qui les utilisent, les effectuent, les décrivent, les fabriquent, les prescrivent. Le succès est un phénomène aussi varié et disparate qu'il y a d'acteurs pour le "pratiquer", dans leurs travaux, leurs

loisirs, leurs discours. Ceci a pour but de signaler que finalement l'accent est mis non pas sur le succès, mais sur le contexte de sa production sociale, à travers des lieux et des circonstances de son énonciation, de son utilisation, à travers les outils et les critères mobilisés pour et par les mesures, à travers sa raison d'être sociale (Par qui est-ce reconnu? Au service de qui?).

Englobant, étendu et disparate, le succès l'est d'après la façon dont nous l'avons maintenant envisagé. Ceci permet d'intégrer en amont de toute problématisation aussi bien la diversité des acteurs impliqués (chercheurs, professionnels, consommateurs) et la variété des conceptions dont il fait l'objet (qualitatives, quantitatives), que la variété du contexte de production du succès (lieux, techniques, savoirs, culture). Étant donné la nature modeste de notre projet, nous sommes obligés de procéder à des choix en vue de rétrécir ce trop large spectre. Tous les éléments qui forment ce contexte de production du succès ne sont pas de manière égale, appropriés dans la construction de notre objet. De même, tout le monde n'est pas reconnu pour son habileté et sa compétence à effectuer des mesures du succès, par exemple.

À la lumière de ce qui précède, notre question porte maintenant sur le contexte de production du succès de la musique populaire française aux États-Unis. Ce contexte réfère, dans un premier temps, à une société, une culture, une histoire, un territoire, américains. Et, dans un second temps, il fait allusion à des éléments qui sont partie prenante dans la production du succès (savoirs, techniques, groupes sociaux) et qui, s'ils sont formés de manière particulière dans un contexte américain, sont peut-être présents en d'autres lieux.

Ensuite, nous postulons que l'identité du succès est établie d'après les éléments susmentionnés, sous la forme de trois paramètres. Le premier, l'objet à mesurer est dans notre cas quelque chose identifié comme étant de la musique

populaire française. Pour les deux autres, l'outil de mesure et l'utilité sociale de la mesure, nous n'avons pas encore d'éléments. Aussi, le recours à d'autres concepts s'avère nécessaire pour progresser dans la construction de notre objet.

Les rituels de valorisation

Les mesures du succès ne sont effectives que si elles jouent un rôle, ont une utilité. Certes, elles servent à comprendre le succès. Elles servent surtout à donner des explications du succès, à établir des façons de le regarder. À ce titre, les mesures du succès ne sont donc pas seulement le reflet d'un état de la musique populaire. Puisqu'elles sont le travail d'acteurs, elles contribuent à façonner cet état. De même, elles font être le succès.

Se demander à qui elles sont destinées c'est en même temps reconnaître leur raison d'être, et, suggérer, qu'elles circulent de manière à être visibles, accessibles. Cette visibilité est assurée par et varie en fonction des moyens de communication et de diffusion des définitions du succès. Les discussions interpersonnelles ou le direct télévisé sont des modalités de diffusion fort différentes et leur importance respective pour la compréhension du succès n'est pas égale. Ils se trouvent que certains acteurs travaillent justement à rendre publiques les mesures du succès. C'est ce que Line Grenier a nommé rituels de valorisation (Grenier, 1995). La production du succès s'opère en deux temps analytiques repérables: "des mesures et des rites de mise en valeur" (Grenier, 1995). La mise en valeur est ritualisée puisqu'elle se répète de manière itérative, selon les mêmes modalités, selon les mêmes circonstances, comme un travail standardisé, comme une pratique régulière et institutionnalisée. Ensuite, le terme de mise en valeur

réfère en premier lieu au caractère publicisé de ce qu'est le succès et la musique populaire. En second lieu, cette dernière est aussi filtrée par des régimes de valeur.

Le point commun à chacune des dimensions du succès est l'association entre le succès (effet/résultat d'une activité sociale, historique, musicale) et une valeur (qualification, appréciation de cette activité). Ces valeurs sont définies dans un sens large par Grossberg comme des qualités habilitant l'investissement (monétaire, affectif, idéologique...) dans des pratiques (Grossberg, 1993).

Les valeurs sont organisées, produites, consommées, distribuées sous la forme de systèmes ou d'économies de valeur. Selon Line Grenier (1997b), un certain nombre de pratiques et de procédures rendent publiques ces économies de valeur. C'est le travail constant d'acteurs, qui, par le biais de rituels de valorisation (ces procédures et ces pratiques) font correspondre à des sujets, à des objets, à des pratiques de la musique, des valeurs. Les rituels de valorisation organisent en quelque sorte les économies de valeurs:

Ils [les rituels de valorisation] prescrivent des façons d'être et d'agir musicalement et d'inscrire les raisons qui légitiment et rendent valables ces façons d'être et d'agir (Grenier, 1997b: 3)

De même, ils sont partie prenante de la production et la légitimation du succès, et le succès devient une pratique spécifique de valorisation de la musique. Nous voulons justement voir quelles sont les valeurs mobilisées dans la production du succès de la musique populaire française.

Dans ce dispositif de valorisation publique, tout le monde n'a pas voix au chapitre. Parmi ceux qui sont notamment identifiés comme rituels (qui jouent un rôle actif et décisif dans la production et la légitimation du succès), nous trouvons notamment: les prix et les trophées (souvent annuels) qui récompensent des professionnels de la musique; les palmarès (classement de ventes, de rotation à la

radio, de popularité auprès des auditeurs) qui établissent des hiérarchies des objets et des sujets musicaux; les critiques de disques et de spectacles (Grenier, 1997b).

Aussi, nous avons choisi de nous intéresser à la publication d'avis et d'opinions (que l'on nomme plus communément critique(s)) sur la musique populaire. Notre recherche prend pour point d'appui l'idée selon laquelle la critique, en tant que professionnalisation et institutionnalisation de cette publication, en particulier, érigée en position de compétence et/ou d'autorité en la matière, joue un rôle notable dans la définition des objets et des sujets musicaux et fait figure de pilier au sein des rituels de valorisation. La critique, si on ne peut présumer la fonction qu'elle se donne, doit néanmoins produire des associations en mobilisant des régimes de valeurs qu'elle contribue ainsi à instituer, et des mesures pour qualifier le succès. On peut présumer qu'elle joue un rôle dans la production du succès.

À la lumière de ce nouveau développement, la publication d'avis et d'opinions sur la musique populaire aux États-Unis sera le terrain privilégié de notre enquête. Pour rendre possible notre recherche dans le temps et les moyens qui nous sont alloués, nous allons seulement considérer la critique musicale de la presse écrite. Cette presse recouvre là encore une quantité importante de journaux et de magazines, spécialisés ou généraux, quotidiens, hebdomadaires, bimensuels. C'est pourquoi, nous avons dû privilégier certains d'entre eux. Nous reviendrons sur ces choix au prochain chapitre.

Afin d'en savoir davantage, nous allons donner un bref aperçu de la manière dont il est possible de théoriser la critique.

B) LA CRITIQUE

Les recherches à propos de la critique musicale sont assez rares. Certes, le rôle de la critique est mis en avant, elle fait partie des objets reconnus en sociologie de la musique, mais dès lors qu'il s'agit de trouver quelques références de travaux qui la concernent, on s'aperçoit que le sujet n'est pas beaucoup traité.

L'industrialisation de la musique

Une des approches envisageables pour contextualiser le rôle joué par la critique est celle introduite par Paul M. Hirsch dans son livre *The Structure of the Popular Music Industry* et reprise dans un article intitulé *Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems* (Hirsch, 1989). Chaque industrie culturelle est vue comme un système singulier (une organisation), formé d'un réseau stable de composantes identifiables qui interagissent les unes avec les autres. En l'occurrence, l'industrie musicale est composée notamment d'artistes, de producteurs, de distributeurs, de promoteurs, soit une chaîne de production qui relie dans un ordre déterminé la création musicale, incarnée par l'artiste, et sa consommation, incarnée par des publics.

Artist and mass audience are linked by an ordered sequence of events: before it can elicit any audience response, an art object first must succeed in (a) competition against others for selection and promotion by an entrepreneurial organization, and then (b) receiving mass media coverage in such forms as books reviews, radio station air play, and film criticism. It must be ordered by retail outlets for display or exhibition to consumers and ideally, its author or performer will appear on television talk shows and be written up as an interesting news story. Drawing on a functionalist model of organizational control and facilitation of innovations proposed by Boskoff, we view the mass media on their gatekeeping role as a primary "institutional regulation of innovation" (Hirsch, 1989: 128).

Cette approche permet de poser un regard global sur le fonctionnement des industries culturelles, en étudiant le parcours des objets depuis leur conception par des créateurs jusqu'à leur consommation par des publics. On trouve une foule d'intermédiaires dans cette chaîne qui définit l'industrie culturelle. Le rôle d'un intermédiaire est théorisé d'après la fonction qui lui est attribuée dans la chaîne. Il apparaît qu'une des fonctions déterminantes, celle de *gate-keeping*, est occupée par les médias. Ces derniers sélectionnent les objets culturels dont ils assurent la promotion auprès de leurs publics. À propos de l'industrie musicale, on suppose que plusieurs instances jouent pareil rôle dans la sélection et la diffusion des objets et des sujets de la musique populaire. Nous trouvons en particulier, la radio (dont le contenu de la programmation de certaines stations est essentiellement de la musique) et la publication d'avis et d'opinions sur la musique dans la presse écrite.

Ce modèle organisationnel met en lumière l'industrialisation de la musique telle qu'elle se donne à voir dans une relation de production/consommation. La fonction, qui permet de saisir le rôle joué par l'activité de la critique (en tant que média), est une forme bien déterminée de médiatisation de ce rapport, à savoir la publicité (ou promotion) qui vise à avertir les consommateurs que tel ou tel produit est disponible et à rendre possible l'écoulement de cette production sans lequel le processus d'industrialisation est freiné, voire aboli. Sans être inutile, cette perspective, réduit le rôle dévolu aux médias et à la critique à celui d'agent de promotion, de commercialisation. Elle ne nous permet pas d'aborder précisément le rôle joué par la critique dans la production du succès ni les régimes de valeurs qu'elle mobilise. Nous supposons que ce rôle est plus conséquent que le principe général qui n'en saisit qu'une partie infime. Néanmoins, cette approche suggère que la critique est à regarder comme un intermédiaire actif dans le processus

d'industrialisation. Cet aspect est pertinent dans la compréhension de notre objet, mais il ne peut valoir que si l'on prend en compte d'autres aspects.

Le langage (de la) critique

Dans un autre contexte, Simon Frith évoque le statut de la critique dans un chapitre intitulé *Common Sense and the Language of Criticism*, extrait de son dernier livre *Performing Rites: on the value of Popular Music* (Frith, 1996). Le point commun avec l'approche précédente réside dans le regard posé sur la critique comme intermédiaire privilégié dans une relation entre les créateurs et les publics de la musique. L'auteur parle volontiers de ceux qui font la musique et de ceux qui l'écoutent, et comment le contexte de cette relation est décisif pour la comprendre. Un des premiers éléments qu'il développe indique que la critique est née d'une nécessité historique.

Enter the critic. In high cultural history, when at the beginning at the nineteenth century good music became autonomous, something conceived for its own sake, irrespective of audience response, then the critic became necessary as an expert, as someone who could explain the music to the public, teach it how to listen (Frith, 1996: 64).

Hormis les savoirs musicaux qui seraient le propre d'une critique dans l'exercice de sa profession, une des fonctions importantes est de prescrire publiquement des façons d'écouter la musique. Nous retrouvons ici ce qui avait pu être dit à propos des rituels de valorisation. C'est-à-dire qu'une de leurs caractéristiques est de rendre publiques des façons d'être en musique. Aussi, le recours à des valeurs permet de se positionner (en tant que critique, en tant qu'auditeur) par rapport à elle. Mais la nécessité historique qui a contribué à situer la critique comme une traductrice de la musique s'est ensuite modifiée, d'où l'idée que les réalités sont encore en constante installation.

As a large-scale commodity culture emerged at the beginning of this century, though, the mediation role became equally significant the other way around: the mass audience had to be interpreted to producers, and the critic became the ideal consumer too (Frith, 1996: 65).

Si, dans un premier temps, la critique traduit la musique à des publics, dans un second, elle traduit le public à ceux qui produisent de la musique. C'est l'esquisse d'un rôle de traducteur/médiateur qui se dessine peu à peu pour la critique.

Parmi les autres éléments relevés par l'auteur, nous retrouvons une distinction entre deux grandes familles de critiques: ceux qui se trouvent du côté de l'artiste, mettant l'accent sur les qualités personnelles et/ou la défense de valeurs artistiques; ceux qui se trouvent du côté du public, mettant l'accent sur la réception et la consommation des objets musicaux. À partir de ce siècle-ci, avec l'avènement de forces économiques qui modifient la production de la musique (reproduction mécanique des œuvres musicales avec le disque par exemple), la critique n'est plus seulement du côté de l'artiste. Informer le consommateur des nouveautés, des produits disponibles apparaît comme une des nouvelles exigences de cette profession. Pour Frith, cette distinction, que l'on retrouve dans les décennies 1960 et 1970 (mais qui est déjà présente dans les années 1930), prend la forme d'une opposition *select/mainstream* ou *radical/conservative*, qui caractérisent autant des types de discours de la critique que des opinions partagées par leur lectorat respectif.

D'autres aspects viennent compléter ce portrait de la critique sur la musique populaire. La démarche de critique est guidée par le besoin de différencier. C'est par la description, la comparaison, l'interprétation, l'explication et le jugement du musical que cette différenciation procède. De plus, l'effectivité de telles opérations

repose sur la mobilisation constante à des références sociales (conventions du vrai, du beau, institutions sociales, comportements), puisque la musique y est souvent conçue comme révélateur, signe du monde social. Dans cette perspective, la critique a un rôle de définition, de spécification du musical, qui va de pair avec des savoirs musicaux fondant bien souvent l'autorité et la reconnaissance de la critique.

Nous avons pu relever, d'après le bref exposé de ces deux approches, le caractère médiateur de la critique. Il serait utile de pouvoir synthétiser les éléments disparates au sein d'une même approche. Nous allons voir comment l'approche de la médiation proposée par Hennion répond à nos besoins. Au préalable, nous revenons sur la critique, ou plutôt la publication d'opinions sur la musique populaire, dans un contexte américain, puisque nous n'avons pas encore abordé cet aspect pour le moment.

La critique américaine sur la musique populaire

D'après les travaux de Bernard Gendron (1998; 2000), nous assistons au milieu des années 60, aux États-Unis en particulier, à l'émergence d'une nouvelle critique sur la musique populaire. Cette naissance coïncide avec l'avènement et la popularité croissante de nouveaux courants musicaux identifiés comme étant le *Rock'n'roll* et/ou la *Pop*. Ces musiques sont incarnées par des artistes devenus aujourd'hui des figures mythiques: *Elvis Presley*, *The Beatles*, particulièrement. On se souviendra de la phrase de John Lennon qui scandalisa certains: "les Beatles sont plus célèbres que Jésus-Christ". Mais la naissance de cette critique se produit en même temps que de nouveaux moyens de diffusion de la musique apparaissent. Le transistor démocratise l'achat des postes de radio (Shaw, 1982: 392). Le disque vinyle devient le support privilégié par toute l'industrie du disque, sa durée de vie

étant plus grande, sa qualité d'enregistrement aussi (Peterson, 1991: 17-18). Enfin, durant les années 60, les premières générations de *baby boomers* atteignent l'âge adulte, et sont partie prenante dans un vaste mouvement de contestation politique et sociale qui se traduira par des événements passés à l'histoire: mai 68 en France, opposition à la guerre qui se déroule au Viêt-Nam, Woodstock, aux États-Unis.

Il est intéressant à noter qu'au même moment (au cours des années 1960), un certain nombre de revues sur la musique populaire (et aussi parfois plus généraux que spécialisés) voient le jour aux États-Unis: *Rolling Stone*, *The Village Voice*, *L.A. Free Press*, *San Francisco Express Times*, *Crawdaddy*, *Creem*, *Fusion*, entre autres exemples (Mignon, 1991: 263, Hirsch, 1971). La publication d'avis et d'opinions sur la musique populaire semble connaître un essor à cette époque. Aussi, nous avons décidé de considérer la décennie allant de 1965 à 1975 pour étudier la publication de la critique sur la musique populaire.

C) LA MÉDIATION

L'approche que nous préconisons s'inscrit dans le très vaste programme de recherche proposé par Antoine Hennion sous le nom de médiation. Hennion est chercheur au Centre de Sociologie de l'Innovation (CSI) à l'École des Mines de Paris. Ses intérêts de recherche sont la musique et, par extension, l'art. Son dernier ouvrage regroupe les développements majeurs de sa théorie (*La Passion musicale*, Hennion, 1993).

Un des avantages notables de cette approche permet de poser la critique sans opter pour une définition a priori de celle-ci, et c'est bien ce que nous souhaitons compte tenu de la multiplicité des ancrages conceptuels que nous avons

pu mobiliser précédemment. Sans être, une définition restrictive, la médiation est néanmoins une façon particulière de regarder le monde social. Faire appel à cette approche revient à imaginer celui-ci comme étant formé d'un vaste réseau de relations, les choses, les individus n'ayant pas d'existence en propre, si ce n'est à travers ce qui, en temps et lieu donnés, les relie et les définit réciproquement.

Donc au lieu de postuler une autonomie des objets que l'on voudrait analyser, il est possible de se renseigner sur eux (leurs identités) en examinant les multiples relations qui les font être comme ils sont ou tels qu'ils nous apparaissent. Ainsi, sans se prononcer sur le rôle ou l'identité de la critique américaine sur la musique populaire, nous pouvons néanmoins lui conférer un statut théorique.

D'une part, ceci implique de supposer que cette entité est formée elle-même à travers une multiplicité de relations: elles recouvrent différentes traditions et/ou savoirs musicaux qui orientent autant de pratiques diverses (discursives notamment); on trouve aussi une diversité de lieux de production, sur un plan géographique (Ouest/Est des États-Unis, grandes villes américaines), sur le plan des institutions médiatiques concernées (revues généralistes, spécialisées, *underground*).

D'autre part, la ou les critiques entretiennent des relations avec toutes sortes d'autres entités qui informent autant son positionnement: il y a des lectorats, des maisons de disque, des artistes, des amateurs de musique, d'autres institutions médiatiques, par exemple.

