



HAL
open science

La carrière de Michel Berger (1963-1992), un professionnel de la production musicale

Gabriel Ménévis

► **To cite this version:**

Gabriel Ménévis. La carrière de Michel Berger (1963-1992), un professionnel de la production musicale. Histoire. 2021. dumas-03434767

HAL Id: dumas-03434767

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03434767v1>

Submitted on 18 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École d'histoire de la Sorbonne
Centre d'histoire sociale des mondes contemporains
Année 2020-2021

Mémoire de master 2 préparé sous la direction de Pascale Goetschel

Gabriel Ménévis

La carrière de Michel Berger (1963-1992)

Un professionnel de la production musicale

La carrière de Michel Berger (1963-1992)
Un professionnel de la production
musicale

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans Pascale Goetschel qui, en acceptant de diriger ma recherche, m'a fait profiter de son temps, de son attention et de ses remarques. Je lui exprime toute ma gratitude.

Le soutien affectif et financier que m'ont témoigné mes parents et mes frères m'a été essentiel, tout particulièrement celui de ma mère dont les paroles m'ont plusieurs fois donné la force de continuer ce travail. Je tiens également à exprimer ma reconnaissance à l'égard de mes grand-mères : à l'une pour m'avoir accueilli pendant une partie de la rédaction de ce mémoire ; aux deux pour leur gentillesse, leur sollicitude et la confiance dont elles ont invariablement fait preuve à mon égard quand j'en manquais moi-même. À mes amis, que j'ai peu vus mais qui ont été une boussole nécessaire. Et bien sûr à Chloe, qui a dû – et su – prendre soin de nous deux pendant ces longs mois.

Thibaut Chatel, Fabrice Aboulker et Philippe Rault ont accepté de répondre à mes questions et ont fait tout ce qu'ils ont pu pour m'aider. Ils m'ont notamment permis de rencontrer Grégoire Colard, dont l'entretien fructueux m'a donné la satisfaction d'incarner, après deux ans de recherche, le sujet de ce travail. Qu'ils en soient tous remerciés chaleureusement.

Je veux enfin rendre hommage à toutes celles et tous ceux, protagonistes ou seconds rôles, qui sont les sujets de cette histoire et en particulier aux musiciens qui ont compris que faire de la musique était plus important que d'en parler. Bruno Séganti a passé plusieurs années à essayer de me l'apprendre, je ne l'oublie pas non plus. Quant à Michel Berger, je lui dédie ce travail, pour m'avoir ouvert de nouveaux horizons musicaux et pour m'avoir, sans le savoir, donné le droit de ne pas être d'accord – y compris avec lui.

SOMMAIRE

Introduction

Première partie – 1963-1973. L'avènement d'un professionnel de la musique enregistrée

Chapitre 1 – Michel Berger, « idole de demain¹ » ?

1. De jeunes musiciens enregistrent leur premier disque
2. Avant l'audition, les riches parcours des jeunes musiciens
3. Comment Hamburger devient Berger

Chapitre 2 – Dans les coulisses de l'industrie musicale : le temps de la professionnalisation

1. De l'interprétation à la direction artistique
2. Se faire un réseau dans l'industrie musicale
3. Publicités et illustrations : la face cachée de l'industrie musicale

Chapitre 3 – Se positionner dans le paysage musical, entre pop musique et variétés

1. Le difficile avènement de la pop en France
2. Avec Véronique Sanson, briser les chaînes de la pop française

Deuxième partie – 1973-1980. De l'ombre à la lumière : le succès d'un producteur

Chapitre 4 – Colline, Crapoutchik, Gang : un autre regard sur la « galaxie Berger² »

1. Les éditions Colline : la maison du producteur
2. Organiser le travail des musiciens
3. Le producteur, un animal de studio

Chapitre 5 – Les paradoxes de la médiatisation

1. Réussir sa carrière, entre succès et médiatisation
2. À la conquête de l'authenticité

1 Texte promotionnel pour les auditions Pat, verso du 45-tours de Michel Berger « Tu n'y crois pas »

2 Stéphane Hirschi, *La chanson française depuis 1980*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2016, p. 99

Troisième partie – 1980-1992. Voir au-delà de la musique

Chapitre 6 – Les Disques Apache, l’ambition de l’indépendance

1. Une émancipation incomplète du « système des multinationales³ »
2. L’échec d’une stratégie d’éclectisme

Chapitre 7 – Monter sur scène et montrer la musique

1. Avec *Starmania*, la définition d’un modèle français de spectacle musical
2. La musique en spectacle : une décennie sur scène

Conclusion

État des sources

Bibliographie

3 Jean D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : ‘une politique bien à nous’ », *Show magazine*, n°157, avril 1985, p. 20-23, p. 20

TABLE DES ABRÉVIATIONS

ACI : auteur-compositeur-interprète

BnF : Bibliothèque nationale de France

INA : Institut national de l'audiovisuel

Sacem : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

SNEP(A) : Société nationale des éditeurs phonographiques (et audiovisuels)

WEA : Warner Elektra Atlantic

Introduction

*Pour me comprendre, il faudrait savoir qui je suis
Pour me comprendre, il faudrait connaître ma vie¹*

Dans sa chanson « Pour me comprendre », qui clôt en 1973 son premier album, Michel Berger invite ses auditeurs à comprendre sa musique à la lumière de sa vie. Passé inaperçu à l'époque, ce morceau a pris de plus en plus d'importance à mesure que les hommages à Michel Berger se multipliaient, s'accordant à y voir un « remarquable autoportrait » où réside la « clef de Michel Berger² ». Significativement, c'est aussi le titre choisi par Warner pour l'intégrale parue en 2002 pour les dix ans de la mort du musicien et qui, réunissant en un coffret tous ses enregistrements, permet en effet de comprendre musicalement la carrière de Michel Berger³. Si de nombreux biographes et documentaristes ont déjà entrepris de « connaître [s]a vie », c'est toutefois un but quelque peu différent que ce mémoire se donne : comprendre Michel Berger à la lumière, non de sa vie, mais de sa carrière professionnelle.

La carrière d'un musicien aux facettes multiples

Michel Hamburger, connu sous le pseudonyme de Michel Berger qu'il adopte dès son premier disque et dont il ne se départit (presque) jamais, est un musicien français né le 28 novembre 1947 à Neuilly-sur-Seine et mort le 2 août 1992 à Ramatuelle. Connu pour son activité dans le domaine de la chanson dite de variété, il cumule au fil de sa carrière plusieurs casquettes : interprète d'abord, compositeur puis auteur, directeur artistique, éditeur et producteur, metteur en scène de spectacles et réalisateur de clips vidéo... À divers degrés, ces activités jouent un rôle dans sa notoriété auprès du public français. À ses succès en tant qu'interprète (« La groupie du pianiste » en 1980,

1 Michel Berger, « Pour me comprendre », Éditions musicales Colline, 1973

2 Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, p. 98

3 Michel Berger, *Pour me comprendre*, coffret intégrale 12 CD, WEA Music, 2002

« Chanter pour ceux qui sont loin de chez eux » en 1985, « Le paradis blanc » en 1990...) s'ajoutent en effet ses collaborations avec Véronique Sanson, Françoise Hardy, Johnny Hallyday et surtout France Gall, qu'il épouse en 1976 et dont il écrit et produit tous les disques de 1974 à 1992.

Ce mémoire se donne pour but d'étudier ensemble ces différentes activités, réunies sous le terme de *production musicale* qu'il faut prendre au sens large comme l'ensemble des activités par lesquelles la musique est produite, en s'interrogeant sur leur interdépendance et les rapports conflictuels ou complémentaires qu'elles entretiennent entre elles. En prenant en compte ses rôles d'éditeur, de producteur, de fondateur d'une maison de disques au même titre que son activité plus médiatique d'auteur-compositeur-interprète, on prend le parti de considérer la dimension *professionnelle* de la création de musique. Celle-ci se déploie au fil d'une *carrière* qui invite à étudier de manière diachronique les relations entre les différents rôles endossés : passage de l'un à l'autre, permanence ou abandon temporaire ou définitif, transformation du contenu des activités ou des représentations qui y sont associées...

