Rachel HAWORTH, *From the chanson française to the canzone d'autore in the 1960s and 1970s. Authenticity, Authority, Influence*

Vincenzo Perna

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/volume/5471>

DOI: 10.4000/volume.5471

ISSN: 1950-568X

Publisher

Association Mélanie Seteun

Printed version

Date of publication: 13 December 2017

Number of pages: 219-221

ISBN: 978-2-913169-43-2

ISSN: 1634-5495

Electronic reference

Vincenzo Perna, "Rachel HAWORTH, *From the chanson française to the canzone d'autore in the 1960s and 1970s. Authenticity, Authority, Influence*", *Volume !* [Online], 14 : 1 | 2017, Online since 13 December 2017, connection on 16 November 2021. URL: <http://journals.openedition.org/volume/5471> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.5471>

Rachel Haworth, *From the chanson française to the canzone d'autore in the 1960s and 1970s. Authenticity, Authority, Influence,* Farnham, Ashgate, 2015

14
1

By Vincenzo Perna

This book investigates the constitutive discourses of two musical genres often considered akin. Just to be clear, by *chanson* (hereafter CF) Haworth means the type of song exemplified by Brassens, Brel and Ferré, while by *canzone d'autore* (CdA) she refers to its Italian counterpart produced by *cantautori* (singer-songwriters). The author, Lecturer in Italian at a British university, declares her intention “to develop the field of *chanson* studies whilst also addressing the apparent lack of sustained analyses of the CdA” (4).

Chapter 1 provides an overview of the emergence of the *auteur-compositeur-interprète* in 1950s France and of the figure of *cantautore* in 1960s Italy. Chapter 2 examines the formative period of CF, analyzing discourses articulated by academic and journalistic texts, and looking at issues of art, social engagement and commercialism,

showing how CF appears as “a movable cultural construct, representing different sets of rules and values” (45) that bring back to the notion of artistry, authenticity and authority. Chapters 3 and 4 look at the triumvirate Brassens-Brel-Ferré, analyzing the discourses on individual artists and their visual representation, and asking why such a particular trio came to represent the essence of *chanson* (no explanation provided).

The following four chapters turn to CdA. Chapter 5 discusses Italian popular song prior to *cantautori*. Haworth contrasts the Festival di Sanremo in late 1950s as a paradigm of commercial music with the work of Cantacronache, a collective of musicians, writers and intellectuals writing socially engaged songs. Chapter 6 analyzes the discourse on popular song during the 1960s and 1970s. After looking at the first “serious” writings on *canzone* pioneered by Umberto Eco, Haworth shows how journalistic texts

acknowledged the commercial nature of *cantautori*, but stressed their innovative value and looked at CF as a benchmark. Turning to the 1970s, Haworth finds CdA defined according to a variety of oft-divergent criteria, with the claim of French influence becoming part of the ideology of the genre. Chapter 7 and 8 examine the relationship between CF and CdA, finding evidence of the influence of Brassens and Brel on the work of Fabrizio De André and Giorgio Gaber. Chapter 9 finally examines the popularity of both genres nowadays, looking at posthumous commemorations of singer-songwriters. While those events corroborated the canons of the genres and adhered to their anti-star rhetoric, Howarth finds, they brought up issues of ownership and reification of the artist's image that fell victim of the commercial processes that make "posthumous celebrity possible" (Jenson, 2005).

Considering that, in more than 50 years of existence, CF and CdA have generated in their respective countries an enormous amount of writing, the volume tackles a formidable task. Haworth does not provide a history nor a systematic analysis of lyrical or musical content of the genres, but offers a semiotically-inflected, multidisciplinary study of their ideology and of the rules governing the construction of their perceived value, showing also how their rhetoric of authorship feeds into present cultural preservationist and commercial efforts.