Sous l'angle de la médiation, la critique est pensée comme un espace où se rencontrent des objets et des sujets musicaux. La critique est tout ce par quoi elle est traversée et en même temps elle est un lieu d'interactions. La préoccupation que nous empruntons à la médiation est de se soucier des différents types de relations qui font se définir une infinité de choses, d'entités les unes avec et par rapport aux

autres. Nous pouvons donc imaginer une infinité de relations et selon des modalités changeantes. On peut penser à des relations corrélatives, réciproques, opposées, mais qui varient dans le temps: la relation implique la notion de processus, donc, une constante redéfinition. De façon plus précise, les questions sous-jacentes à l'analyse portent sur les liens qui sont (re)produits par la critique et qui ont trait à des objets, des sujets, des pratiques, des valeurs musicaux: des publics, des salles, des performances, des artistes, des professionnels de l'industrie, des démarches de création, des langages, des jargons. Toutefois, soutenir l'effectivité de tel ou tel lien ne peut provenir que de l'analyse elle-même.

En choisissant la critique comme une des médiations participantes de définitions d'objets, de sujets musicaux, nous faisons le pari qu'elle peut nous renseigner aussi sur notre objet. Nous supposons que, plus que de définir le succès, l'activité de critique contribue à instaurer des régimes de succès. Certes, elle n'est pas l'unique instance médiatrice et sans doute celle-ci se trouve en situation de concurrence/partenariat avec d'autres médiations pour la définition et l'installation changeantes du succès. Peut-être, il est permis d'espérer que l'analyse puisse révéler des éléments de cet ordre.

Dans cette perspective suggérée par l'approche de la médiation, et dans la mesure où d'emblée un examen exhaustif apparaît irréalisable, l'activité de la critique, dont nous pensons qu'elle joue un rôle incontournable dans la "mise en société" de la musique, (Hennion, 1988) constitue un point d'entrée privilégié pour comprendre la production du succès de la musique populaire française. À travers l'analyse de cette médiation, ce sont des relations que nous cherchons à mettre en évidence. À l'instar d'Hennion, nous reconnaissons enfin la primauté du couple analytique sujet(s)/objet(s) de la musique, dont les associations sont parlantes. La

question est de savoir maintenant comment nous avons procédé pour effectuer cette analyse.

En résumé de cette partie sur les ancrages théoriques de ce mémoire, la proposition que nous soumettons traduit une recherche exploratoire. Nous proposons d'étudier l'activité de la critique (de la presse écrite américaine) sur la musique populaire afin de comprendre (ou d'amener des éléments de compréhension sur) le succès de la musique populaire française aux États-Unis. Nous avons choisi arbitrairement la décennie 1965-1975 comme période d'étude.

CHAPITRE II: LA MÉTHODOLOGIE

A) POUR UNE MÉTHODE APPROPRIÉE À NOTRE OBJET

Des limites méthodologiques de la médiation

Sous l'angle de la médiation, le chercheur trouve matière à son analyse sur le terrain, en observant des situations sociales qui l'informent des choses telles qu'elles se font ou sont en train de se faire. Afin de comprendre la radio en tant que médiation, Hennion va sur le terrain, s'entretenir sur son objet: il regarde le fonctionnement effectif au sein d'une station de radio, comment les gens y travaillent, écoute ce qu'ils lui disent. Bref, en développant des familiarités avec cet environnement radiophonique (auxquels les acteurs humains participent activement), il sera en mesure de révéler des pratiques qui y sont liées: programmation, choix musicaux, interactions avec des publics (Hennion et Méadel, 1986).

Ce type d'approche met surtout l'accent sur les choses dans le mouvement où elles se font. Nous voyons une première limite quant à la transposition de cette méthode d'observation directe sur notre objet. Notre étude se situe sur une période révolue (1965-1975), ce qui obligerait à envisager autrement une prise de contact sur le terrain. Ensuite, cette prise de contact (qu'elle repose sur une période passée ou présente) qui pourrait s'effectuer notamment par le biais de personnes impliquées dans les milieux de la critique, nécessitent des ressources (temps et argent) dont nous ne disposons pas dans les limites actuelles de cette recherche.

D'un autre côté, lorsque le chercheur, en bon anthropologue du social, observe son objet sur le terrain, il prend des notes et interagit avec cet

environnement qu'il soumet à son analyse. À ce sujet, Hennion fait référence à l'interactionnisme (Goffman, Becker) dont il suggère la parenté avec la médiation.

La majeure partie de l'information recueillie par le chercheur a donc la particularité de provenir d'entretiens avec un environnement peuplé d'humains, qui sont encodés, décodés, transcrits, traduits, interprétés.

Finalement ce qui permet au chercheur de réunir son matériau en vue de l'analyse peut-être envisagé sous l'angle du discours. De même, ce sont des opérations sur le discours qu'il effectue lorsqu'il procède à l'analyse de son matériau. Bien que ce terme de discours recouvre, selon les approches, des définitions éloignées des unes des autres, cet aspect n'en apparaît pas moins essentiel dans la démarche du chercheur et dans les relations qu'il observe.

Néanmoins, le statut de discours n'est pas reconnu dans l'approche de la médiation, dont Hennion ne dévoile que des grandes lignes dans la conduite de sa méthode mais pas les détails de son opérationnalisation.

Reprenant à notre compte cet aspect essentiel qu'est le discours comme porte d'entrée privilégiée du chercheur sur son objet, nous proposons une analyse du discours de la critique.

Une analyse du discours

Bien que ce type d'analyse recouvre une multiplicité d'approches, nous nous sommes inspirés essentiellement de celle qui est suggérée par Foucault et dont nous avons pu prendre connaissance à travers deux de ses ouvrages notamment: *L'ordre du discours* (1970), *L'archéologie du savoir* (1969).

Pour Foucault, le discours n'est pas synonyme de parole (au sens de Saussure), ni de texte, ni d'écriture. L'aménagement d'une prison est tout autant de

l'ordre du discours. Cette donnée peut renseigner sur l'assujettissement (corporel, psychologique) d'individus à une forme particulière d'autorité.

Le discours ne doit pas être pris comme l'ensemble des choses qu'on dit, ni comme les manières de les dire. Il est tout autant ce qu'on ne dit pas, ou qui se marque par des gestes, des attitudes, des manières d'être, des schémas de comportement, des aménagements spatiaux. Le discours, c'est l'ensemble des significations contraintes et contraignantes qui passent à travers les rapports sociaux (Foucault, 1994 [1976]: 123).

Dans cette perspective, des comportements, des sons, des images, des formes nous informent chacun à leur manière sur le monde social, et à ce titre ils sont de l'ordre du discours.

Le discours devient une porte d'entrée privilégiée pour l'analyse dans la mesure où il constitue des traces de pratiques, investies de savoirs, supportées par des pouvoirs. Il instaure des modes de relations aux choses, entre les choses, convoque des savoirs, des régimes de vérité.

Il ne s'agit pas de mettre à jour "des relations explicites qui sont posées et dites par le discours lui-même", mais de dégager les relations propres au fonctionnement du discours: trouver "l'inconscient de la chose dite non du sujet parlant" (Foucault, 94: 709).

Dans cette perspective, une étude du discours de la critique est censée révéler des pratiques dans et par lesquelles s'effectue la mise en discours de la musique populaire française, sachant qu'elles sont traversées par des savoirs, des relations entre événements du discours.

Au nombre des éléments qui permettent de penser le discours, nous trouvons d'un côté, les objets qui le peuplent. Ils sont ce que dit le discours. De l'autre côté, l'analyse met l'accent sur les sujets du discours (modalités d'énonciations): qui parle? Quel type d'autorité?

La liste des documents que nous aurions pu mobiliser aux fins de l'analyse apparaît vaste si l'on veut examiner le discours de la critique. Ainsi, nous aurions pu inclure des documents audiovisuels. Pour des raisons de faisabilité et d'accessibilité des documents, nous avons fait le choix de tenir compte seulement des traces écrites de la production discursive de la critique.

Une des difficultés réside dans le choix et la pertinence de cet espace discursif à analyser vis-à-vis de notre objet de recherche, soit comment trouver le discours (quelles régions) qui convient pour répondre à notre questionnement?

Par notre expérience de la présente recherche, nous savons que toute unité de discours, postulée a priori, ne peut qu'être provisoire. C'est à mesure que l'on découvre les documents que l'on se familiarise avec eux, que l'on procède à une analyse, que certaines régularités peuvent apparaître, et nous permettent de définir avec plus de précisions (puisque nous connaissons les documents) certaines régions du discours.

BJ LA CONSTITUTION DU MATÉRIAU

La seule source documentaire des traces écrites du discours de la critique que nous avons exploitée est de la presse écrite. Bien que nous aurions pu prendre en considération d'autres types d'écrits (livres, mémoires, conférences, préfaces), les écrits parus dans la presse nous ont semblé plus adéquats pour répondre à notre questionnement. D'abord, il est permis de penser que la presse écrite s'adresse à une plus grande variété de publics. En ce sens, elle a pour mandat de rendre public du discours et peut lui assurer une meilleure visibilité. Ensuite, le discours est produit sur une base régulière, ce qui devrait faciliter la recherche de régularités qui le traverse.

Nous n'avons guère respecté la règle de dispersion suggérée par Foucault (1970). Nous nous sommes limités d'une part aux traces écrites, et d'autre part à celles de la presse. En revanche, nous avons appliqué autant que possible cette règle à l'intérieur des limites que nous venons de souligner. Ainsi, nos recherches de traces d'un discours sur la musique populaire française ont porté sur une variété de journaux, de revues ou de magazines, spécialisés ou généralistes.

À l'exception de revues britanniques sur la musique populaire, les recherches ont porté principalement sur la presse américaine. Si nous avons inclus ces documents, c'est pour disposer d'une plus grande variété et quantité de documents. Aussi, la disponibilité de documents sur la musique populaire française aux États-Unis nous a paru limitée. Ensuite, nous n'avons sélectionné aux fins de l'analyse qu'une revue britannique, à savoir *Melody Maker*, et pour des raisons que nous allons bientôt exposer.

La première méthode de recherche de documents que nous avons adoptée est très artisanale. Nous avons consulté les documents auxquels nous avons pu avoir accès, sans se soucier ni du mandat ou du format journalistiques auxquels ils répondaient. Nous trouvons la liste des journaux et des revues qu'il nous a été possible de consulter à l'annexe 1. Nous n'avons pas couvert toutes les années de notre période puisque celles que nous avons généralement explorées (1968/1969/1970/1971) ne nous ont mis sur aucune trace du discours recherché. Néanmoins, nous avons récolté quelques articles qui ont servi aux fins de l'analyse: un article de *Rolling Stone*, un de *Sing Out*, un de *Newsweek*, huit de *Stereo Review*.

La seconde et dernière récolte de documents a été de loin plus rentable. Nous avons utilisé des index qui répertorient des articles parus dans la presse

écrite. *The Music Index* qui couvre la décennie à l'étude a finalement été le seul qui nous est apparu utile. En cherchant des références d'articles sur la musique populaire française, certains de ses représentants, nous avons pu mettre la main sur un plus grand nombre de documents. Il est apparu que celles-ci se trouvaient essentiellement dans deux revues américaines et une revue britannique sur la musique populaire: *Variety*, *Billboard*, et *Melody Maker*, respectivement.

Aussi, nous avons suffisamment de documents pour initier une analyse. Nous avons donc réuni un corpus d'articles formés des quelques articles déjà en notre possession avec ceux provenant de ces trois revues, dont 51 de *Variety*, 37 de *Billboard* et 28 de *Melody Maker*. Néanmoins, certains articles n'ont pas été conservés aux fins de l'analyse. Il y a en premier lieu 27 articles sur Maurice Chevalier dans *Variety* entre 1965 et 1972. Ce chanteur occupe un statut à part justiciable d'une autre analyse, dans la mesure où il jouit à la fin de sa vie d'une aura considérable et que son succès appartient à une autre période que celle qui nous occupe. Ensuite, nous avons délaissé tous les documents qui ne sont que des brèves mentions ou des classements de chansons.

Nous avons donc conservé la presque totalité des articles pour lesquels nous avons une référence.

C] LA DÉMARCHE D'ANALYSE

Une fois le corpus constitué, nous avons pris connaissance de chacun des articles le formant, par des lectures, sans suivre d'ordre thématique, mathématique ou chronologique. Les lectures se sont poursuivies sur une période de plusieurs mois, afin de se familiariser avec le matériau dans un premier temps, et aussi de

façon à initier un mouvement circulaire entre l'exploration des documents et une démarche d'analyse.

L'une des choses que nous avons essayé de faire a été de repérer des régularités discursives au plan des traces écrites. La difficulté de ce moyen réside dans la prise en compte malgré nous (et en contradiction avec l'approche du discours pour laquelle nous avons opté) d'un référent extra-discursif que nous avons parfois rattaché à un mot, à une expression. Une autre difficulté vient de ce que les relations que l'on cherche à mettre en évidence correspondent à un moment donné d'une analyse toujours en gestation. En ayant identifié certaines régularités (l'apparition simultanée de composantes du discours), nous avons cherché ensuite à les préciser, à les affiner, à les organiser en régions de discours. Ainsi, l'analyse qui va suivre est un état d'une réflexion en devenir.

CHAPITRE III: ANALYSE

A) DES FORMATIONS DU DISCOURS

La chanson est texte

Pour parler de la musique populaire française, nous aurons recours, dans toute notre étude, au terme généralement utilisé au sein du discours de la critique musicale, à savoir, le vocable générique “La chanson française”. Au sein du discours à l’étude, l’une des fonctions et qualités principales de cette dernière est de véhiculer une histoire, un récit, un message. Nous avons décidé de nommer par texte cette qualité qui y définit la chanson française, car ce terme est selon nous tout à fait approprié pour saisir les différentes régularités qui se trouvent être produites dans cette formation du discours.

Le sens est l’une des qualités du texte qui traverse et relie des objets discursifs. Au sein de cette régularité, le texte prend notamment la forme matérielle des paroles.

Although highly poetic, the French lyrics are crammed with racy double - sometimes triple- meanings, and as the song progresses so do the sounds of passion, until Jane is racked by unmistakable signs of intense sexual gratification (*Newsweek*, 05/01/70: 45).

Unlike much of today’s pop material, Brel’s songs are all meaningful comments on modern living and as such have elevated his stature in the European music world (*Billboard*, 18/12/65: 16).

Dans le cas précis des paroles, les significations sont liées au langage, à la langue. Pourtant, la simple énonciation du langage ne permet pas de dire le statut des paroles. C’est plutôt une expression langagière particulière qui les définit (paroles), soit une forme d’écriture qui rend possible qu’on leur attribue une valeur

de sens spécifique. En effet, au sein des énoncés précédents, on voit que c'est la valeur métonymique des paroles, la richesse de significations que les paroles véhiculent, qui est présentée.

Les significations ne sont pas liées seulement au langage des paroles. Ainsi, la performance du chanteur est tout autant appréhendée selon un ensemble d'aspects (visuels, sonores) dont l'unité est posée comme signifiante (donc à déchiffrer, à rendre compte). Nous reviendrons sur les autres principaux objets de discours après avoir continué de présenter les liens qui définissent la place des paroles dans cette formation du discours.

Les paroles investies de sens ont aussi la capacité d'émouvoir. Mais, ces deux attributs sont intimement liés et constitutifs de la notion de texte qui prévaut dans le reste du discours. À ce titre, le chanteur subit le même traitement.

It is a cliché that all great artists have suffered. But suffering, sometimes unconsciously, does bring an awareness of human emotions. Emotive songs are Aznavour's forte, and it is no surprise to learn he was raised in an atmosphere of poverty. But it was also an atmosphere of love and music (*Melody Maker*, 6/07/74: 3).

And this says nothing about the love songs, which are among the most tender [sic] and the most sure-footed of our time. They never stumble into sentimentality or bathos (sic), or the complex variants on classical themes, cryptic, elliptical (*Melody Maker* 10/11/73: 54).

He also has a unique ability to inject dramatic intensity into a song, for a completely absorbing performance (*Billboard*, 18/12/65: 16).

Sans doute, massivement présente lorsqu'il s'agit de dire la chanson française, la poésie est l'une des expressions utilisées par la critique pour relier signification et émotion et faire coïncider ces deux valeurs ou qualités.

His songs are poems, minor poems if you like (that is his own description) but still poems (*Melody Maker* 10/11/73: 54).

Leo Ferre is a fiftyish, intense looking songwriting troubador with an irreverent bite and a poetic dip into every day anguish, melancholy or bits of happiness (*Variety* 29/11/72: 56).

Mais, ce qui demeure est cette capacité métaphorique, métonymique, parabolique des paroles, qui est largement soulignée par la critique. Car, qu'il s'agisse de poésie, de message engagé politique ou social, à travers les différentes appellations de la critique, les paroles continuent d'être l'un des objets discursifs qui définit le mieux la chanson française. Sont aussi produits discursivement, comme pour mieux dire la chanson française comme texte, les titres et les thèmes des chansons.

Brassens' songs deal with the ultimate questions of love, death, violence, war and peace. He does not regard himself as a protest singer although his songs are part of the rebellion against the establishment. His first hit, "Le Gorille" was about a gorilla who broke out of its cage and raped a district attorney. He has also written several anti-war songs (*Variety* 14/06/67: 51).

Brel, who records for Barclay in Europe and is released on the Reprise label here, performed a wide variety of his own material, from the romantic blues "Ne Me Quittes Pas," to the nostalgic song of old age "Les Vieux," and a comic story of an Army recruit, "Au Suivant" (*Billboard*, 18/12/65: 16).

Enfin, tout comme les thèmes et les titres des chansons, les paroles investies de significations sont le reflet de la vie, des expériences humaines en particulier. La souffrance, la peine, la douleur, la joie, le bonheur, étant des thèmes qui reflètent des expériences communes de vie, leur mise en chanson sera d'autant plus significative et riche en émotions.

Ferre may sometimes overdo his repetitive ballads against bureaucracy, etc., but still has a way with a love ballad or those about man's striving and need for freedom (*Variety*, 9/12/70: 53).

But no denying her catchy, self-cleffed songs and fine musical flair. They flit over love in all its physical delights, human wellbeing and its torchy sides, and there are acidulous ballads on human foibles and a reflection on man's larger hang ups [sic]. But mainly love and its various tribulations and pleasures is the basis of her song bag (*Variety*, 12/02/69: 52).

Les paroles ont des significations issues du rapport entretenu avec des expériences vécues par leurs auteurs, leurs interprètes, auxquelles s'ajoutent

celles des autres, et celles qui sont le propre de la condition humaine. À travers les paroles, le texte est conçu comme une représentation de la réalité qui passe dans le langage. Le texte de la chanson n'est pas gratuit, il dit quelque chose qui importe. Les paroles qui évoquent la vieillesse, la mort, l'amour, le bonheur sont une façon de produire le texte comme "réalité" au sein de cette formation du discours.

His latest song stint opts for some more settled attitudes towards life, love, fatherhood, etc., but still carries the undercurrent of dissolving love affairs, unrest and happiness that gives it all a sounder and a rounder vein (*Variety* 29/11/72: 61).

"But Serge has written a truly poetic song and melody, and I was flattered when he asked me to record it with him" (*Melody Maker* 23/08/69: 16).