Par ailleurs, la carrière implique de prendre en considération l'environnement qui lui sert de cadre : il s'agit ici du système de production de la musique, lui aussi conçu selon une acception large qui s'étend de la création à son niveau le plus intime à sa diffusion. Depuis le début du XX^e siècle, ce système est structuré sous la forme d'une industrie qui met en rapport disque, médias, spectacles par lesquels la musique devient peu à peu accessible à un marché de masse⁴. Il apparaît donc essentiel de porter une attention marquée à l'organisation de l'industrie musicale et à ses évolutions, non seulement car le concept même de carrière fait dialoguer le parcours et les choix individuels avec les éléments contextuels qui les contraignent⁵, mais encore parce que les activités exercées tour à tour ou simultanément par Michel Berger n'ont de sens que dans la division du travail musical proposée par l'industrie musicale à un moment donné.

La carrière de Michel Berger dans la production de musique s'étend de 1963, date précoce de l'enregistrement de son premier disque, jusqu'à son décès accidentel en

4 Roy Shuker, « Music Industry », in R. Shuker, *Popular Music Culture. The Key Concepts*, Abingdon/New York, Routledge, 2012 (1^e éd. : 1998), p. 220-222

5 Muriel Darmon, « La notion de carrière : un instrument interactionniste d'objectivation », *Politix*, 2008/2, p. 149-167, p. 151

1992, alors que son unique album en duo avec France Gall, *Double Jeu*, vient de paraître et que le couple se prépare pour une tournée. C'est donc une carrière interrompue qui s'offre à notre regard, dont on peut identifier le début tandis que sa fin est *a priori* peu significative et en tout cas involontaire. Cette forme inachevée aura une conséquence sur l'organisation de notre travail : la trajectoire de Michel Berger se présente comme une succession de progressions et d'ambitions déclarées de se renouveler, sans période de sortie de l'activité. Une des formes que prend ce renouvellement est la tentative d'une carrière internationale, de l'album *Dreams in Stone* (paru en 1981, destiné au marché américain) à *Tycoon*, version anglaise de *Starmania* qui paraît l'année même de la mort de Berger. Pour garder des limites réalistes, on se limitera cependant à sa carrière dans l'industrie musicale française, non sans faire état des problématiques artistiques et économiques liées à ses relations avec l'univers musical anglo-américain.

Le paysage culturel de la France « fin de siècle⁶ »

Les trois décennies que couvre cette étude sont le lieu de bien des évolutions historiques. La période s'ouvre au lendemain du référendum de 1962 par lequel Charles de Gaulle inscrit dans la Constitution l'élection du président de la République au suffrage universel, accroissant la force du pouvoir exécutif de la V^e République et s'attirant les foudres de nombreuses critiques, dont celle de François Mitterrand qui dénonce dans sa pratique autoritaire et personnelle du pouvoir un « coup d'État permanent⁷ ». Trente ans plus tard, un autre référendum est organisé qui demande aux Français leur approbation sur le traité de Maastricht, qui instaure l'Union européenne et opère un transfert de souverainetés économiques, monétaires et politiques. La campagne révèle une mutation des lignes de forces du paysage politique : c'est désormais Mitterrand qui fait figure de monarque républicain, réélu en 1988 pour un deuxième mandat de sept ans ; allié avec une large partie de la droite, il défend le « oui » au référendum, contre le Parti communiste qui, premier parti d'opposition dans les années 1960, est désormais en

6 Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France, 4. Le temps des masses. Le XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 (1^e éd. : 1998), p. 297

7 François Mitterrand, *Le coup d'État permanent*, Paris, Plon, 1964

passé de s'effondrer sur les cendres de l'Union soviétique, alors que l'arrivée de la gauche au pouvoir semble avoir enterré les espoirs d'un renversement de l'ordre capitaliste portés par Mai 68.

Cette toile de fond de mutations politiques s'accompagne de bouleversements économiques : les « Trente Glorieuses », selon l'expression désormais consacrée inventée par Jean Fourastié, s'achèvent dans l'année 1973-1974, alors que la croissance devient morne et que le chômage monte durablement. La crise n'atteint pas tout de suite l'industrie du disque, qui continue d'afficher des taux de croissance exceptionnels jusqu'en 1979, signe que les temporalités à prendre en compte sont multiples. Mais la mutation qui s'amorce en 1973 tient aussi aux « atours du malaise et du doute » qui gagnent la société française après la période de « foi en l'avenir » que représentaient les années 1960, « cœur des Trente Glorieuses⁸ » selon Jean-François Sirinelli.

Cette rupture dans l'ordre économique ne suffit pas à enrayer une transformation socio-culturelle profonde de la France, qui parcourt l'ensemble de la carrière de Michel Berger : à partir des années 1960, c'est « une culture de masse de plus en plus présente et proliférante⁹ » qui se développe, trait culturel essentiel de la France « fin de siècle ». À ce titre, les années 1965 à 1985 constituent les « Vingt décisives » identifiées par Jean-François Sirinelli¹⁰, période charnière et découpage plus opératoire que les Trente Glorieuses pour rendre compte des mutations anthropologiques de la France du second XX^e siècle. En effet, pour notre objet d'étude, ce sont moins les crises et les tournants de l'histoire politique qui comptent que leurs soubassements culturels moins éruptifs. Ici Mai 68 n'a pas la place déterminante qu'il peut avoir dans d'autres histoires du rock et des musiques populaires¹¹, mais les évolutions durables dont il est un révélateur sont à prendre en compte : revendication du droit à la différence¹², qui s'accompagne d'une reconnaissance progressive de la légitimité d'expressions culturelles multiples¹³,

8 J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 300

9 *Ibid.*

10 J.-F. Sirinelli, « Les vingt décisives. Cultures politiques et temporalités dans la France fin de siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1994/4, p. 121-128

11 Voir entre autres Laura Quillerou, « Rock et rockers décadents : Histoire de la scène décadente parisienne des années 1970 », mémoire de M2 d'histoire contemporaine sous la direction de Julie Verlaine, soutenu en 2013 à l'Université Paris 1, p. 64 *et sq.* ou Johanna Amar, « Les premiers festivals de musique pop en France en 1970 : Le Bourget, Valbonne, Aix-en-Provence et Biot », mémoire de M2 d'histoire contemporaine sous la direction d'Anaïs Fléchet, soutenu en juillet 2016 à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

12 *Différences* est d'ailleurs le titre d'un album de Michel Berger, paru en 1985.

13 Patrick Mignon, « Évolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques », in Collectif, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, GEMA, 1997, p. 23-30

avènement d'une « culture-monde » *via* les industries culturelles et médiatiques qui permettent l'intensification des transferts culturels¹⁴...

En effet, les évolutions technologiques et industrielles accompagnent pleinement ces mutations. Depuis la fin du XIX^e siècle, un mouvement de « transformation de l'innovation en marchandise¹⁵ » conditionne le développement des moyens de communication de masse (reproduction et diffusion du son et de l'image) qui s'imposent en France dans le second XX^e siècle comme un environnement omniprésent : en 1968, 87 % des foyers français possèdent une radio et 62 % une télévision¹⁶ qui leur permettent de capter les tubes du moment, produits par l'industrie du disque. Cette dernière, portée notamment par le passage au format du microsillon qui permet la reproduction de plus longues durées (grâce aux disques 33-tours) sur un support moins fragile qui facilite son transport du lieu de production aux lieux de ventes, est en pleine expansion jusqu'à la fin des années 1970. Le marché français est dominé par des *majors* multinationales au nombre de cinq et quelques grands indépendants¹⁷ ; cette situation structurelle, essentielle pour comprendre la réception de la musique dans le cadre d'une culture de masse, a pour ce qui nous intéresse des conséquences prégnantes dans l'organisation du travail musical, marquée par une logique d'industrialisation qui, si elle ne s'applique pas uniformément, apparaît à Edgar Morin dès le début des années 1960 comme la caractéristique fondamentale de la culture du XX^e siècle¹⁸.

Étudier la production des musiques populaires à l'échelle individuelle : approches croisées

Ce mémoire s'inscrit au croisement de plusieurs domaines de recherche. Les études des musiques populaires, longtemps bien plus développées dans le monde anglo-saxon (la revue *Popular Music* est fondée en 1981) qu'en France, y ont désormais droit

14 J.-F. Sirinelli, « Introduction. L'avènement de la culture-monde », in J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France : de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 7-25

15 Patrice Flichy, *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1991 (1^e éd. : 1980), p. 17

16 Pierre Le Roux, « L'équipement des Français en biens durables fin 1968 », *Économie et statistique*, 1969/3, p. 65-68

17 Il s'agit de Philips, Pathé-Marconi-EMI, CBS, RCA et Decca, auxquels s'ajoute à partir de 1971 WEA. Les deux grands indépendants sont Barclay (racheté par Philips en 1979) et Vogue (qui s'effondre à la fin des années 1970).