Although the book suggests in its very title the existence of a relationship between the genres, and makes a considerable effort to demonstrate the French influence on single Italian songwriters, the main influence of CF on early *cantautori* may still lie in its

offering of a new model of song-making: the singer-songwriter, the live recital, the poetic and socially engaged lyrics, the sparseness of musical means. As for one possible channel of such influence, Umberto Eco in 1964 intriguingly commented:

"the fashion of *cantautori* and of songs that pursue some literary nobility is indisputably due to the imposition and diffusion of French song carried out by [RAI] TV programs for some years, from 1955 up to now" (1964, 315).

The volume presupposes a working knowledge of the artists in question, and may leave English readers wishing for more musical information. Aside from occasional comments, the book focuses mostly on verbal texts and leaves almost completely out issues of musical style. The author's statement that a musical analysis is unnecessary because it "has already been undertaken elsewhere" (4) appears questionable, at least as far as the titles about CdA she quotes are concerned. Haworth correctly underlines that CdA has been under-researched, a situation no doubt related to the unrelenting hostility of part of the Italian academic establishment towards popular music studies. One of the effects of this has been that most books on popular music published in Italy have been written precisely by journalists and fans who were totally unaware of the methods and perspectives of those studies. Unfortunately, the author quotes some of such books as reference texts—such as Grassani's (2002), which, contrary to what she states, does not offer any reliable "'literary' or musicological analysis" (4). She does mention the recently published edited collection by Fabbri and Plastino (2014), but not the relevant essays it contains.

A problematic point regards the use of the expression “*canzone d'autore*,” which stresses authoriality, that Haworth describes as coined in the early 1960s. In fact, the term never appeared in the early discussion about *cantautori*, and emerged only in the 1970s due to the activity of Club Tenco (an issue amply discussed by Tomatis’s chapter in Fabbri and Plastino). Terms such as *cultura popolare/musica popolare* (88-89), here translated with *popular culture/popular music*, in 1960s-70s Italy meant essentially “folk” or “protest” culture and music; while *musica leggera*, here explained as “light, easy listening or unchallenging popular music” (83), was used for decades as a general (if slightly derogative) term for “popular music”.

A different question regards Cantacronache, whose role as direct antecedents of CdA remains doubtful. Although they did revive political song, they had an evident distaste for *cantautori* and performed in a non-commercial circuit tied to leftist parties. Contrary to the simplistic opposition set up between them and the Sanremo Festival, also, one should notice that in the late 1950s the landscape of Italian popular music had considerably diversified: during their youth, even *cantautori* such as Tenco, Gaber and De André played jazz and rock’n’roll.

Seen from an Italian perspective, *From the chanson française to the canzone d'autore* leaves the reader with a bittersweet taste. On the one hand, one would have liked to see more consideration for songs as music, and more attention to details and recent Italian scholarship on *canzone*. On the other hand, the book offers an overview of the rhetoric and ideological rules governing CdA and CF, of their rarely investigated connections, and of their shifting but persisting popularity today,

thus signalling a growing anglophone interest in French popular music and a new emerging attention to Italian *canzone*. As such, perhaps, it can be considered as a first brave attempt.

References

Eco Umberto (1964), *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.

Fabbri Franco and Plastino Goffredo (eds.) (2014), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, New York/London, Routledge.

Grassani Enrico (2002), *Anche se voi vi credete assolti... : Fabrizio de André, attualità del messaggio poetico e sociale*, Pavia, Selecta.

Jenson Joli (2005), “Introduction”, in Jones Steve & Jenson Joli (eds.), *Afterlife as Afterimage*. New York/London, Peter Lang.

David Looseley, Édith Piaf : A Cultural History, Liverpool University Press, 2015

Par Isabelle Marc

La dernière monographie du professeur britannique David Looseley vient compléter une trajectoire qui constitue une référence obligée dans le domaine des études françaises. Après *The Politics of Fun* (1995), qui examinait les caractéristiques de l'état culturel, et *Popular Music in Contemporary France* (2003), qui retraçait l'histoire et les enjeux idéologiques et esthétiques des musiques

populaires dans la France contemporaine, *Édith Piaf: A Cultural History* analyse la figure de la chanteuse française par excellence au lendemain du cinquantième anniversaire de sa mort.