On voit combien la notion de signification (*meaningful*) et celle de vérité (*truly*) des paroles (toujours à titre d'exemple d'objet discursif) repose sur l'adéquation présumée de celles-ci à une "réalité". Plus précisément, la vérité est ce qui se trouve dans la réalité et que l'artiste (le poète) peut saisir. Car la réalité dans laquelle vit l'artiste est aussi par extension celle de tout être humain. Mais, seul, l'artiste est capable de restituer ce que tout le monde peut bien ressentir (à rapprocher de la notion de "voyant" chère à Rimbaud). Les paroles ne sont donc porteuses de signification que dans la mesure où elles restituent une réalité/vérité consensuelle que chacun porte en soi et que cette restitution procure une émotion liée à cette mise en évidence.

Ainsi, les chansons seront d'autant plus fortes et meilleures (en émotions, en sens, en savoirs) si elles racontent une expérience vécue par le chanteur, ou qui est le propre de la condition humaine prise dans son ensemble.

Aznavour's best songs always seem to spill out from his own experience. He says about his method of composing: "I work like a photographer; when I see an interesting person or problem, I put

them into words and frame it into music" (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

As with all her songs, it deals with human relationships, and has a sad air about it. "Love and friendship are sad because they don't last," she says, "but I have also some happy songs" (*Melody Maker* 17/02/68: 6).

On voit aussi que les paroles sont investies par des savoirs. Le texte de la chanson devenant le reflet de pratiques sociales ("réalité") est par là même une source d'enrichissement, un accès privilégié à la "réalité" vécue et/ou médiatisée par d'autres. Le chanteur, les chansons, les paroles éclairent sur la réalité, parce qu'ils la traduisent.

Aznavour's thoughts reflect an accurate study of life, people and situations. His dramatic readings go a long way in exploiting his fine gift with words (*Billboard*, 21/03/70: 30).

Toujours pour illustrer l'accent mis sur la capacité de la chanson à représenter les choses, nous trouvons une analogie faite entre la chanson et d'autres modes de représentation, visuels notamment, dont la peinture. Plus tôt, un artiste interrogé parle de photographie, comme si la traduction de la réalité passait notamment par une représentation visuelle.

The piano, guitar, drums, bass and trombone supply the over-all tonal color which assists Aznavour in painting his musical moods (*Billboard* 23/10/65: 12).

Becaud Charming Painter With a Musical Portfolio (*Billboard* 19/10/69: 12; un titre d'article).

Dès lors, on peut dire que les paroles constituent un objet du discours à travers lequel sont posées des qualités du texte, notamment celle du rapport qu'il entretient avec la réalité, source d'analogie, de métaphore, ou de poésie. En même temps, ce rapport est ce qui fonde le texte comme une unité de sens, soit un texte issu mais détaché de la "réalité" qui devient un monde en soi, autonome, signifiant dans et par lui-même. C'est donc dire que la vie (la réalité) est dotée d'une

propriété de sens qui par analogie est transférée au texte. On peut ajouter que les émotions procurées par le texte sont aussi les émotions qui initialement proviennent de l'expérience de la vie (amour, désillusions, bonheur...). Il en est de même pour les savoirs qui investissent la chanson. Ceux-ci résultent de l'empirique, tant de l'expérience de vie comme être humain que de l'expérience de pratique musicale du chanteur.

La critique musicale, en appréhendant la chanson française comme texte à déchiffrer, à interpréter, à comprendre, met l'accent sur les propriétés de représentation de la réalité et lui subordonne la musique qui vaut plus comme accompagnement de la représentation que comme représentation elle-même.

En effet, la musique, les instruments et l'orchestre sont plus généralement mentionnés comme des accompagnants du texte, davantage incarnés par des références à la parole, au chanteur, à la chanson.

Backed only by his own rhythm (drums, piano-organ, bass, guitar and all perfectly attuned to the Frenchman's modus operandi) Beaud opens on a strong note and holds it all the way for the half hour he's showcasing his tres continental stylings (*Variety* 31/05/67: 31).

Backed by a five-piece band (musical director Aldo France on piano) Aznavour's presentation of some 30 songs was simple and unpretentious (*Variety*, 12/11/75: 56).

De ce fait, la musique jouée par l'orchestre ne devient qu'un soutien au chanteur qui interprète le texte et, sans minimiser le rôle joué par le premier, c'est toujours un glissement vers le second qui se produit. C'est dire si l'on assiste à un évincement quasi systématique de l'environnement musical au profit des paroles et du chanteur. (À une seule reprise dans le corpus, une critique mentionne les noms de deux musiciens, clarinettiste et pianiste, parce qu'elle les a préférés à la voix d'Aznavour). Souvent même, pour la critique, la musique (musiciens,

instruments, son) serait presque dommageable à la performance de la chanson française.

The singer can be faulted for directing his five-man instrumental backup toward an electronically amplified quasi-rock direction that seems at odds with parts of his material. Dramatic nuance was frequently lost at the expense of volume. The Aznavour classic, "To My Daughter," seemed a conspicuous casualty to the relatively high-decibel approach. A lowpoint of the concert was a hard-rock treatment of "The-Old Fashioned Way," a lightly humorous ditty contrasting dancing styles of various generations (*Variety* 1/11/72: 54).

Then the supporting band which played professionally although without sparkle, was situated too close to the stage apron, thereby distracting some attention from Aznavour's solo performance (*Variety*, 3/11/71: 43).

Le chanteur, alors qu'il est accompagné de huit musiciens, ne demeure pas moins l'objet principal du discours critique. Sa présence sur la scène devient le point de focalisation de la performance. C'est le talent du chanteur qui est toujours scruté à la loupe.

Aznavour is an excellent technician who comes off well in the more intimate nitery surroundings. He works easily and smoothly, so much so that he is one singer who decreases the size of the orchestra, instead of augmenting it. He seeks to overwhelm his audience by more subtle methods than numbers of volume, and achieves his aim (*Variety* 25/01/67: 59).

En effet, en interprétant le texte, le chanteur en devient la véritable incarnation et l'unique centre d'intérêt. Or, à la lumière de l'analyse de la production discursive des paroles, nous avons pu précédemment émettre l'idée que le texte était à entendre comme une unité de sens. Nous pouvons remarquer qu'au même titre, le chanteur est traversé par cette régularité, s'appropriant expression et sens. Mais, pour le comprendre, il convient au préalable de voir comment le problème de compréhension rattaché au sens, nous semble être, en grande partie, résolu par le chanteur.

Avec la chanson française comme unité de sens, se pose le problème conjoint de compréhension de ce sens pour accéder à ses significations, et pour ressentir les émotions qui les accompagnent. S'agissant des paroles, le texte est langue, le problème de compréhension est donc exposé comme suit.

Si vous parlez/comprenez le langage du texte, vous pouvez jouir pleinement de l'écoute d'une œuvre, car vous avez accès aux significations contenues dans le texte, aux savoirs qu'il véhicule. Si vous possédez la langue française, vous détenez une forme de savoir qui vous rend libre de pratiquer la chanson (et vous libère finalement de l'autorité de la critique), puisque cela vous permet en même temps de comprendre les paroles. Si vous ne comprenez pas la langue, vous passerez inévitablement à côté de l'essentiel, puisque celui-ci réside dans les paroles.

Since so much depends on Barbara's masterly manipulation of her voice in the phrasing of her delicate and subtle lyrics and the intensity of feeling behind these lyrics, the whole thing will probably be a washout. It would be like listening to Leonard Cohen without knowing English. For those of you who speak French this album should be indispensable. Barbara's is in top form here, singing some of her most famous songs, including *L'Amoureuse*, *La Solitude*, and *Mes Hommes* (*Stereo Review*, 02/70: 115).

All this adds up to an offbeat purveyor who is unique here where he can get to regular as well as more demanding audiences, but not showing too much possibilities except for those with a good hold on the lingo (*Variety*, 29/11/72: 56).

Perret also shows he can do more dramatic songs about love and desire and is a fine specialized singer whose reliance on words, sing-song ways and innuendoes make him primarily a local draw sans much foreign possibilities except for those with more than a smattering of French (*Variety* 18/11/70: 76).

D'un autre côté, la langue pourrait paraître ne pas détenir une telle importance, dans la mesure où on ne remet pas en cause la conception de chanson française en tant que texte, texte qui peut être adapté, traduit, commenté, texte qui ne renvoie pas seulement au langage et aux paroles, mais aussi au style du

chanteur, à la chanson française comme genre musical, culturel. Ainsi, lorsque les paroles sont traduites dans la langue de Shakespeare, leurs qualités initiales peuvent encore perdurer lorsque la traduction est parfaite.

The English lyrics provided in the main by Bob Morrison, are acutely sensitive to the inflections of the originals and seem to be some of the best song translations I have heard in some time. As for Aznavour's communicative capability in them, that, as the French would have it, goes without saying (*Stereo Review* 03/71: 82).

Brel's songs of love, frustration, death, carousels, sailors, whores, old age, youth, loneliness and togetherness have been deftly adapted into English, from their original French versions, by Eric Blau and Mort Shuman, and are sung with such understanding and fervor by Shuman, Elly Stone, Shawn Elliott and Alice Whitfield that nothing appears to get lost in the translation (*Billboard* 2/03/68: 18).

On notera au passage (au-dessus comme en-dessous) que contrairement aux musiciens, les traducteurs (les paroliers de langue anglo-saxonne) sont nommés par leurs noms propres respectifs.

A word of praise for Herbert Kretzmer, his English lyricist and the four supporting musicians who managed to sound like a full orchestra most of the time (*Melody Maker*, 14/09/74: 49).

D'autres énoncés tendent à faire de la langue française une qualité inhérente à la chanson (authenticité). Mais si la langue peut être l'une des qualités de la chanson française, notamment pour ceux qui la comprennent, il faut bien voir par ailleurs que la spécificité de la chanson ne réside pas uniquement dans sa langue, mais à travers l'ensemble des relations discursives qui la produisent, c'est-à-dire, via les liens entre tous les objets du discours qui la concernent. Ainsi, d'autres qualités que la langue (même si celle-ci semble primordiale) font la chanson française. Parmi ces qualités, nous trouvons le style du chanteur, qui incarne une typicité française.

M. Becaud is a widely admired singer who has one of those Gallic deliveries especially cultivated, it would seem, for the expression of regret. Although he sings the word of his ballads in English on this disc, they couldn't sound more French (*Stereo Review* 12/69: 133).

It is only a profound pity that we cannot hear him more often in Britain; nothing would help us more to get some of the self-indulgent, inward looking, small-scale Anglo-Saxon songsters into their true perspective (*Melody Maker* 10/11/73: 54).

Il s'avère donc que le problème de compréhension du texte de la chanson française n'est pas traité de façon aussi catégorique et définitive et qu'il est aussi résolu (parfois) en dehors de la langue. Lorsque la langue n'est plus la qualité exclusive ou principale énoncée (qualité qui peut à son tour devenir un défaut, sachant que cette caractéristique unique est évaluée négativement lorsqu'elle a pour conséquence de réduire considérablement le potentiel de son auditoire), cela autorise simultanément la présence d'autres qualités de la chanson dans sa production au sein du discours, de même que cela offre des raisons supplémentaires de l'apprécier.

Les énoncés suivants nous montrent comment le texte envisagé comme unité signifiante n'est pas le propre des paroles et comment la compréhension du texte renvoie également en grande partie à la compréhension de la performance du chanteur.

He sang in both English and French, prefacing his music with pantomime and moody reflections, generally milking the "theater" out of the theater unlike our own stand-up singers (*Billboard* 19/10/69: 12).

D'une manière semblable, c'est parfois une sorte de complémentarité entre une qualité langagière et une qualité extra-langagière (qui minimiserait le poids de la précédente) qui est souvent présentée.

His line of friendly persuasion: a blitheness deviled with calculation and a physical commitment to his lyrics like a weight lifter to his barbells (*Billboard*, 19/10/69: 12).

Le texte, outre qu'il prend la forme matérielle de paroles, doit être aussi chanté et interprété pour devenir une expression véritable de la chanson. Dans cette

perspective, la figure discursive du chanteur apparaît fondamentale. En donnant vie au texte, il en devient la figuration humaine. Le fait qu'il soit auteur ou compositeur est par ailleurs secondaire (dans cette formation discursive tout au moins) car cela ne concerne pas l'acte d'interprétation, d'expression et de mise en scène du texte, rôle prééminent dévolu au chanteur.

In him is a confluence of many arts. On the stage, he is at once a singer, an actor and an interpreter of his own work who is completely engrossed in depth delineation of his own compositions (*Variety* 22/02/67: 56).

Added to this Aznavour is a first rate actor, and not least of all when is actually singing a dramatic ballad. The witty, romantic lover is changed with the deftness of a mime artiste into the boasting "ham performer" or middle-aged man regretting his squandered youth (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

Chanter peut donc renvoyer à un processus complexe qui est celui de mettre en scène une histoire (le diseur). Dans cette perspective, l'interprète est aussi l'instigateur de significations, et, pour ce faire, il a recours à des techniques qui lui sont propres. La capacité du chanteur à jouer un rôle, tel un comédien, est souvent mise en valeur.

Donc, au même titre que nous l'avons démontré pour les paroles, le chanteur peut devenir aussi un concentré de significations à déchiffrer.

His gestures are meaningful, his raspy, forlorn voice poignant and dejected (*Variety* 19/10/66: 50).

Francophiles distinguished themselves from the French in the audience, stirring mainly to acknowledge the breakthrough of common English-French words of Becaud's lyrics- like "piano" and "femme", but everyone understood and enjoyed the sign language (*Billboard* 19/10/ 69: 12).

Le chanteur est tout autant source d'émotions, et il est à l'instar des paroles, une des autres qualités décisives de la chanson. Cette notion d'émotions que nous avons évoquée nous semble effectivement à ne pas négliger car elle sert souvent à cadrer la relation du texte auprès de l'auditoire. Elle est donc chargée.

Nous la mentionnons à titre de piste de recherche à approfondir. En ce qui concerne l'émotion que canalise le chanteur, elle s'illustre comme suit.

Aznavour delivers his love songs with a wealth of emotive gestures at pretty disturbing volume through a hand-held mike (*Melody Maker* 19/05/73: 64).

Also, his sometimes overdramatic stance and distinctive, raspy voice adds a dramatic underlining of his material (*Variety* 29/11/72: 61).

The thespic ability of the singer gives a dramatic feeling to his songs that most professional singers lack, a knowledge of when to build to a powerful finish or stop cold at the end of a phrase (*Variety*, 19/10/66: 50).

Le chanteur et les paroles sont des unités qui ont les mêmes propriétés du texte (sens, émotions). De la même manière, ils sont construits comme des alliés ou des compléments naturels, ce qui confère à la chanson une homogénéité malgré la diversité des éléments qui la définissent. Ainsi, à l'unité de sens du chanteur correspond d'une part, l'unité des paroles, et d'autre part l'unité de la chanson comme forme d'expression.

Devenant texte, le chanteur peut donc aussi pallier l'incompréhension de la langue liée aux paroles: il est un palliatif.

The French speaking Brel overcame the language barrier with his physical interpretation of his lyric material. With expressive hands and a dancer's mobility, he emphasizes his lyrics to the extent that he lives his songs in a unique style that reminds one of the dramatic, vocal Marcel Marceau (*Billboard* 18/12/65: 16).

From his center stage position in front of a grand piano to hi whirling in and around his black-garbed bandsmen to sitting at the base of the stage and at front row table, he delivered all with a deftness and skill and articulation which defies any language barrier (*Billboard* 5/07/75: 25).

Néanmoins, le rôle du chanteur varie selon les circonstances, c'est-à-dire selon les modalités de diffusion, de communication auprès d'un public. Sur un disque, sa fonction est toujours d'interpréter un texte, mais il est limité à l'acte sonore. C'est sur la scène que le chanteur est plus en mesure de faire valoir ses

qualités (son talent de conteur, de metteur en scène), en situation de co-présence avec le public. Dans cette perspective, la scène apparaît comme un lieu privilégié d'expression, d'interprétation (au sens de donner vie) du texte. Le spectacle construit comme le lieu de réunion par excellence des composantes de la chanson française devient à lui seul une unité de sens qui permet de rendre compte de la chanson française.

The French performance is never better illustrated than in the two hours of Charles Aznavour live. On Sunday night, at The London Palladium, Aznavour began furthering his conquest of British audiences with a faultless show which proved yet again that he's the best in the business (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

La scène est dotée des mêmes attributs que les autres objets du discours que nous avons évoqués jusque-là (à savoir, les paroles et le chanteur). Elle est le lieu privilégié de la mise en scène du texte. Elle est le terrain de prédilection pour le chanteur (français) dans son acte d'interprétation. La performance de la chanson française est une performance essentiellement scénique comme en témoigne l'énoncé précédent. La scène incarne le lieu par excellence de la représentation de la "réalité" chantée, traduite, interprétée et qui fait le sens des paroles et de la mimique de l'interprète. En même temps, la scène incarne le lieu privilégié de la matérialisation de la chanson française. Et l'on constate que cette matérialisation passe par des modalités de représentation visuelle, et que ce sont justement ces aspects visuels qui sont mis à contribution pour identifier les caractères de la chanson. On peut ajouter que l'incarnation corporelle et visible du chanteur (sur scène) est le point de focalisation de cette incarnation matérielle de la chanson française.

These demonstrate his wide dramatic range. In between there is comedy, pathos, and sometimes even a joyous state of being. He touches all bases in his recital (*Variety* 22/02/67: 56).

Ressortent surtout des qualités corporelles du chanteur qui sont autant de composantes légitimes de sa performance scénique: expression du visage, des yeux, mouvements, gestuelle, accents de la voix...

He has a husky voice and fine presence and projection (*Variety* 29/09/65: 53).

But, it is his stage presence that projects the charisma that adds up to his undoubted star quality. He moves with feline grace, emphasizes a lyrical phrase by clutching his body with his arms and throwing his head back with half-closed eyes (*Melody Maker* 6/07/74: 3).

D'une manière générale, on peut dire que chanter est étendu à un acte d'interprétation d'un texte sur une scène ou à un acte de mise en scène d'une histoire. Le chanteur est un comédien, un interprète, un metteur en scène, un diseur. On retrouve à l'œuvre le lien entre le texte ou l'histoire (pratique narrative) et la vie (pratiques sociales), soit le temps d'un spectacle, pendant lequel la vie du chanteur se confond avec celle qu'il raconte à travers ce qu'il chante.

