



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

Revue à comité de lecture

Directeurs de la revue

Marc JEANNIN	Université d'Angers
David POULIQUEN	Université de Rennes 2

Directeur de publication

Jean-François BIANCO	Université d'Angers
----------------------	---------------------

Direction scientifique

Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Adrian GRAFE	Université d'Artois
Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique

Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Patrick BARBAN	Université du Havre
Marina BONDI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni
Carole CHRISTEN	Université du Havre
Golda COHEN	Université d'Angers
Norbert COL	Université de Bretagne Sud
Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quélven
Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Paul PHILLIPS	Stanford University
Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Clair ROWDEN	Cardiff University School of Music

Équipe éditoriale

Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,
Numéro 5, Vocalité et identité**

Direction d'ouvrage

Pierre FARGETON

Direction du numéro

Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : contact-revue-dclp@dclp.eu

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

TROUBLES DANS LES GENRES : IDENTITÉS VOCALES ET FIGURES IDENTIFICATOIRES DE JEUNES CHANTEURS (1860-1960)

Marie Goupil-Lucas-Fontaine
Docteure en histoire contemporaine,
Centre d'Histoire du XIX^e Siècle

« Genre sans identité musicale¹ », la chanson française est une vaste nébuleuse de styles et de sous-genres, mal identifiable au regard de genres musicaux mieux cernés par la pratique, et plus particulièrement par les pratiques vocales, comme le raï, le fado ou le chant lyrique italien. Ces derniers ont d'ailleurs fait l'objet de classements au Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité par l'UNESCO, précisément au titre de la pratique, laquelle recouvre des techniques vocales reconnaissables où les individualités comptent moins que le style musical. Appartenant au même domaine des musiques et chants populaires régionaux et nationaux, la chanson française contemporaine ne peut cependant revendiquer de telles similitudes au titre de la pratique, tant les styles et influences dont elle relève sont variés : l'identité profonde de la chanson française repose en effet moins sur sa nature musicale que sur le caractère signifiant des textes, leur singularité littéraire et leur capacité à gagner le statut d'œuvres poétiques. Cette focalisation sur le texte est d'ailleurs un problème pour considérer comme relevant du même genre « chanson française » les chansons jugées sans valeur littéraire, particulièrement la chanson comique issue de ce que l'on nomme au début du XX^e siècle la « chanson-scie », faite pour frapper l'oreille par un mot souligné d'un motif musical souvent répétitif. Il existerait ainsi autant de « chansons françaises » que d'auteurs, de compositeurs,

¹ Catherine Rudent, « Chanson française. A Genre without musical Identity », in *Made in France, Studies in Popular Music*, Routledge, p. 137-149.

d'interprètes et d'auteurs-compositeurs-interprètes. Pourtant, l'existence d'une *vocalité* propre à la chanson française se pose, au moins jusqu'aux années 1960, période à laquelle les reprises de succès étrangers, en particulier américains, changent radicalement les repères, l'entre-deux-guerres ayant déjà vu l'influence du jazz et des musiques latino-américaines faire évoluer quelque peu les savoir-faire traditionnels en matière de composition de chanson.

S'il existe bien un « esprit » de la chanson française, une sorte d'unité dans la pratique intégrant la qualité du texte et de la mélodie, il en va tout autrement sur le plan de la vocalité : historiquement en effet, hors la chanson que l'on appelle « des provinces de France » au XIX^e siècle (c'est-à-dire la chanson folklorique), la chanson moderne se caractérise par la recherche de singularité. L'histoire de la chanson française contemporaine est bien plus une histoire d'individus qu'une pratique véritablement collective, même s'il se trouve, à l'intérieur de la catégorie « chanson française », des sous-genres davantage tournés vers le collectif (notamment du côté des chansons festives ou à thèmes politiques et engagés). Cela n'exclut pas pour autant une forme collective de pratiques individuelles, selon un paradigme philosophique maintes fois développé de Montaigne à Durkheim, selon lequel l'individu souverain ne peut se concevoir sans le groupe auquel il appartient, une idée particulièrement vraie pour les chanteurs et chanteuses français qui, dès leur entrée dans l'ère de l'industrie musicale de masse, construisirent leur singularité avec et contre les membres de leur propre groupe artistique et social : la singularité est une condition du succès chez les artistes contemporains, qui doivent être capables de se distinguer par la voix, le timbre, la diction, le débit, la puissance, en plus du choix de leur répertoire et du travail de leur apparence. Le corollaire de cette règle du singulier nécessaire au succès est de créer un nouveau phénomène collectif, faisant de l'artiste à succès non seulement une source d'inspiration, mais encore un modèle à imiter, créateur de son propre « genre ». Partant du postulat que la chanson française moderne est un regroupement de ces « genres » identifiables non seulement à des styles musicaux mais également à des individualités artistiques, il s'agit ici d'interroger l'existence de

vocalités propres à ce qui entre sous le vocable de « chanson française », ou à tout le moins, certains sous-genres.