18 Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2008 (1^e éd.:1962)

de cité, comme le constatait déjà Philippe Le Guern en 2007¹⁹. Très variées dans leurs approches et leurs objets, les travaux de ce courant de recherche ne semblent toutefois pas avoir accordé une grande place aux variétés – il semble même qu'ils se soient en partie construits contre elles, conséquence de l'investissement de ce champ académique par des chercheurs eux-mêmes musiciens qui adoptèrent « un regard marqué par l'idéologie dominante des années 1980, celle de la scène indépendante²⁰ ». C'est plutôt le rock qui se trouve mis à l'honneur dans les travaux français sur les musiques populaires, et ce bien qu'un des travaux pionniers en France soit précisément consacré à une « sociologie des variétés²¹ » : un numéro spécial de la revue *Vibrations* consacré au rock en 1991²², suivi d'un ouvrage dirigé par Anne-Marie Gourdon en 1994²³, participent à ancrer le rock comme cœur de cible des travaux français. Ces ouvrages nous concernent, dans la mesure où Michel Berger participe à une culture musicale au moins fortement imprégnée par le rock.

À ce sujet, les études consacrées par David Looseley²⁴ et Jonathyne Briggs²⁵ à l'acculturation de la pop en France ne manqueront pas de nous intéresser. Parce qu'ils accordent une place importante aux débats qui entourent ces musiques, aux valeurs et aux paradigmes qui les sous-tendent, aux acteurs qui les soutiennent ou les combattent, ces deux ouvrages participent d'une histoire culturelle des musiques populaires du second XX^e siècle en France, dans le sillage de laquelle on se place. En effet, la position de Michel Berger par rapport aux genres musicaux est ambiguë. Adorant Ray Charles et les Beatles, il est malgré tout usuellement classé dans la musique de variétés ou la chanson française. C'est un des enjeux de ce travail que d'explorer les frontières entre ces genres, la manière dont les musiciens peuvent en jouer, mais aussi les contraintes que de telles classifications peuvent faire peser sur leurs musiques. On aborde ici la culture (en

19 Philippe Le Guern, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France », *Réseaux*, 2007/2, p. 15-45

20 G. Guibert, P. Le Guern, « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », in Hugues Dauncey, P. Le Guern (dir.), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires France / G.-B.*, Guichen/Paris, Éditions Mélanie Sèteun/Irma, 2008, p. 27-44

21 Antoine Hennion, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981

22 Patrick Mignon (dir.), *Vibrations. Musiques, médias, sociétés*, hors série « Rock. De l'histoire au mythe », 1991

23 Anne-Marie Gourdon, *Le rock. Aspects esthétiques, culturels, sociaux*, Paris, CNRS Éditions, 2000 (1e éd. : 1994)

24 David Looseley, *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*, Oxford/New York, Berg, 2003

25 Jonathyne Briggs, *Sounds French : Globalization, Cultural Communities and Pop Music in France, 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press, 2015

l'occurrence, la musique et les représentations qui lui sont associées) comme une « expression structurante²⁶ » de réalités sociales, pour reprendre l'expression de Dominique Kalifa, qu'il faudra s'attacher à investiguer.

On préfère donc évoquer une histoire des musiques populaires que de la chanson française, des variétés ou du rock, ce qui nous permet par ailleurs d'éviter le cloisonnement des approches que de telles catégories induisent. Les études de la chanson française, par exemple, se sont principalement déployées dans le domaine stylistique et esthétique, à l'instar de l'histoire proposée par Peter Hawkins en 2001²⁷ ou, plus récemment, de la cantologie fondée par Stéphane Hirschi²⁸. Quant aux études du rock, elles ont souvent mis l'accent, à raison, sur la dimension contre-culturelle ou subculturelle de ses nombreux sous-genres. Parler plus généralement de musiques populaires permet alors non seulement d'embrasser ces différents genres sans en exclure *a priori* du périmètre d'investigation, mais surtout d'accentuer l'importance d'un autre point, fondamental dans notre étude. Florence Tamagne, s'essayant à donner une définition *a minima* de la « musique populaire », explique qu'elle « recouvre une grande variété de genres [et] se définit d'abord par son inscription dans la culture de masse : (re)produite en masse grâce à des technologies de plus en plus performantes, diffusée par les médias de masse²⁹ ». On sera alors attentifs aux enjeux de cette culture de masse, dont le développement en France au XX^e siècle a fait l'objet d'un recueil dirigé par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli³⁰, ainsi que d'un ouvrage de Dominique Kalifa pour des temps plus reculés.

Cette inscription de la musique de Michel Berger dans la culture de masse a pour corollaire son appartenance à un système industriel de production de musique³¹.

26 Dominique Kalifa, « Lendemain de bataille. L'historiographie française du culturel aujourd'hui », *Histoire, économie et sociétés*, 2012/2, p. 61-70, p. 67

27 Peter Hawkins, *Chanson. The French singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2000

28 Voir notamment les deux ouvrages synthétiques : Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008 et S. Hirschi, *La chanson française depuis 1980. De Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2016

29 Florence Tamagne, « Musiques populaires et culture de masse », in Philippe Poirrier, Bertrand Tillier (dir.), *Aux confins des arts et de la culture : approches thématiques et transversales, XVI^e – XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 215

30 J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France*, op. cit.

31 Simon Frith note en effet que « la musique populaire du XX^e siècle est indissociable de l'histoire de l'enregistrement et de la naissance d'une industrie du disque au XX^e siècle ». Simon Frith, « L'industrialisation de la musique populaire », in S. Frith, *Une sociologie des musiques populaires*, Dijon, Les presses du réel, 2018 (édit. originale : 1991), p. 71-107, p. 73

Puisqu'on étudie sa carrière dans ce système de production, on participe aussi d'une histoire sociale de l'industrie musicale française, attentive à son fonctionnement, aux acteurs qui l'habitent et à leurs rôles professionnels ou non, aux groupes qu'ils peuvent former, aux hiérarchies éventuelles qui s'établissent entre eux, à leurs relations avec les institutions de la production comme les maisons de disques. En France, le système de production de la musique a souvent été abordé par l'angle économique : c'est le cas des travaux de Patrice Flichy³² ou de Mario D'Angelo³³ qui, dès les années 1980, rassemblent et ordonnent des données sur la filière phonographique. En 2006, Gêrôme Guibert a proposé le premier travail d'importance sur l'histoire de l'industrie musicale française du XIX^e siècle à nos jours, se focalisant toutefois sur le second XX^e siècle³⁴. Croisant les points de vue juridique, économique, musical et social, cet ouvrage a constitué une toile de fond particulièrement utile à la lumière de laquelle analyser la trajectoire de Michel Berger. Sans chercher à revenir sur les conclusions de Gêrôme Guibert, qui montre comment la structuration oligopolistique et centralisée du système de production des musiques populaires a entravé le développement d'un rock français, on adopte toutefois un regard différent en ne se concentrant pas sur les jeux d'oppositions entre *insiders* et *outsiders* de l'industrie musicale, mais sur l'évolution d'un acteur au cœur de cette industrie.

En étudiant la production de la musique, on ne peut pas faire l'économie d'une prise en compte du système de diffusion, c'est-à-dire des médias dont l'industrie musicale est étroitement dépendante, l'exposition médiatique des chanteurs jouant un grand rôle dans leurs chances de succès et dans leur notoriété³⁵. En s'interrogeant sur les conséquences pour Michel Berger de cet état de fait, qui le place dans une « économie de la notoriété³⁶ » dans laquelle la visibilité joue un rôle capital (on songe aux travaux de Nathalie Heinich sur ce point³⁷), on privilégiera ici aussi une attention précise aux acteurs qui ont la charge du travail spécifique induit par la notoriété, se plaçant dans la

32 P. Flichy, *Les industries de l'imaginaire*, op. cit.

33 Mario D'Angelo, *La renaissance du disque. Les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1989

34 G. Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amant Tallende/Paris, Mélanie Sèteun/Irma, 2006, p. 169

35 Moshe Adler, « Stardom and Talent », *The American Economic Review*, 1985/1, p. 208-212

36 Émilie Saunier, « Produire la valeur artistique dans une économie de la notoriété. Le cas d'Amélie Nothomb », *Terrains & travaux*, 2015/1, p. 41-61

37 Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012

lignée des travaux récents sur les intermédiaires dans les mondes de l'art³⁸. Sans réellement proposer une histoire de la musique à la télévision, qui reste hors de notre objet d'étude principal, on inclut donc dans l'histoire sociale de l'industrie musicale les zones de contact entre celle-ci et les univers médiatiques – contacts qui, on aura l'occasion de le voir, sont nombreux.