Par ailleurs, n'étant plus limité au chant, étant le véhicule d'un texte, - ce texte pouvant être lui-même une histoire incluse dans une Histoire, une chanson (titre, *hit*) incluse dans une Chanson (répertoire de la chanson française)-, le chanteur est aussi le représentant d'une culture et d'une vision du monde. On est en présence d'une articulation fort complexe à l'intérieur même de la personne du chanteur: un rapport de l'individu (personnalité de l'artiste, originalité...) au collectif (culture, vision du monde...) qui se croise avec un rapport entre le texte et/ou l'histoire (qui contiennent des significations, sont le reflet de réalités) et les pratiques sociales (personnelle du chanteur, collective d'un peuple, d'une culture). À travers la voix du chanteur, c'est une sensibilité qui est perçue, c'est une culture qui parle.

Comme pour les paroles (significations et émotions), nous trouvons pour le chanteur, un acte d'énonciation (expression corporelle) et sa portée au-delà de

l'expression. C'est-à-dire qu'à travers son expression physique, cette mise en scène de la chanson a des buts qui sont clairement identifiés par la critique: faire voyager le public qui se laisse porter par sa propre imagination, faire vivre des événements par procuration, créer une atmosphère ou une ambiance à laquelle on peut (ou ne pas) être sensible tant que l'on reconnaît que c'est là une caractéristique continentale, voire gauloise. Des critiques interviennent en leur nom personnel et reconnaissent la spécificité de cette pratique musicale même si elle ne correspond pas à leur goût musical.

Aussi, si l'on sait jouer la comédie, est-il plus facile de faire respecter cette exigence de voyage (exotisme) et d'être garant de cette rencontre interculturelle, et des émotions que cette expérience particulière du monde est censée procurer. Cette capacité de jouer un rôle pour faire revivre une réalité est donc le propre de l'acteur, mais aussi de l'acteur qui joue sa propre vie et son expérience de la réalité.

At every point his professionalism shone through. With "Comme ils disent," Aznavour's song about a homosexual, he sang into a tight spotlight, which picked out only his suddenly very pale face, and one, expressively moving, hand (Melody Maker 14/09/74: 49).

Les paroles (texte chanté) ont un sens d'autant plus fort qu'il est raffermi par le mouvement du corps, la gestuelle, les postures. L'art dramatique réside dans le sens des mots (et parfois sans les mots, dans la danse ou le mime) exprimé par l'acteur (chanteur), capable de rendre vivantes les émotions et les passions que ces mots font naître, et la réalité qu'ils (paroles, texte, scène) incarnent. Et, en effet, parfois seuls les gestes suffisent (sans mots, sans une compréhension de ceux-ci) à faire vivre des émotions, à faire passer un texte, dont la signification ne tient pas uniquement dans la langue.

En guise de conclusion sur cette partie de notre analyse, c'est un principe de référence à une "réalité" qui organise selon nous les différentes régularités que nous venons de présenter. Ce principe est incarné à travers le chanteur, les paroles, la scène. Chacun de ces objets du discours est texte dans la mesure où chacun d'eux est conceptualisé comme une unité de sens ayant la capacité de représenter (au sens de traduire, de transcrire...) de la "réalité", et pouvant procurer des émotions aux audiences. On peut dire que la chanson française est texte dans la mesure où les propriétés respectives de ce dernier lui sont transférées via les objets du discours qui la constituent, l'instituent, la présente, et la font être dans le discours comme étant la chanson française.

La chanson localisée

Dans la plupart des articles, la chanson française est toujours restituée dans le temps et l'espace, ce qui a pour conséquence de la rendre encore plus spécifique. On n'hésite pas à en faire une histoire (plus ou moins récente, contenue le plus souvent dans ce siècle-ci). On voit ci-après comment, par exemple, la spécificité et l'historicité de cette pratique de la musique populaire française s'illustrent:

Like the great medieval folk-singers, of whom he is the direct descendant- one of the small handful that includes Brel, Julos Beaucarne, and one or two others - he is a celebrant and a scourge (*Melody Maker* 10/11/73: 54).

Certainly, a few years back "French is beautiful" was a definite trend here, extending through fashions and hairstyles but curiously missing on the music scene, apart a few isolated cases like Françoise Hardy, British youth passed through a similar brief love with things Italian, pointed shoes being the only legacy that lasted any length (*Variety* 15/10/69: 56).

Si, invariablement, il y a recours à des noms de chanteurs pour illustrer la tradition et le passé localisables de la chanson, l'évolution et la carrière du chanteur sont aussi utilisées pour mobiliser l'importance et le poids du passé.

Brassens, a 45- year old singer-writer who has (sic) launched in 1951 by Patachou, the Montmartre cabaret owner-singer, known also in the U.S., has been one of the France's most successful disk artists over the past decade (*Variety* 14/06/67: 51).

Aznavour is the archetypal French romantic enshrined in the age of art deco, prohibition and Benny Austin (*Melody Maker* 8/11/75: 20).

À travers la trajectoire du chanteur ou sa vie personnelle, un pont entre le temps et des pratiques musicales ancrées dans cette temporalité est aussi établi. De même, l'artiste a aussi un passé qui importe pour comprendre son œuvre.

He is in good form albeit some of his new songs are sometimes a bit repetitive and not always up to the poetic rightness and brightness of his older songalog (sic) (*Variety* 29/10/69: 65).

Already an international recording of several years' standing, Charles Aznavour has come through with his best album to date-the new Monument release "A Man's Life," a collection of some of his best songs sung in English (*Stereo Review* 03/71: 82).

Aussi, la critique a pris l'habitude d'associer la chanson française à certaines de ses origines présumées, telles que le cabaret, la chanson réaliste, et à remémorer le passé en se référant à quelques-uns de ses plus illustres représentants (Mistinguett, Fréhel, Chevalier).

C'est-à-dire que le discours associe présent et passé, et établit une continuité historico-temporelle. Et il convient d'avoir recours à ce passé pour évoquer le présent de la chanson française.

Aznavour in three shows at Carnegie Hall over Saturday night (14) and a pair the following day, illustrates the difference of the current invasion and the waves of chanteurs who preceded him in the '40s and up until recently. The older breed, like Jean Sablon aimed straight to the boudoir, the current crew is more oblique, more mindful of the human condition, but they get there as well, perhaps on a more selective basis. The old flames have been banked somewhat but they

do not exactly live on memories alone as Aznavour's song cycle suggests (*Variety* 18/10/67: 53).

The Gallic charm school is one of the more staple items on the nitery circuits. The Waldorf-Astoria tried it successfully this season with Maurice Chevalier, Jean-Paul-Vignon, who will test his particular brand at St. Regis, was in the audience to perhaps take lessons, and nitery historians could go back as far as Jean Sablon for proof of its overall effectiveness (*Variety* 25/01/67: 59).

On remarque donc que le passé et le présent se croisent souvent dans le discours de la critique. D'un côté, les savoirs sur la chanson française prennent racine dans un passé qui n'a plus tout à fait court ou qui est en train de disparaître. D'un autre côté, une nouvelle vague de la chanson française fait son apparition. Pour les besoins de référence, on tente de faire coïncider ce qui est en voie de disparition avec ce qui apparaît.

There are now only four left of these late starting (9 p.m. or 10 p.m.) cabaret theatres compared to the more than 15 during the vogue's heyday in the 1920s and the seven in recent years. (*Variety* 4/05/66: 200).

Montand seems his usual supple self but there has been a change. The charming bonhomie is still there but the old aura of the worker and man next door has given way to a more polished and intellectualized mien mixed in with his hymns to the ordinary joys of life (*Variety* 2/10/68: 62).

Par extension, il y a possibilité d'une symbiose entre ce passé et ce présent, ou plus exactement d'une absence de temporalité lorsque passé et présent se confondent. Nous retrouvons cette atemporalité telle qu'elle est suggérée à propos de Chevalier par exemple dans une critique d'un de ses disques qui contient des mentions ayant trait à la qualité de l'enregistrement et à la performance de l'artiste.

Performance: Immortal (*Stereo Review* 09/69: 126).

Ce n'est pas tant la performance qui est immortelle que le personnage "Chevalier" lui-même qui incarne, à lui seul, la chanson française (voir le chanteur

français) et dont l'incarnation est si puissante qu'elle se situe en dehors de toute considération ou échelle temporelle.

La production du discours sur la chanson française suppose donc des savoirs. L'histoire qui en est faite, sa localisation dans le temps, en témoignent.

D'autres savoirs sont mobilisés. On n'hésite pas notamment à situer l'origine géographique de la chanson française. La chanson est aussi donc localisée dans l'espace et en premier lieu sur un territoire physiquement et visuellement repérable.

Paris is less than hour's flight from London but considering Britain juxtaposition with France the music of the latter doesn't seem to travel like its wine. French cinema has had a lasting effect throughout the world. The country's musical product and personalities, however, remain largely the property of aficionados and culture buffs (*Variety* 15/10/69: 56).

Paris is one of the few major cities that keeps vaudeville alive (*Variety* 2/10/68: 57).

Généralement, la chanson française est dépeinte comme un genre musical affilié au cabaret (ou music-hall), dont on dit qu'il est originaire géographiquement de la France et plus particulièrement de la rive gauche parisienne (histoire et géographie sont produites ensemble). De plus, on saura que, parmi les artistes affiliés à ce mouvement musical de la chanson française, tous auront fait leurs classes dans des cabarets ou autres boîtes à chansons. De Chevalier à Brel, de Trenet à Brassens, de Barbara à Montand, de Ferré à Aznavour, de Mistinguett à Piaf, tous seront issus de ce grand réservoir à talents qu'est le music-hall français.

On stage, his powerful voice developed in the rough setting of Left Bank nightclubs, lends authority to the ballads and accents poetry of his material (*Billboard* 18/12/65: 16).

The chansonnier, most French and Parisian of forms, seems to be having trouble. (*Variety* 4/05/66: 200).

La chanson devient par la même occasion le mode d'expression par excellence du contexte qui l'a vu et fait naître. La chanson est tellement associée à la France, que la France est chanson.

Dans cette perspective, l'histoire et la géographie sont régulièrement associées pour définir la chanson française, avec comme une sorte de besoin de rattacher les lieux de production et de prédilection à l'histoire de cette chanson.

Cet espace qui paraît devoir coller à la chanson ne se limite pas à un espace géographique ou physique. Il ressemble fort aussi à un espace culturel, qui n'est pas fixé sur le territoire mais lié à celui-ci. Ainsi, French signifie à la fois un territoire physique (comme nous venons de voir) et en même temps une culture. Mais, nous reviendrons sur ce dernier point un peu plus loin dans cette partie de l'analyse.

Enfin, la chanson est localisée par des personnalités qui ont fait ses heures de gloire, des illustres représentants (Jean Sablon, Mistinguett, Piaf, Chevalier, Fréhel).

Few Europeans performers have managed to succeed in this country. Edith Piaf, Caterina Valente and Maurice Chevalier are names that immediately comes to mind, but they represent a minority compared to the number of stars whose popularity does not reach across the Atlantic (*Billboard* 16/11/74: 16).

He teamed up with a friend, Pierre Roche, with whom he produced a dozen or more successful songs, writing for such great artists as Mistinguett, Maurice Chevalier and Edith Piaf (*Melody Maker* 6/07/74: 3).

Cette localisation de la chanson française s'accompagne d'une spécification du musical.

Every season has its run on specialized entertainment. This season it's French singers. With Maurice Chevalier currently at the Waldorf and Gilbert Becaud set for a limited run later this month at the Longacre, the appetite of New-York audiences for "les chanteurs" was further catered to over the past week-end by Charles Aznavour who "sold

out" a Saturday and two Sunday performances at Carnegie Hall (*Variety* 19/10/66: 50).

Le recours aux trois procédés simultanément, (histoire, géographie, personnalités) permet d'ailleurs d'amplifier cette spécification du musical, et/ou permet la compréhension du musical à travers son origine. Toutes sortes de combinaisons entre ces éléments de contextualisation (dans l'espace et dans le temps) sont avancées. Par exemple, passé et personnalité sont souvent mêlés, ainsi que l'étaient plus tôt histoire et géographie.

Gilbert Becaud, the talented French composer-singer who has been on the show business scene since shortly after World War II and who commands a hefty salary for his popularity in just about every place except in the U.S., could be considered a revved-up version of the late Maurice Chevalier combined with a baby jet taking off from a keyboard (*Billboard* 5/07/75: 25).

Tout ce qui permet de caractériser, de cerner, voire de s'appropriier cette pratique musicale par sa mise en mots est convoqué au sein de cette formation du discours et a pour conséquence de donner à celle-ci une existence, tout au moins discursive.

Toujours dans un effet de localisation (ou dans le but de localiser?), de situer, de mieux positionner la chanson, est brossé à travers elle (son origine, ses lieux géographiques, ses personnalités) un portrait du pays (territoire, culture, coutumes) dont elle est l'une des fidèles expressions. Ainsi, on notera que le discours s'étend à des objets non-musicaux (produits culinaires, monuments...). Plus précisément, ces objets non-musicaux sont associés aux objets musicaux afin de préciser, contextualiser la chanson française.

Never in our proud streets shall the smell of garlic and onions, and the whining drivel of accordion, even dare mix with the pungency of a good roast, warrior guitars, and our Saxon barking (*Melody Maker* 29/05/71: 25).

Dim the lights, stir up a sauce, charge your-self outrageous prices, and - ooh la la! - you can turn your own home into an absolutely

authentic French restaurant by adding the single ingredient of this Paul Mauriat album (*Stereo Review* 01/70: 128).

C'est le processus discursif de la localisation qui se caractérise par un pont jeté entre la chanson française et la France, dans la mesure où les deux contribuent à affermir la connaissance de la critique et participent à la même localisation. Donc, hormis l'histoire, la géographie, et les personnalités, une autre dimension sert volontiers de référence (et chapeaute l'ensemble) pour localiser et construire discursivement la chanson, celle de la France (et notamment de sa culture) qui conforte les autres éléments.

Perhaps, this is the way things are done in France where many composers disregarded the existence of others, especially on stages and café floors (*Variety* 20/09/67: 58).

Reasoning here seems to have it that France is always a few years behind in pop music. It took five years for rock to make it here after earlier combos were booed (*Variety* 14/07/65: 43).

Il est intéressant à noter qu'un certain nombre de ces éléments culturels qui servent à renforcer la localisation sont des repères visuels: des repères architecturaux ou des lieux mythiques (Tour Eiffel, le Moulin Rouge, Montmartre, la Seine, cafés), des repères cinématographiques (cinéma de la nouvelle vague), ou enfin des repères liés à l'apparence physique (moustache, béret, mode).

Ceci nous conduit à penser que ces éléments, qui ne sont pas des références conventionnelles du discours de la critique, mais plutôt du discours qui porte sur l'Autre, dont la France se trouve être une incarnation, visent à renseigner autrement, par des savoirs issus de la mémoire collective, ou, tout au moins, issus de la perception globale et traditionnelle qu'auraient les Américains, de la France et de ses habitants. Il s'agit de tout un ensemble de médiations d'ordre politique, historique, culturel, qui interviennent dans la production de ces énoncés. De plus, se référer à des repères qui font l'image de la France à l'extérieur permet d'inscrire

dans le discours l'existence tangible de cette "autre" localité. Ces repères inscrits dans la mémoire collective sont des savoirs qui viennent supporter la production du discours.

Most French singers - even performers of Aznavour's undeniable stature- conjure up a feeling of déjà vu recalling scenes from near-forgotten French films of the 'thirties and 'forties (*Melody Maker* 3/10/70: 8).

The embodiment of Great French Lover, in fact. And the audiences respond with devastating and doubtless to some, mind-boggling effect (*Melody Maker* 6/07/74: 3).

À partir de la localisation (définie en termes d'espace, de temps, et de culture), il est aussi possible de produire une comparaison (différenciation et similitude) ou une association avec d'autres localités. À ce titre, la localité américaine qui sert de référence, de savoirs tacites pour l'exercice du discours, est liée au contexte de production, ainsi qu'aux publics auquel le discours est destiné.

The British and Americans have always seen popular music as part of industry, whereas in France they treat it as part of art. Such original artists as Reinhardt, Grapelli and Edith Piaf bear witness to the fact that quality and popularity can go hand in glove (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

Georges Brassens, a French balladeer who plays about the same role here as Bob Dylan does on the American pop scene, took France's Literati by surprise by cooping this country's most prestigious annual poetry Prize (*Variety* 14/06/67: 51).

La présence de la chanson française en Amérique du Nord est donc un espace de rencontre privilégié, voire une mini-invasion dont on ne sait plus si elle est physique ou mentale.

Every year around this time, the French invasion of the singing arts takes place. This season Charles Aznavour, who has worked the U.S. in concert legit theatre and niteries, is striking out from a vantage point of three shows at New-York's Carnegie Hall- still one of the best exhibition halls for a singer (*Variety* 18/10/67: 53).

Ce rapport entre une localité française et une américaine est elliptique, dans la mesure où, sans être toujours présent à travers des traces matérielles du

discours, il l'est dès lors qu'est dit un des termes de ce rapport. Ainsi, le mot *French* est déjà l'expression d'une différenciation entre ce qui est et n'est pas *French*. Dans cette perspective, nommer ou dire, c'est faire être la différenciation du point de vue langagier, non pas dans les mots, mais dans la manière d'investir des significations, des savoirs, autour, entre les mots, dans la disposition et la prise de parole, dans la production discursive.

His songs are rendered with the nasal urgent delivery that is so peculiarly French, mostly against a salon-rock beat that defies any categorisation [sic] (*Melody Maker* 8/11/75: 20).

As a French import, he's a sure sale (*Billboard* 23/10/65: 12).

Prise dans une relation avec la France, ce qui permet d'en faire une expression musicale spécifique, la chanson française est dans un contexte américain une source de voyage, de dépaysement, de distraction, d'enrichissement.

Towards the end of the second half, in a middle of a lovely, lilting, typically Parisienne tune, I felt that when I left the theatre I should not walk into an ugly Soho street, but find myself instead on the Left Bank (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

It is only a profound pity that we cannot hear him more often in Britain; nothing would help us more to get some of the self-indulgent, inward looking, small-scale Anglo-Saxons into their true perspective (*Melody Maker* 10/11/73: 54).

Écouter la chanson française est une façon de partir à la rencontre d'une autre culture, une manière de s'immerger dans celle-ci, le temps d'un spectacle, d'une chanson, d'un disque.

La chanson étant définie comme française, elle représente par ailleurs un archétype de la pratique musicale exotique, et qui, en plus d'être une pratique culturelle attribuée à quelques-uns, -l'affaire des francophiles, s'avère être une distraction pour tous, une invitation au voyage.

The songs, which he composed, are dramatic statements of emotional values that are universal. So, even when the songs are entirely in French without any explanatory patter, there's never any doubt about the song's content and message. With voice and gesture, Aznavour gets the meaning across in no uncertain terms. And even when he occasionally switches to English, the Mystique is still here (*Billboard* 23/10/65: 12).

He sings of love, life and of a complete and universal span, all of which is done in taste and with charm as well as a singing ability that gets him home (*Variety* 18/10/67: 53).

De même, cette invitation au voyage s'accompagne de la promotion vers un universalisme des valeurs.

