



Chapitre de livre

2022

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

Villes, chansons et imaginaires : une géographie de l'enchantement urbain

Staszak, Jean-François

How to cite

STASZAK, Jean-François. Villes, chansons et imaginaires : une géographie de l'enchantement urbain.
In: Villes enchantées: chansons et imaginaires urbains. Genève : Georg, 2022. p. 11–23.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:166343>

Villes, chansons et imaginaires : une géographie de l'enchantement urbain

Jean-François Staszak

in R. Pieroni et J.-F. Staszak (dir.), *Villes enchantées. Chansons et imaginaires urbains*, Genève, Georg, pp. 11-23.

« Tout est chaos / à côté / Tous mes idéaux, des mots abîmés / Je cherche une âme, qui / Pourra m'aider / Je suis / D'une génération désenchantée ». En 1991¹, Mylène Farmer dresse le bilan d'une jeunesse et d'un monde désenchantés. Nous aurions perdu nos illusions et ne croirions plus ni en Dieu, ni aux idéologies promettant un avenir meilleur. Toute une jeunesse s'est époumonée sur son refrain déprimé, en dansant jusqu'au bout de la nuit. Ensemble et joyeusement. Le tube de Mylène Farmer est celui d'une génération désenchantée, certes, mais aussi au sens où elle se retrouve dans la chanson *Désenchantée*, qui la précipite encore sur le *dance-floors* et lui rappelle ses vingt ans. Elle a marqué un moment de sa vie, et, en exprimant son désarroi, lui a donné une forme voire une signification.

Alors, on peut se demander si Michel Sardou n'a pas raison : « La vie c'est plus marrant / C'est moins désespérant / En chantant » (1978). Ce n'est pas que les chansons soient nécessairement joyeuses, mais elles suscitent et donnent à partager des émotions qui enrichissent nos expériences – notamment celles des lieux – et aident à leur donner du sens. Elles nous donnent un tout petit supplément d'âme, cette petite flamme. C'est pourquoi, à l'heure du monde désenchanté, même si on ne sait plus comment faire, on aime toujours les chansons, qui parlent d'amour et d'hirondelles, de chagrin, de vent, et de frissons (*Magnolias for ever*, Claude François, 1977).

Ainsi, il nous reste les chansons pour nous enchanter, mais aussi enchanter le monde et les villes dans lesquelles nous vivons. Elles leur (re)donnent de l'épaisseur, de la signification. C'est le premier sens de verbe enchanter : ensorceler, soumettre à un charme par quelque pouvoir magique d'enchanteur. *Enchanter* partage la même étymologie que *incantation* : *incantare*, en latin, c'est chanter des formules magiques.

Ce chapitre se penche sur ces sortilèges, leurs potions et leurs effets, pour examiner, du point de vue des sciences sociales et de la géographie en particulier², ce que les villes font aux chansons, et les chansons aux villes. Evidemment, ces interactions nécessitent des intermédiaires : les êtres humains qui composent et chantent des chansons pour partie inspirées de leurs pratiques et représentations urbaines, et ceux qui les écoutent et changent éventuellement leurs représentations et pratiques urbaines sous l'influence de ces chansons. En d'autres termes, il s'agit de caractériser l'imaginaire urbain de la chanson populaire et d'en identifier les composantes et les implications. Par imaginaire urbain, nous entendons l'ensemble des représentations, mais aussi des sensations et des émotions, qui permettent au groupe qui les partage d'apprehender, de comprendre, et d'habiter les villes.

¹ Le tube *Désenchantée*, extrait de l'album *Autre* sorti en 1991, compte parmi les plus gros succès de Mylène Farmer. Le constat de Mylène Farmer a été précédé par celui du philosophe Marcel Gauchet : *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985. Voir aussi M. Gauchet, *Un monde désenchanté ? Débat avec Marcel Gauchet sur Le Désenchantement du monde*, Paris, Cerf, 1998.

² Les sciences sociales en général et la géographie en particulier se sont peu intéressées aux chansons en tant que telles, sans doute (et paradoxalement) parce que c'est un genre trop populaire, mais aussi parce que si l'on sait bien comment étudier les pratiques musicales et ce qu'on peut en tirer en termes sociologiques par exemple, c'est plus difficile de voir ce que l'analyse de la musique elle-même peut apporter à la compréhension de quoi. Les recherches se multiplient toutefois depuis le début des années 2000, en anglais puis en français. La géographie francophone n'est pas à la traîne, notamment avec les travaux de N. Canova, Cl. Guiu, O. Lazzarotti et Y. Raibaud.

On en reste aux chansons – en français ou non – connues du grand public francophone. Bien sûr, on n'écoute ni ne chante exactement la même chose à Alger, Saigon, Genève, Bruxelles, Montréal, Paris ou Marseille, mais il y a tout de même une circulation des titres à succès qui constitue une base commune à ce public : une culture populaire. L'enchantement urbain n'est pas spécifique au monde francophone : les processus sont probablement les mêmes dans le monde anglophone, mais sur la base d'autres chansons, qui pour partie mobilisent un autre imaginaire (celui de la *suburbia*, par exemple) et se focalisent sur d'autres villes (New York par exemple).

Les chansons enchantent

Les (bonnes) chansons sont magiques. Elles transforment la réalité sous nos yeux ou plutôt nos oreilles. C'est le propos de ce livre, qui porte sur le rapport entre villes et chansons. Il vient de la géographie culturelle et de son hypothèse fondamentale : nos systèmes de représentations sont tout autant – et probablement davantage – la matrice du monde dans lequel nous vivons que son reflet. Les récits, les tableaux, les films, etc. décrivent moins le monde qu'ils ne le font advenir.

Mettons que, de passage à Paris, vous visitez Montmartre aujourd'hui : vous y verrez un improbable village urbain qui semble tout droit sorti du passé, avec ses peintres de rue, ses petits restaurants et bistrots traditionnels, etc. Vous y reconnaîtrez certains tableaux de Maurice Utrillo (1883-1955), certains décors d'*Un Américain à Paris* (Vincente Minnelli, 1951) ou des chansons réalistes du début du XXe siècle (répertoire d'Aristide Bruant, Damia, Fréhel, Edith Piaf et encore en 1964 Charles Aznavour avec *La Bohème*). Il ne faut pas croire que tous ces artistes ont nécessairement connu le Montmartre de la fin du XIXe siècle ; il ne faut pas croire non plus qu'il ait réellement existé. Pour une bonne part, c'est un mythe, la vision d'un passé, d'une classe populaire et d'un Paris idéalisés. Cet imaginaire puissant, véhiculé par différents supports, attire les touristes à Montmartre. Pour satisfaire cette clientèle, on a donné aux rues et aux places, aux façades et aux vitrines, aux boutiques et aux restaurants des airs *vintage*. On se croirait dans le décor de *Ratatouille* (Disney, 2007). Le rêve devient réalité ; la ville devient simulacre.

Ce schéma est plus courant qu'on pense : par exemple, si Venise est restée « intacte », préservée de (presque) toute modernité, c'est pour partie afin de plaire aux touristes qui y viennent avec en tête certains romans, tableaux, films et chansons. Et s'il y a désormais un café Pouchkine à Moscou, c'est parce que celui-ci est cité dans le tube de Gilbert Bécaud, *Nathalie* (1964), qui raconte son histoire d'amour avec sa guide russe sur la Place rouge. Tous les fans de la chanson en visite à Moscou l'y cherchent. C'est pour satisfaire cette clientèle qu'on y ouvre le café Pouchkine en 1999³. Tout comme il existe à Nantes depuis 1986 une rue de la Grange aux Loups, donnant une réalité à la rue imaginée par Barbara dans sa chanson (*Nantes*, 1964, p. §§). Certaines chansons sont performatives. A la vérité, elles le sont toutes à un titre ou un autre, dans la mesure où elles ont des effets sur le monde, à travers les comportements qu'elles induisent ou modifient. Les chansons font la géographie comme elles font l'histoire (de *La Marseillaise* aux nombreuses chansons de la Commune, en passant par *L'Internationale*).