Enfin, pour écrire l'histoire d'une carrière artistique, on a pu s'inspirer de différents travaux de sociologie de l'art et de la création. De l'étude croisée des carrières d'artistes et de leurs réseaux sociaux³⁹ aux approches de la création comme travail⁴⁰ (bien vitales y compris dans le domaine des musiques populaires, comme en témoigne la parution en 2021 d'un numéro de la revue *Volume !* consacré à la question⁴¹), ces travaux d'inspirations très diverses ont nourri notre réflexion. Essentiels sur ce point ont été les différents travaux consacrés aux mutations du statut de l'artiste, en mettant en évidence la contradiction entre un paradigme individualiste et élitiste forgé au XIX^e siècle qui valorise la singularité de l'artiste et son inspiration⁴², et les mutations contemporaines de la création dues pour partie à son introduction dans des circuits industriels⁴³. Dans la lignée de certains de ces travaux, on a donc étudié le travail musical pas tant comme l'activité individuelle et minutieuse du créateur (qu'il est aussi) que comme « organisation sociale de l'activité artistique⁴⁴ ».

Présentation des sources

Il peut paraître paradoxal de proposer l'étude d'une carrière dans la production musicale sans disposer pour cela de sources primaires telles que les contrats qui lient

38 Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014

39 Martine Azam, Ainhoa de Federico (dir.), *Sociologie de l'art*, « Sociologie de l'art et réseaux sociaux », 2016/1

40 Notamment Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001 (1^e éd. : 1983) et P.-M. Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, La Découverte, 2014 (1^e éd. : 2009)

41 Pierre Bataille, Marc Perrenoud (dir.), *Volume !*, « Back to work ! », 2021/1

42 Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2018 (1^e éd. : 2005)

43 Ève Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998

44 Sophie LeCoq, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'art*, 2004/3, p. 111-131, p. 116

l'artiste à une maison de disques, les documents comptables et archives de fonctionnement des sociétés dirigées par Michel Berger, les factures des studios ou des musiciens pour la réalisation des enregistrements... Les tentatives mises en œuvre pour contacter studios, maisons de disques et musiciens n'ayant pas abouti, il reste difficile de disposer de données chiffrées et précises sur les enjeux financiers de la carrière de Michel Berger – d'autant plus que celui-ci est toujours resté très discret sur ce point⁴⁵.

On a bien pu trouver quelques documents sur le musée en ligne de la Sacem⁴⁶, mais leur intérêt est souvent anecdotique : un bulletin de déclaration ne nous apprend pas grand-chose. Les actes et statuts de deux sociétés fondées par Michel Berger, les Éditions musicales Colline puis la société Apache, devaient permettre de connaître leur fonctionnement, leurs résultats et leur gestion. Commandés auprès de l'Institut national de la propriété intellectuelle, qui met à disposition les actes enregistrés par le greffe du tribunal de commerce, se sont toutefois révélés incomplets et décevants, ne contenant rien que des informations générales et le plus souvent non pertinentes, dans la mesure où le dossier de Colline ne contient presque rien d'antérieur à 1992 et que le dossier d'Apache concerne visiblement, non pas les Disques Apache, mais une société annexe nommée d'abord Gestion Européenne de Musique. Compte tenu de l'inaccessibilité des archives de production, problème d'ailleurs récurrent quand on fait l'histoire des musiques populaires⁴⁷, il a alors fallu retracer par d'autres moyens l'itinéraire professionnel et social de Michel Berger.

Les premières sources dont on dispose, bien entendu, sont les disques de Michel Berger. L'existence d'une intégrale, déjà mentionnée dans cette introduction, ainsi que les plateformes de streaming, facilitent grandement l'accès à son œuvre. Il n'est pas non plus difficile de dresser la liste et de trouver ses contributions aux carrières d'autres vedettes, comme France Gall, Johnny Hallyday, etc. Toutefois, la constitution d'une discographie exhaustive ne va pas sans poser problème. En effet, l'activité de Michel Berger est moins bien connue dans la période qui va de 1966 à 1973 alors qu'il écrit de nombreuses chansons pour des interprètes différents, parfois sous pseudonyme. C'est

45 Aux journalistes qui lui demandent en 1986 ce qu'il gagne financièrement et ce qu'il investit dans sa production, il oppose une claire fin de non-recevoir. Bayon, Serge Loupien, « La réponse du Berger », *Libération*, 17 avril 1986

46 <https://musee.sacem.fr/index.php>

47 Yves Borowice, « La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente », *Genèses*, 2005/4, p. 98-117, 107

aussi le cas des disques publiés par sa maison de disques Apache à partir de 1982, dont peu ont fait date mis à part les siens et ceux de France Gall. Pour retrouver ces disques, il a alors fallu procéder à une recherche croisée. La Bibliothèque nationale de France conserve, au titre du dépôt légal, tous les disques parus en France. Mais leur indexation parfois incomplète empêche de prétendre à l'exhaustivité à partir d'une simple recherche dans le catalogue. Les bases de données en ligne collaboratives Discogs⁴⁸ et Encyclopédisque⁴⁹ ont donc fourni un bon outil de recherche complémentaire. Par ailleurs, particulièrement en ce qui concerne la période 1966-1973, on a pu utiliser le répertoire en ligne de la Sacem qui recense, pour chaque œuvre déposée, ses créateurs et interprètes⁵⁰. En annexe, on trouvera ainsi plusieurs tableaux relatifs aux disques pris en compte, jugés trop nombreux pour être tous inclus dans l'état des sources qui par ailleurs n'aurait pu faire apparaître toutes les informations pertinentes à tirer de ces disques. Aux disques interprétés et/ou produits par Michel Berger (annexe 1) s'ajoutent ainsi ceux de la collection des Disques Pat, dont fait partie son premier 45-tours en 1963 et qu'on a étudiée dans son ensemble (annexe 2) ; on a aussi retracé l'ensemble des chansons écrites par Michel Berger de 1966 à 1973 ainsi que les disques sur lesquels elles sont parues (annexe 3) ; pour finir, le catalogue des Disques Apache, maison de disques fondée en 1982 par Michel Berger, fait également l'objet d'un tableau (annexe 6).

Les disques sont une source essentielle à plus d'un titre. D'abord, ils sont un moyen d'accéder à la musique de Michel Berger, pour le chercheur mais surtout pour les contemporains : à « l'ère du vinyle⁵¹ », c'est la forme sous laquelle la musique est commercialisée, l'aboutissement de la chaîne de production. Ce sont donc les traces publiques les plus évidentes de l'activité professionnelle de Michel Berger, rythmée par leur préparation et leur parution. C'est d'abord à partir de ces traces qu'on raisonnera, indices privilégiés de la réalité qu'on cherche à reconstituer, celle d'une carrière professionnelle qu'on ne peut connaître directement⁵². La richesse des disques réside également dans leurs pochettes qui, en plus de l'intérêt esthétique qu'elles présentent,

48 <https://www.discogs.com/>

49 <http://www.encyclopedisque.fr/>

50 <https://repertoire.sacem.fr/>

51 Bodo Mrozek, « Écouter l'histoire de la musique. Les disques microsillons comme sources historiques de l'ère du vinyle », *Le Temps des médias*, 2014, n°22, p. 92-106

52 Je m'appuie ici sur l'identification par Carlo Ginzburg du « paradigme indiciaire » sur lequel l'histoire, comme toute science humaine, est fondée. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010 (édit. originale : 1986), p. 218-294

font apparaître des informations essentielles sur leur production : maison de disques, éditeur des chansons, musiciens interprètes, studios d'enregistrement, etc. Plus d'une fois, ces informations fourniront la matière de notre raisonnement.