MISE EN GENRE ET MISE EN VOIX

À la fin du XIX^e siècle la chanson française entre de plain-pied dans l'industrie culturelle de masse par l'assouplissement d'une règle qui jusqu'alors interdisait aux artistes de café-concert de se costumer, privilège réservé aux acteurs des théâtres officiellement reconnus comme tels, jusqu'en 1864². Dès lors que les cafés-concerts, nouveaux arrivés sur le marché des spectacles, furent tacitement autorisés à jouer de petites pièces théâtrales, leur statut et celui des artistes qu'ils employaient évoluèrent et entraînèrent un phénomène de rationalisation des répertoires chantés, envisagés sous l'angle nouveau du *genre*, à son tour générateur de nouvelles catégories, aussi bien thématiques que formelles. L'identification de genres chansonniers au café-concert a été une façon de catégoriser les répertoires de chanson pour pouvoir créer de la variété dans chaque représentation – certes artificiellement, car de fait cette « mise en genre³ » était une façon de reproduire les mêmes genres dans chaque programme, c'est-à-dire de mettre en série et de standardiser une variété de façade, somme toute très répétitive. Ce principe, qui se met en place dans les années 1860-1880, régit pour très longtemps la composition des spectacles de café-concert, puis de music-hall, puis de cabaret. La formalisation des genres chansonniers résultait d'une fragmentation poussée à l'extrême du système des emplois théâtraux, hérité de l'Ancien Régime, qui induisait déjà une forte hiérarchisation des artistes, en inversant la logique initiale voulant qu'un interprète serve un répertoire : désormais, le répertoire était mis au service de l'interprète, de sorte qu'il ou elle accède à son tour au terme de ce processus, au statut de vedette à imiter.

La mise en genre avait ainsi des effets très concrets sur les carrières d'artistes, en particulier à leurs débuts : les jeunes artistes, pour être employables et mieux repérables, étaient invités à

² Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

³ Serge Dillaz, *La chanson sous la IIIe République*, Paris, Tallandier, 1991, p. 34.

s'identifier à un genre, et pour cela ne pouvaient faire autrement que de passer par l'imitation ou au moins par l'évocation d'artistes et de répertoires les ayant précédés, déjà validés par le public et la critique. Nombreux sont les artistes dans leurs mémoires à évoquer cette étape difficile de la recherche d'un genre adapté à leur personnalité et à leurs capacités :

Je cherchais un genre et ne parvenais pas à le trouver. Chantant, un jour, en paysanne, un autre jour engoncée dans une robe de velours, j'étais maladroite et mal à l'aise dans chacun de ces genres, bien que ma diction fût excellente et que mon accent eût complètement disparu⁴.

Eugénie Buffet évoque ici sa quête d'un genre qui lui convienne en tous points et souligne au passage l'impérieuse nécessité pour un artiste de se distinguer dès ses débuts, sous peine de voir barrée la poursuite de sa carrière. Prenant pour modèle Aristide Bruant, dont la « diction simple et pathétique, [la] voix mordante⁵ » l'avaient séduite, Eugénie Buffet s'en inspira pour inventer le sien, qui n'était pas une simple transposition au féminin du personnage de Bruant, loin de là, mais plutôt un accaparement des personnages féminins qu'avait créés Bruant dans ses chansons, qui n'avaient pas encore d'existence scénique en dehors du travail de chanteur et de conteur du maître du Mirliton. Eugénie Buffet tint toute sa vie rigueur à sa principale rivale Yvette Guilbert de lui avoir littéralement volé la vedette dans leur répertoire commun aux Ambassadeurs, où toutes deux se produisaient au début des années 1890, l'une revendiquant la maternité du personnage de la *Pierreuse*, tandis que l'autre présentait son répertoire, en partie le même, comme lui étant exclusif⁶. Pourtant, lorsqu'Yvette Guilbert quitta

⁴ Eugénie Buffet, *La chanson de ma vie*, Paris, Eugène Figuière, 1930, p. 65. Eugénie Buffet fait ici référence à ses origines algéroises.

⁵ *Id.*, p. 66.

⁶ Yvette Guilbert rapporte dans ses mémoires l'anecdote d'une jeune chanteuse contre qui le directeur des Ambassadeurs, Ducarre, s'était emporté, car l'artiste était venue auditionner avec une chanson du répertoire « Yvette ». Conformément aux conditions du contrat d'Yvette Guilbert garantissant à l'interprète l'exclusivité de son répertoire, Ducarre ne pouvait laisser une autre artiste se faire entendre avec les mêmes chansons. Grande dame (du moins souhaitait-elle apparaître ainsi dans ses mémoires), Guilbert permit à la jeune