Les chansons jouent un rôle particulier dans notre rapport aux lieux, différent de celui des romans ou des tableaux. Parce qu'elles ne relèvent pas seulement du registre de la représentation : avec la musique, la voix, il s'agit d'autre chose. Elles permettent d'aller vers une géographie non-représentationnelle, qui dépasse l'analyse des discours pour parler des affects. Les chansons émeuvent plus qu'elles ne décrivent ou font réfléchir. Elles font ressentir. Elles donnent la chair de poule, font sourire ou pleurer. Et notre rapport au monde est fait au

³ Pieroni et Staszak, 2021, p. 21.

moins autant d'émotions que d'images, d'idées, de savoirs⁴. Et c'est vrai en particulier des villes, car le monde urbain est très bien représenté dans la chanson : selon un journaliste britannique, « à part l'amour, il n'y a rien dont la musique pop parle mieux que des villes »⁵. Et pas seulement la pop anglaise.

Que c'est triste Venise, quand on ne s'aime plus, chante en 1964 Charles Aznavour : « lorsque les barcarolles / Ne viennent souligner que les silences creux / Et que le cœur se serre en voyant les gondoles / Abriter le bonheur des couples amoureux ». Les chansons participent à faire de Venise la ville de l'amour. « Viens voir l'Italie comme dans les chansons », chante Barbara la même année (*Gare de Lyon*, p. \$\$). Les barcarolles, chansons traditionnelles des gondoliers constituent la bande-son de la romance et du voyage. La chanson constitue ainsi à la fois une matière première du rêve italien et un élément de sa mise en scène. Et puis, sur place, on se prend à fredonner *Laisse les gondoles à Venise* (Sheila et Ringo, 1973), *Elle voulait qu'on l'appelle Venise* (Julien Clerc, 1975), *Venise n'est pas en Italie* (Serge Reggiani, 1977, p. \$\$) ou *Venise USA* (Van Morrison, 1978) – pour en rester aux années 1970, car chaque génération a ses références. La mienne avait envie d'aller passer un *Week-end à Rome* (Etienne Daho, 1984). Les chansons qu'on mobilise en un lieu (qu'on les chante dans sa tête ou les écoute au casque) servent ainsi de filtres et d'amplificateurs émotionnels, transformant l'expérience qu'on a de l'endroit.

Comment chanter la ville ?

Depuis 2005, la majorité de la population mondiale vit en ville. On est à 57% aujourd'hui, et souvent plus de 80% dans les pays riches. L'être humain est désormais une espèce urbaine. Innombrables sont les chansons qui évoquent la ville ou un thème urbain. Pourtant, la ville a souvent mauvaise presse. On n'en a que pour la campagne et la nature (sauf peut-être *Le Loir et Cher*, p. \$\$?). La ville est accusée de tous les maux/mots.

Certaines chansons participent du dénigrement et contribuent au désenchantement urbain ; ainsi *La Montagne* de Jean Ferrat (p. \$\$), *Comme un arbre dans la ville* de Maxime Le Forestier (p. \$\$), *In the Ghetto* d'Elvis Presley (p. \$\$), *Il Ragazzo de la via Gluck* d'Adriano Celentano (p. \$\$). On ne peut pas dire que *Nantes*, chanté par Barbara et *Comme à Ostende* par Léo Ferré (p. \$\$) donnent envie d'aller y passer un week-end, ni que *Le Poinçonneur des Lilas* (Serge Gainsbourg, p. \$\$) soit à la gloire du métro parisien.

Mais bien plus nombreuses sont les chansons qui attestent de l'attachement à une ville ou un quartier, en célébrent les charmes et les habitant.es. Qu'elles contribuent à l'enchantement de villes déjà renommées (Paris, New York, Venise) ou d'espaces urbains disqualifiés, participant à leur changement d'image (comme *Les Enfants du Pirée*, p. \$\$, *Saint-Etienne*, p. \$\$, *Les Corrons*, p. \$\$). Le rap a fait des « cités » un motif obligé (p. \$\$), à la façon de Paris, et en particulier du Paris populaire, pour la chanson réaliste du début du XXe siècle (p. \$\$). Et bien sûr Rochefort et Cherbourg, sous-préfectures enchantées par les comédies musicales de Michel Legrand et Jacques Demy, qui disait faire des films en-chanté comme d'autres font des films en couleurs (p. \$\$).

Les villes sont chantées différemment selon l'auteur.e, l'interprète, le moment, le genre musical mais aussi l'expérience urbaine partagée, qui varie en fonction du lieu et de la personne mis en scène. Les chanteurs français évoquent souvent les villes américaines par ce qui les surprend le plus. La place de l'automobile : « Quand il pleut des cordes, roule en Ford / Si tu veux faire mac, roule en Cadillac / Si tu veux faire chic, roule en Buick / Si tu Rockefeller, roule en

⁴ Pour ma part, c'est après avoir analysé du point de vue de la géographie culturelle des savoirs savants, des peintures, des photographies, des films, des projets urbains, et en raison des frustrations liées à ces approches très focalisées sur les représentations, que j'ai ressenti le besoin ou l'envie de travailler sur les chansons.

⁵ “Pop is better on cities than on anything else, apart from love” (Nick Coleman, *The Independent*, 11 April 1995, cité dans Cohen 2007: 1).

Chrysler) » (*J'ai rêvé New York*, Yves Simon, 1975). La hauteur des gratte-ciels : « Empire States Building, oh ! c'est haut / Rockefeller Center, oh ! c'est haut / International Building, oh ! c'est haut / Waldorf Astoria, oh ! c'est haut / Panamerican Building, oh ! c'est haut / Bank of Manhattan, oh ! c'est haut » (*New York USA*, Serge Gainsbourg, 1964, p. \$\$).

En Europe, et à Paris en particulier, s'impose la figure masculine du flâneur, qui se promène dans l'espace urbain pour profiter du spectacle : « J'aime flâner sur les Grands Boulevards / Il y a tant de choses, tant de choses / Tant de choses à voir », chante Yves Montand (*Les Grands Boulevards*, 1951). Edith Piaf témoigne, au même moment et dans le même contexte urbain, d'un tout autre vécu : « Moi j'essuie les verres / Au fond du café/ J'ai bien trop à faire / Pour pouvoir rêver » (*Les Amants d'un jour*, 1956). Or, hommes et femmes ne sont pas représentées de façon égale dans la production de l'industrie de la chanson. Ainsi, 22% des titres du hit-parade américain entre 2012 et 2017 sont chantés par des femmes⁶. Pire en France, où seulement 15% des titres les plus écoutés entre 2017 et 2020 sont interprétés par des chanteuses⁷. L'imaginaire urbain véhiculé dans la chanson serait donc d'abord masculin. Il est probable qu'il est marqué par ce biais et que, si nous écoutions davantage de chanteuses, notre appréhension de la ville serait différente. En quoi et dans quelle mesure ? Seule une étude comparée des titres chantés par des hommes et des femmes permettrait de le savoir.

Les chansons parlent moins des lieux que d'un rapport à ceux-ci. Il ne s'agit pas décrire ou de faire connaître telle ville, mais d'exprimer un sentiment, une impression, une expérience, etc. à son propos, propres au chanteur ou tout du moins au personnage que la chanson met plus ou moins explicitement en scène. La ville est mobilisée dans sa dimension émotionnelle et subjective, et la fonction de la chanson est précisément de nous y faire entrer. En fait, il y a bien un enjeu de connaissance (qui légitime l'intérêt des sciences sociales pour les chansons), mais il ne concerne pas la ville objective, telle que par exemple une image aérienne ou des statistiques prétendent la renseigner : il s'agit d'un enjeu de géographie *humaine*, au sens où les chansons nous renseignent sur les villes telles qu'elles sont appréhendées par certains êtres humains, dans leur singularité et leur complexité, selon leur parcours, leur culture et leurs émotions. Telle chanson portant sur telle ville reflète l'imaginaire géographique de son auteur, c'est-à-dire l'ensemble des représentations et des affects qui lui permettent de se la figurer et éventuellement de la pratiquer.

Est-ce à dire que même si nous vivons physiquement dans la même ville, nous en avons des expériences irréductiblement individuelles ? Non, parce que nous partageons avec divers groupes (classe sociale, genre, religion, génération, etc.) une culture commune, qui détermine pour une bonne part notre rapport au monde. Ce livre fait la démonstration par l'exemple que les chansons occupent une place importante dans cette culture urbaine. Exprimant une expérience de la ville particulière, la chanson la donne à partager et participe ainsi à ce que nous vivions dans le même monde. C'est aussi ainsi que l'on fabrique des villes, ou tout du moins des sociétés urbaines.