La thèse de David Looseley est claire : pour lui, Édith Piaf, contrairement à son image traditionnelle comme artiste authentique – fidèle à elle-même, à ses origines, à son esthétique, etc. –, est avant tout une « fabrication », une construction qu'il essaiera de dévoiler tout au long des neuf chapitres qui conforment son travail. Il est important de signaler que l'analyse de la « fabrication » du personnage Piaf n'entraîne pas pour l'auteur un jugement moral négatif mais constitue un point de départ méthodologique qui lui permettra d'étudier non pas la Piaf réelle – démarche impossible, par ailleurs –, mais sa figure imaginée, construite, à partir des discours et des représentations qui l'ont érigée non seulement en mythe de la chanson

mais aussi en trope de la nation française. La démarche est donc celle de l'histoire culturelle, et se propose de retracer la création, la signification et les enjeux du « phénomène culturel » connu comme Édith Piaf sur le plan national et international. Looseley souligne de façon pertinente l'importance de son approche « extérieure » en tant qu'Anglophone, qui lui permet de porter un regard interculturel, à la fois expert et défamiliarisé, et donc libre des apriorismes nationaux, sur son objet d'analyse.

En suivant un ordre chronologique, parallèlement à la trajectoire vitale et artistique de Piaf, le livre explore les sens fabriqués autour de sa figure, par Piaf elle-même en premier lieu, par son équipe artistique et son entourage, et bien sûr par les médias et le public. La première partie, « Narrating Piaf⁶ », retrace ainsi la première étape de la vie de l'artiste, des années 1930 jusqu'à la Libération : le rôle des différents Pygmalions masculins (Leplée, Asso) dans le façonnement de l'artiste ; l'identification précoce à des personnages littéraires féminins misérabilistes (Cosettes diverses) et aux clichés sociaux de la fin du XIX^e siècle (femmes des classes populaires, etc.) ; l'appropriation et la réélaboration des codes de la chanson réaliste, en favorisant déjà l'apparence d'intimité et de proximité avec le public, renforcée par le physique « ingrat » de l'artiste ; le rôle de la spiritualité populaire ; et enfin – et peut-être

6 « Narrating Piaf » pourrait être traduit en français comme « le récit de Piaf », « le récit sur Piaf ». La traduction révèle donc la complexité et les différents agents qui contribuent à la création du personnage Piaf. L'impossibilité d'utiliser correctement un temps progressif en français empêche de percevoir le caractère « constant » et performatif du participe présent « *narrating* ».

surtout – la conscience aiguë du rôle que la propre Piaf sait être en train de jouer et ses efforts pour s’y adapter tout en le (re-)créant. Le chapitre consacré à la guerre, spécialement intéressant, met en avant les contradictions et les ambiguïtés du comportement de Piaf sous l’Occupation qui ne lui ont pourtant pas empêché d’en sortir renforcée, comme une image de la réconciliation nationale. Ainsi,

« son bilan ambivalent durant la guerre fut bientôt oublié car elle offrait une continuité reconfortante avec les traditions culturelles d’avant la guerre qui avaient été pratiquement suffoquées par le nazisme. Piaf, alors, représentait le paradoxe d’une nostalgie qui regardait l’avenir, une France perdue mais retrouvée et qui était prête à aller de l’avant ⁷. » (78)

En effet, sa voix aurait eu à la fois le pouvoir de sortir les auditeurs d’eux-mêmes et donc de l’Occupation et de les ramener à leur imaginaire collectif et à leur moi le plus profond.