le Théâtre des Variétés où elle avait débuté une carrière de comédienne au milieu des années 1880, pour se lancer dans la chanson de café-concert en quête de succès rapide et de cachets faciles, il lui avait fallu, elle aussi, trouver de quoi composer un premier répertoire pour honorer l'engagement qu'elle avait réussi à décrocher à l'Eldorado de Paris pour la reprise de la saison 1887. Chez l'éditeur Benoit, où la jeune artiste se rendit pour « avoir [s]a musique gratuitement comme c'était l'usage⁷ », Yvette Guilbert rencontra le directeur du Casino de Lyon, Verdellet, qui cherchait pour terminer sa saison d'été une jeune artiste parisienne pas trop chère. Yvette Guilbert se proposa, espérant ainsi acquérir une première expérience comme chanteuse avant l'Eldorado parisien. Verdellet lui demanda alors : « Quel genre chantez-vous Mademoiselle ? Le comique ou la romance sentimentale ? », à quoi Yvette Guilbert répondit « le comique, Monsieur ». Cachet *facile* signifiait en effet chanson comique, le « genre comique » déclinant toute une série de sous-genres qui constituaient autant de types scéniques. Dans ce domaine, quelques artistes avaient déjà réussi à se créer « leur » genre ; en l'occurrence, Yvette Guilbert avait en tête le modèle de Thérèse, icône du café-concert depuis les années 1860, tout en ayant conscience qu'elle n'en avait ni les capacités vocales ni l'apparence physique⁸, d'où la nécessité de se composer un répertoire à la mesure de ses capacités. Les modèles de chanteuses de café-concert célèbres à l'époque d'Yvette Guilbert, outre Thérèse, Thérèse Amiati, Florence Duparc, Anna Judic, avaient toutes trouvé « leur truc » : Thérèse disposait d'une voix agile et même virtuose qui lui avait permis de se spécialiser dans la tyrolienne ; Amiati dans un genre tour à tour patriotique, paysan et/ou mélodramatique s'était construit une tonalité « peuple » qui avait fait son succès ; Duparc et Judic officiaient toutes deux dans le genre diseuse, celui que choisit finalement Yvette Guilbert, qui, issue du théâtre, pouvait y mettre facilement en avant ses qualités d'interprète. Si Yvette Guilbert mentionne à peine dans ses

chanteuse de se produire avec la chanson incriminée, déclenchant une claque contre les deux chanteuses, Guilbert étant aussi accusée de savonner la planche de la jeune artiste à ses débuts.

⁷ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

mémoires ses devancières, appuyant au contraire l'originalité qu'elle apportait immédiatement par contraste avec elles grâce à son physique très mince et sa voix peu mélodieuse, Yvette Guilbert leur doit beaucoup plus qu'elle ne l'écrit, à Judic en particulier le ton et l'art du double sens dans l'interprétation, à Duparc une partie de son apparence dans le costume et le choix des longs gants noirs faits pour souligner visuellement le sens du texte dit.

La mise en genre des répertoires de café-concert ne relevait ainsi pas seulement du choix des textes permettant d'identifier des thèmes communs (genre paysan, genre troupier, genre réaliste, etc.), elle induisait également pour les interprètes d'adopter une apparence standardisée leur permettant d'incarner une série de types scéniques, ces derniers reposant sur des caractéristiques vocales autant que physiologiques. La voix et son travail technique conditionnaient en effet beaucoup la cristallisation de caractéristiques propres aux interprètes de chansons, qu'il s'agisse de la hauteur, de la puissance, de l'agilité, du vibrato, de l'accent, ou encore de la diction et du débit des paroles. La mise en genre des répertoires de café-concert empruntait ainsi aux catégories déjà existantes non seulement au théâtre mais aussi à l'opéra, où le système des emplois induisait que chaque artiste soit normalement affecté à un type de rôle – jeunes premiers ou premières, valets, soubrettes, barbons, jeunes travestis – recoupant dans le cas des chanteurs leurs capacités vocales⁹ et évacuant par la même occasion d'éventuelles correspondances genrées dans les modèles à imiter (pas de réelles porosités ni de circulations entre modèles féminins et masculins). De là, en 1863, la description par Émile Mathieu des artistes *standards* que l'on trouvait quasi systématiquement dans les soirées ordinaires des café-concerts : « un ténor, un baryton, une forte chanteuse et une chanteuse à roulades pour les romances, trois comiques, deux chanteuses

⁹ Selon la définition d'Arthur Pougin, « on appelle *emploi* toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial et exigeant au point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi », Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 326.