Parmi les autres traces publiques de l'activité de Michel Berger, les sources médiatiques constituent une part importante de notre corpus. Parce que le travail de médiatisation est le corollaire du travail de production, comme on l'a vu, on peut suivre la carrière de Michel Berger au fil de ses apparitions à la radio et à la télévision – leur succession étant d'ailleurs à considérer comme une carrière médiatique à étudier pour elle-même. Les émissions concernées ont été recensées grâce à une recherche dans le catalogue de l'Inathèque. Il faut toutefois noter que celui-ci n'indique pas tous les contenus qui auraient pu nous intéresser : d'abord, comme pour le catalogue de la BnF, en raison d'une indexation parfois incomplète ou de documents référencés mais en réalité manquants ; ensuite, parce que le dépôt légal des contenus audiovisuels ne concerne que les radios et télévisions publiques pour la période qui nous intéresse – alors même que les radios « périphériques » (Europe 1, Radio-Luxembourg, Radio Monte-Carlo...) sont les principaux vecteurs de diffusion des musiques populaires.

En dépit de cette incomplétude, les émissions potentiellement intéressantes sont particulièrement nombreuses. Tout n'a pas été consulté. Après une phase d'exploration où les contenus ont été visionnés aléatoirement avec le souci d'embrasser chronologiquement l'ensemble de la carrière, des choix ont été opérés sur la base principalement de l'indexation des émissions qui laisse supposer de leur contenu et de son intérêt pour répondre à une problématique donnée. Inversement, tout ce qui a été consulté n'a pas été utile dans la réalisation de ce mémoire, ou n'a pas donné lieu à une citation. En particulier, bien des apparitions à la télévision se limitent à l'interprétation, en direct ou non, d'un morceau ; et bien des interviews apparaissent répétitives par rapport aux autres entretiens dont on dispose pour la même époque. Ainsi, ne figurent à l'état des sources que les émissions qui sont explicitement mobilisées au cours du mémoire.

À l'instar des sources audiovisuelles, l'étude de la presse s'est révélée particulièrement fructueuse pour recueillir des informations. La nature de ces informations diffère grandement selon le type de presse ; on a donc diversifié notre étude en s'intéressant à des quotidiens généralistes, à la presse musicale et à la presse

jeune, ainsi qu'à la presse professionnelle de l'industrie musicale. Deux méthodes de dépouillement ont été utilisées. On s'est d'une part appuyé sur des dossiers de presse conservés, l'un au fonds Rondel de la Bibliothèque nationale de France et qui contient des coupures allant de 1973 à 1976, l'autre à l'Inathèque et qui va de 1980 à 1992 – ce deuxième dossier est extrait des archives de Canal +. Mais ces deux fonds présentent des défauts. D'abord, ils reposent essentiellement sur la presse généraliste. Ensuite, consulter uniquement des contenus consacrés à Michel Berger compilés les uns avec les autres empêche de les saisir pleinement dans leur contexte, ce pour quoi un dépouillement méthodique et longitudinal d'un seul titre de presse est plus opportun. C'est donc la deuxième méthode par laquelle on a recueilli des articles.

Les titres de presse dépouillés sont les suivants. Pour la presse généraliste, on s'est appuyé sur le journal *Le Monde*, qui présente l'avantage d'avoir numérisé ses archives, ce qui facilite grandement la recherche. Les deux dossiers de presses susmentionnés ont complété le corpus. Pour la presse jeune, on s'est surtout appuyé sur *Salut les copains* (dépouillé intégralement de 1962 à 1966 puis de 1971 à 1973) et *Mademoiselle âge tendre*, son pendant destiné aux jeunes filles (dépouillé intégralement de 1971 à 1973). Dans la presse musicale, on a sélectionné *Rock & Folk*, dépouillé intégralement de 1971 à 1992 et *Paroles & musique*, consulté de 1980 à 1990 (dates d'existence du magazine)⁵³. S'y sont ajoutés d'autres titres de presse de manière épisodique : *Best*, *Pop 2000*, *Rock Hebdo*, *Rock en stock*, *Gold*, *Claviers magazine*, *Guitares & claviers*, dépouillés par sondages. Enfin, une attention toute particulière a été portée aux guides annuels du show-business édités par la SERP, et surtout à la consultation de *Show magazine*, organe de presse professionnelle du show-business qui a fourni une part importante des informations utilisées dans ce mémoire et donné des clefs essentielles de compréhension du contexte professionnel, suite à sa consultation intégrale de sa création en 1972 à la mort de Michel Berger en 1992. Comme pour les sources audiovisuelles, n'apparaissent dans l'état des sources que les articles mobilisés au cours du mémoire.

Pour finir ce panorama des sources, il faut citer les témoignages de toutes sortes qui émaillent ce travail. Ceux contenus dans les biographies et les documentaires,

53 Le dépouillement de *Paroles & Musique* illustre bien l'inconvénient d'une approche exhaustive des titres de presse : tout a été consulté sur une période de dix ans mais, bien que cette consultation ait nourri notre compréhension du contexte, on n'a identifié aucun contenu susceptible de figurer dans ce mémoire.

d'abord, car il est vrai qu'on ne peut décrire une carrière professionnelle sans prendre en compte les éléments biographiques de l'individu concerné. D'une biographie à l'autre, le contenu est souvent similaire et deux ouvrages ont été retenus comme base de travail : celui de Grégoire Colard et d'Alain Morel, dont le premier a été l'attaché de presse de Michel Berger depuis 1975 presque jusqu'à la fin de sa carrière⁵⁴ ; celui d'Yves Bigot, qui est apparu comme le plus complet, mobilisant le plus de témoignages et adoptant la perspective la plus encyclopédique⁵⁵. À certains égards, ce mémoire se présente comme la mobilisation et la réorganisation de données déjà présentées dans ces travaux. Des sources orales se sont également révélées très utiles : outre les extraits d'entretiens qui fournissent la matière de la série documentaire consacrée à Michel Berger en 2014 et produite par France Inter⁵⁶, on peut citer certains entretiens réalisés par Jean-Rodolphe Zanzotto pour la Bibliothèque nationale de France dans le cadre des « rencontres autour de l'édition phonographique » (entretiens de Bernard de Bosson, directeur de Warner de 1971 à 1986 ; entretien de Claude Puterflam, directeur du studio Gang ; entretien de Dominic Lamblin, employé chez Warner dans les années 1970 ; entretien d'Alain Chamfort, qui côtoie à la fin des années 1960 le Système Crapoutchik, groupe de musiciens avec lesquels travaille Michel Berger). Enfin, un dernier corpus plus restreint se constitue d'archives orales réalisées grâce à des entretiens menés en juin 2021 : l'entretien téléphonique de Thibaut Chatel, publicitaire qui partage de 1984 à 1986 les locaux des Disques Apache ; l'entretien téléphonique de Fabrice Aboulker, l'assistant de Patrick Vilaret (patron d'Apache) à la fin des années 1970 ; un long entretien avec Grégoire Colard, l'attaché de presse de Michel Berger, qui a eu lieu dans un café. Il faut y ajouter un court échange de mails avec Philippe Rault, organisateur de certaines séances de studio à Los Angeles dans les années 1980.

Problématisation et annonce du plan

Comme on l'aura compris, ce mémoire ambitionne, en saisissant la carrière de Michel Berger dans sa dimension professionnelle, de broser le portrait à échelle

54 Grégoire Colard, Alain Morel, *Michel Berger, l'étoile au cœur brisé*, Paris, Flammarion, 2009

55 Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012

56 *Michel Berger, tout pour la musique*, série documentaire en neuf épisodes, France Inter, diffusée du 28 juin au 23 août 2014

humaine d'un système de production et de diffusion de la musique qui est le cadre de son action. Dans cette perspective, on s'attachera à mettre en valeur les dialectiques entre l'individu, ses choix, ses orientations, et le poids des institutions et des systèmes de représentations qui structurent le champ des musiques populaires en France de 1963 à 1992. Selon Jean-Claude Chamboredon, qui développe les remarques de Pierre Bourdieu sur les usages scientifiques de la biographie⁵⁷, c'est en effet « par référence aux placements généraux que la trajectoire particulière peut être saisie adéquatement⁵⁸ ». Il est cependant nécessaire de préciser que nous ne proposons pas une biographie de Michel Berger, à proprement parler, suivant ainsi les pas d'Yves Santamaria travaillant sur Johnny Hallyday⁵⁹ et Barbara Lebrun sur Dalida⁶⁰. Mais tandis que Santamaria adopte une perspective très générale sur tous les aspects de la vie de Johnny Hallyday, et que Lebrun traite Dalida « en tant que mythe, comme une personne abstraite » pour saisir « le sens de la chanteuse, sa signification culturelle⁶¹ », la perspective professionnelle que nous adoptons est plus spécifique, plus modeste aussi.