Car la même ville peut abriter plusieurs communautés, dont le point de vue est reflété par des chansons qui leur sont propres. En 1964, la chanteuse britannique Petula Clark invite à venir danser *Downtown*, dans un tube à la gloire de Broadway et Time Square : « Just listen to the rhythm of a gentle bossa nova / You'll be dancing with 'em too before the night is over ». Le hit de Martha and the Vandellas (*Dancing in the Street*, 1965, p. \$\$), du label Motown, semble

⁶ Seulement 22,4 % des 600 titres figurant au classement *Billboard Hot 100* entre 2012 et 2017, sont interprétés par des femmes ; 12,3%, écrits par des femmes ; 2%, produits par des femmes (S. L. Smith, M. Choueiti & K. Pieper, *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 600 Popular Songs from 2012-2017*, Annenberg inclusion initiative, USC).

⁷ Sur la base des 36.596 titres classés dans les 200 titres les plus écoutés sur Spotify entre le 23 décembre 2016 et le 3 juillet 2020 (*Libération*, « Streaming : les musiques que les Français écoutent », https://www.liberation.fr/musique/2020/07/26/streaming-les-musiques-que-les-francais-ecoutent_1795135/).

constituer une invitation similaire, mais en viendra à posséder une toute autre signification pour la communauté afro-américaine dans le cadre des émeutes urbaines de l'été 1967. Une signification qui rend datée et naïve la vision de ville de *Downtown*.

Nostalgie, identité, altérité

A travers l'émotion partagée et la référence à un lieu, la chanson constitue un puissant vecteur identitaire. Depuis 2005, les supporters du Racing Club de Lens entonnent à la mi-temps *Les Corons* (Pierre Bachelet, p. \$\$), devenu leur hymne officieux. *San Francisco* et sa maison bleue (Maxime Le Forestier, 1972, p. \$\$) s'impose comme la chanson des hippies francophones (alors que la plupart n'ont jamais mis le pied en Californie), comme *San Francisco* (Scott McKenzie, 1967, p. \$\$) fut celle des anglophones : « If you're going to San Francisco / Be sure to wear some flowers in your hair ». Les nombreuses chansons consacrées à Paris contribuent à forger l'image positive de la ville, et comptent parmi les éléments qui composent l'identité parisienne (et donc française, puisqu'il paraît que la France, c'est Paris). Beaucoup de chansons sont à la gloire de la ville et en célèbrent les charmes, mais nombreuses aussi sont celles qui célèbrent sur un mode nostalgique un Paris perdu.

En fait, pas moins de \$\$ des 85 commentaires évoquent la nostalgie évoquée ou suscitée par les chansons de ce recueil. La chanson constitue un mode d'expression privilégié de ce sentiment, ce dont attestent la chanson réaliste française mais aussi le Fado ou le Blues. La faculté de la musique et en particulier la chanson à déclencher la nostalgie est évoquée dès que ce sentiment, considéré alors comme une pathologie, est identifié, en l'occurrence par Thedor Zwinge dans son traité de 1710. Il y note comment l'hymne suisse *Le Ranz des vaches* provoque une crise nostalgique mortelle chez un jeune Helvète exilé. Jean-Jacques Rousseau relate en 1763 que les effets de cet hymne sur les mercenaires suisses sont si désastreux qu'il s'est avéré nécessaire d'interdire de le jouer, sous peine de mort. Les enregistrements musicaux occupent aujourd'hui une place centrale dans les pratiques culturelles d'évocation du passé. Toute chanson ou presque s'y prête : évidemment celles qui évoquent une époque disparue pour laquelle le chanteur éprouve une nostalgie communicative (ainsi Alain Souchon dans *Rive gauche à Paris*, p. \$\$\$, Fréhel dans *Où sont-ils donc ?*, p. \$\$), mais aussi celles, qui indépendamment de leur contenu et des intentions du chanteur, renvoient l'auditeur vers les moments du passé où il les écoutait, peut-être (mais pas nécessairement) quand la chanson est sortie.

Il ne faut pas croire que cette nostalgie exprimée, partagée, mobilisée ou suscitée par une chanson, soit un sentiment exclusivement triste ou négatif : il permet de se remémorer le passé et de le connecter au présent, donnant ainsi du sens au temps qui s'écoule et participant à la construction identitaire. Ainsi, les chansons qui jouent la corde de la nostalgie pour une ville du passé nous rattachent au lieu, et aident à faire de celui-ci un élément significatif de notre expérience, qu'elles contribuent à enrichir et rendre commune⁸. C'est pour cela que nous les aimons tant.

Il ne faut pas toutefois être naïf. Ce n'est pas parce que la chanson est un art réputé mineur et qu'on la fredonne dans son coin sans réfléchir qu'elle est épargnée par les enjeux de pouvoir. L'imaginaire et les émotions mobilisés peuvent être toxiques : plus ou moins franchement racistes (comme *Je vais à Rio*, de Claude François, p. \$\$), misogyne (comme *La Place des grands hommes*, de Patrick Bruel, p. \$\$), ou chargée d'idéologie (comme *Ma Môme*, de Jean Ferrat, p. \$\$). C'est précisément parce qu'on écoute souvent une chanson d'une oreille et sans esprit critique que son message peut avérer pernicieux, et qu'il faut parfois la ré-écouter avec attention et un peu de soupçon.

⁸ A propos de la chanson et de la nostalgie, voir notamment Dauncey H. et Tinker C., 2014, « La Nostalgie dans les musiques populaires », *Volume !*, 2 (11:1), p. 7-17 ; Fabre D., 2015, « Que reste-t-il... ? Quatre figures de la nostalgie chanté », *L'Homme*, 3, 215-216, p. 15-46 ; Rice-Davis Ch.B., 2015, « 'La maladie des Suisses' : les origines de la nostalgie », *Dix-huitième siècle*, 1, 47, p. 39-53.

Si les chansons participent à la construction de l'identité, elles contribuent aussi, presque nécessairement, à celle de l'altérité et peuvent colporter des stéréotypes stigmatisant et nourrir des formes d'exclusion et de stigmatisation. C'est souvent en creux, parce qu'elle ne dit pas, qu'une chanson pose problème. *Yeroushalayim shel zahav* (Shui Natan, 1967, pour la version originale) constitue un véritable hymne à Jérusalem, qui rencontre un succès mondial dans d'innombrables interprétations. « Yerushala'im ma ville d'or, ville de cuivre et de lumière », chante en français Rika Zaraï en 1968. La chanson, écrite en hébreu juste avant la guerre des Six Jours et la prise de Jérusalem par l'armée israélienne, conforte l'identité des Israéliens et leur droit sur la ville, et la version originale est plus explicite en la matière que ses variantes ultérieures. Quoi qu'il en soit, la chanson, ne serait-ce qu'en passant sous silence les Arabes et l'islam, participe à contester la légitimité de leur place dans la ville sainte. Les chansons françaises qui lui sont consacrées la même année par Adamo (*Inch'Allah*) et Charles Aznavour (*Yerushalaim*), jugées trop favorables à Israël, seront d'ailleurs interdites dans plusieurs pays arabes. A l'inverse, l'album de la chanteuse libanaise Fairouz (*Al Quds Fi Bali, Jérusalem dans mon esprit*, 1967) adopte le point de vue palestinien et pleure la chute de la ville. La décision du maire (israélien) de Jérusalem d'y inaugurer en 2012 une rue Oum Kalthoum n'a pas été sans susciter de polémique auprès de la communauté juive, la diva égyptienne ayant chanté après la guerre des Six jours pour appeler les Palestiniens à reprendre la ville (*Nous reviendrons par la force des armes*, 1967). On peut se faire la guerre par chansons interposées. Jérusalem est depuis l'objet de chansons qui se veulent plus consensuelles (*Jerusalem*, Alpha Blondy, 1982, p. \$\$; *Jerusalema*, Master KG, 2019, p. \$\$).