légères et deux chanteuses comiques¹⁰ ». À la différence de l'opéra toutefois, la recherche du beau chant n'était pas une condition nécessaire pour faire carrière au café-concert. Si comme à l'opéra un interprète devait pouvoir s'y faire entendre aisément de toute une salle, les défauts de pureté ou d'émission n'étaient pas rédhibitoires et pouvaient au contraire être recherchés, notamment dans les tout débuts du café-concert où, l'essentiel de la chanson produite relevant du registre comique, de tels défauts pouvaient servir et redoubler les double sens et effets comiques, par exemple des voix nasillardes ou exagérément engorgées. À mesure que le divertissement se développa, avec une montée en gamme de la qualité des textes et une recherche croissante de la qualité de leur interprétation, l'importance donnée à la puissance de la voix diminua au profit de la recherche de l'articulation et de la diction au service du texte. Mayol justifie ainsi le choix du répertoire montmartrois à ses débuts (dans lequel il se fourvoya jusqu'à ses premiers véritables succès) par l'admiration qu'il portait au chanteur Mévisto L'ainé, interprète historique des cabarets de Montmartre, qui « avait encore moins de voix que [lui]... Mais quel admirable diseur !¹¹ ». Le modèle de Mévisto incita Mayol à travailler davantage la diction et le rythme (et à perdre au passage pour cela l'essentiel de son accent toulonnais). Le café-concert ouvrit ainsi la voie à la singularité, voire même à la recherche de l'unicité vocale, en somme ce que Roland Barthes a résumé sous l'expression souvent galvaudée de « grain de la voix¹² ».

De concert avec la progressive typologisation des répertoires de chansons et des figures d'interprètes, se sont affirmées avec la possibilité de fixer leurs performances par l'enregistrement, des personnalités vocales de moins en moins formatées, du moins par rapport aux types de voix que l'on recherchait pour la scène à l'époque où la chanson ne pouvait être envisagée autrement que comme spectacle *vivant*. Très rapidement, l'enregistrement a été

¹⁰ Cité par Cécile Peyronnet, *Le café-concert*, Université Paris-Nanterre, 1980, p. 60.

¹¹ Félix Mayol, *Les mémoires de Mayol* recueillis par Charles Cuny, Paris, Louis Querelle, 1929, p. 54

¹² Catherine Rudent, "Oublier « *The grain of the voice* » : étudier la voix dans les chansons", *Volume!*, 16 : 2 / 17 : 1, 2020, p. 7-26.

bien davantage qu'un simple support, un outil et un accessoire permettant de passer outre certaines contraintes techniques auxquelles les artistes en scène ne pouvaient se soustraire, concernant notamment la puissance et la projection vocale ; tant et si bien que ce qui pouvait auparavant passer pour des défauts – voix petites, éraillées, rauques, granuleuses, sans puissance, qui passaient mal la scène – pouvait apparaître comme des qualités grâce à des réalisations plus soignées et de mieux en mieux maîtrisées au fil de l'évolution technologique des instruments de prise de son et des supports discographiques. L'enregistrement a ainsi très largement participé à la création de nouvelles vocalités, celle du *crooner* susurrant des mots doux dans son micro¹³, celle de la chanteuse réaliste « miaul[ant] à n'en plus finir les "Je te veux", "Tu me plais"¹⁴ », etc., tant et si bien que l'intérêt et le succès d'un artiste repose désormais essentiellement sur la singularité de sa voix et son style vocal.

LA RÈGLE DU SINGULIER

Il y a cependant et paradoxalement toujours eu des velléités de catégoriser les voix des chanteurs et chanteuses, aussi singulières soient-elles, parce que la chanson n'a jamais été seulement une affaire d'individu et de singularité. Avant que le concert solo ne devienne la règle, le « tour de chant » individuel s'est construit peu à peu à partir du milieu du XIX^e siècle, en complémentarité avec d'autres spectacles proposés dans une même représentation – qu'il s'agisse de spectacles pérennes ou tournés,

¹³ Marie Goupil-Lucas-Fontaine, « "Le micro est un maquereau". Le chanteur face au micro, un partenaire particulier (1930-1970) », *Hypothèses*, 2021/1 (22), 143-155. Voir aussi dans ce même numéro Pierre Fargeton, « Par-delà l'identité générique du *crooner* : la vocalité comparée de quatre pionniers (Jack Smith, Rudy Vallée, Bing Crosby, Jean Sablon) » et « "Like an american *swoner*" : les identités américaines de Jean Sablon ».

¹⁴ André Suarès, « On n'élève pas un peuple en le gorgeant d'ordures », *Le Jour*, 29 janvier 1935, cité dans Marie Goupil-Lucas-Fontaine, « "La honte de la mélodie et la parodie du chant". Retour sur la construction de la voix "réaliste" (1880-1940) », Marie-Ange Fougère, Hélène Parent et Cécile Reynaud (dir.), « Ce qu'on entend au XIX^e siècle », *Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, en ligne : <https://doi.org/10.58079/146qg>, consulté le 15 septembre 2025.

dont les premières parties de concerts actuels sont les vestiges. Les chanteurs devaient donc s'intégrer dans des programmes où ils n'étaient pas les seuls artistes et où, aux yeux des directeurs de salles, il était nécessaire de les catégoriser pour avoir l'assurance d'offrir au public la plus grande variété (et originalité) possible. Plutôt qu'un classement par tessiture comme à l'opéra, les numéros de chanson au café-concert étaient donc d'abord classés par genre thématique et de plus en plus par type d'artistes, l'ultime réussite de l'artiste étant de parvenir à fonder un genre qui porte son nom, à l'intérieur duquel se retrouvaient ses singularités vocales, mais aussi physiques et thématiques.