Mais étudier la dimension professionnelle d'activités artistiques n'implique pas de faire l'impasse sur le sens que Michel Berger investit dans son travail. Au contraire, il s'agira plutôt de chercher dans l'environnement social et professionnel du musicien les racines de ses ambitions, de mesurer leur succès et leurs limites. En évoquant, chapitre après chapitre, les différents aspects du travail de ce producteur de musique, on aura à cœur de présenter des éléments de réponse à plusieurs questions autour desquelles s'organise ce mémoire. Quelles sont les singularités ou, au contraire, les éléments représentatifs, de la trajectoire de Michel Berger dans l'industrie musicale ? Comment son parcours nous permet-il de rendre compte des évolutions mais aussi des tensions qui traversent les musiques populaires et leur production, de l'âge de *Salut les copains* aux débuts de l'ère numérique ? Quels sont les divers acteurs qui peuplent le champ des musiques populaires et comment le jeu de leurs relations participe-t-il à déterminer la carrière du *producteur* de musique conçu comme pièce centrale de la chaîne de production ? Enfin, de quelles ressources ce producteur dispose-t-il pour faire valoir sa

57 Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986/2, p. 69-72

58 Jean-Claude Chamboredon, « Le temps de la biographie et les temps de l'histoire », in Philippe Fritsch (dir.), *Le sens de l'ordinaire*, Actes du colloque « Quotidienneté et historicité » de Lyon, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 17-29, p. 21

59 Yves Santamaria, *Johnny. Sociologie d'un rocker*, Paris, La Découverte, 2009

60 Barbara Lebrun, *Dalida. Mythe et mémoire*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2020

61 *Ibid.*, p. 10, p. 15

liberté artistique dans une négociation avec les institutions de la production et de la diffusion musicale qui suivent un intérêt différent du sien ?

Organisé en trois parties selon un plan chronologique, ce mémoire est le fruit d'un compromis entre une approche évolutive et linéaire, appropriée à la restitution d'une carrière dans sa durée, et la nécessité d'éviter le plus possible les répétitions, considérant que certains éléments ne changent pas au cours de cette carrière. Dans la mesure du possible, on a donc voulu aborder à chaque chapitre un problème touchant à une dimension différente de l'activité professionnelle de Michel Berger, tout en insérant ces questionnements dans un récit général de la carrière comme prise progressive d'indépendance, avec plus ou moins de succès, par rapport à l'industrie musicale.

La première partie se concentre sur l'insertion et la professionnalisation de Michel Berger dans l'industrie musicale, de 1963 à 1973. C'est logiquement par une étude sur son entrée dans la carrière d'interprète que ce mémoire débute : en partant de son premier disque, fruit d'une audition réussie pour les jeunes chanteurs, on élargit progressivement le regard pour comprendre la stratégie éditoriale de la maison de disques qui permet à Berger de mettre un pied dans l'industrie musicale, tout en étant attentif à l'autre versant de cette entrée dans la carrière, celui qui mène les adolescents aspirants chanteurs à développer une vocation musicale.

Le chapitre suivant s'interroge plus spécifiquement sur les mécanismes de professionnalisation à l'œuvre à la fin des années 1960 qui font de Michel Berger un directeur artistique et un auteur-compositeur compétent, bien inséré socialement dans l'industrie musicale, mais au prix d'un passage dans l'ombre.

C'est ensuite au chapitre 3 qu'on verra comment Michel Berger, prenant en main la production des deux premiers albums de sa partenaire Véronique Sanson, revient sur le devant de la scène et prépare son programme pour les années 1970 en définissant son style, ses ambitions et en adoptant son rôle de producteur.

C'est en effet à Michel Berger en tant que producteur (au sens restreint cette fois-ci, et plus au sens large de celui qui participe à la production de musique) que s'intéresse la deuxième partie, considérant que cette figure joue un rôle fondamental dans son accès à la notoriété à la fin des années 1970. En se concentrant sur la période qui va de 1973,

date de parution de son premier album (33-tours) en tant que chanteur qui marque le début d'une sorte de seconde carrière, à 1980, année de sa révélation au grand public avec le succès de « La groupie du pianiste », on dépassera toutefois à quelques occasions les strictes bornes de cette (courte) période pour traiter de lignes de force qui lui apparaissent irréductibles.

C'est ainsi que le chapitre 4, s'il accorde une place particulière aux compagnons de route de Michel Berger dans les années 1970 en montrant le rôle joué par un groupe de musiciens (le Système Crapoutchik) et un studio d'enregistrement (Gang) dans son activité musicale, évoque de manière plus large l'évolution des pratiques créatrices liées à la nouvelle figure du producteur en interrogeant dans la durée les relations de Berger à l'ensemble de ses musiciens, aux studios d'enregistrement et à la technique. Par ailleurs, ce chapitre lit ces évolutions à la lumière d'une organisation du travail qui se fait sous l'égide d'une petite société de production, Colline, qui apparaît comme la maison d'un producteur-artisan.

C'est encore à la figure du producteur que s'intéresse le chapitre suivant, dans la perspective cette fois de l'image construite par Michel Berger. Étudiant la manière dont son rôle d'auteur-compositeur-producteur pour des interprètes féminines favorise son maintien dans le monde médiatique tandis qu'il ne rencontre que peu de succès commercial personnel, on s'attachera ainsi à définir l'image particulière du producteur comme créateur de stars investie par Berger.

Arrivé à un pic de notoriété et de succès en 1980, Michel Berger exprime sa volonté de ne pas se laisser enfermer dans une carrière de chanteur à succès. C'est donc sous l'angle d'une ambition de diversification, d'une tentative de voir au-delà de la chanson, qu'on étudiera la période qui s'étend de 1980 à son décès prématuré en 1992. On a identifié deux formes de cette ambition. La première tient à la création en 1982 d'une nouvelle maison de disques par Michel Berger : les Disques Apache. En s'interrogeant sur les raisons qui le poussent à délaisser sa première société, Colline, on essaiera de lier le contexte économique et social de la concentration galopante de l'industrie du disque avec un programme éditorial qui s'inscrit dans une logique éclectique résonnant avec les débats contemporains sur la standardisation et

l'américanisation des musiques populaires. L'étude du catalogue d'Apache nous montrera cependant les obstacles auxquels se heurte cette ambition.

Enfin, le dernier chapitre s'ouvre sur la réalisation scénique de *Starmania* en 1979, prélude à l'ouverture d'une nouvelle dimension de la carrière de Michel Berger : la scène. Après avoir étudié les stratégies de synergie qui participent à définir *Starmania* comme un modèle français de spectacle musical en l'imposant comme événement lors de sa sortie, on s'attardera sur les enjeux de la scène pour Michel Berger, l'évolution du rôle qu'elle tient par rapport à la musique enregistrée, jusqu'à devenir un point central de sa carrière dont elle est pourtant absente jusqu'en 1980.

PREMIÈRE PARTIE

**1963-1973. L'AVÈNEMENT D'UN PROFESSIONNEL DE LA
MUSIQUE ENREGISTRÉE**

Chapitre 1 – Michel Berger, « idole de demain¹ » ?

En juin 1963, suite à une audition réussie, le jeune Michel Hamburger enregistre deux chansons qui font l'objet d'un disque : « Tu n'y crois pas » et « Amour et soda »². Pour la première fois, sa pratique de la musique fait l'objet d'une médiation spécifique en vue de sa diffusion commerciale par une organisation spécialisée (la maison de disques). Il adopte simultanément un pseudonyme, Michel Berger, qui symbolise la naissance de son identité publique de chanteur. Son disque rencontre un certain succès, notamment grâce à l'émission de Daniel Filipacchi *Salut les copains* qui réunit chaque soir nombre de jeunes auditeurs sur Europe 1 et dont Michel Berger est « chouchou de la semaine³ ».

C'est logiquement à partir de ce disque, première trace d'un contact entre Michel Berger et l'industrie musicale, qu'on débute l'étude de sa carrière – en l'occurrence, de son entrée dans la carrière. Adolescent des Trente Glorieuses, dans une France prospère et en proie à un « coup de jeune⁴ » sous l'influence notable des produits culturels nord-américains, Michel Berger écoute du rock et fait du yé-yé. Et, si l'on en croit les autres disques de la même collection que le sien, il n'est pas le seul.