Dans ces conditions, la localisation est parfois incarnée dans un "ailleurs" qui caractérise certains des énoncés, ce qui dénote encore l'importance de l'espace et du temps dans la production du discours. Dans cet ailleurs, les frontières, quelles qu'elles soient (territoire, culturel, temps) disparaissent parfois au profit d'une localité qui serait un commun dénominateur entre toutes.

The language of love is universal. And love is what "Je T'Aime" is all about (*Melody Maker* 23/08/69: 16).

Other notable projections of his sensitivity to the universal situations of the forlorn were "Sunday's Not My Day," the amusing elan of "It Will Be My Day," and the anguish of "And I In My Chair" (*Billboard* 21/02/70: 28).

Le succès de la chanson

Une autre formation du discours comprend les énoncés dans et par lesquels est produit le succès. Cette formation s'étend probablement à l'ensemble du discours de la critique et non pas seulement à la chanson française. Nous pensons que le discours de la critique est en grande partie un discours (positif) du succès et qu'il est à dissocier analytiquement d'une pratique discursive qui serait plus littéraire et axée sur l'objet musical populaire, notamment sur des études des

paroles (voir à ce sujet les écrits des critiques américains spécialisés sur la musique populaire américaine dont Goldstein, et par ailleurs la revue *Sing Out* qui se consacre à un mouvement musical et identifié comme étant la Protest Song dont des articles sur Dylan, Donovan, Brassens, Brel).

Donc plutôt que de définir une seule formation discursive, le discours de la critique sur le succès en regroupe sans doute plusieurs. Néanmoins, en dehors de cette communauté d'événements discursifs dont on peut penser qu'ils traversent l'ensemble du discours et qu'ils s'étendent certainement à une forme de médiatisation plus globale, au discours médiatique, soit aux rapports de pouvoir et de savoir qui suggèrent certaines pratiques discursives (pratiques journalistiques, institutions médiatiques), la chanson française fait, de surcroît, l'objet d'un traitement singulier dans cette production discursive.

La notion de succès semble être le résultat d'une savante alchimie difficilement contrôlable, née de la combinaison et de l'interaction d'une multiplicité d'objets discursifs parmi lesquels nous trouvons aussi bien des individus issus des milieux musicaux (artiste(s), producteur(s), dirigeant(s) de maison de disque, de salle de spectacle) que des objets et des genres musicaux.

Parfois la carrière de personnes impliquées dans le succès est synonyme d'exploit, de réussite, de performance. Plus exactement, beaucoup d'énoncés sont produits à l'endroit de personnes qui, par leur vie et leur expérience, illustrent une vision du succès, et sont par ailleurs des témoins de sa réalisation.

Beaucoup de titres d'articles sont éloquentes à ce sujet:

Aznavour Top French Show Biz Earner in '65 (Variety 15/06/66: 1).

Mireille Mathieu, Adamo Top Singers in Paris Poll (Variety 2/10/68: 56).

Though Build They Must in Booming Australian, Chas. Aznavour Wins Out (Variety 29/09/71: 52).

Barclay rides The Crest With Household Names & New Talent, (Billboard 25/05/74: 54).

Carrere's Hit-Packed Career, (Billboard 25/05/74: 60).

Aznavour: 'Sleeper' That Pays Off (Billboard 13/07/74: 44).

Par ailleurs, le succès ne renvoie pas seulement à sa figuration artistico-humaine, il est aussi induit à travers une chanson, un disque, un spectacle auxquels sont directement affectés les mêmes attributs de la réussite, respectivement illustrés dans les énoncés ci-dessous.

Despite the fact that several countries have prohibited its sale or airplay or both, the erotic French song "Je T'Aime...moi non plus"[sic] has become a phenomenal best seller on every continent, with sales, both above and below the counter (75,000 in Brazil where it is banned) exceeding 1.5 million. In the U.S., on the Fontana label, almost ignored by major stations, it has sold about 130,000 copies (*Newsweek*, 5/01/70: 45).

At Wakefield, Aznavour opened in his native French into which he later lapsed on a couple of occasions, but generally sang his better known songs- the inevitable big commercial one being "She" (*Melody Maker* 5/04/75: 16).

The packed audience reacted with the fervor of a revivalist meeting (*Melody Maker* 19/05/73: 64).

Engendré à travers une multiplicité d'objets discursifs, le succès devient, entre autres choses, une réalité objective, quantifiable, et notamment exprimable en chiffres.

He has sold over 15,000,000 platters of 90 songs. The lyrics to some of his songs have been published in a series of books called "Poet of Today" and have sold 200,000 copies (*Variety* 14/06/67: 51).

Already it has sold over 175,000 copies and should turn out to be Aznavour's biggest-event chartbuster (*Melody Maker* 6/07/74: 3).

La vente de disques n'est pas le seul indicateur quantitatif du succès. Le spectacle offre aussi l'occasion de ce type de mesures.

Report is that the advance ticket sales are solid. Though pegged at an &8 top, it is the expensive seats that are going clean first, with the others usually taken at the b.o. (*Variety* 2/10/68: 62).

The concert which was produced by Harold Leventhal grossed more than \$11,000 (*Billboard* 18/12/65: 16).

One need hardly add that every seat was taken (*Melody Maker* 8/11/75:20).

Nous retrouvons par ailleurs des indicateurs plutôt qualitatifs, ainsi qu'en témoignent ces quelques énoncés.

He bundles it up into a savvy songalog that is neither too portentous nor too lightweight and scores again to denote a month of good biz (*Variety* 5/03/69: 75).

Making his New-York debut, the transplanted Algerian who lives in France had the audience clapping and singing along number after number (*Billboard* 2/03/68: 18).

Nous remarquons que plusieurs indicateurs (qualitatifs et/ou quantitatifs) sont parfois associés, ce qui a pour notable incidence d'amplifier la présence du succès dans le discours.

Every introductory phrase at London's Royal Albert Hall on Monday was greeted with the roars of applause that can only come from those familiar with every nuance of his record works (*Melody Maker* 3/10/70: 8).

Singer Jacques Brel's performance here at Rit's near Cité Universitaire Pourales receive a "more than enthusiastic reception," especially for his versions of "Amsterdam" and "Le Plat Pays." Francis W.H. Davies, a new member of *Billboard's* growing network of foreign campus correspondents, reported that the Barclay Records artist drew a capacity crowd of 1.200. (*Billboard* 10/04/65: 16).

De notre point de vue, ces indicateurs sont comme des traces matérialisées du succès. Ils font exister le succès en l'inscrivant dans un champs de réalité discursif. De même, on remarque que ces indicateurs sont effectivement un baromètre du succès dans la mesure où ils sont mobilisés pour en rendre compte (type de phénomène, caractère essentiel, qualités intrinsèques).

On the basis of current disk bestsellers, it appears that rock'n'roll which has led the charts for more than five years, is now being eased into second place by the public's demand for more intelligent tunes (*Variety* 9/02/66: 45).

Barbara has been doing the intime offbeat boites for years now but suddenly got wider appeal doing a vauder last year in a supporting alot. Records, tv, and radio diffusion and her first headline stint point to her now being a star, if specialized (*Variety* 29/09/65: 53).

À travers des anecdotes, des témoignages de professionnels, des enquêtes sur les publics, des mesures chiffrées, c'est un ensemble très vaste d'énoncés sur la nature, les origines, les causes, les effets du succès, ensemble vaste de par la diversité et de par la présence fréquente sur l'ensemble du matériau analysé.

One of the most authoritative poll systems is the Institut Français d'Opinion Publique. The IFOP recently surveyed a cross-section of all age groups to find out what pop singers are most in vogue. The poll was aimed at those known and liked and did not take disk sales into consideration (*Variety* 2/10/68: 56).

The "ye-ye" (pop) singers are on the way out in France, according to Henry Astric, former artistic of Monte-Carlo Casino, and now bossing the theatre nitery-cinema-concert hall complex operated by the Casino at Divonne-les-Bains near the Swiss border. He reckons the swing now is back to the French singer who demands some kind of cerebral activity among the audience (*Variety* 18/08/65: 46).

La remarque précédente vise à souligner aussi que nous n'avons pas fait l'examen exhaustif des régularités qui traversent le succès, mais uniquement une exploration de celle qui a plus particulièrement attiré notre attention.

Cette régularité se vérifie à travers tous les énoncés que nous avons mentionnés jusqu'ici. Le discours du succès, sur le succès, s'apparente à un processus de valorisation d'une entité construite comme singulière, unique, individuelle (qu'il s'agisse d'un objet, d'un sujet). Et, toujours dans ce processus, nous trouvons cette entité dans une situation de relation avec une autre entité construite cette fois comme étant collective, pluraliste. C'est donc finalement une

relation complémentaire, un rapport individu/collectif, un/plusieurs qui constitue une des régularités du succès.

Aznavour does amazingly well as a bistro performer. His simple, direct manner establishes instant contact with his audience. A quick survey of the audience of the Club Caribe audience showed that few had seen him work before, and his 50 minutes turn brings closer to them judging from the response (*Variety* 15/02/67: 52).

Aznavour's artistry certainly arouses a strong response in the hearts of thousands (*Melody Maker* 19/05/73: 64).

Envisagée ci-dessus de manière positive, constructive, on peut parler d'une relation dont les termes se complètent fort bien. Envisagée en termes contradictoires, c'est la disparition plus ou moins complète de la relation qui est suggérée (son impossibilité).

But it is believed that the general public no longer is interested in this type of humor as evidenced by the falling box-office (*Variety* 4/05/66: 200).

It showed that rock is on the wane and straight singers are replacing it in public esteem. This has been mirrored by the rise of singer-cleffers and belters' falling disk sales (*Variety* 2/10/68: 56).

Dès lors, le succès correspond à une relation harmonieuse, positive entre deux termes complémentaires, et l'insuccès, à la disparition d'un de ces termes, qui a pour corollaire l'absence de relation.

Le succès prend toute sa force notamment dans la relation du chanteur avec des publics, dont les valeurs ou qualités respectives sont associées, rendues complémentaires par la relation qui les lie.

There are certain artists whose charisma attracts a faithful army of followers who display an adoration that may be lost upon less involved onlookers (*Melody Maker* 19/05/73: 64).

Charles Aznavour belongs to that select band of international performers who command a following who almost literally want to reach out and touch the ham of their star's garment (*Melody Maker* 3/10/70: 8).

Il devient aussi possible de décliner ce rapport en plusieurs registres en modifiant simplement les qualités respectives du chanteur et du public, et de proposer alors d'autres associations fructueuses.

Ainsi, le chanteur qui à un moment du discours est un “performer ” international ou “magnétique”, cède la place à l'homme, charmant et viril. D'une manière correspondante, le public de “fans” se transforme en public de femmes.

Yet, women all over the world practically pull out the knives to fight their way into one of his concerts. To them, Aznavour is the epitome of French Romance. He projects the grand romantic fantasy in his stage personality- a tense presence that embodies sadness and ecstasy in equal parts- are not least of all in his songs a composite of all the emotions that are supposed to make up the grand illusion of Love (*Melody Maker* 6/07/74: 3).

Aznavour, breaker of female hearts in films and on records alike, songs about love in caressing French with the weary authority of a man who's gone through the whole business all too often: pacing up and down waiting for a rendezvous; unable to go home because the girl he loves isn't there; drinking to forget the mistress who left him (*Stereo Review* 11/69: 131).

He has built up a mass movement with his previous appearances and it's figured that the girls will make their escorts shell out for this form of surreptitious courtship (*Variety* 25/01/67: 59).

Mais si l'absence d'objets ou de sujets purement musicaux s'illustre au profit de considérations sociologiques, on voit, le plus souvent, les qualités musicales et extra-musicales se croiser, comme si elles étaient solidaires ou indissociables du portrait du succès.

The idol of the cult establishment had struck again, weaving his peculiar spell with a repertoire of songs delivered in the declamatory, stagy fashion that positively transcends the passage of time (*Melody Maker* 8/11/75: 20).

In his usual open-necked dark shirt and trousers to match, Montand shows himself the consummate performer whose thespic knowhow and maturity make his expert songalog a telling personalized stint (*Variety* 2/10/68: 62).

Le rapport un/plusieurs, flagrant lorsqu'il met en scène un chanteur et un public en situation de face à face, est sous-jacent à la formation d'autres facettes du succès.

Celui-ci est compris par exemple en termes de réussite sociale. À travers la trajectoire d'une vie (la carrière), il s'illustre le plus souvent comme destin particulier d'un homme qui, issu de la multitude, a su s'élever (se mettre sur un piédestal) par ses qualités personnelles.

Stardom came when he appeared at the Paris Alhambra in 1959. Ten years later, he became the box-office draw he is today- not only as a singer, but also as a film actor (*Melody Maker* 6/07/74: 3).

Chevalier was one of those who started as a poor child, worked his way up as knockabout comic and low life songster to a suave man-about-town actor singer and international film star to his present "elder statesman" image (*Variety* 16/10/68: 65).

He should know Barclay started a modest business in 1948 with a disk by Renee Lebas pressed by Pathe-Marconi. It sold 200,000! Today, Barclay sells six million records a year and is undoubtedly the top French music house (*Billboard* 25/05/74: 54).

Carrere maintains there is no real secret in producing hits so consistently. It is just hard work and understanding French taste. "If I find an artist I can write with, I will work tremendously hard to make things happen to that artist" (*Billboard* 25/05/74: 60).

Ce sont bien des qualités personnelles qui définissent l'unicité de ceux qui connaissent le succès. Ces qualités peuvent néanmoins être partagées par plusieurs, mais elles ne sont que des points de comparaison qui autorisent des différences irréductibles et n'en demeurent pas moins rarissimes.

This, of course, is a quality he shares with Sinatra - a performer who always conveys a sense of tension and almost animal magnetism. The sort of magnetism and drive that appeals to both men and women who like artists to give more than a glimpse of hidden of emotional fire (*Melody Maker* 8/11/75: 15).

The Bennetts, Sinatras and Aznavours of this world all have one quality in common- a dynamism that more than makes up for any visual shortcomings (*Melody Maker* 12/09/70: 36).

Charles Aznavour belongs to that select band of international performers who command a following who almost literally want to reach out and touch the hem of their star's garment (*Melody Maker* 3/10/70: 8).

Le succès s'opère dans un mouvement plus souvent identifié comme allant de l'un aux autres plutôt qu'initié par du ou des publics. C'est pourquoi les qualités personnelles, la focalisation sur le chanteur, tout un processus d'identification du succès par ce qui est l'objet du succès, à commencer par le nom de l'artiste, semblent être incontournables dans le discours.

Aznavour knows the secret. He understands the need for dreams and that the romantic fantasies we all experience at one time or another are for indefinable reasons never more seductive than when sung by sad eyed Frenchmen (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

Choosing the big sized vaudeville the Olympia Music Hall rather than a smaller lighter as he usually does, he shows that he has the projection, presence and well balanced songbook to easily reach everybody on this house (*Variety* 2/10/68: 62).

The general consensus was that Johnny Hallyday has survived the challenge of Salvatore Adamo. Making his first appearance for two years at the Olympia Theater, in Paris, in the wake of a triumphant season by Adamo, the new French heartthrob, Johnny Hallyday more than held his own (*Billboard* 18/12/65: 16).

Tout en étant complice du succès, les publics sont témoins des qualités personnelles, individuelles de ceux qui incarnent le succès. Face à la personnalité du chanteur (son identification par le nom et qualités), les publics font figure de parents pauvres dans la mesure où ils sont abordés de manière impersonnelle, voire de façon contradictoire. Les francophiles sont francophiles mais pas toujours, sont féminins mais pas toujours, d'âge moyen mais parfois jeunes, américains ou français. Ils sont autant problématiques à définir qu'ils n'ont pas voix au chapitre.

Bien que le chanteur incarne le plus souvent le succès, le disque, la chanson, l'album, le spectacle n'en demeurent pas moins des figures marquantes

dans cette inscription du succès, mais c'est souvent avec pour toile de fond le spectre du chanteur.

But the runaway success of "She" obviously benefitting enormously from being the theme of the commercial television network's "Seven Faces of Woman" series and some excellent Radio-2 airplay, is not entirely unexpected and is the culmination of a determined effort by Aznavour's own company Barclay of France and U.K. license RCA to build him into a record seller in English-speaking countries (*Billboard* 13/07/74: 44).

It is rare treat to see a performer in the modern idiom grab an audience from the opening note, hold it in the palm of his hand for a solid, bang-bang 60 minutes and bow out at the end go what has to be considered as the most electrifying shows presented in this metropolis in quite awhile (*Billboard* 5/07/75: 25).

Et l'on trouve dans ces objets à succès des qualités qui sont aussi la marque d'une singularité.

"Je t'aime" is a tuneful, syncopated, vibrant song (*Newsweek* 5/01/70: 45).

Le rapport un/plusieurs et les qualités intrinsèques comme marque d'une singularité sont appropriées pour parler du succès des objets et des sujets de la musique que nous avons évoqués. Ils sont tous aussi effectifs à propos de la chanson française, son succès semblant emprunter les mêmes mécanismes, quoique différemment. En effet, nous pensons que la chanson française est un élément plus diffus, plus étendu, plus fondateur du discours, et que les objets qui la constituent traduisent surtout leur propre singularité. En même temps, ils traduisent une autre singularité qui est celle de la chanson française. Celle-ci a des qualités que nous avons pu examiner plus tôt (la chanson française comme texte, la chanson française localisée) et qui fondent son identité propre. Nous retrouvons donc ces qualités lorsqu'il s'agit de dire le succès de la chanson française et non plus seulement celui d'artistes, de chansons, qui la représentent.

En second lieu, le succès de la chanson française, s'il s'articule sur ses qualités semble se construire vis à vis d'autres types de chansons, de genres ou mouvements musicaux, instaurés, définis, identifiés par la critique, qui ensemble forment un paysage musical. Précisons d'emblée cependant qu'une autre étude complémentaire du discours abordé de manière plus générale, ou portant sur d'autres genres musicaux identifiés par la critique, serait nécessaire pour valider cette piste de recherche. Néanmoins, nous pouvons consulter à ce titre le chapitre de Simon Frith intitulé *Genre rules* (extrait de son dernier livre, *Performing rites: on the value of Popular Music*) pour comprendre que la classification par genres musicaux semble être une voie tout indiquée pour comprendre la mise en société de la musique.

Il apparaît que la chanson française est traitée comme un genre musical spécifique d'une part, parce qu'elle possède des traits de caractère distinctifs, marqueurs de son identité. Mais, d'autre part ou de façon complémentaire, cette singularité serait définie en rapport à d'autres traits qui font la singularité d'autres genres musicaux. C'est-à-dire que la notion de genre musical actualisée par la critique dans l'exercice de son activité repose et passe par la reconnaissance et la classification de qualités intrinsèques. Cela suggère aussi qu'effectivement la chanson française est traitée en référence à ces autres genres musicaux dont la présente étude ne nous permet d'indiquer qui ils sont, sinon de marquer leur présence.