Toutefois, contrairement à l'opéra, où les rôles étaient écrits pour certains types de voix (soprano léger pour les soubrettes, alto pour les rôles de mères, mezzo pour les rôles de jeunes garçons travestis...), les types au café-concert ne recouvraient pas nécessairement un registre vocal, si bien qu'un chanteur ou une chanteuse comique, une gommeuse ou un troupier pouvaient chanter tout type de répertoire indépendamment de leur timbre ou de leur agilité, du moment qu'ils étaient en mesure d'être entendus au-delà du piano et/ou de l'orchestre. La typologie tenait compte le plus souvent autant du physique que de la voix : celles que l'on classait parmi les « fortes chanteuses » étaient par exemple à la fois des chanteuses à la voix puissante et au physique généreux, Thérèse en étant l'exemple le plus célèbre dans les années 1860-1880. Certains répertoires étaient naturellement réservés à certains types de voix : aux artistes mâcheurs de mots à la diction impeccable revenaient les monologues du genre *diseur* et *diseuse*, les plus agiles pouvant également se risquer au genre de la *scie*, ou aux *excentricités* des *gommeux* et *épileptiques* ; aux voix légères de préférence, le genre *sentimental*, chasse gardée des *romanciers* et *romancières*, souvent dotés d'une meilleure technique vocale ; aux voix graves et puissantes, les genres *patriotique*, *paysan* et *réaliste*, les chanteurs aux moyens plus limités se tournant plus volontiers vers la chanson comique qui nécessitait plus de jeu que de voix.

À la spécialisation vocale s'ajoutait le recours aux costumes et au travail de l'apparence qui permettait à un artiste d'être identifié visuellement au genre qu'il pratiquait, à tel point que certains artistes parvinrent à créer un genre qui portait leur propre

nom – cas d'Yvette Guilbert aussi célèbre pour sa diction que pour ses gants noirs et ses robes vertes, Aristide Bruant et son costume de garde-chasse ponctué d'une écharpe rouge, Dranem et sa jaquette trop courte, Mayol et sa mèche crêpée, plus tard Georgius et son costume blanc, Damia et ses longues robes noires, imitées par la suite par Édith Piaf, puis Juliette Greco, etc. Cela permettait à des théâtres et cafés-concerts, particulièrement en province, de faire jouer sur leurs scènes des répertoires qui connaissaient le succès grâce à ces vedettes, en faisant appel à de simples *sosies*, moins chers et tout aussi crédibles : « tous ces “types” de café-concert ont, par centaines, des imitateurs ; ce qui fait qu'en France, actuellement, il y a trois cents Polins, cinquante Yvonnees, cinq cent quatre-vingt-quinze Dranems etc. Comme hier, il y avait soixante Yvettes, etc.¹⁵ »

VOCALITÉ ET REPRODUCTIBILITÉ SONORE

Dans ce processus de récupération, d'évocation, voire d'imitation, les éléments visuels – « physique, attitudes, gestuelle et costumes¹⁶ » – avaient une place essentielle, auxquels s'ajoutait la reproduction d'éléments sonores, en l'occurrence vocaux, qui est, pour l'époque du café-concert et les débuts du music-hall, très largement méconnue faute de sources. Les enregistrements sont encore une rareté en 1900, dont la qualité, en fonction de l'évolution des supports, est très aléatoire ; ils ne reflètent également que partiellement le paysage de la chanson de grande consommation de l'époque, jouée et majoritairement écoutée sur scène, aussi vite produite qu'oubliée, d'autant que la logique veut à cette époque que l'on n'enregistre que ce que l'on estime avoir eu suffisamment de succès pour mériter d'être gravé et ainsi pérennisé (le contenu davantage que l'interprète). Cependant, les quelques enregistrements des années 1900-1910 conservés, associés à la

¹⁵ André Ibels, « Deux siècles de caf'conc' », *Touche à tout*, 15 juillet 1912, p. 50. Ibels cite ici plusieurs vedettes des années 1900-1910 : Polin dans le genre comique troupier, Yvonnee dans le genre breton/paysan, Dranem dans le genre comique excentrique, Yvette Guilbert dans le genre diseuse.

¹⁶ Olivier Goetz, « La chanson, “spectacle” de la Belle Époque », dans *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Isabelle Moindrot (dir.), Paris, CNRS éditions, 2006, p. 152-153.