En s'intéressant à l'ensemble des disques issus de ces auditions, on veut d'abord souligner la spécificité de ce dispositif de recrutement et de la stratégie éditoriale de la maison de disques, qui cherche à lancer rapidement de très jeunes interprètes pour profiter de la vogue du yé-yé. Mais l'étude du profil de ces interprètes et des parcours de certains d'entre eux contraste, malgré leur jeunesse, avec l'image répandue de novices inexpérimentés « lancés » au petit bonheur la chance sur le marché du disque. On tentera alors de dégager, dans le parcours de Michel Berger avant ce premier disque, les spécificités d'une socialisation qui construisent chez cet adolescent des beaux quartiers une vocation de rocker.

1 Texte promotionnel pour les auditions Pat, pochette verso du disque « Tu n'y crois pas » (Illustration 1).

2 Se référer à l'annexe 1 pour les références des disques de Michel Berger, que par souci de lisibilité je n'indiquerai pas systématiquement en note de bas de page.

3 Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, p. 35

4 Jean-François Sirinelli, « Le coup de jeune des sixties », in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002

DE JEUNES MUSICIENS ENREGISTRENT LEUR PREMIER DISQUE

Édité sous la référence PAT 1032, « Tu n’y crois pas » est le trente-deuxième disque d’une série spéciale sur l’éphémère label Pat, appartenant aux Industries Musicales et Électriques Pathé-Marconi. Sélectionnés par audition, les musiciens enregistrent un disque édité avec un tirage limité qui leur permet de faire leurs preuves. Quarante disques en tout sont publiés sur ce label, destiné à donner leur chance à de jeunes novices ; on a pu en retrouver trente-quatre⁵. L’étude de ces disques comme de la stratégie du label donnent à voir le pouvoir d’homogénéisation de l’industrie musicale dans laquelle Michel Berger fait ses premiers pas, en pleine vogue yé-yé.

Une collection représentative de la vogue yé-yé

Une annonce destinée à un public jeune

Comme l’indique le court texte imprimé au dos de la pochette (Illustration 1), les disques Pat sont un label dédié à l’enregistrement de premiers disques de chanteurs recrutés sur la base d’une audition au studio de la maison de disques, à Boulogne-Billancourt. Organisée avec *Cinémonde*, hebdomadaire principalement dédié aux vedettes du grand écran⁶, et relayée dans *Salut les copains*⁷, cette opération vise de toute

5 Les références vont de PAT 1001 à PAT 1040. Toutefois, seuls trente-quatre disques ont été retrouvés par une recherche croisée sur Discogs, Encyclopédisque et le catalogue de la BnF : il est possible que certaines des références n’aient pas été utilisées, peut-être suite à l’annulation de certaines parutions. Toutefois, s’agissant d’une série à tirage limité, on peut aussi s’attendre à ce que la diffusion soit restée confidentielle et que certains disques se soient « perdus ». On suppose donc que quarante disques ont été publiés, mais on raisonne à partir des trente-quatre disques retrouvés. Voir l’annexe 2 pour la liste des références.

6 Ce partenariat montre toutefois la porosité de la « culture jeune » musicale et de la forme jusque-là plus prégnante de la culture de masse en France, le cinéma. Entre les deux, on observe une continuité plus qu’une rupture, comme le remarque Jean-François Sirinelli qui affirme que la culture juvénile « colore en profondeur cette culture de masse », renouvelant ses imaginaires sans subvertir fondamentalement sa forme : J.-F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 116

7 Publicité pour les auditions Pat, *Salut les copains*, n°10, mai 1963, p. 28

évidence un public de jeunes, tutoyés par le texte de l'annonce, tandis que les auditions ont lieu le jeudi après-midi, à l'époque encore journée de repos scolaire.

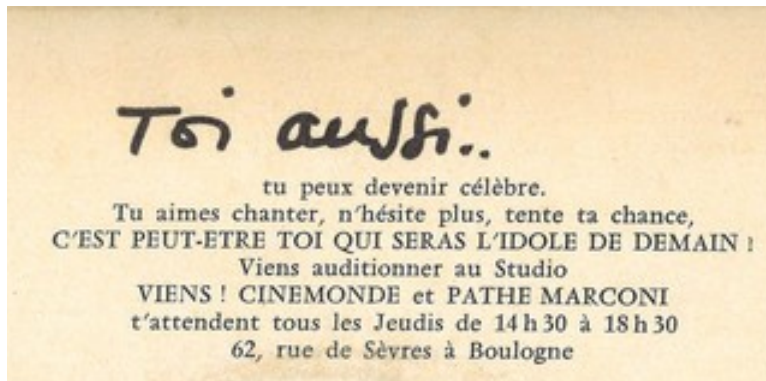


Illustration 1: Texte promotionnel au verso du disque de Michel Berger « Tu n'y crois pas »

D'autres moyens que le tutoiement visent manifestement à faire naître un sentiment de proximité chez le lecteur de l'annonce : l'emphase sur le « Toi aussi » en ouverture, calligraphié à la main et nettement plus gros que le reste du texte, contribue à créer un pont entre le monde ordinaire des lycéens et celui des vedettes de la chanson. Représenté par la possibilité de devenir soi-même une de ces vedettes (« C'EST PEUT-ÊTRE TOI QUI SERAS L'IDOLE DE DEMAIN ! »), ce pont est également matérialisé par le disque même sur lequel est imprimée l'annonce. C'est bien le disque d'un jeune, d'un amateur (l'encadré insiste sur la normalité de l'interprète), que le lecteur de l'annonce tient dans ses mains : c'est la preuve que lui aussi pourrait, pourquoi pas, faire un disque.

Cette tendance à l'effacement des frontières symboliques entre chanteurs et auditeurs est représentative du phénomène yé-yé, tel qu'Edgar Morin l'observe dès l'été 1963. Dans un article séminal publié trois semaines à peine après l'enregistrement de « Tu n'y crois pas », le sociologue note en effet que pour comprendre le yé-yé « le mot-clé n'est pas 'idole' [...] mais 'copain' » et remarque le « ton de camaraderie⁸ » avec lequel Daniel Filipacchi anime *Salut les copains* (sur les ondes d'Europe 1 depuis 1959, et sur papier depuis 1962). Toujours selon Morin, l'inclusion des auditeurs et des chanteurs dans une même communauté est une innovation du yé-yé par rapport au culte des idoles dans le star-system cinématographique.

8 Edgar Morin, « Une nouvelle classe d'âge », *Le Monde*, 6 juillet 1963

De nombreux travaux postérieurs sont toutefois venus nuancer cette image d'une communauté jeune unie par des codes vestimentaires et des produits culturels spécifiques : Anne-Marie Sohn souligne que dans les années 1960, même si de nombreux jeunes expriment leur « conscience d'appartenir à un monde à part » de celui des adultes, « les expériences sont diverses et la jeunesse plurielle⁹ ». Il faut toutefois souligner que le magazine *Salut les copains*, à titre d'exemple, connaît deux ans après sa création une diffusion mensuelle d'un million d'exemplaires, touchant d'autant plus d'adolescents que sa lecture peut se faire à plusieurs autour d'un même numéro¹⁰. Même si la communauté jeune tient en grande partie du fantasme, même si son inclusivité s'arrête aux frontières d'une « normalité jeune, urbaine et blanche, en dépit des influences afro-américaines sur le rock'n'roll¹¹ », elle n'en reste pas moins une force capable de participer au renouvellement des produits culturels et des imaginaires. Mais si auditeurs et chanteurs ont pour point commun leur jeunesse, ce sont bien des adultes qui tiennent le disque comme un miroir entre les membres de cette communauté, entretenant ainsi « l'illusion » que le rock est « fait par des jeunes et pour des jeunes¹² ».

Des orchestrations conventionnelles

Les arrangements des disques Pat sont l'œuvre de chefs d'orchestre venus du jazz ou de la musique classique, tels Paul Piot (pour onze disques), Jo Moutet (sept disques) François Rauber (deux disques), qui se sont adaptés à l'arrivée du rock et en ont proposé une synthèse adoucie en dirigeant les enregistrements français des chansons de rock¹³. Ainsi, presque toutes les chansons de la collection ont une orchestration similaire :

9 Anne-Marie Sohn, *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Fayard, 2001, p. 11

10 *Ibid.*, p. 82

11 Jonathyne Briggs, *Sounds French : Globalization, Cultural Communities and Pop Music in France, 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 18 [traduit par moi]

12 Florence Tamagne, « 'C'mon everybody'. Rock'n'roll et identités juvéniles en France », in Ludivine Bantigny, Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 199-212, p. 203

13 Gêrôme Guibert voit dans cette mainmise des « grands orchestres » sur l'enregistrement du rock et la captation du rock par des maisons de disques à l'origine spécialisées dans d'autres genres une des causes de l'absence d'un rock authentiquement français au début des années 1960. Gêrôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amant Tallende/Paris, Éditions Mélanie Sèteun/Irma, 2006, p. 119-126

batterie, basse électrique, piano ou orgue électrique, chœurs et bien entendu l'inévitable guitare électrique, partie intégrante de ce nouvel imaginaire.