Thirteen year old Patsy is diving into a lake in Mallory Park trying to catch a boat carrying the Bay City Rollers. Her elder's brother grooves maniacally to Led Zeppelin at Earls Court. And mother? She's off down the London Palladium slobbering and foaming at the mouth and having fantasies about Gilbert Becaud (Melody Maker 24/05/75)

His songs are rendered with the nasal urgent delivery that is so peculiarly French, mostly against a salon-rock beat that defies any categorization (*Melody Maker* 8/11/75: 20).

The singer can be faulted for directing his five-man instrumental backup toward an electronically amplified quasi-rock direction that seems at odds with parts of his material. Dramatic nuance was frequently lost at the expense of volume. The Aznavour classic, "To My Daughter," seemed a conspicuous casualty to the relatively high-decibel approach. A lowpoint of the concert was a hard-rock treatment of "The-Old Fashioned Way," a lightly humorous ditty contrasting dancing styles of various generations (*Variety* 1/11/72: 54).

Ensembles, les genres musicaux forment un paysage musical différencié. Nous pouvons à ce titre parler d'identités de la musique. À cet égard, la chanson française baigne dans un paysage musical varié et n'est qu'une entité parmi plusieurs autres (relation de un à plusieurs que nous retrouvons). La critique établit que cette relation entre les genres est défavorable à la chanson française principalement pour deux raisons.

D'une part, le contexte de réception de la chanson française est problématique sur le sol américain, où règne une forte identité américaine (qu'il s'agisse des autres genres, des autres artistes, des publics, et finalement de toute la vie sociale).

Still most Americans have to comprehend via his dramatic sense to get meaning from the songs (*Variety* 22/02/67: 56).

By the ripple of applause that greeted the opening bars of all the songs he has recorded in English, and not those he has only recorded in French, he probably realized that few people in the packed House spoke fluent French (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

Nevertheless, Brel could get more out of American audiences if he sang- even a little something- in English, or if he preceded his numbers with explanations (*Variety* 22/02/67: 56).

D'autre part, le paysage musical, même s'il peut varier d'un pays à l'autre (en France, aux États-Unis), est caractérisé par la forte présence de la même

identité américaine. Ainsi, par exemple, à propos de l'évolution des tendances sur le marché français, nous trouvons les énoncés suivants.

There are other French artists who adapt or translate American folk-songs (*Rolling Stone* 24/08/68)

Folk ditties, many of Yank origin, are finding a wider market as well as the singer-song-writers (*Variety* 9/02/66: 45).

Ce détour par le genre nous a permis d'esquisser un début d'analyse du succès de la chanson. C'est bien à travers la classification d'objets et de sujets musicaux par genre qu'il est sans doute possible de poser un regard complémentaire sur le succès de la chanson française. Car face à ces classifications, ce sont des régimes correspondants du succès qui sont établis par la critique, ou d'une autre manière, c'est le succès d'après l'étendue de son apparition dans le discours de la critique qui est envisageable, dont sa relation avec les objets et les sujets musicaux institués par leur différence, autorisant des classifications, des comparaisons et une hiérarchisation du succès.

Dans ces conditions, il a pu apparaître que le succès de la chanson française dans un contexte américain, s'il est reconnu parfois, n'en demeure pas moins exceptionnel, car marqué par une identité qui n'est pas toujours en phase avec l'identité dominante de la musique populaire américaine.

Few Europeans performers have managed to succeed in this country. Edith Piaf, Caterina Valente and Maurice Chevalier are names that immediately comes to mind, but they represent a minority compared to the number of stars whose popularity does not reach across the Atlantic (*Billboard* 16/11/74: 16).

As a French import, he is a sure sale (*Billboard* 5/07/75: 25).

Nous pouvons ajouter que la chanson française fait l'objet d'un régime de succès qui est localisé et qui en cela correspond à l'une de ses principales caractéristiques. En dehors de niches spécialisées en Amérique, -soit un public de connaisseurs tel que celui des francophiles- et donc de l'opportunité clairement

affichée de se produire dans des salles de concerts de grandes villes américaines où est concentrée cette communauté, le succès de la chanson française a lieu essentiellement en France.

Understandbly, his songs have been the biggest hits in France and all the French-speaking countries (*Melody Maker* 12/09/70: 36).

Many numbers have been on the hit parade of his native country for many years ago, indicating his ASCAP-ing prowess is as formidable as his singing (*Variety* 25/01/67: 59).

Le succès, s'il traduit des réalités musicales, est surtout une réalité dans le discours, une réalité du discours. Il est inscrit dans la pratique discursive lorsque celle-ci est composée d'expressions qui le désignent expressément, soit la formation d'un registre du discours qui le consacre: *hit, star, triumphant, the most eminent songwriter, the most successful*.. Les superlatifs sont d'ailleurs nombreux.

Ces traces matérielles forment le succès dans le discours. Elles sont mobilisées sans cesse, réappropriées, reformulées, redites, associés les unes aux autres. Si bien que le succès devient la réalité du discours. Le *hit* n'est plus un mot, une chose ou un concept, c'est un terme spécialisé qui définit une chanson située dans les meilleures places sur les *hit-parades*, soit parmi les meilleures ventes. Le *hit* a donc un statut particulier et fondamental dans la définition et la mesure du succès auxquelles il renvoie. Il est donc un des savoirs instaurés par la critique, un pilier de sa construction discursive du succès.

Par ailleurs, la relation un/plusieurs est si souvent induite dans le discours du succès, si souvent répétée, réappropriée, reformulée, que même lorsqu'elle est énoncée de manière elliptique (suggestive plutôt que démonstrative, ou encore lorsqu'un des termes de la relation viendrait disparaître en tant que trace matérielle du discours), elle ne cesse d'être effective. De même, si la chanson française est

construite comme genre en référence à d'autres genres, ceux-ci ne sont pas toujours mentionnés dans le matériau qui nous a servi à effectuer l'analyse, mais cela n'empêche pas à cette relation de genre de jouer activement dans la définition et de la chanson française et de son succès.

De plus, ce couple un/plusieurs, fondateur d'une facette du succès, est traversé par d'autres oppositions qui viennent la renforcer. Ainsi, ce couple individu/collectivité est traversé par celui de célébrité (de l'artiste) / anonymat (des publics), de chanteur (masculin) / publics (féminins), de culture française/culture américaine, exemples que nous avons pu rencontrer au cours de l'analyse.

La relation un/plusieurs fonctionne comme une sorte de convention du succès qui autorisent ensuite de nombreuses autres formulations.

B) LES MODALITÉS ÉNONCIATIVES

Au sein du discours de la critique, nous trouvons des traces d'autres discours. D'une part, sur le plan des objets discursifs, nous sommes en présence d'énoncés qui ne relèvent pas seulement de la musique populaire, mais aussi de la politique, de l'économie, de la mentalité, du comportement.

French singer Gilbert Beaud took time after a one-night stand to deny that his latest disk "Tu le regretteras" (You Will Regret Him) is an election plug for President de Gaulle (*Variety* 6/10/65: 2).

Paris is one of the few major world cities that keeps [sic] vaudeville alive, but unless taxes are reduced, Coquatrix dot not see how it can go on (*Variety* 2/10/68:57).

Lorsque nous parlons de discours, il faut aussi regarder les sujets discursifs et se demander: qui parle ? C'est d'après cet outil analytique du sujet énonciateur du discours que nous pouvons effectivement dire que la critique n'est pas seule à parler dans son discours, qu'elle n'en est pas l'unique sujet. Ce

perpétuel renvoi à d'autres discours (énoncés par d'autres sujets) fait de la voix de la critique un écho hybride, mixte, en relation et en interaction avec d'autres voix.

Cette intrusion extérieure se manifeste de différentes manières. La critique donne la parole notamment à des interlocuteurs dont elle cite le propos ou auxquels elle se réfère en les nommant.

“One of my greatest ambitions is to have a No. 1 hit record in Britain,” he says. “And at last, I have achieved this. My heart is overwhelmed with happiness at his success.” A fulsome comment? Not really, Aznavour- and this respect his imagery true to life- speaks with the emotional intensity of popular belief (*Melody Maker* 6/07/74: 3).

According to Eddie Barclay, the French are not a musical race- but they are coming along (*Billboard* 25/05/74: 3).

La plupart sont des personnalités du milieu de la musique (artistes, producteurs, entre autres). Mais, le point commun qui motive leur présence en tant que sujet discursif est leur autorité fondée sur une compétence professionnelle. Ainsi, on demande son avis à Barclay, président d'une maison de disque française, de se prononcer sur l'évolution du marché français du disque, et à Aznavour comment il écrit ses chansons, chacun de ces interlocuteurs ayant des savoirs spécifiques destinés à illustrer tel propos.

And Carrere certainly knows how to make hits. There hasn't been a month over the last few years when he hasn't a record in the French Top Ten (*Billboard* 25/05/74: 60).

“I don't know how to make a hit record,” Aznavour once said surprisingly (*Melody Maker* 6/07/74: 3).

I personally think it is an excellent thing that French productions are so well represented in the hit-parade (*Billboard* 25/05/74: 60).

Les professions sont des pratiques artistiques, industrielles, économiques auxquelles sont attribuées la possibilité et/ou la détention de savoirs: savoirs nécessaires pour exercer telle ou telle fonction, savoirs issus de cette pratique professionnelle.

He then wrote songs for the legendary Mistinguett, Maurice Chevalier and the late and great Edith Piaf (*Melody Maker* 12/09/70: 36).

Carrere became France's first full-time independent producer and today he can legitimately claim to be one of the biggest hit makers (*Billboard* 25/05/74: 60).

Cela a pour incidence de rapprocher le discours de la critique de la ou des "réalités" musicales. Rapporter le propos d'un tel ajoute bien évidemment à l'objectivité du discours, dans le sens où cela renforce le fait que ce dont il parle provient bien du "réel". Enfin, c'est autant une source de légitimité, de crédibilité et d'objectivité pour le discours de la critique que de signifier publiquement une collaboration avec des personnalités importantes du milieu, d'être deux sujets discursifs à s'entendre sur les réalités musicales, tout en sous-tendant une reconnaissance mutuelle qui les fonde réciproquement à tenir tel discours.

Hormis la voix du milieu qui est le plus souvent personnelle, il y a donc cette voix de la critique qui parfois se superpose à la première, et qui la rend en même temps plus publique. On pourrait dire qu'il y a une interdiscursivité entre ces deux voix. Elles sont comme solidaires l'une de l'autre. C'est parce qu'il y a une voix du milieu (des milieux) que la critique a quelque chose à transmettre publiquement. Elle est une sorte de relais, de porte-voix. De plus, cette voix du milieu, si elle s'immisce dans celle de la critique, lui confère une autorité et une légitimité dans cette production d'un discours public tout en lui donnant meilleur accès ou en l'investissant de savoirs.

The "ye-ye" (pop) singers are on the way out in France, according to Henry Astric, former artistic director of Monte-Carlo Casino, and now bossing the theatre-nitery-cinema-concert hall complex operated by the casino at Divonne-les-Bains, near the Swiss border (*Variety* 18/08/65: 46, 48).

Aznavour knows the secret. He understands the need for dreams and that the romantic fantasies we all experience at one time or another are

for indefinable reasons never more seductive than when sung by sad eyed Frenchmen (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

On constate une opposition entre la voix de la critique et celle de ses interlocuteurs. La voix de ces derniers est personnelle, intime. D'une part, l'individu parle en son nom propre. D'autre part, c'est sous des modalités énonciatives qui s'apparentent à celles de l'aveu, de la confession, de la révélation que cette parole est transmise (référence à un modèle communicationnel virtuel de type face à face).

"It is just hard work and understanding French taste. If I find an artist I can work with, I will work tremendously hard to make things happen for that artist" (*Billboard* 25/05/74: 60).

I work like a photographer; when I see an interesting person or problem, I put into words, frame it with music and make a song out of it, like a photographer takes a picture of an interesting subject (*Melody Maker* 6/07/74: 3)

Au contraire, la critique, tout en recueillant ces propos personnels, semble se situer à l'opposé, c'est-à-dire non pas sur ce mode de la complicité avec l'interlocuteur, mais plutôt sur la transmission et la reproduction de propos intimes dans un discours public. Nous trouvons donc dans le discours un nivellement entre une parole personnelle provenant d'un interlocuteur qui parle en son nom propre, et la reproduction de celle-ci au sein d'une parole publique qui est celle de la critique.

Par ailleurs, la critique en tant que sujet énonciateur du discours ne recourt pas toujours à des interlocuteurs pour fonder sa parole. Ainsi, lorsque la critique ne mentionne pas une source extérieure, on peut dire que c'est la critique en son nom qui parle. Elle reste la seule à produire le discours. Au contraire, lorsque des interlocuteurs sont présents dans le discours, on peut dire qu'ils partagent ensemble l'autorité discursive.

Cependant, lorsque la critique parle en son nom, nous avons le sentiment que sa voix demeure impersonnelle. Sur l'ensemble des articles examinés, à aucun moment la figure du "nous, la critique" ou des "je, en tant que critique" n'apparaît. La position discursive de la critique n'est donc pas clairement dite, dans la mesure où n'est établi, promu, dit aucun sentiment d'appartenance à une communauté professionnelle ou à un groupe social identifié comme étant la critique.

Cette voix impersonnelle de la critique se manifeste entre autres, par l'emploi d'un certain nombre de tournures impersonnelles ou encore de tournures de phrases qui font être les objets du discours, les principaux acteurs du discours. À travers ces tournures, c'est comme si la critique était tenue d'observer la réalité dont elle se fait l'une des médiations obligées.

Every season has its run on specialized entertainment. This season, it's French singers (*Variety* 19/10/66: 50).

The British and Americans have always seen popular music as part of industry, whereas in France they treat it as part of art (*Melody Maker* 14/09/74: 49).

There are certain artists whose charisma attracts a faithful army of followers who display an adoration that may be lost upon less involved onlookers (*Melody Maker* 19/05/73: 64).

En ce sens, l'impersonnalité est corollaire de l'idée selon laquelle la perception de la réalité n'est pas le propre d'une personne qui observe, mais de tous ceux qui sont en charge d'observer. C'est donc bien un rôle d'observation de la réalité que se donne la critique.

The predominantly young audiences (which the big hall couldn't accommodate, even with three sessions) were informed and appreciative and invoked a rapport to which the Frenchman immediately responded (*Variety* 19/10/66: 50).

Attesting to his popularity here, The Minskoff Theater was almost filled to capacity (*Billboard* 16/11/74: 16).

He's small, not much more than five feet in height, he's slight, not exactly a great showman being extremely economical in his stage

movements, yet captivates his audiences in superstar manner (*Melody Maker* 5/04/75: 16).

Ce rôle d'observation se confond aussi avec celui de juge, de juge de la réalité, de la performance d'un chanteur, donc de rôle impartial conformément aux régimes de vérités liés au jugement.

Les tournures impersonnelles donnent des qualités d'objectivité au discours. C'est comme si la réalité était signifiante en et par elle-même. De ce point de vue, il faut signaler les contraintes d'objectivité inhérentes à la production du discours dans un contexte médiatique de culture occidentale. À ce sujet, Foucault montre comment la production du discours au sein de l'épistémé moderne (époque contemporaine) est soumise à des régimes de vérités, tel que cela peut se vérifier dans le discours scientifique, par exemple. On peut à juste titre penser que l'objectivité est liée à la pratique discursive dans la mesure où elle est investie à d'autres niveaux que sont les rapports de pouvoir et de savoir. Dans cette perspective, on trouve beaucoup de traces comme suit.

The ballad and realism in songs are obviously again in. Unintelligible tunes are beginning to take second place except for dance use. Diskeries are releasing an excess of new singer-composers. But naturally they hope the fresh ones will click alongside such regulars as Charles Aznavour, Jacques Brel, Adamo, Georges Brassens, Barbara, Enrico Macias and others (*Variety* 9/02/66: 45).

He has to be considered one of the most total talents anywhere in the world (*Billboard* 5/07/75: 25).

The real story of the first major festival of the year, hold in Paris over Easter... (*Melody Maker* 11/04/70: 10).

Il y a des emprunts à des stéréotypes ou à des lieux communs qui indiquent aussi l'impersonnalité. Dire des Français qu'ils sont chauvins, que la France est un système politique très centralisé, témoigne d'emprunts à des savoirs qui sont ainsi reproduits, ré-articulés. Sont ainsi associés régime de vérité et savoir mythique.

Certainly, the French record market remains as powerfully chauvinistic as ever. Michel Bonnet, director general of Pathe-Marconi, says that sales of French product are double those of Anglo-American material and Louis Hazan claims that French repertoire accounts for a massive 85 percent of Phonogram's pop sales (*Billboard* 5/07/75: 26)

Cette dernière assertion illustre bien des éléments de l'analyse. Entre autres, nous y voyons la marque de la vérité (*certainly, claims, naturally*), un trait de caractère typiquement français, qui définit aussi la chanson populaire française et son succès en France, sans oublier la source d'interlocuteurs extérieurs.

À cette voix impersonnelle, s'oppose une voix personnelle de la critique. C'est à travers le contraste et la réciprocité de leur relation qu'il est possible de mieux les comprendre. Néanmoins, si la voix personnelle de la critique est présente dans le discours, nous devons noter qu'elle se fait plus rare. Les rares fois où la critique prend une voix individuelle, c'est pour autoriser des jugements qui proviennent d'une expérience personnelle avec la chanson française. Par ailleurs, c'est aussi l'occasion de faire valoir des savoirs relatifs à des pratiques musicales auxquelles, en tant que critique, elle a accès.

When I first began reporting on the French music industry more than 10 years ago, the major talents on the scene were Sheila, Sylvie Vartan, Johnny Hallyday, Claude François, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Georges Brassens, Jacques Brel and Dalida among others. Today though new stars have arrived and some lesser talents have disappeared, those same superstars still maintain their supremacy (*Billboard* 25/05/74: 60).

If you like Bécaud's hard-breathing approach, this record will delight you. Personally, I felt more at home with Enrico Macias, a young chansonnier and dazzling guitarist from Algeria who, we are told, was discovered by M. Bécaud's musical director (*Stereo Review* 02/73: 108)

Cette voix personnelle s'exprime en référence à une voix publique (opinion générale?) avec laquelle elle est en interaction. Dans un premier temps, elle rompt avec cette voix publique telle qu'elle est présente dans des traces du discours.

Aznavour's artistry certainly arouses a strong response in the hearts of thousands, I confess to being the odd man out on this undoubtedly successful occasion (*Melody Maker* 19/05/73: 64).

Of its kind it was a beautiful performance with all the professionalism Aznavour can muster after many years of success. It's not my style, but you don't get many singles as effective as this in a field where glibness can pass for talent and where old hits can pass for classic performances (*Melody Maker* 28/09/74: 23).