description critique, peuvent permettre d'aborder les processus d'imitation et de transmission entre artistes, qui demeurent stables au moins jusqu'aux années 1960 et qui ont permis de donner un semblant d'unité et d'identité à la chanson de l'époque. Pour la période 1880-1920, il est ainsi assez difficile de travailler sur les imitateurs d'Yvette Guilbert ou d'Aristide Bruant en dehors de tout ce qui relève de leur identification visuelle, car les enregistrements d'eux-mêmes et de leurs imitateurs sont rares. Il devient plus aisé d'étudier ces questions dans l'entre-deux-guerres grâce au perfectionnement technique des procédés d'enregistrement et des supports, mais aussi parce qu'à partir du moment où la qualité des enregistrements s'améliore, la diffusion massive des supports phonographiques modifie la façon dont la mémoire auditive fonctionne, renouvelant la façon dont on écoute les voix ainsi fixées et la façon dont on réécoute et apprend les chansons désormais figées sur le disque, que l'on soit interprète, critique ou simple amateur. L'on ne cesse en effet de chercher dans la jeune génération les successeurs des vedettes ayant marqué la génération précédente. La critique identifie et compare ainsi dès ses débuts sur scène au milieu des années 1930, la « Môme Piaf » aux chanteuses l'ayant précédée dans des répertoires comparables : « la Môme Piaf dans *L'Étranger* (Poly. 524157), nous rappelle par moments Yvonne Georges [et] paraît être une des candidates les plus sérieuses pour reprendre une succession pourtant difficile¹⁷ ». Damia, Fréhel, Lys Gauty sont également convoquées pour servir de curseur à la juste appréciation des qualités vocales et artistiques de la nouvelle artiste dont est soulignée « la verdure inimitable, l'accent tour à tour gouailleur et chaleureux de la misère qui relève la tête ; cette note "peuple" que n'a jamais réussi à attraper une Lys Gauty et qui sonne si pure dans la voix de Fréhel¹⁸ ».

La recherche de modèles, l'identification et la comparaison des jeunes artistes à leurs aînés a toujours plus ou moins existé, mais l'existence de la trace sonore facilite (notamment pour la critique, dont le rôle dans la construction d'un succès est considérable) l'analyse d'écoute des qualités vocales jusqu'alors prises dans l'ensemble d'une performance sur scène, d'autant plus

¹⁷ S. n., « Le Phono. Chansons », *Le Jour*, 28 mars 1936.

¹⁸ S. n., « Piaf et Stick », *Gringoire*, 8 mai 1936.

facilement que les jeunes interprètes faisaient déjà traditionnellement leurs armes sur des répertoires éprouvés, désormais enregistrés et réenregistrés. Piaf débuta ainsi avec des chansons issues des répertoires de Damia et Fréhel, qui invitaient d'autant plus à la comparer à ses illustres aînées, sans que pour autant la critique ne recherche l'imitation pure : au contraire, la plupart des prestations d'Édith Piaf, en scène comme au disque, étaient saluées pour la singularité dont faisait preuve l'artiste dans chacune de ses interprétations. La critique (et derrière elle le public) eut tendance paradoxalement à chercher, dans chaque nouvel artiste en devenir, une filiation avec des vedettes installées et appréciées pour certaines de leurs qualités, mais également dans le même temps de nouvelles caractéristiques propres dans le ton, les intonations et la qualité de l'interprétation. Nouveaux Georgel dans les années 1920, nouvelles Damia ou nouvelles Fréhel dans les années 1930, nouvelles Piaf et nouveaux Brel dans les années 1950 et 1960, alimentent le renouvellement de la chanson tout en entretenant une nostalgie certaine à l'égard des vedettes déclinantes, faisant regretter au fil des années la perte de puissance vocale ou d'articulation dont chacun de ces artistes faisait preuve tout en gardant leur originalité. Identités vocales et figures identificatoires se confondirent ainsi pour construire une véritable filiation et ce qui, au-delà, donna un caractère commun à l'ensemble des interprètes de chansons françaises, au moins pour cette première moitié du XX^e siècle.

DES MODÈLES DU GENRE

Sur la période 1920-1960 émergent ainsi plusieurs générations d'interprètes qui permettent d'observer la façon dont les vedettes finissent par être érigées comme modèles de « genre ».

Les années 1950-1960 voient cohabiter pendant une quinzaine d'années deux conceptions de la chanson française : l'une, historique, est celle qui est produite selon les standards et les savoir-faire du « Faubourg Saint-Martin » au long des soixante-dix précédentes années, qui demeure la référence mais connaît ses derniers feux. Les années 1958-1959 constituent un point de bascule vers un autre type d'écriture de plus en plus calquée sur

des modèles anglo-américains, tandis qu'arrivent sur le marché des interprètes à destination d'un public lui-même en devenir, les tous jeunes baby-boomers, pour qui la chanson est bien plus qu'un violon d'Ingres, une fin en soi, et la promesse, plus encore que le cinéma, d'accéder à la notoriété et au statut de vedette. L'on aurait tort de penser que la génération dite « yé-yé » n'avait d'yeux que pour les nouveaux sons venus d'outre-Atlantique : la génération d'interprètes des années 1930 à 1950 a également considérablement marqué la jeunesse qui prend pour modèle des chanteurs de la génération précédente pour se forger ensuite sa propre identité vocale et musicale.