Si la première Piaf était foncièrement populaire et parisienne, identifiée à l’exclusion et à la marginalité, au lendemain de l’Occupation, son image sera transformée, élargie, exportée à d’autres publics en France et à l’étranger, notamment en raison de l’avènement de la culture de masse et des reformulations du champ populaire. Ainsi, la deuxième partie du livre, « Piaf and chanson », analyse la période comprise entre la

Libération et la mort de l’artiste en 1963. Marquées par la plénitude artistique et par la célébrité, ces années se traduisent aussi par une complexification intense de la figure publique de Piaf. Ainsi, elle n’est plus une interprète qui obéit aux ordres de ses mentors mais elle assume de plus en plus la direction de sa carrière. Tout en conservant son aspect frêle – elle ne pourra jamais se défaire totalement du personnage de la Môme – elle participe activement à la composition, à l’écriture et à la mise en scène de ses chansons, axées pour la plupart sur la représentation des amours contraires. L’esthétique de la chanson réaliste – faubourgs, légionnaires, prostituées, etc. – est volontairement abandonnée au profit de textes plus universels, moins marqués sociologiquement, afin d’atteindre un public plus vaste mais aussi de perfectionner son travail en tant qu’artiste. Le référent premier de Piaf, le « peuple », assimilé au « petit peuple », devient progressivement la « masse », synonyme de la majorité, d’une communauté culturelle et surtout « émotionnelle ». Progressivement, Piaf est ainsi identifiée à la chanson française, la représentant à l’intérieur et à l’extérieur des frontières nationales. En effet, son triomphe américain – aux États-Unis on l’aime parce qu’elle incarne Paris et la France – la projette à l’étranger mais aussi dans son propre pays comme l’image de la chanson – et de la nation. Peu à peu aussi, un discours artistique basé sur l’authenticité, la pureté et la transcendence (Frith, 1998) se construit autour de Piaf, préfigurant l’idéologie de l’auteur dans le domaine de la chanson qui sera déployée un peu plus tard avec les grands ACI. Or, la réception de Piaf est foncièrement différente de celle des ACI masculins en ce sens que le

7 Toutes les citations sont traduites par moi. Le texte original est reproduit en note : « Her ambivalent war record was swiftly forgotten because she offered a reassuring continuity with pre-war cultural traditions which had almost been suffocated by Nazism. Piaf, then signified the paradox of a forward-facing nostalgia, a France once lost, now found and ready to move on. »

public atteint avec elle des états d'« hypnose collective » (118), de transe psychique et physique⁸ qui la situent du côté de la pulsion et de la catharsis face au rationalisme plus ou moins intellectualisé associé aux artistes masculins. Personnellement dépourvue de conscience de classe, et comprenant que le dénominateur commun du public n'était autre que l'émotion primordiale, Piaf visait le cœur, ou plutôt les « tripes », de ses auditeurs. Ainsi, avec Piaf, « nous nous trouvons face au sentiment populaire dans son plus haut degré d'intensité, de participation et d'universalité tout en étant savamment dirigé par une interprète en pleine possession de son art⁹ » (121).

La chanson, incarnée par Piaf, populaire mais légitimée par le discours artistique, atteindrait pour Looseley la catégorie de « middlebrow » ou « populaire élevé », que l'on pourrait traduire comme « culture moyenne¹⁰ », et qui caractériserait une partie non négligeable de la production culturelle française au cours des soixante dernières années. Piaf serait ainsi parvenue à créer une tragédie populaire, conjuguant l'intensité cathartique de son art et sa figure médiatique, préfigurant le processus de starification décrit par Edgar Morin. Sa condition de figure spectaculaire et son incapacité à se libérer de ses images précédentes auraient

conduit la « fabrique Piaf » à la tendance mélodramatique de ses toutes dernières années, la transformant en un amalgame entre « Racine et *Eastenders*. C'est la chanson réaliste de la première moitié du xx^e siècle reconfigurée par le star system de la deuxième partie du siècle. Édith Piaf comme une diva populaire¹¹ » (127).