Elle reflète aussi une sorte d'osmose entre la critique envisagée sous l'angle professionnel et la critique en tant que simple spectateur.

Towards the end of the second half, in the middle of a lovely, lilting, typically Parisienne tune, I felt that when I left the theatre I should not walk into an ugly Soho street, but find myself instead on the Left Bank (*Melody Maker* 14/09/74: 49)

S'agissant de ces derniers énoncés, il est possible de signaler deux points. D'une part, il convient de remarquer la présence d'une notion d'aveu qui est liée au fait de dire quelque chose en son nom personnel tout comme cela l'est pour un artiste notamment, celui qui confesse travailler de telle ou telle manière. D'autre part, c'est la notion de sentiment qui apparaît fortement reliée à la confession. C'est un peu comme si le discours perdait sa valeur objective parce qu'une personne parle en son nom propre et non sous le couvert d'une institution.

Enfin, d'autres aspects viennent établir une voix collective comme sujet du discours de la critique. Il y a un "nous" identitaire qui marque une différence entre le "nous" anglo-saxon et le "ils" (eux) français.

French singers in shades, cute hair, slobbering over insipid guitars - never shall they darken our moist loam and fertile soils (*Melody Maker* 29/05/71: 25).

Donc, pour nous résumer, nous pouvons affirmer que la voix de la critique est une voix multiple, une voix du milieu, une voix collective et parfois une voix personnelle.

Un des pouvoirs inhérents à sa pratique discursive, c'est de pouvoir faire jouer ces voix les unes contre les autres, les unes avec les autres. La critique a toujours le dernier mot, elle peut surenchérir, mettre en scène les voix comme bon lui semble. Elle peut prendre comme exemple le propos d'un artiste qui illustre son point de vue ou au contraire venir le remettre en question par un autre énoncé.

Il nous a été possible d'identifier les différentes voix de la critique dans la mesure où c'est à travers leurs interactions, leur complémentarité, leurs oppositions, et donc, à travers leur présence commune dans le discours qu'il a été possible de repérer chacune d'entre elles.

La critique sait aussi ce qu'est le succès ou la chanson française. Il n'y a pas de place pour le doute, pour l'indéfinissable, s'il n'appartient pas à un artiste, à une chanson, en propre. On peut dire qu'elle s'institue compétente sur les matières qu'elle traite, qu'elle se reconnaît dotée des savoirs. Et l'on peut dire que se reconnaissant ces savoirs, elle s'autorise à fonder le discours, elle se donne le pouvoir de discourir. Et, finalement, l'exercice de ce pouvoir maintient la critique dans cette auto-reconnaissance, et inversement.

CHAPITRE IV: DISCUSSION

A) RETOUR SUR L'ANALYSE

Nous avons vu que la chanson française est posée comme une unité de sens. L'un de ces principaux traits de caractère, c'est qu'elle est texte. L'intérêt d'employer cette métaphore est de souligner la prééminence accordée au sens pour déchiffrer et construire l'expression de la chanson française. Ainsi, le sens est tout autant aussi lorsqu'il est dans les paroles, que physique et/ou spatial lorsqu'il est incarné à travers la figure du chanteur ou émis à propos de la scène. De plus, l'unité de sens provient notamment du fait que la chanson est localisée. Ancrée dans une réalité (géographique, culturelle, historique) particulière, elle est conçue comme une entité singulière, homogène, organisée par des principes de continuité, de solidarité, de complémentarité, qui relie les multiples ramifications d'un seul et même arbre. En effet, nous constatons que la chanson elle-même est indifférenciée, contrairement au paysage musical: elle a une histoire qui se répète (mêmes fonctions, mêmes qualités, mêmes trajectoires de carrière), est constituée presque d'un répertoire unique, ne connaît qu'un lieu de production et de diffusion (Paris).

Cette omniprésence du sens et d'une unité (parfois liés, parfois individualisés) peut encore être mise en perspective. La chanson française en tant que texte fait sens parce qu'elle reflète des "réalités": celle de la vie en France, celle de la vie du chanteur, celle de l'amour, etc. Ceci vient préciser que l'entreprise de production de sens attribuée à la chanson française provient de relations entretenues avec la "réalité". Localiser cette entreprise revient à dire de la chanson originaire de France, qu'elle produit ce sens et pas un autre parce qu'elle se réfère

à telle réalité et pas à une autre. Puisque le sens se définit en grande partie comme un exercice de médiatisation du réel (telle est une assertion produite avec le discours), alors, certes, la chanson parvient à faire sens, mais aussi, le discours de la critique parvient à dire de lui-même qu'il fait sens, car il médiatise la chanson française, ses origines, son histoire, soit la réalité de la chanson française.

Nous voyons dans le caractère unique de la chanson comme texte, comme réalité localisée, comme objet de succès, une autre catégorie qui traverse le discours. La figure du chanteur en est une illustration. Par exemple, il permet d'expliquer le caractère unique et homogène de son œuvre. De même, la chanson française est identifiée par un unique répertoire où tous les artistes et les pratiques musicales sont rangés. Il n'y a pas véritablement de classification ou de différenciation à l'intérieur de cette catégorie. Néanmoins, on peut dire qu'une opposition entre courant rock (Yé-Yé), et chanson française à texte est parfois esquissée. Mais, cette bipolarisation est très instable. Ce qui à un moment donné (pour des artistes et leur répertoire personnel) pouvait apparaître rock et moderne, devient dans un autre cas, classique et traditionnel. La frontière est donc presque absente ou du moins, elle ne revêt pas une grande importance du moment qu'il s'agit de chanson venant de France.

Une autre régularité qui traverse toutes les formations discursives présentées est corollaire de cette médiatisation du réel dont nous venons de parler. C'est souvent au moyen de représentations visuelles que se fondent le témoignage, l'observation de la réalité, par la critique. D'abord, nous avons constaté l'accent mis sur l'aspect physique du chanteur, pour la reproduction des sentiments et des choses vécues, mais aussi finalement pour l'acte de mise en scène du texte, sa reproduction visuelle sur une scène. Lorsqu'il s'agit de localiser la chanson française en France, ce sont beaucoup de repères visuels qui sont mobilisés par la

critique: les lieux et les monuments architecturaux (la Tour Eiffel, le Moulin Rouge, Saint Germain, la Seine), des traits physiques du Français (moustache, béret). De plus, on ne compte plus toutes les références à la mode vestimentaire, à la production cinématographique.

B) RETOUR SUR LA PROBLÉMATIQUE APRÈS ANALYSE

La chanson française comme genre défini par la langue

Une des principales qualités qui articulent la chanson française dans le discours de la critique semble être la langue. D'emblée, cette caractéristique la place dans une alternative. La langue est ce par quoi la critique opère une différenciation à d'autres niveaux comme la culture et l'histoire. À ce propos, plutôt que de dire "la chanson française", il serait plus approprié de dire "la chanson venant de France". Cette différenciation peut se solder dans un premier temps par un rejet, une exclusion, un désintéressement. Parfois, cela manifeste par l'absence d'une production discursive à l'endroit de la chanson française, tels que le pratiquent un bon nombre de revues (*Rolling Stone, Creem, The Village Voice*). Cela se manifeste aussi par la convocation de certains arguments et de certains savoirs. Ainsi, mettant l'accent sur le fait qu'il est nécessaire de comprendre les paroles pour jouir de la chanson française, celle-ci est construite comme une pratique musicale exclusive à ceux qui parlent le français, et donc à bannir pour ceux qui ne le parlent pas. Le succès subit le même traitement d'exception. On peut parler surtout d'un succès français de la chanson française. En ce qui a trait au succès américain de cette dernière, comme des concerts donnés à guichet fermé par

Aznavour sur *Broadway* par exemple, la critique signifie l'existence d'une communauté de francophiles, affiliée à l'identitaire français (par la connaissance de la langue, de la culture, du pays). Cette marginalisation de la chanson française traitée comme genre offre d'autant plus un intérêt qu'en certaines occasions (rares) elle est contournée. Dans ce second cas, la différenciation est une qualité dont tout le monde peut profiter, au point de se traduire parfois par l'absence d'une différence.

Ainsi, lorsque le pouvoir de la langue est minimisé ou conjuré, on peut voir apparaître des espaces du discours qui se caractérisent par une ouverture sur la chanson française. À ce titre, on peut penser que d'une certaine manière, en produisant un discours sur la musique populaire française, la critique en fait la promotion, elle la préserve d'une disparition pure et simple du discours, tant ce discours est déjà dérisoire en termes d'espace, de priorités (agenda-setting) dans le contexte de production de la presse écrite américaine. Cette idée est à rapprocher de celle qui fut à l'origine de plusieurs articles, tous parus dans le journal *Le Monde* du 8 avril 1999, et dont l'un est titré "Aux États-Unis, les critiques restent les seuls défenseurs du cinéma français"(page 35). Le rapprochement est possible, même si, au premier abord le contexte de l'époque (années 90 au lieu de 60) et de l'objet (cinéma au lieu de musique populaire) divergent. Le premier élément du rapprochement est que cette défense a une histoire qui remonterait à notre époque. Le cinéma dit de "nouvelle vague" jouit dans les années 1950, 1960, 1970 d'une aura considérable auprès des critiques de cinéma américains, soit des milieux culturels localisés pour la plupart dans des grandes villes américaines où œuvrent ces critiques au sein d'institutions médiatiques reconnues pour ces pratiques, et là où sont distribués les films français. Ces grandes villes, de la côte est en particulier, sont aussi les lieux de prédilection où les chanteurs français se

produisent durant les mêmes années et voire aujourd'hui encore: "Aznavour, The Last Chanteur" (*The New-York Times*, 18/10/1998: 34, 38); "Charles Aznavour, un crooner français en haut de l'affiche à Broadway" (*Le Monde*, 2/11/1998: 24). De plus, notre recherche de documents sur la musique populaire a été plus laborieuse que ne l'aurait été celle-ci à propos du cinéma français, si l'on en juge la quantité d'articles qui sont passés entre nos mains. Le second élément du rapprochement est que le cinéma français est un formidable vecteur et un outil du rayonnement de la France et de sa culture, dont la musique populaire fait partie intégrante. Il n'y a qu'à songer au rôle joué par le cinéma (mode de représentation visuel conduit en mode de représentation par excellence) dans la représentation que les Américains se font de la France, et dans l'image qui alimente une mémoire collective. Benjamin Franklin disait de chaque être humain qu'il a deux patries: la sienne et la France. La France, qui symboliserait pour certains un universalisme, est peut-être à rapprocher de ce point de vue d'une identité américaine prétendant à ce même symbole. N'y aurait-il pas une filiation directe, un désir commun, entre la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen et la Déclaration d'indépendance? Nous trouvons des traces de ce désir dans le discours lorsque le rapport à l'autre est aboli, lorsque par exemple une chanson comme "je t'aime...moi non plus" n'est plus une chanson française mais une chanson d'amour dont le langage est universel.

D'après la brève esquisse d'une analyse par le genre, nous avons pu noter l'hypothèse selon laquelle la production du discours sur la chanson française est liée à celle sur les autres genres musicaux, que la critique identifie et reconnaît comme objets de discours propres. Nous avons une intuition, qu'il faudrait préciser par des recherches complémentaires, que le rock joue un rôle éminent

dans la production du discours sur la/les musiques populaires, dans le contexte qui nous occupe, soit la presse américaine sur la musique populaire dans les années 1960 et 1970.

Plusieurs critiques

Plus qu'une critique, il faudrait parler de plusieurs critiques sur la musique populaire. Cette activité de la critique varie selon de nombreux paramètres, notamment historiques (traditions des savoirs musicaux mobilisés, contexte d'émergence des revues) géographiques (plusieurs Amériques (Est/Ouest), villes où l'activité de critique est répandue). Elle varie aussi selon les lectorats auxquels elle s'adresse et le mandat des institutions médiatiques au sein desquelles elle œuvre.

En premier lieu, nous notons l'absence de la musique populaire française dans un grand nombre de revues américaines qui se consacrent à la musique populaire. Ces revues sont *Rolling Stone*, *Creem*, *The Village Voice*, *Crawdaddy*, et à l'instar de cette dernière, beaucoup de revues *underground* telles que *Berkeley Barb*, *L.A. Free Press*. Hormis deux mentions à propos du succès de "Je t'aime...moi non plus" dans *Rolling Stone*, nous n'avons trouvé aucun autre article dans les revues mentionnées ci-dessus, si ce n'est l'article de *Rolling Stone* que nous avons utilisé aux fins de l'analyse, dont le titre et le chapeau d'introduction sont évocateurs:

"Special Report: The French Scene, by Alain Dister. Mr Dister is a correspondent for "Rock and Folk" Magazine, a monthly publication devoted to new ideas in contemporary music, edited and published in Paris. This is a report on what's going on there now (*Rolling Stone*, 24/09/68: 18).

Cet article dans cette revue est plutôt un événement assez rare pour ne s'opérer que sous certaines conditions, dont la première qui nous vient à l'esprit est qu'il doit cadrer avec le mandat de la revue et son lectorat. La principale qualité mise en avant pour présenter la personne et qui en même temps l'autorise à parler dans cette revue est la préoccupation commune pour des nouvelles idées dans la musique contemporaine.

L'autre point commun entre ces revues, en plus de ne pas considérer la chanson française comme objet de discours, est qu'elles sont nées à la même époque: *Rolling Stone* en 1967, *Creem* et *Crawdaddy* en 1966, *The Village Voice*, *Berkeley Barb*, *L.A. Free Press* en 1964, (Mignon, 1991: 263).

On peut penser à l'instar de Simon Frith (1996: 66) que ces revues ont défini leur activité de critique de la musique populaire en opposition à des formes de musique populaire dites "commerciales" ou *mainstream* auxquelles se consacrent d'autres revues. Frith emploie le terme de critiques du rock pour parler des critiques qui œuvrent notamment dans *Rolling Stone* et *Melody Maker*.

La musique populaire française est plutôt conçue comme un genre musical opposé au rock si l'on en juge d'une part qu'il est absent des revues américaines spécialisées sur ce genre, et d'autre part qu'il est présent dans d'autres. Nous faisons allusion en particulier à *Variety*, fondée en 1905 et qui accorde de loin le plus grand nombre d'articles sur la chanson française (sans compter les 27 articles sur Chevalier). On constate que le discours sur la chanson française y est (re)produit sur une base régulière.

Mais, pour la revue britannique *Melody Maker*, fonder du discours sur la musique populaire française n'est pas incompatible avec du discours sur le genre *rock*. La proximité géographique de la scène musicale française facilite peut-être cette démarche. Tout le répertoire Yé-Yé (Johnny Halliday, Richard Anthony,

Sylvie Vartan, Eddie Mitchell) est absent de cette revue qui traite par ailleurs des "chanteurs" tels que Bécaud, Aznavour et des poètes tels que Brel et Brassens. Ces distinctions de sous-genre de la chanson française ne sont pas effectives de l'autre côté de l'Atlantique. *Variety* ou *Billboard* ne marquent aucune distinction entre ces différents artistes qui appartiennent à une même scène.

Par ailleurs, nous avons constaté que les paroles des chansons semblent être un des aspects essentiels du discours sur la musique populaire. Nous avons pu le noter à propos de la chanson française, à l'image de la revue *Sing Out* qui cite et commente les textes de Brel, de Brassens, de Dylan et de Donovan, notamment. Richard Goldstein, cité par B.Gendron (1998) comme un critique clé de cette époque, consacre une partie de son analyse de la musique populaire américaine aux paroles (quelques articles dans *Vogue* (1970), articles dans *The Village Voice*). Enfin, beaucoup de chercheurs orientent leurs réflexions dans cette direction: les paroles ressortent ou comme un terrain privilégié pour l'analyse, ou comme une des qualités qui permet de définir la spécificité de la musique populaire contemporaine (Goldberg, 1970; Chester, 1970; Souster, 1970; Colin, 1969).

Le succès de la chanson française

L'étude à laquelle nous avons procédé a permis d'éclairer le succès de la musique populaire française aux États-Unis.

Il apparaît que la critique traite comme un genre musical singulier cette pratique musicale "qui vient de France". De même, les publics (définis par la critique), qui correspondent à cette musique et entretiennent avec elle une relation de réciprocité, semblent tout aussi spécialisés: ils sont familiers avec le genre, avec la culture; ils sont caractérisés selon des paramètres de genre sexuel, d'âge, etc.

Enfin, c'est dans des niches particulières du discours de la critique (certaines revues sur la musique populaire) que la chanson est définie, articulée. De plus, c'est souvent à l'occasion de revues de concerts que nous trouvons trace d'une production discursive de la chanson française.

Cette spécification du musical, qui semble être le propre d'une catégorisation par le genre, prend une tournure particulière avec la chanson française. Le discours dont elle fait l'objet est lui aussi spécifique à certaines revues, limité en termes d'espace et de priorités dans la production discursive, attaché à des mêmes savoirs.

Si le discours assure une visibilité à la chanson française, celle-ci reste néanmoins cantonnée à des niches du discours. C'est comme si le fait (admis par la critique) que la chanson française est un genre musical trop spécialisé pour être (re)connu autorise un traitement discursif limitatif. Nous pensons que cette délimitation n'est pas vraiment d'ordre musical, mais plutôt d'ordre culturel, national, identitaire et c'est pourquoi nous supposons que le discours sur la chanson française diffère du discours sur les autres genres.

Nous avons pu trouver des traces du succès de la chanson française, mais les mesures qu'il mobilise obéissent à un autre régime de succès que celui que l'on doit pouvoir identifier avec la musique populaire américaine, par exemple. Ainsi, il semble très important qu'il y ait trace de succès en France pour dire le succès de la chanson française. Le succès est aussi spécialisé et localisé.

Si nous comprenons le succès comme une production assurée par la visibilité de l'objet du succès, nous pouvons dire qu'il y a un succès de la chanson dans la mesure où elle a une visibilité. Mais cette visibilité est très faible si l'on doit considérer l'ensemble de la production discursive de la critique dans la presse écrite.

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire était d'examiner le succès de la musique populaire française aux États-Unis. Cette étude d'ordre exploratoire a pour fondement principal que le succès recouvre une multiplicité de domaines. Néanmoins, en reprenant la définition du succès proposée par Line Grenier, nous avons pu identifier une mécanique similaire dans la production sociale du succès. Le succès est toujours le fruit d'une mesure ou plus précisément l'évaluation de l'effet et/ou du résultat d'une activité socio-musicale. C'est donc sur une formation particulière dans le temps et dans l'espace de cette production que nous avons dirigé notre questionnement.