Il existe aussi des chansons à charge, qui critiquent une ville explicitement. Certaines s'inscrivent dans un registre qui se veut comique et dans la tradition du cabaret. *N'allez jamais à la Havane* (Marcel Amont, 1956) dresse un affreux tableau de la capitale cubaine : « N'allez jamais à La Havane / Vous seriez déçu cent pour cent / Y'a des moustiques dans la savane / Des animaux... bien plus méchant... ouh / Les épices et les bananes c'est mauvais pour la digestion ». Le titre n'a de mauvaise excuse que son second degré. On ne peut manquer l'intention parodique de l'éloge d'*Un Clair de Lune à Maubeuge* (Bourvil, 1962) : « Tout ça n>vaut pas / Un clair de lune à Maubeuge / Tout ça n>vaut pas / Le doux soleil de Tourcoing », qui joue sur la (mauvaise) réputation des villes du Nord de la France. Et bien sûr *Auteuil Neuilly Passy* (Les Inconnus, 1991), qui dénonce moins le « ghetto » que seraient ces banlieues chics qu'il ne tourne en ridicule leurs habitants... et qu'il ne se moque des rappeurs : « J'habite à Neuilly / Dans un quartier mal paumé / Je suis fils unique / Dans un hôtel particulier / C'est la croix, la bannière / Pour me sustenter »⁹.

Mais il y a aussi des chansons très sérieuses qui relèvent de la critique urbaine. Souvent, elles prennent place dans un registre social et politique, comportent une dimension revindicative et relèvent du genre engagé ou militant. En 1980, Trust consacre une chanson à *Saumur* : « Le bastion de l'ordure / Le fief du bourgeois / Mentalité de rats », mais elle cible la société française dans son ensemble plus que la sous-préfecture du Maine-et-Loire, que l'auteur de la chanson ne connaissait guère et qui sert de bouc-émissaire à sa révolte (les Saumurois ont peu apprécié). *Mississippi Goddam* (Nina Simone, 1964), au titre très explicite, constitue un meilleur exemple. Ecrite après le meurtre d'un activiste des droits civiques à Jackson (Mississippi) et l'attentat contre une église baptiste de Birmingham (Alabama), la chanson exprime la colère de son auteure contre les états du vieux Sud (où elle sera censurée) : « Alabama's gotten me so upset / Tennessee made me lose my rest / And everybody knows about Mississippi Goddam ». Evidemment, la chanson ne vise pas ces Etats en tant que tels ni l'ensemble de leur population : elle proteste contre le racisme et les violences qui y sévissent. L'injustice se rencontre et se dénonce partout. *London calling* (The Clash, 1979, p. \$\$) dresse un tableau apocalyptique de

⁹ Pieroni et Staszak, 2021, p. 61.

la capitale ou plutôt de la société britannique. Paris, magnifiée par tant de chansons, n'échappe pas à la critique, ainsi dans *Fenêtre sur rue* (Hugo TSR, 2012, p. \$\$). Mais le tableau très noir que le rappeur dresse du quartier de la Chapelle n'entre en contradiction ni avec son profond attachement pour celui-ci, ni avec l'idée de la ville-spectacle chère au flâneur, présente dès le XIXe siècle et mobilisée dans tant de chansons sur Paris.

Voyage et musiques urbaines

Les chansons permettent des voyages virtuels. Tout comme le cinéma ou la littérature, elles nous transportent dans les lieux qu'elles évoquent. Si la chanson est réussie et l'interprète talentueux, on y est presque. Il suffit même qu'Henri Salvador nous chante qu'il aimeraient tant voir *Syracuse* (p. \$\$) pour qu'on s'y voie, alors que la chanson n'évoque la ville que par son nom, et ne me permet pas de la visiter. D'autres chansons sont plus explicites. Quand Orelsan chante Caen, sa ville natale dans *La Pluie* (p. \$\$) ou *Dans ma ville, on traîne*¹⁰, il en dresse un vrai tableau de société. Et combien de chansons sur Paris ou ses banlieues (p. \$\$, \$\$) nous promènent véritablement sur ses boulevards et dans leurs cités, dont les paysages et la vie sont décrits en détail

Les paroles plantent le décor, mais la musique joue aussi son rôle : l'accordéon et la java font surgir Paris ; le saxophone et le jazz, New York ; les maracas, la samba puis la bossa nova, Rio de Janeiro. Certaines villes sont indissociables d'un genre de chanson (Naples et la *canzone napoletana*, New York – en particulier Broadway - et la comédie musicale, Nashville et la country¹¹, Detroit et la Motown (p. \$\$) puis la techno, Seattle et le grunge, Oran et le Raï, Seoul et la K-pop, Kingston et le reggae) ou d'un répertoire (Liverpool et les Beatles¹², Memphis et Elvis Presley), participant d'une culture et d'un paysage urbains. Au point que la chanson peut nourrir une politique patrimoniale et touristique, qui en fait une ressource culturelle et économique. Ainsi à Lisbonne, outre les chanteurs de rue, les salles de spectacles et les tours organisés consacrés au Fado, on peut visiter la Maison-Musée Amália Rodrigues et le musée du Fado. Ultime consécration, le Fado a été classé au patrimoine immatériel de l'humanité par l'UNESCO en 2011. Si la ville inspire la chanson, la chanson inspire la ville.

Chaque ville possède une ambiance sonore (on parle en anglais de *soundscape*). Complex et composite, elle comprend les airs qu'on y entend à la radio ou fredonne dans la rue. Une web-radio collaborative (<https://radiooooo.com/>) en donne une idée : elle permet de se déplacer dans le temps et l'espace pour écouter ce qu'on pouvait entendre au Portugal dans les années 1950 ou en Ethiopie dans les années 2010¹³. Avant les années 1920, la mise en musique de l'espace public était surtout assurée par des musiciens et chanteurs de rues, dont le répertoire constituait un genre en soi. Très importante à Paris, la chanson de rue, accompagnée par un accordéon ou un orgue de barbarie faisait de l'espace public parisien une scène où s'exprimait un art populaire et se construisait l'opinion ; la ville, les rues et le peuple de Paris constituaient un de ses motifs récurrents, offrant une sorte de miroir sonore (et déformant) aux passant.es. La chanson de rue est si caractéristique du paysage parisien que quand, on écrit une chanson sur Paris, on y parle certes de la Seine et de Montmartre, mais aussi, par une mise en abyme, des chansons qu'on entend(ait) dans ses rues et à son propos : « Que sont devenues les

¹⁰ Pieroni et Staszak, 2021, p. 80.

¹¹ La musique country, comme son nom le laisse entendre, traite souvent la ville sur un mode négatif.

¹² Pieroni et Staszak, 2021, p. 24.

¹³ Aussi extraordinaire que soit le projet, il présente de notre point de vue deux limites. Premièrement, il ne figure pour chaque pays que la production nationale. Les tubes qu'on y entend le plus ont pourtant de grandes chances de venir d'ailleurs, souvent des Etats-Unis. En se promenant sur cette carte musicale, on visite donc un monde bien plus hétérogène qu'il ne l'est en réalité. Deuxièmement, la carte ne descend pas en dessous du niveau national, alors qu'on n'écoute pas nécessairement les mêmes chansons dans les différentes villes d'un même pays. A cette échelle, le monde est probablement moins homogène que ce planisphère ne le laisse croire.

fortifications/ Et les p'tits bistrots des barrières / C'était l'décor de toutes les chansons / Des jolies chansons de naguère » (*La Chanson des fortifs*, Fréhel, 1938).

Outre les musiques, l'ambiance sonore d'une ville est surtout constituée de tout un ensemble de sons qui lui sont plus ou moins propres : la mélodie de la langue, le brinqueballement du tramway, le tintamarre des klaxons, l'écho des basses devant les boîtes de nuit, l'appel du muezzin ou celui des cloches, les clameurs du marché, le rythme des vagues, le souffle du vent, etc. Les mélodies diffusées par haut-parleur pour sonoriser l'espace public, et en particulier les shoppings malls, sont probablement plus à inscrire dans cette liste qu'à rapprocher des chansons de rue. Tous ensemble, ces bruits constituent la signature sonore d'une ville. Celle-ci peut être mobilisée dans une chanson pour planter le décor, à la façon de *Bip bip* (Joe Dassin, 1965), qui commence par un son de klaxon (bip bip !) pour mettre en scène une rencontre en plein milieu d'un embouteillage très parisien ou à la façon des sirènes de police qu'on entend dans de nombreux morceaux de rap (dont *Fenêtre sur rue*, Hugo TSR, p. \$\$).