La question des modèles vocaux touche plus largement à celle de la formation des interprètes et à la façon dont ils finissent par trouver ou fabriquer leur propre identité et leur personnalité vocale et artistique. Dans la mesure où il n'y a pas de formation proposée et encadrée pour les interprètes de chanson, pas de formation vocale mais aussi pas de formation historique, pas d'apprentissage des répertoires autrement que par la pratique et par l'écoute personnelle, souvent familiale, la reprise de succès déjà éprouvés est une nécessité pour espérer rencontrer à son tour le succès avec des chansons qui ont déjà marché, si possible peu de temps auparavant, de façon à raviver des souvenirs proches dans l'oreille des auditeurs. La plupart des jeunes artistes débutent ainsi *a minima* avec des chansons qui ne sont pas les leurs ; il s'agit là d'une constante depuis la fin du XIX^e siècle, l'autre constante étant que les modèles à imiter sont généralement des artistes contemporains relativement jeunes. Cette pratique accentue alors les effets de comparaison, surtout depuis que le disque s'est imposé comme un incontournable marqueur de succès.

L'industrie du disque a tendance à promouvoir et rechercher toujours de jeunes artistes, mais paradoxalement sur la base de quelques références seulement, parmi lesquelles Édith Piaf chez les interprètes féminines est une divinité très au-dessus des autres, ainsi qu'un peu plus tard Jacques Brel, Georges Brassens, et dans une moindre mesure Philippe Clay ou Serge Gainsbourg, qui font également partie des modèles à imiter côté masculin, dans la jeunesse des années 1960. Dans le cas d'Édith Piaf, figure de transition dont la carrière ne démarre véritablement qu'à la toute

fin des années 1930, soit trop peu de temps avant la guerre pour être mise sur le même plan qu'une Damia ou une Fréhel dont les carrières se sont arrêtées net avec la Seconde Guerre mondiale, la reprise de ses chansons par de jeunes artistes dans les années 1960 a généralement entraîné un effet de comparaison sur le plan de l'exigence vocale qui n'a pas toujours servi les artistes débutantes, même si quelques-unes se sont installées rapidement sur le créneau de la succession de la célèbre chanteuse, comme ce fut le cas de Georgette Lemaire et de Mireille Mathieu à partir de l'automne 1965, après leur duel dans l'émission *Télé Dimanche*. Le revers de cette « facilité » à s'inscrire dans cette filiation a été d'y rester cantonné, car toute la difficulté aussi bien des artistes que de leurs producteurs était de faire d'une pierre deux coups en proposant du neuf, sans jamais s'éloigner trop des modèles d'interprètes qui avaient réussi tout en cherchant, sans tout à fait l'assumer, à reproduire ce qui marchait déjà sans beaucoup plus d'originalité. La grande difficulté était de ne pas verser dans la simple imitation, mais de proposer au public de nouveaux artistes évoquant des vedettes déjà en place tout en permettant aux jeunes artistes de se fabriquer une personnalité unique.

L'évocation des émissions de *Télé Dimanche* animées par Roger Lanzac, lesquelles comprenaient systématiquement un télé-crochet en fin d'émission, est l'occasion de souligner le rôle crucial que tiennent alors la radio et la télévision dans la conservation et la transmission des modèles existants. Dans ces mêmes années, le Petit Conservatoire de Mireille voit défiler de jeunes interprètes, qui ont pour beaucoup fait par la suite une carrière complète, avec déjà de fortes personnalités vocales, mais aussi d'autres qui se cherchent, et dont on n'entendra plus forcément parler après. L'émission de Mireille a pour caractéristique de s'être tenue d'abord à la radio, de 1955 à 1960, puis à la télévision, de 1960 à 1974, avec une remarquable longévité permettant de voir se succéder plusieurs générations d'artistes. Le but était de répondre à une lacune dans la formation des chanteurs de variété qui ne disposaient d'aucun lieu spécifique pour l'apprentissage des techniques d'interprétation, d'écriture ou de composition, en proposant à la jeune génération un véritable cadre d'apprentissage, d'écoute et de comparaison, animé par la chanteuse, autrice et

compositrice Mireille. Il s'agissait de véritables *masterclass* qui devaient permettre aux jeunes interprètes de trouver leur style et d'affirmer leur identité d'artiste. Mireille ne donnait quasiment jamais de conseils techniques, mais travaillait en revanche l'interprétation à chaque passage, le cours étant « libre », induisant une assiduité plus ou moins régulière de la part des participants. Chez Mireille se dessine de plus en plus nettement une divergence grandissante entre chanson d'interprétation, dont les années 1950-1960 sont vraiment l'âge d'or, et « nouvelle chanson » d'auteur-compositeur-interprète. Ce sont surtout chez celles et ceux qui pratiquaient la chanson d'interprétation que la question de l'identité vocale se posait le plus, car chez Mireille, ces artistes cherchaient comme les autres leur propre personnalité vocale. Cependant, du fait qu'ils pratiquaient des répertoires de chansons qui ne leur étaient pas taillés sur mesure, ils éprouvaient une difficulté supplémentaire à se forger leur propre identité vocale par rapport aux jeunes interprètes qui arrivaient avec leurs propres textes et musiques.