Les rituels de valorisation (conceptualisés par Line Grenier) constituent un développement supplémentaire de notre problématisation. Ces acteurs participent activement à la production du succès puisqu'ils le définissent, le mesurent et le rendent public, et, pour ce faire, mobilisent des régimes de valeurs (affectifs, éthiques, esthétiques, monétaires). Il est apparu que la publication d'avis et d'opinions sur la musique est un des rituels incontournables dans la médiatisation du succès. Dans les années 1960 aux États-Unis, il semble que nous assistons à la professionnalisation et à l'institutionnalisation de nouvelles publications sur la musique populaire. Aussi, nous avons choisi, pour répondre au questionnement initial, d'étudier la publication d'opinions sur la musique populaire française entre 1965 et 1975. Enfin, nous avons donné le statut de médiation à cette publication. Dans cette perspective, l'activité de la critique n'est pas coupée des autres instances médiatrices (comme la radio). De même, cette activité est devenue le lieu d'interactions entre sujets, objets, pratiques, et valeurs musicaux.

Pour procéder à l'analyse, nous avons choisi d'appréhender la critique en la considérant d'un point de vue du discours, ce qui nous est apparu comme l'une des traces les plus visibles et les plus accessibles de son activité passée. Nous avons réuni le matériau de notre corpus en ne retenant que des traces écrites du discours.

L'analyse a révélé trois formations discursives majeures qui articulent la musique populaire française: la chanson comme texte, la chanson localisée, le succès de la chanson. Il apparaît que la chanson française est traitée comme un genre musical singulier et homogène.

Nous avons aussi trouvé des traces de succès. Mais celles-ci sont effectives dans la mesure où nous avons centré l'analyse sur une partie infime et sélectionnée de la publication de la critique et non sur une étude comparative du succès par genre. Ainsi, certaines revues sur la musique populaire ne produisent pas de discours sur la chanson française. Alors, s'il apparaît que la critique fonctionne comme un rituel de valorisation du succès, la chanson française jouit en fonction de la place limitée qu'elle occupe, de cette médiatisation du succès. .

Par ailleurs, des limites incombent à ce travail et méritent que nous émettions quelques réserves. L'étude à laquelle nous avons procédé est partielle et exploratoire. D'abord, nous n'avons retenu qu'une seule médiation pour analyser la production du succès. Il est utile d'insister sur le fait que d'autres médiations (radios, maisons de distributions) participent à ce processus, qui, par ailleurs, peut se manifester autrement avant et après la décennie 1965-1975. Ensuite, pour qu'une étude du discours de la critique soit complétée, il est nécessaire de prendre en considération d'autres régions du discours que celles que nous avons pu examiner. Pour pouvoir être plus affirmatif et plus précis quant au traitement discursif de la chanson française, l'analyse d'autres genres musicaux identifiés par

la critique semble incontournable, puisque c'est précisément dans le jeu de leurs interactions, de leurs oppositions, de leurs co-variations, que nous aurons une meilleure compréhension de la critique. À la lumière de ce que nous venons d'émettre, il devient possible d'envisager ces limites en travaux subsidiaires de la présente recherche.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

BLUMENFELD, Samuel, (1999), "Aux États-Unis, les critiques restent les seuls défenseurs du cinéma français", *Le Monde*, 8 avril.

CHESTER, Andrew, (1970), "For a rock Aesthetic", *New Left review*, n° 59, janvier-février.

CHESTER, Andrew, (1970), "Second thoughts on a Rock Aesthetic", dans *New Left review*, n° 62, juillet-août.

CUTLER, Chris, (1985), "What is popular music?" dans *Popular Music Perspectives 2*, IASPM, Reggio Emilie, pp.3-12.

DAVET, Stéphane, (1998), "Charles Aznavour, un crooner français en haut de l'affiche à Broadway", dans *Le Monde*, le 1^{er} et 2 novembre, p. 24.

FIORI, Umberto, (1985) "Popular Music: Theory, Practice, Value" dans *Popular Music Perspectives 2*, IASPM, Reggio Emilia, pp.13-23.

FOUCAULT, Michel, (1994 [1976]), "Le discours ne doit pas être pris comme...", dans *Dits et Écrits*, tome 3, Gallimard.

FOUCAULT, Michel, (1970), *L'ordre du discours*, Gallimard

FOUCAULT, Michel, (1969), *L'archéologie du savoir*, Gallimard.

FRITH, Simon, (1996), *Performing Rites: on the value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

GENDRON, Bernard, (1998), Conférence à l'IASPM, à Montréal, le 13 mars 1998.

GOLDBERG, Herbert (1970) "Contemporary Popular Music", *Journal of Popular Culture*, hiver, pp.579-589.

GOLDSTEIN, Richard, (1970), "Vogue's spotlight, Pop Music", *Vogue*, mars-avril.

GRENIER, Line, (1997), "'Je me souviens'...en chansons: articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec", dans *Sociologie et sociétés*, vol.29, pp.31-47.

GRENIER, Line, "Des Prix et des Palmarès comme rituels de valorisation de la musique populaire au Québec. Esquisse d'une stratégie d'analyse", communication présentée à l'ACFAS, UQTR, à Trois-Rivières, le 12 mai 1997.

GRENIER, Line, "Un [autre] regard sur le succès en musique populaire", communication présentée au GRICIS, UQAM, le 28 avril 1995.

GROSSBERG, Lawrence, (1993), *We gotta get out of this place*, Routledge.

HENNION, Antoine (1993), *La Passion musicale*, Métailié.

HENNION, Antoine, MÉADEL, Cécile (1986), "Programming Music: Radio as Mediator", in *Media, Culture, & Society*, vol. 8 n° 3, juillet 1986, pp.281-303.

HIRSCH, Jean-François, (1971), "La pop music", *Musique en Jeu*, n° 2, mars.

HIRSCH, Paul M., (1989), "Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems", in *On Record*, Simon Frith & Andrew Goodwins Editors, Pantheon Books, New-York.

HIRSCH, Paul M., (1969), *The Structure of The Popular Music Industry*, Ann Arbor: Survey Research Center, University of Michigan.

MIGNON, Patrick, (1991), "Bibliographie", dans *Rock: de l'histoire au mythe*, sous la direction de P. Mignon et de A. Hennion, pp.263-281, Anthropos.

MASON, Colin, (hiver 1968-1969), *TEMPO*, n° 87, p.1.

MUSIC INDEX (The) (1949).

PASCUITO, Bernard (1992), *Gainsbourg, le livre du souvenir*, Sand.

PETERSON, Richard A., (1991), "Mais pourquoi donc en 1955? Comment expliquer la naissance du rock", dans *Rock: de l'histoire au mythe*, sous la direction de P. Mignon et de A. Hennion, pp.9-39, Anthropos.

RIDING, Allan, (1998), "Aznavour, The Last Chanteur", dans *The New-York Times*, 18 octobre, p. 34.

RIOUX, Lucien, (1986), *Serge Gainsbourg*, Seghers.

SHAW, Alan, (1982), *Dictionnaire of American Pop/Rock*, Shirmer Books.

VERLANT, Gilles, (1996), *Gainsbourg au bout de la nuit*, éd. Hors collection.

SOUSTER, Tim (1970), "Rock, Beat, Pop- Avantgarde", *The World of Music*, vol 12, n° 1.

Ouvrages consultés

AKRICH, Madeleine (1993), "Technique et médiation", dans *Réseaux*, n° 60, pp.87-98.

ALLOR, Martin and GAGNON, Michelle, (1994), "Singular Universities: Québécois articulations of *le culturel*", dans *Public*, n° 14, pp.6-23.

CLEMENTS, Marcelle, (1998), "Sighinig, a French Sound Endures", *The New York Times*, 18 octobre.

FIDLER, Linda, JAMES, Richard (1990), *International Music Journal*.

FOUCAULT, Michel, (1968), "Réponse à une question", dans *Esprit*, vol.36.

GENDRON, Bernard, (1989), "Theodor Adorno meets the Cadillacs" dans *Studies in entertainment. Critical approaches to mass culture*, Indiana University Press, pp.18-36.

GOFFMAN, Erving (1981) *Forms of Talk*, Chicago Press.

HENNION, Antoine (1988), *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Anthropos.

HENNION, Antoine (1993), "L'histoire de l'art: leçons sur la médiation", *Réseaux*, n° 60, CNET.

NEVEU, Eric, (1991), "Won't get fooled again? Pop musique et idéologie de la génération abusée.", dans *Rock: de l'histoire au mythe*, sous la direction de P. Mignon et de A. Hennion, pp.51-66, Anthropos.

RABINOW, Paul, DREYFUS, Hubert, (1984), *Michel Foucault, un parcours philosophique: au delà de l'objectivité et de la subjectivité*, Gallimard.

ROCK, Paul, (1989), "Symbolic Interactionism", *The Social Science Encyclopedia*, Edited by Adam Kuper and Jessica Kuper, Routledge, London, New-York, pp.843-844.

SHERIDAN, A. (1985, version française), *Discours sexualité et pouvoir*, Pierre Mardaga éditeur.

ANNEXE 1: Liste des journaux, revues et magazines qui ont fait l'objet de fouilles durant la recherche de documents.

American Artist
American Art Journal
American Scholar
Atlantic
Berkeley Barb
Billboard
Chicago Review
Creem
Commentary
Critique
Dialogue
Dissent
Down Beat
Ebony
Electronic Review
Esquire
Evergreen
Harper's Bazaar
Harper's Magazine
High Fidelity
Horizon
International Herald Tribune (The)
Journal of Popular Culture (The)
L.A. free press
Listener (The)
Look
Lyric
Melody Maker
Musical Quaterly
New Leader
New Left Review (The)

New Republic (The)
New- Yorker (The)
New-York Times (The)
Newsweek
Partisan Review
Rolling Stone
San Francisco Free Press
Saturday Evening Post
Saturday Review
Sing Out
Source
Stereo Review
Sunday Times
Tempo
Time
Times
Variety
Village Voice
Vogue
World of Music

ANNEXE 2: Liste des articles (rangés par titre de revue, puis disposés par ordre chronologique, espacés par année)

VARIETY (51)

14/07/65: 43, French Pop Scene, Laggin' Again, Now Moving From Rock to Folk

18/08/65: 46, 48, Astric Sees Ye-Ye Non-Non In France, James Magee

29/09/65: 53, Adamo, Mosk.

29/09/65: 53, Barbara, Mosk.

06/10/65: 2, Becaud Denies Gaullist Song. Abjures Politics

06/10/65: 53, Rock Slipping In French Disk Mkt

10/11/65: 61, Paris Dedicates Museum of Song

08/12/65: 62, Jacques Brel, Leve.

09/02/66: 45, Paris Charts Hints Shift From Rock

06/04/66: 53, Francoise Hardy Cuts German Tour; No Coin for Cast

04/05/66: 200, Chansonniers Fall Before New Era

15/06/66: 1, Aznavour Top French Show Biz Earner in '65

28/09/66: 60, Palais de Chaillot, Mosk.

28/09/66: 60, Olympia, Mosk.

19/10/66: 50, Charles Aznavour, Robe.

11/01/67: 69, Flamingo, Las Vegas, Duke

25/01/67: 59, Americana, N.Y., Jose.

15/02/67: 52, Caribe Hilton, San Juan, Jose.

22/02/67: 56, Jacques Brel, Jose.

31/05/67: 51, Harolds, Reno, Long.

14/06/67: 47, No R&R Among Top 4 Vocalist in French Poll of Public's Fancies

14/06/67: 51, Balladeer Georges Brassens Surprises French Literati by Poetry Prize Win

20/09/67: 58, Waldorf Astoria, N.Y., Jose.

18/10/67: 53, Charles Aznavour, Jose.

02/10/68: 56, Mireille Matthieu, Adamo Top Singers in Paris Poll

02/10/68: 57, Solid Biz at Relighting of 2 Paris Vauderies Accents 2-a-Day's Pull

02/10/68: 62, Yves Montand, Mosk.

02/10/68: 62, Bobino, Mosk.

12/02/69: 52, Leo Ferre, Mosk.

12/02/69: 52, Barbara, Mosk.

05/03/69: 75, Olympia, Paris, Mosk.

24/09/69: 52, Too 'Controversial' So Philips Axes 'Je T'Aime'

15/10/69: 2, Banned in Europe, Sexy Disk Gets U.S. Air Play

15/10/69: 56, French Music a British Click

29/10/69: 65, Bobino, Paris, Mosk.

15/07/70: 40, French Public May Buy Rock Disks, But They Like Standard-Type Performers.

18/11/70: 76, Bobino, Mosk.
 18/11/70: 76, Olympia, Mosk.
 18/11/70: 76, Elysee Montmartre, Mosk.
 9/12/70: 53, Leo Ferre, Mosk.

29/09/71: 52, Though Build They Must In Booming Australian, Chas. Aznavour Wins Out, Dans.

03/11/71: 43, Charles Aznavour, Sege.

16/02/72: 65, Olympia, Paris, Mosk.
 01/11/72: 54, Charles Aznavour, Sege.
 29/11/72: 56, Leo Ferre, Mosk.
 29/11/72: 61, Olympia, Paris, Mosk.

14/12/73: 60, Olympia, Paris, Mosk.

06/03/74: 55, Brel's 'Seasons In Sun' Alive & Hitting No.1 For Marks On Its 80th Anni.

04/12/74: 54, Gilbert Becaud, Meyr.

05/11/75: 74, Olympia, Paris, Mosk.

12/11/75: 56, Charles Aznavour Show, Fabi.

MELODY MAKER (28)

22/05/65: 8, Francoise Wanted to send her hit to Elvis Presley!, Jerry Dawson

10/09/66: 16, All about Love with Monsieur Charles-Yé, Yé, P.L.

26/11/66: 11, Brel, the man who wrote the hard-to-get rule book, Karl Dallas

17/02/68: 6, I can't sing but I act worse than I sing, Laurie Henshaw

23/08/69: 16, Jane proves the language of love is universal, Laurie Henshaw

28/06/69: 14, 15, Mint tea and talk with Francoise Hardy..., Laurie Henshaw

06/09/69: 24 'Erotic' Disc Seized in Italy

04/10/69: 5, The version the kids can take home, Bob Dawbarn.

04/10/69: 2, BBC Ban Stays on 'Sexy' Hit

06/12/69: 4, Another "Sexy" Disc Release

17/01/70: 6, MM follows two top bands in Paris...

- a Taste of free form rock and roll, Roys Eldridge

- Handling the French, Richard Williams

11/04/70: 10, Le Bourget, Tim Sharman

12/09/70: 36, Charles Aznavour- a fighter on stage, Laurie Henshaw

03/10/70: 8, Charles Aznavour, Laurie Henshaw

29/05/71: 25, Pop in the Common Market? Non!

15/01/72: 74, Chevalier dies at 83

19/05/73: 64, Charles Aznavour, Laurie Henshaw

27/10/73: 18, Aznavour/Minelli, Laurie Henshaw

27/10/73: 18, Grapelli, Christopher Bird

10/11/73: 54, Brassens' entente cordiale, Maurice Rosenbaum

06/07/74: 3, Aznavour- M. Romance, Laurie Henshaw

14/09/74: 49, Aznavour: oh la la!, Barry Fantoni

28/09/74: 23, Charles Aznavour, John Ackland

05/04/75: 16, Charles Aznavour, John Norman

24/05/75: 59, Gilbert Becaud, Colin Irwin

08/11/75: 20, Charles Aznavour, Laurie Henshaw

22/11/75: 15, Aznavour et l'amour, Justin Pierce

BILLBOARD (37)

10/04/65: 16 Brel sings to capacity

10/04/65: 16 Snac Urges Curbs on Foreign-Son Airings, Mike Hennessey

18/09/65: 24, Philip's 'New' Artists Get TV Training

18/09/65: 24, French Station Will Honor Barbara in Precedential Act

23/10/65: 12, Aznavour Impresses in Legitimate 1-Man Show, Mike Gross

23/10/65: 24, New Star for 'Cavalcade'

23/10/65: 24, Audience Participation TV'er Off To Good Start

23/10/65: 24, France Goes All-Out to Aid Song Museum

06/11/65: 43, Artists 'Chirpin' to Help Cause for Song Museum

18/12/65: 16, Jacques Brel Magnifique In His American Debut, Herb Wood

18/12/65: 16, Hallyday Comes Through in Fine Form in Paris, Mike Hennessey

16/07/66: 12, Becaud Songs Going The English Route

12/11/66: 28, 'ooh-la-la' Performance- Becaud's One-Man Show, Fred Kirby

15/04/67: 1, 80, France Going Memphis Way, Mike Gross

17/06/67: 47, Top French Artists Waxing Int'l Hits Acquired by Tutti

17/06/67: 47, Barclay Spurs R&B Import Sales

20/01/68: 38, Sylvie Vartan on TV to Pitch Album, Rafael Revert

20/01/68: 38, A Global Tour For Chevalier

02/03/68: 18, Brel Alive & Well As a Musical Show, Mike Gross

02/03/68: 18, Macias, Mixes Up Tempos In Audience-Pleasing Act, Fred Kirby

19/10/69: 12, Becaud Charming Painter With a Musical Portfolio, Ed Ochs

21/02/70: 26, Aznavour Creates His Own New Wave, Robin Loggie

21/03/70: 30, Charles Aznavour, Eliot Tiegel

04/07/70: 44, French TV honors Brel

15/08/70: 55, French Pop Festivals 'Reduced' Nearly 50%

21/11/70: 1, 82, French Mfrs Bid Tax Cut, Michael Way

01/05/71: F4, F27, Poetry, Panache and Variety, Philippe Adler

15/01/72: 74, Chevalier dies at 83

14/10/72: 30 'Jacque Brel' on Broadway Alive, Robert Sobel

25/05/74: 54, Barclay rides The Crest With Household Names & New Talent, Henry Kahn

25/05/74: 60, Carrere's Hit-Packed Career, Mike Hennessey

13/07/74: 44, Aznavour: 'Sleeper' That Pays Off

16/11/74: 16, Charles Aznavour

25/01/75: 46, International Nostalgic Wave Hits In France

05/07/75: 26, Focus on France, a Billboard Spotlight, Mike Hennessey

05/07/75: 35, Sales Are Holding Up In France

05/07/75: 25, Gilbert Becaud, Marv. Fisher.

STEREO REVIEW (8)

09/69: 127, Maurice Chevalier, Peter Reilly

11/69: 131, Charles Aznavour, Paul Kresh

12/69: 133, Gilbert Becaud, Paul Kresh

01/70: 129 Paul Mauriat, Paul Kresh

02/70: 115, Barbara, Peter Reilly

02/70: 121, Enrico Macias, Peter Reilly

03/71: 82 The artistry of Charles Aznavour. Peter Reilly.

02/73: 108, "Capitol's new international series", Paul Kresh.

ROLLING STONE (3)

24/08/68: 18, Special Report: The French Scene, Alain Dister.

NEWSWEEK(1)

05/01/70: 45, The Jane Birkin Boom, Paul D. Zimmerman

SING OUT (1)

06, 07/67: 20-27, Jacques Brel "A Song is like a Successful Marriage...", Barbara Scott.