Mais ce n'est pas de tout cela qu'il s'agit quand on parle de *musique urbaine*. Le terme est apparu en anglais dans les années 1980 pour désigner la production d'artistes afro-américains marquée par l'emploi d'instruments électroniques. Ce genre musical – tant est que soit de cela qu'il s'agisse – est certes né en ville, mais pas plus que le tango ou le menuet. Ce qui le distingue, c'est qu'il ne vient pas de n'importe quelle partie de la ville : il sort du ghetto. Au point qu'on peut y voir un simple euphémisme, comme le dénonce Tyler, The Creator, remportant l'*Amy Award* du meilleur album rap en 2020 : "I don't like that 'urban' word. To me, it's just a politically correct way to say the N-word¹⁴. Why can't we just be in pop ? ». En France, l'expression, souvent employée au pluriel, englobe un ensemble de styles (rap, hip-hop, slam, ragga, etc.) et n'a pas de connotation raciale explicite, mais elle renvoie bien à une *partie* de la ville (périphéries, banlieues, « cités ») et aux populations qui l'habitent (« minorités visibles », populations « issues de l'immigration », euphémismes dont on saisit bien l'utilité, si ce n'est le sens). Le genre est officialisé par les Victoires de la musique en 2007, pour être abrogé en 2020, mettant fin à une forme de discrimination musicale qui était l'écho des discriminations sociales et spatiales subies par les « jeunes des banlieues ». En même temps, les « musiques urbaines » véhiculent des cultures et expriment des identités ; elles participent à l'émergence de communautés et de territoires. Elles ont mis les « cités » de banlieue sur la carte de l'imaginaire géographique français et ont contribué à leur requalification symbolique en faisant entendre la voix de leurs habitant.es.

Les chansons sont aussi associées à des souvenirs, faisant ressurgir le moment et le lieu où on les a écoutes. « On a tous dans le cœur des vacances à Saint Malo / et des parents en maillot qui dansent sur Luis Mariano » (cf. *Mexico*, p. \$\$) (*Rockcollection*, Laurent Voulzy, 1977). Réécouté quelques saisons plus tard, le tube de l'été nous ramène aux vacances et à la plage dont il a constitué la bande-son, souvenir qu'on partage avec la bande de copains d'alors. *I will Survive* (Gloria Gaynor, 1978), hymne des Bleus, est associée à la coupe du monde de football de 1998, et – pour moi – à Carantec, petite ville bretonne où j'ai regardé la finale. Car certains souvenirs sont très personnels, et articulent presqu'arbitrairement un lieu, un moment, une émotion et une chanson. Le deuxième album de Stromae (2013) est pour moi lié à Los Angeles et au bonheur familial, parce que nous l'y avons beaucoup écouté à l'occasion d'interminables trajets en voiture. Dès que j'entends *Formidable*, je m'y retrouve. Je suis bien le seul. A cause de l'association entre une chanson donnée et un moment de notre vie, mais aussi du fait de l'importante composante émotionnelle de la musique, sa réception peut ainsi être très différente d'un individu à l'autre.

¹⁴ En anglais, le *N-word* – le mot qui commence par la lettre N – est l'injure raciste pour désigner les Afro-américains ; il est désormais imprononçable.

Quelles villes ?

On chante surtout les grandes – voire les très grandes – villes, et les plus renommées. Il faut bien que cela parle au public. Les ports possèdent leur mythologie propre, qui nourrit tout un répertoire, à commencer par *Dans le port d'Amsterdam* (Jacques Brel, 1964), probablement la plus connue des chansons urbaines en français (mais il y aussi *A Amsterdam*, Guy Béart, 1976 et *Mary Jane Holland*, Lady Gaga, 2013). Les villes touristiques sont bien représentées. On a mentionné plus haut plusieurs titres sur Venise, mais on peut aller plus loin : Dario Moreno chante *Si tu vas à Rio* (1958), Claude François, *Je vais à Rio* (1977, p. \$\$), et Justin Bieber *Take you to Rio* (pour le dessin animé *Rio*, 2011). Il faudrait aussi citer, pour en rester aux chansons françaises, celles dédiées à la ville par Bébé Hong-Suong¹⁵ (1955), Sacha Distel (1961), Nino Ferrer (1970), Mireille Mathieu (1973), Robert Charlebois (1974), Nicole Croisille (1980), Dalida (1980), Gold (1988), Lara Fabian (2001), Michel Sardou (2010, un peu à la traîne), etc. La variété francophone a vraiment eu son moment Rio. Moment sans doute lié d'une part au succès planétaire de *The Girl from Ipanema* (1963, João Gilberto et Astrud Gilberto) et de la bossa nova – née à Rio –, d'autre part à l'ouverture dans les années 1960 des premières lignes aériennes commerciales directes entre l'Europe et l'Amérique du Sud. Pour la chanson comme pour le tourisme et probablement en partie pour les mêmes raisons, il y a des destinations à la mode.

Sans surprise, les petites villes ne figurent guère dans le hit-parade. Pour que cela parle à tout le monde, la petite ville est souvent évoquée façon générique. Afin d'en évoquer le charme : *La Petite ville* (Tino Rossi, 1935), *Belle petite ville* (Les Compagnons de la chanson, 1965), *Une Petite ville* (Marie Laforêt, 1973). Parfois pour en condamner le caractère réactionnaire (*Smalltown boy*, Bronski Beat, 1984, qui dénonce l'homophobie). Une notable exception avec Vincent Delerm, chanteur du quotidien, qui consacre un titre à *Châtenay-Malabry* (2002) et à *Evreux* (2004), comme si la vie y était plus vraie. Quelques titres mobilisent aussi une petite ville dans le registre de la dérision (*Henin-Liétard*, Henri Salvador, 1967 ; *Vesoul*, Jacques Brel, 1968¹⁶ ; *Le Tango de Massy-Palaiseau*, Renaud, 1979), le caractère insignifiant de la ville citée servant précisément de ressort comique.

Ceci dit, quelles sont les villes évoquées dans les chansons connues du public francophone¹⁷ ? Où sont-elles ? Certaines villes s'imposent à l'échelle internationale. Bruxelles (p. \$\$), Montréal (p. \$\$), ou Alger (p. \$\$) sont l'objet de multiples titres chers aux francophones, évidemment parce qu'on y parle ou a parlé français. Nombreuses sont aussi les chansons dédiées à Jérusalem (p. \$\$), Londres (p. \$\$), New York (p. \$\$), San Francisco (p. \$\$) ou Los Angeles (p. \$\$). C'est la marque de leur importance dans notre imaginaire géographique. En revanche, il n'est guère de chansons en français ou bien connues du public francophone qui portent sur les villes indiennes, chinoises ou japonaises. Ce n'est pas que cette partie du Monde n'ait pas sa place dans son imaginaire géographique, mais plutôt que l'orientalisme qui la détermine ne s'exprime guère en chansons, et ne se cristallise pas sur des villes spécifiques. L'Amérique du Sud et l'Afrique n'ont guère plus de succès, même si Rio ou Johannesburg se démarquent quelque peu. *The West and the rest*.

Les villes françaises, ce n'est pas une surprise, prédominent. Il n'en est probablement pas une qui n'ait pas sa chanson. Les plus grandes restent les plus chantées, et parmi elles Marseille (p. \$\$). Sans doute parce que la ville possède une forte identité, mais aussi parce qu'elle constitue une scène musicale importante, avec ses traditions et ses vedettes. Mais la place de Paris est

¹⁵ Chanteuse belge née à Hanoï, dont l'unique succès, *Rio de Janeiro*, télescope les imaginaires coloniaux.

¹⁶ Pieroni et Staszak, 2021, p. 28.

¹⁷ On peut s'en faire un idée avec la liste compilée sur wikipedia :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_chansons_françophones_dont_le_titre_comporte_le_nom_d%27une_ville.

Mais elle ne comporte que des titres en français, et qui, n'ont pas nécessairement eu de succès auprès du public francophone.