L'écoute et le visionnage des émissions de Mireille permettent de comprendre par la masse quels étaient les « carcans » vocaux de l'époque, dont la jeunesse des années 1950-1960 avait du mal à s'extraire, à l'exemple d'Érik Montry. Ce chanteur débuta sa carrière au milieu des années 1950 et intégra le Petit Conservatoire de Mireille en 1957 ; sa carrière se poursuivit tout au long des années 1960, avec plusieurs super 45 tours enregistrés entre 1964 et 1968, avant qu'il ne disparaisse des radars autour de 1970. Ce chanteur illustre le drame des chanteurs d'interprétation dont beaucoup ne survécurent pas au tournant soixante-huitard, faute d'avoir réussi à se construire leur propre identité, et à trouver un genre singulier leur permettant de durer. Érik Montry apparaît deux fois dans les émissions de Mireille, une première fois le 1^{er} novembre 1957, et une seconde fois le 10 novembre 1962¹⁹. Lors de son premier passage au Petit Conservatoire, le jeune chanteur interprète un succès de Philippe Clay, *Joseph*, sorti au disque en 1954, en essayant de reprendre ce qui avait fait précisément le succès de Clay, à savoir le mime qu'il pratiquait en même temps

¹⁹ « Le Petit Conservatoire de la chanson », 1^{er} novembre 1957 et 10 novembre 1962, Prod. Mireille ; Réal : Jean-Marie Coldefy et Abder Isker, [archive INA].

qu'il chantait. À cela, le jeune chanteur, pourtant doté d'un fort accent occitan, ajoute des intonations très fortement inspirées de la gouaille parisienne sur laquelle Clay avait également bâti une partie de sa personnalité vocale. Cinq ans plus tard, Érik Montry reparait au Petit Conservatoire, où Mireille lui pose la question :

Avez-vous toujours le même problème qui vous préoccupait avant votre départ, c'est-à-dire d'essayer de dégager la personnalité ? [...] Vous aviez un problème qui était l'idéal des chanteurs pour vous qui sont Montand et Philippe Clay. Et il fallait arriver à sortir votre propre personnalité... [Je crois que vous avez trouvé votre personnalité] et pourtant aujourd'hui je vais vous demander une chose assez difficile Montry, je vais vous demander de chanter la chanson de Jacques Brel *Le Moribond*... jusqu'à ce que vous ayez trouvé des chansons nouvelles pour vous.

De même qu'Érik Montry ne pouvait s'empêcher en 1957 d'imiter purement et simplement Philippe Clay, en 1962, son interprétation du *Moribond* fait apparaître la même tendance, mais cette fois avec les intonations et le style de Jacques Brel. Les deux extraits montrent ainsi, sur des modèles différents, combien il est difficile pour un jeune chanteur de s'extraire de l'écoute y compris strictement vocale, de ses modèles. Or, dans la plupart des émissions de Mireille, quand un chanteur vient avec le répertoire d'un autre, il ne peut quasi jamais s'empêcher, non pas d'imiter à strictement parler la voix du modèle, mais au moins certaines intonations.

L'émission de Mireille était certes une pépinière de jeunes talents, mais Mireille dans les années 1960 était aussi une figure de l'ancienne génération qui faisait le lien avec la nouvelle. Il ressort du visionnage de ses émissions qu'il existe des « vocalités-type » qui rappellent à bien des égards le phénomène de mise en genre des répertoires de café-concert : nombre de jeunes chanteurs chantent « à la façon de »... Piaf, pour les chanteuses à voix puissantes et vibrato serré, Jean Ferrat, Brel, Brassens, pour les nouveaux « diseurs », Tino Rossi ou Luis Mariano pour les chanteurs à accent ou les *tenorino*... Il est au fond encore tout aussi difficile dans les années 1960 qu'un siècle auparavant de sortir des modèles admis et

adulés dans la jeune génération, tout comme il est également difficile de se départir des styles musicaux en vogue. Le Petit Conservatoire de Mireille avait pour qualité d'essayer de faire sortir les artistes d'eux-mêmes et de travailler leur propre personnalité artistique et leur identité vocale, soulignant au passage la réelle nécessité d'une formation à destination des futurs jeunes interprètes, qui n'a pourtant pas été pérennisée après la fin de l'émission en 1974.

Le mimétisme naturel dont font preuve les jeunes chanteurs du Petit Conservatoire soulève plusieurs interrogations auxquelles il ne sera pas question de répondre ici, sur les mécanismes de formation et d'apprentissage de la voix et des manières de chanter la chanson de variété, sur les questions de transmission, qui semblent indissociables d'une certaine imitation, et plus largement sur l'existence de manières de chanter ne relevant pas seulement de la mode mais d'un fonds commun de tons, d'intonations, de façons de placer la voix pour servir l'articulation, appréciés des interprètes comme du public, ou encore sur la pérennité et à long terme la patrimonialisation des figures d'interprètes au XX^e siècle.