La survie de l'image de Piaf, ses réincarnations artistiques et ses avatars post-mortem sont explorés dans la dernière partie du livre, « Loosing Piaf ». Aussitôt après sa mort, fabriquée et spectacularisée à l'instar de sa vie, Piaf est incorporée à la tradition, à la nostalgie de la chanson française qui ne sera plus – le monde a changé, les yéyés sont arrivés... Immédiatement aussi, elle est béatifiée comme une sainte populaire et fait l'objet d'un véritable culte. On publie un grand nombre de mémoires, de récits plus ou moins biographiques dont certains connaissent un énorme succès ; les créateurs lui rendent hommage en composant des chansons et des comédies musicales ; on tourne des films, des documentaires ; une association est créée pour préserver ou plutôt « construire » sa mémoire ; les anniversaires, officialisés, sont de plus en plus fastueux à mesure que le temps s'éloigne de la Piaf réelle. Bref, objet de patrimonialisation, source de revenus pour l'industrie culturelle, lieu de mémoire, Piaf est aujourd'hui un palimpseste, le résultat des textes produits autour de son personnage depuis plus de cinquante ans, en France, mais aussi à l'étranger. Pour Looseley, Piaf conserve trois significations métaphoriques

8 Une des réactions reproduites décrit l'orgasme d'un spectateur (118-119).

9 « we confront popular sentiment at its most intense, participative and universal, yet artfully contrived by a mature live performer in full possession of her art. »

10 Le concept de « high-popular » ou « middlebrow » est développé par Diana Holmes et David Looseley dans *Imagining the Popular in Contemporary France* (ref.).

11 « ... Racine and *EasEnders*. This is the *chanson réaliste* of the first half of the twentieth century passed through the star system of the second. Édith Piaf as a popular diva. »

de nos jours. Premièrement, elle représente la France, et sa place dans le monde, sa capacité de résilience, son courage, son charme, et bien sûr, Paris, comme paradigme de ces qualités. Deuxièmement, elle représente la féminité, de façon complexe et même contradictoire, à la fois opprimée et fougueuse, soumise et indépendante. En ce sens, sa transgression des codes esthétiques et moraux établis a facilité son appropriation par la communauté *queer*. Finalement, elle incarne la condition humaine dans son essence, personnifiant l'amour, la joie, la souffrance, la déchéance et la mort (178), comme si sa vie, parfaitement symétrique, parfaitement orientée, pouvait fonctionner comme une parabole universelle, marquée par la tragédie – le *fatum* du sentiment populaire universel.

Édith Piaf : A Cultural History est un livre riche, bien documenté, rigoureux, comportant des analyses brillantes, comme dans le cas de la chanson les « Trois cloches », et des réflexions lucides sur des phénomènes tels que la voix populaire, les divas ou le devenir de la tragédie aujourd'hui. Looseley y développe aussi le concept de « middlebrow » qui peut, à mon sens, devenir un outil herméneutique très pertinent dans le contexte français et ailleurs. Et c'est aussi et surtout un texte bien écrit, qui se lit comme une histoire, comme une parabole de la culture populaire française contemporaine, de ses mythes, de ses acteurs, de ses médiations et de ses publics, d'autant plus intéressante qu'elle est complexifiée, questionnée systématiquement, sans qu'aucune certitude, pas même celle de la continuité du mythe Piaf, ne soit libre de soupçon. Ces qualités viennent d'être reconnues par la concession du prix littéraire de la Franco-British Society pour l'année 2015.

Bibliographie

Looseley David (2003), *Popular Music in Contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, Oxford (GB), New York, Berg.

Looseley David (1995), *The Politics of Fun : Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, Oxford (GB), New York, Berg.

Holmes Diana & Looseley David (2013), *Imagining the Popular in Contemporary French Culture*, Manchester, New York, Manchester University Press.

Frith Simon (1998), *Performing Rites : Evaluating Popular Music*, Oxford (GB), New York, Oxford University Press.

Frédéric Bisson, La pensée rock. Essai d'ontologie phonographique, Paris, Questions Théoriques, 2016

Par Clément Bresch

Le sous-titre en annonçant clairement l'ambition, *La pensée rock* se veut une contribution aux réflexions ontologiques nouvelles suscitées par l'enregistrement, dont l'apparition relativement récente dans l'histoire de la musique en fait un objet philosophique particulièrement fécond. Plus spécifiquement, l'ouvrage se propose d'investir le sujet tel que posé par la musique rock ; bien que soit en réalité envisagée par l'auteur, et ce dès les prémices, l'extension