écrasante : on a répertorié près de 3.000 titres¹⁸ dédiés à la capitale depuis la fin du XIXe siècle. Au point que, dans les années 1950, il devient difficile d'écrire une chanson sur Paris. Certaines commencent ainsi : « Tant de poètes ont écrit / Des couplets des refrains / Sur Paris / Que je n'sais plus quoi chanter / Pour vanter ta beauté / Mon Paris » (*La Ballade de Paris*, Yves Montand, 1953) ; « Paname / On t'a chanté sur tous les tons / Y a plein de paroles dans tes chansons » (*Paname*, Léo Ferré, 1960).

La cartographie qu'on vient d'esquisser n'est pas celle des chansons portant sur les villes. C'est celle des chansons urbaines connues du public francophone, car c'est son imaginaire géographique qui nous intéresse. N'y figurent ni les chansons en portugais sur Brasilia, inconnues du public francophone, ni les chansons en français sur Yaoundé (cf. p. \$\$), dont l'audience n'a guère dépassé les frontières du Cameroun. On a inclus dans ce recueil *Je vais à Yaoundé* (André Marie Talla, 1975, p. \$\$) et *Construção* (Chico Buarque, 1971, p. \$\$\$) pour tout de même rappeler leur existence.

Cartographier les chansons urbaines connues du public anglophone aboutirait à un tout autre résultat. On peut s'en faire une bonne idée avec la carte interactive des lieux¹⁹ mentionnés dans les 200.000 chansons classées dans le top 40 au Royaume-Uni et aux Etats-Unis depuis 1960, disponible en ligne. Ce corpus présente l'intérêt d'être constitué à partir d'une liste finie de chansons identifiées sur la base de leur succès : ce sont celles qui comptent pour la culture populaire. New York se démarque avec 161 titres, devant Londres (102) et Los Angeles (87). Paris est évoqué dans 52 titres, un peu devant Miami (46), (<https://www.celebritycruises.com/music-mapped/>).

Le faible score de Paris n'est pas une surprise, surtout qu'on est après les années 1950, moment où la chanson de Paris s'efface même dans le répertoire francophone. Mais par rapport à quoi peut-on dire que son score est bas ? A la vérité, si on faisait sur le même principe une carte des villes mentionnées dans le hit-parade français, on aurait probablement une hiérarchie bien plus marquée entre la première ville mentionnée (Paris à n'en pas douter) et les suivantes. La carte des chansons urbaines de la culture populaire de langue anglaise est finalement plus équilibrée qu'il paraît, et permet de mieux prendre la mesure de la place prééminente de Paris dans la chanson de langue française. C'est la marque d'un pays très centralisé, le reflet de la réputation internationale de la Ville-lumière, la mesure de sa charge poétique, mais aussi la conséquence de la constitution à la fin du XIXe siècle de la chanson de Paris comme un genre en soi, au même titre que la chanson d'amour. Mais qu'est-ce exactement ?

La Chanson de Paris

La Chanson de Paris, c'est le titre d'un film de William Wallace (1929). Le cinéma parlant vient de naître, et c'est le premier film américain où figure Maurice Chevalier, chanteur de charme parisien s'il en est, qui devient une immense star outre-Atlantique. *Les Chansons de*

¹⁸ Selon Martin Pénet (2004), auteur d'une anthologie en deux volumes de la chanson française, le corpus des chansons consacrées à Paris approche les 2.000 titres. Philippe Meyer, dans la préface du catalogue *Paris en chansons* (2012), en compte 2.800. Ces chiffres sont certainement en dessous de la réalité : il y a forcément des chansons oubliées. Voir sur wikipedia la liste de quelque 1.941 chansons sur Paris : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_songs_about_Paris, ou, pour les titres exclusivement en français : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chansons_sur_Paris. On peut visionner les vidéos de 39 titres compilés sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel français (<https://www.youtube.com/watch?v=NmvwHNeZPnw>), en écouter 320 grâce à l'impressionnante anthologie publiée par Harmonia Mundi en 2013 (*Les Chansons de Paris*, 12 CD, coll. Le Chant du Monde). Voir aussi les beaux documentaires *Si Paris m'était chanté* (2019, Christophe Duchiron, 91 mn) et, sur la période de l'après-guerre, *Il est minuit, Paris s'éveille* (2012, Yves Jeuland, 90 mn), tous deux disponibles sur le site de l'INA.

¹⁹ Il s'agit surtout de villes ou de quartiers urbains. Seule exception notable : la Californie (3^{ème} rang, avec 68 titres). Voir aussi à la liste compilée sur wikipedia : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_songs_about_cities.

Paris, c'est un film de Jacques de Baroncelli (1934), qui raconte le parcours d'un chanteur de rue à la voix d'or, joué par le fameux ténor Georges Thill, et le titre d'un de ses succès : « C'est la chanson des gars d'Paris / Des petits apprentis / Des titis ! / Sur le pavé elle fleurit / De tout Paname c'est l'esprit. » Rares sont les films français des années 1930 qui ne sacrifient pas à l'exercice obligé de la chanson de Paris, attestant de l'affirmation d'un genre et de son succès. Succès durable et international : encore en 1952, on tourne à Londres *Song of Paris* (film de John Guillerman, qui sort aux Etats-Unis sous un titre plus explicite : *Bachelor in Paris*). Cette comédie met en scène la rencontre d'un homme d'affaire britannique avec une chanteuse de cabaret parisienne (puis-je préciser qu'elle est jouée par Anne Vernon, la mère de Catherine Deneuve dans *Les Parapluies de Cherbourg* ?). Elle chante dès les premières images, en français : « Un produit d'exportation / La chanson d'Paris, la chanson des jours / La chanson d-la vie, la chanson d'l'amour / La chanson qui fait vibrer les faubourgs ».

La chanson de Paris, c'est une chanson chantée à Paris par un.e Parisien.ne, et qui parle de Paris. Les premières apparaissent à la fin de XIXe siècle, entonnées par des chanteurs de rue ou dans des cabarets, comme celui d'Aristide Bruand (1851-1925). Les compositions du fameux chansonnier fixent pour longtemps les thèmes et la carte de la chanson de Paris, dont on peut dire qu'il invente le genre à la Belle Époque. Il en publie presque cent dans trois volumes, dont le titre (*Dans la rue*, 1889, 1889, 1895 - illustrés par Steinlen puis Poulbot) affiche bien le propos. Yvette Guibert et Eugénie Buffet interprètent ses succès dans les caf'conc'. C'est avec l'industrialisation permise par les enregistrements sonores et leur diffusion par la radio que la chanson de Paris connaît son deuxième triomphe dans les années 1920-1930, notamment avec les compositions du prolifique Vincent Scotto. Berthe Sylva, Damia et Fréhel (p. \$\$) chantent leurs goulantes dans un style réaliste proche de Bruant ; Mistinguett, Joséphine Baker, Maurice Chevalier et Charles Trenet (p. \$\$) adoptent un ton plus léger, plus swing, marqué par l'esprit du music-hall et la joie de vivre. Après la Seconde guerre mondiale, la chanson de Paris connaît une troisième vague. Edith Piaf (p. \$\$) et Charles Aznavour reprennent le registre réaliste ; Mouloudji, Juliette Gréco, Serge Reggiani (p. \$\$) et Léo Ferré développent un esprit plus poétique et rive gauche, parfois engagé, avec ce qu'on appelle la « chanson à texte » ; Yves Montand (p. \$\$), quant à lui, joue sur toute la gamme, y compris celle du music-hall. Plusieurs de ces interprètes connaissent un succès international. Le genre tombe en désuétude dans les années 1960, avec l'émergence des yéyés et le triomphe des chansons en anglais (ou adaptées de l'anglais). Si, en matière de villes, le public francophone n'entendait jusque-là guère chanter que Paris, il s'ouvre alors à d'autres mondes et écoute désormais des tubes qui portent sur Londres, New York ou San Francisco.

Quelques auteurs et interprètes reprennent toutefois la tradition de la chanson de Paris en la réinterprétant plus ou moins radicalement, à l'exemple Jacques Dutronc (voir p. \$\$), Renaud (p. \$\$), Alain Souchon (p. \$\$), Zaz (dont l'album de 2014 est consacré à la reprise du répertoire de la chanson de Paris), Gaël Faye (p. \$\$) ou Hugo TSR (p. \$\$). Peut-être Paris s'est-il trop embourgeoisé, et c'est dans ses banlieues, avec le rap, que la chanson de Paris retrouve son souffle populaire. On peut toutefois parler, si ce n'est d'une quatrième vague, tout du moins d'une vaguelette de chansons de Paris autour des années 1990, avec le succès de groupes de rock alternatif. Les Bérurier noir (p. \$\$ et \$\$), les Garçons bouchers, la Mano negra, Les Négresses vertes, la Souris déglinguée reprennent, quelquefois accordéon en main et avec quelque ironie, le folklore parisien de la chanson réaliste et du bal musette, qu'ils mâtinent selon les cas de punk, de raï ou de flamenco, pour chanter le Paris populaire. Pigalle, groupe dont le nom est déjà en la matière tout un programme, raconte ainsi, accompagné d'un orgue de barbarie, les ivrognes, les drogués, les clochards et les « vieux gars tatoués » qui passent *Dans la Salle du bar-tabac de la rue des Martyrs* (1991).

Le répertoire de la chanson de Paris est considérable, mais son contenu reste très homogène et stable dans le temps, peut-être parce qu'il parle d'un Paris éternel et pour une bonne part

imaginaire, ce qui expliquerait le ton nostalgique de beaucoup de titres. *Paris sera toujours Paris*, chante Maurice Chevalier en 1939 ; mais, pour Charles Aznavour en 1965 (*La Bohème*), « Montmartre semble triste et les lilas sont morts ».

Sur le plan musical, la chanson de Paris privilégie des rythmes simples et dansant propres au bal musette et à la guinguette : valses, javas, tangos et passo doble. Son instrument fétiche est l'accordéon, qu'on appelle le piano du pauvre. Roulant les R, avec gouaille, l'accent parigot et quelques mots d'argot, on chante la vie quotidienne sans en gommer les ridicules et difficultés. On joue sur la corde comique comme sur la corde dramatique, voire mélodramatique. La chanson de Paris est peuplée d'artistes, d'ouvriers et de grisettes, de voyous et de prostituées, mobilisant une mythologie des bas-fonds, qui parfois romantise la misère (la Bohème !) et souvent glorifie le peuple de Paris, paré de toutes les vertus, notamment l'amour de la liberté (et de Paris...). Si bien que la chanson de Paris peut prendre un tour politique. Les gamins de Paris, titis, poulbots et gavroches, élevés à la rue mais d'une grande noblesse de cœur, en sont les héros. Quant aux immigrés et aux personnes racisées, on n'en parle rarement. La chanson de Paris est aussi marquée par ses absents, que signalent quelques hapax. *La Rue des rosiers* (Pia Colombo, 1967) porte sur la rue emblématique du quartier juif du Marais et la rafle du Vel' d'Hiv de 1942. *Comme ils disent* (Charles Aznavour, 1972) est la première à évoquer l'homosexualité, et l'homophobie.

Avec tous ces personnages parisiens, on arpente les rues, les faubourgs, les boulevards, les ponts et les quais. On prend le métro, on va à la gare, on circule, on flâne et déambule. De jour comme la nuit. Et on observe, on écoute. Le spectacle est celui de la rue, de ses joies et ses peines. Ce n'est pas le Paris des touristes, même si on présente Paris comme la plus belle ville du Monde : les monuments (à l'exception de la Tour Eiffel, qu'on voit de loin mais ne visite pas) et le centre historique de Paris sont peu évoqués. La chanson de Paris marque une préférence pour certains quartiers. D'abord les Fortifs (ourtant rasées avant que la chanson de Paris ne s'impose), Montmartre, Pigalle, Ménilmontant, Belleville, les Grands Boulevards, la Bastille. Plus tard, Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés, le Quartier latin et la Contrescarpe. Peut-être aujourd'hui Barbès, voire Saint-Denis. Mais le socle reste le Paris de la chanson d'avant-guerre : le Nord et l'Ouest de la ville. Ce n'est pas le Paris bourgeois. L'interprète de la chanson de Paris se réclame toujours du peuple.

Il est évidemment beaucoup question d'amour. Et Paris, la rue de Paris, en est la scène. Georges Gershwin aurait dit : « n'y a que deux sujets de chansons possibles : l'amour et Paris ». « C'est la romance de Paris » (Charles Trenet, 1941) : surtout à partir des années 1920, la chanson fait de Paris la ville de l'amour et de l'amour le sentiment parisien. A la mode, mutine et affranchie, la Parisienne est la plus charmeuse des femmes. Elle incarne la ville comme la ville comme Paris incarne la femme : « Paris, c'est une blonde / Qui plaît à tout le monde » (*Ça c'est Paris*, Maurice Chevalier, 1926) ; *Paris, tu m'as pris dans tes bras* (Enrico Macias, 1964). Quant au Parisien, c'est le plus séducteur et le plus séduisant des hommes (mais la chanson s'étend moins sur lui que sur la Parisienne). Flâner dans Paris, c'est la promesse d'une rencontre.

Toutes ces chansons mettant en scène un homme qui suit ou interpelle une femme dans la rue peuvent aujourd'hui susciter un certain malaise : n'est-ce pas dans certains cas une forme de harcèlement ? « Je m'baladais sur l'avenue le cœur ouvert à l'inconnu / J'avais envie de dire bonjour à n'importe qui / N'importe qui et ce fut toi, je t'ai dit n'importe quoi / Il suffisait de te parler, pour t'apprivoiser » (*Les Champs-Elysées*, Joe Dassin, 1969). Rares sont les chansons adoptant le point de vue la femme abordée, comme *Encore lui* (1973), composée par Serge Gainsbourg et que murmure Jane Bikin, suivie rue après rue par un inquiétant inconnu. Cette rareté est un effet de la domination masculine sur l'industrie de la chanson et son imaginaire, qui explique son silence sur certains sujets, comme l'insécurité des femmes dans l'espace urbain.

Paris donne envie d'aimer. C'est tout du moins ce que dit la chanson. Cela sonne comme un cliché, et les chansons de Paris sont pleines de stéréotypes et d'idées fausses. Mais ne suffit-il pas de croire, parce qu'on l'a entendu chanter, que Paris est la plus belle ville du monde et la ville de l'amour, pour que cela devienne vrai ? Si la chanson a ce pouvoir performatif, elle a nécessairement raison. Paris est la ville la plus chantée au Monde, mais aussi la plus visitée. Ce n'est probablement pas une coïncidence. « J'aime les boul'vards de Paris / Quand Yves Montand qui sourit / Les chante et ça m'enchantes » (*Moi j'aime le music-hall*, Charles Trenet, 1955).

Pour conclure

Que veulent les images ? Tel est le titre un rien provocateur d'un livre de W.J.T. Mitchell (2005), fondateur des études visuelles. Nous posons la même question à propos des chansons. Non seulement elles font quelque chose en nous faisant éprouver des émotions et en changeant notre rapport aux lieux, mais elles ont une force, une volonté qui leur est propre. C'est bien de cela qu'il s'agit quand on dit qu'une chanson nous tire les larmes. Au sens strict, ce n'est pas l'action de son auteur ou de son interprète, mais bien celle la chanson, qui exerce son pouvoir sur nous quand nous l'écoutes. Qui nous conduit à flâner sur les grands boulevards parisiens et donner rendez-vous Place des grands hommes, à chercher les traces des *Demoiselles* à Rochefort, regarder les Corons et Saint-Etienne d'un autre œil, aller voir Syracuse et roucouler à Venise, à expérimenter la *saudade* dans une casa de Fado à Lisbonne, pousser jusqu'au Pirée quand on est à Athènes, ou, au contraire, éviter Ostende (mais aimer Bruxelles !) quand on passe en Belgique, chercher une maison bleue à San Francisco, danser la samba à Rio, briller à Hollywood, adopter le *Gangnam Style*.

Bien sûr, les chansons n'ont sur nous que l'effet que nous leur laissons avoir, ou plutôt que nous contribuons à leur donner : il faut accepter d'entendre ou plutôt d'écouter une chanson, accepter son rythme et plonger dans son ambiance, s'ouvrir aux sentiments qu'elle donne à partager, l'aimer ou tout du moins la mémoriser, l'intégrer à notre imaginaire, ensuite s'en souvenir, la mettre dans sa playlist ou la fredonner dans sa tête, la mobiliser dans certaines circonstances, l'infliger à nos proches, etc. Sans cela, les chansons ne nous font pas grand-chose. Les chansons ont la place qu'on leur donne. Encore que certaines chansons montrent une agaçante capacité à vous entrer dans la tête et ne pas en sortir... Cette capacité d'agir définit l'agentivité, qu'on a l'habitude de réservier à certains êtres vivants. Dans cette perspective, l'expression anglaise qui désigne ces airs obsédants prend tout son sens : *earworm* (ver d'oreille).

Ce texte vise à expliquer comment fonctionne ce processus d'enchantement, et à montrer l'enjeu et l'intérêt pour les sciences sociales, en particulier la géographie, de l'examen des liens entre chansons et imaginaires urbain. Il ne peut en revanche rendre compte de la richesse du corpus de chansons dédiées aux villes, ni de la portée et de la diversité des analyses qu'on peut faire de chacune d'elle. Les pages qui suivent en font, on l'espère, la démonstration par l'exemple.

Bibliographie

- Benabdellah A., 2017, « Détroit, ville techno : analyse musicale et géographique d'une ville noire en pleine mutation », *L'Information géographique*, 81, 68-85. <https://doi.org/10.3917/lig.811.0068>
- Benini R., 2016, « La chanson, voix publique (Paris, 1816-1881) », *Romantisme*, 171, 40-52. <https://doi.org/10.3917/rom.171.0040>
- Blanchard R. et Blanchard M., 1998, *Paris voix de ville - Anthologie de la chanson parisienne XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris, Association Paris-Musées.
- Canova N., 2014, (dir.) *La Musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan.
- Canova N. et Raibaud Y., 2018, « Introduction. De l'espace du pouvoir aux territoires musicaux. Un regard géographique sur le lien entre musique et politique », *L'Information géographique*, 4, 4, 10-37.
- Campos R., 2009, « Le quartier parisien de la chanson de la fin du XIXe siècle aux années 1930 », *Histoire urbaine*, 26, 69-87. <https://doi.org/10.3917/rhu.026.0069>

- Campos R., 2017, « Ville et musique, essai d'historiographie critique », *Histoire urbaine*, 48, 177-196.
<https://doi.org/10.3917/rhu.048.0177>
- Cohen S. 2007, *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Aldershot, Ashgate.
- Connell J. and C. Gibson (eds.), 2003, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, London and New York, Routledge.
- Copans J., 2014, *Le Paysage des chansons de Renaud*, Paris, L'Harmattan.
- David F., 2016, « Territoires urbains dans la chanson. », *Litter@ Incognita* [En ligne], Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, n°7 « Territoire et intermédialité », automne <<https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2018/01/09/la-ville-contemp...ite-au-generique/>>.
- Dicale B., 2010, *Ces Chansons qui font l'Histoire*, Paris, Textuel, France Info.
- Dutheil-Pessin C., 2004, « Chanson sociale et chanson réaliste », *Cités*, 19, mars, p. 27-42.
- Dutheil-Pessin C., 2004, *La Chanson réaliste : sociologie d'un genre*, Paris, L'Harmattan.
- Eclimont C.-L., 2016, *Si Paris m'était chanté*, Paris, Gründ.
- Galhardo J., 2020, « Le marquage patrimonial du fado dans un quartier populaire de Lisbonne », *Norois*, 3, p. 59-76.
- Gétreau F. et Daphy É., 1999, « Musiciens des rues, musiques dans la rue », *Ethnologie Française*, 29, 1, p. 8–10. <http://www.jstor.org/stable/40990095>
- Gibson C. and Connell J., 2007, “Music, tourism and the transformation of Memphis”, *Tourism Geographies*, 9, 2, 160-190.
- Giusy B., 1999, « La chanson et la musique des rues : à travers la production phonographique et cinématographique », *Ethnologie française*, 29, 1, pp. 11-21.
- Guillard S., 2017, « ‘Getting the city on lock’ : imaginaires géographiques et stratégies d’authentification dans le rap en France et aux États-Unis », *L'Information géographique*, 81, 102-123.
<https://doi.org/10.3917/lig.811.0102>
- Guiu Cl., 2006, « Géographie et musiques : état des lieux », *Géographie et cultures*, 59, p. 7-26
- Hayes D., 2009, ““From New York to L.A.”: US Geography in Popular Music”, *Popular Music and Society*, 32, 1, 87-106, DOI: 10.1080/03007760802208278
- Horler S. and Williams J. (eds.), 2018, “Geography, Music, Space”, vol. 1, *Musicology Research Journal*, 4, Spring.
- Johansson O. and Bell T.L. (eds.), 2009, *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, Farnham, Asgate.
- Jucu I. S., 2019, “Urban Identities in Music Geographies: A Continental-Scale Approach”, *Territorial Identity and Development*, 3, 5-29. 10.23740/TID220181.
- Kong L., 1995, “Popular music in geographical analyses”, *Progress in Human Geography*, 19, 2, 183-198.
doi:10.1177/030913259501900202
- Krims A., 2007, *Music and Urban Geography*, London/New York, Routledge.
- Kruse R.J., 2005, *A Cultural Geography of the Beatles: Representing Landscapes as Musical Texts*, Lewiston, E. Mellen Press
- Lafargue de Grangeneuve L., 2006, « Comment Marseille est devenue l'autre capitale du rap français. Politique musicale et identité locale », *Géographie et cultures*, 59, 57-70.
- Lashua B., K. Spracklen and S. Wagg (eds.), 2014, *Sounds and the City: Popular Music, Place, and Globalization*, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Lashua B., S. Wagg, K. Spracklen and M. S. Yavuz (eds.), 2019, *Sounds and the City Volume 2*, London, New York/Shanghai, Palgrave Macmillan.
- Lasser M., 2019, *City Songs and American Life, 1900–1950*. Woodbridge, Boydell & Brewer.
- Lazzarotti O., 2021, *Vivent les vacances ! Tourisme et chansons*, Paris, Presses universitaires du Septentrion.
- Marcadet C., 2012, *Paris en chansons*, Paris, Actes Sud.
- “Music and the Production of Place”, 2009, *Transforming Cultures eJournal*, 4, 1,
<https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/TfC/issue/view/65>
- Meyran R., 2014, « Les musiques urbaines, ou la subversion des codes esthétiques occidentaux. », *EspacesTemps.net* [En ligne], Travaux, 2014 | Mis en ligne le 27 janvier 2014.,
<https://www.espacestemps.net/articles/les-musiques-urbaines-ou-la-subversion-des-codes-esthetiques-occidentaux/>
- Pénet M., 2004, « La chanson de la Seine », *Sociétés & Représentaions*, 1, 17, p. 51-66.
- Pieroni R. et J.-F. Staszak (dir.), 2021, *Monde enchanté*, Genève, Georg.
- Raibaud Y. & Canova N., 2017, « Introduction. Les figures d'attachement dans la géomusique », *L'Information géographique*, 81, 8-19. <https://doi.org/10.3917/lig.811.0008>
- Robert J.-L., 1997, « Chansons de Paris la nuit : XIX^e et XX^e siècles », *Sociétés & Représentaions*, 4, 187-198.
<https://doi.org/10.3917/sr.004.0187>

- Robert J.-L., 1997, « Les chansons de Paris : une première approche lexicologique », in J.-P. Genet et al., *Histoire et informatique III, Quels CD Rom pour l'enseignement et la recherche ?, Nouvelles approches de l'informatique en Histoire*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 107-114.
- Robert J.-L., 2016 (1^{re} éd. 1999), « Paris enchanté : le peuple en chansons (1870-1990) », in Robert J.-L. et D. Rartakowsky (dir.), *Paris le peuple : XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, p. 195-206.
- Schlessner G., 2019, *Le Paris de Barbara*, Paris, Parigramme.
- Schlessner G., 2020, *Paris Gainsbourg*, Paris, Parigramme.
- Smith S.E., 2003, *Dancing in the Street. Motown and the Cultural Politics of Detroit*, Harvard, Harvard Univ. Press.
- Symonds D., 2017, *Broadway rhythm: imaging the city in song*, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor,
- Williams J. and S. Hall (eds.), 2018, “Geography, Music, Space”, vol. 2, *Musicology Research Journal*, 5, autumn.