Si les arrangements sont relativement homogènes d'un disque à l'autre, ils font également preuve d'une certaine plasticité, adoptant çà et là un style plus jazzy pour Arlette Avedian ou un rythme de marche militaire pour « Paris, terre mouillée » de la chanteuse Gribouille, rare interprète dans l'échantillon à se détacher radicalement des codes du yé-yé. Ainsi, il est difficile de prétendre que les chefs d'orchestre ont complètement « formaté » les chansons présentées aux auditions, mais leur influence ainsi que celle des directeurs artistiques sur l'enregistrement final est certaine.

Michel Berger, par exemple, se présente accompagné de deux amis, Jean-Philippe Saint-Geours et Jean Brousse ; il est finalement retenu pour interpréter seul les chansons écrites en tandem avec Jean Brousse. Bien qu'on le voie assis au piano sur la pochette du disque, l'instrument n'est audible que sur la face A du disque, remplacé en face B par un orgue électrique – et rien n'indique que ce soit bien lui qui joue du piano. Le remplacement des musiciens originels par des « requins de studio » souvent venus du jazz, selon l'expression consacrée, est alors monnaie courante pour boucler au plus vite les séances de jeunes interprètes fraîchement recrutés et inexpérimentés¹⁴.

Quant aux camarades Brousse et Saint-Geours, c'est peut-être en raison de leur manque de maîtrise instrumentale qu'ils n'ont pas été retenus, mais la transformation du groupe en seul chanteur correspond aussi à la ligne éditoriale du catalogue Pat : sur les trente-quatre disques retrouvés, on ne trouve qu'un seul groupe, les Missiles. Cette ligne éditoriale tire manifestement parti de l'évolution que connaît le rock en France, les groupes laissant peu à peu place aux chanteurs accompagnés d'orchestres parallèlement à un mouvement d'adoucissement et d'acceptation sociale du rock'n'roll, de moins en moins perçu comme une menace pour la société après des polémiques parfois violentes au début des années 1960¹⁵. La panique qui suit la Nuit de la Nation le 22 juin 1963 représente ainsi la dernière grande emballée médiatique associant mécaniquement rock et rébellion avant le mouvement pop et ses festivals au tournant des années 1970, une accalmie annoncée d'ailleurs par la réaction d'une partie de la presse adulte et même de

14 *Ibid.*

15 David Looseley, *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg, 2003, p. 26-27

la préfecture de police de Paris, très critiques à l'égard des exagérations de certains journalistes¹⁶.

Des textes topiques

Jusque dans leurs titres, les chansons font la part belle aux relations amoureuses et aux jeux de séduction, insistent sur le jeune âge des chanteurs (« Demain j'ai 17 ans » d'Alice Dona, « Je suis jeune » de Steff ou encore « La jeunesse » de Chantal Quina). Le texte de Jean Brousse pour « Amour et Soda », face B du 45-tours de Michel Berger, propose un état des lieux communs de cet imaginaire adolescent accompagné des onomatopées de rigueur :

*Un clin d'oeil, un soda
Un twist, un cinéma
Et ça y est l'on y croit [...]
Ah oui l'amour (yé-yé-yé)
Oh l'amour (wo-wo-wo)¹⁷*

Les références au soda, au twist, au cinéma renvoient à des objets de consommation ou à des pratiques culturelles juvéniles. Elles connotent également leur origine américaine, comme la « p'tite MG », la « chanson d'Elvis Presley » et le « coca » symbolisaient l'association de la jeunesse à un imaginaire culturel américain dans la « Nouvelle Vague » de Richard Anthony en 1959¹⁸. Au-delà de ce premier couplet, la chanson de Michel Berger se présente comme une mise en garde du chanteur¹⁹ contre les histoires d'amour éphémères qui naissent à la faveur des sorties entre filles et garçons : c'est bien du flirt qu'il est question, élément-clé du renouveau des pratiques et imaginaires amoureux²⁰.

Les paroles des chansons, comme leurs musiques, s'inscrivent bien dans le yé-yé comme courant musical mais aussi comme mouvement culturel conscient de sa

16 F.Tamagne, « La 'Nuit de la Nation' : culture jeune, rock'n'roll et panique morale dans la France des années 1960 », *Criminocorpus* [en ligne], « Rock et violences en Europe, Blousons noirs et rébellions », mis en ligne le 31 octobre 2018

17 Jean Brousse, « Amour et soda », Éditions Pathé-Marconi, 1963

18 J. Briggs, *op. cit.*, p. 20-22

19 Le « chanteur » désigne, dans la chanson, l'équivalent du narrateur dans un roman, selon la terminologie forgée par Stéphane Hirschi. « Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant ». Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, p. 20

20 J.-F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 132-134

spécificité, liée à la jeunesse de ses protagonistes. Cette conscience donne lieu à des revendications d'autonomie, comme celles de Michel Berger qui chante (toujours sur un texte de Jean Brousse) fin 1963 dans « La camomille » :

*J'aimerais me promener
Avec des amis
Ou bien aller danser
En surprise-party
Oui, j'en ai assez
Des tasses de thé
Ou des camomilles
Oh, en famille [...]
Ah oui, tournons la page
À moi la liberté [...]
Mais maintenant c'est fini
Je change de vie
Je m'en vais demain
Retrouver les copains²¹*

L'opposition entre les « amis » et la « famille » illustre bien cette conscience de l'appartenance à un groupe social spécifique en plein « processus d'indépendance²² » alimenté par des pratiques culturelles spécifiques (ici la « surprise-party » contre les « camomilles »), rendues possibles par la conquête progressive, après la guerre, d'une certaine autonomie matérielle pour les adolescents²³. Les premiers disques de Michel Berger, comme l'ensemble de la collection Pat, sont donc un instantané représentatif de la vogue yé-yé. S'agissant d'interprètes novices, on peut faire l'hypothèse que les thèmes et formats relativement similaires des chansons, qui peuvent certes marquer identification authentique à un mouvement culturel, font aussi partie d'une stratégie de la maison de disques visant à augmenter les chances de succès rapide des jeunes chanteurs. Il faut alors revenir sur les mécanismes de sélection et de filtrage des

21 Jean Brousse, « La camomille », Éditions Pathé-Marconi, 1963

22 *Ibid.*, p. 126

23 Le lien entre le rock, le développement d'une société de consommation et son ouverture aux adolescents d'après-guerre a été abondamment commenté. Selon Christophe Pirenne, le développement du rock'n'roll comme produit d'une industrie culturelle destiné à un segment spécifique du marché explique l'imaginaire d'abord majoritairement futile et consumériste des chansons de rock. En effet, la musique n'est qu'un aspect parmi d'autres de ce nouveau marché, investi d'une forte dimension identitaire : elle fonctionne en synergie avec les autres aspects. Ainsi « technologies, voitures, vêtements mais aussi bandes dessinées, musique et cinéma deviennent les produits complémentaires et indispensables d'une génération qui revendique désormais des goûts et des opinions incompatibles avec ceux de ses parents ». Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 38

candidats par Pathé, pour mieux connaître les rapports que les deux entités peuvent entretenir.

Une stratégie d’insertion dans le marché des musiques populaires

La mise en compétition de chanteurs novices

Avant d’enregistrer leur disque, ces trente-quatre interprètes ont dû se prêter au jeu de l’audition. En avril 1963, le journal télévisé diffuse un sujet filmé sur la campagne organisée par Pathé-Marconi, qui nous permet d’en savoir plus sur son déroulement²⁴. Ce sont, chaque jeudi, « une cinquantaine de jeunes gens [qui] font sagement la queue en rêvant » devant le studio de Boulogne. L’un après l’autre, filles et garçons passent devant le directeur artistique et chantent dans un micro, accompagnés le plus souvent par un pianiste, quelquefois par une bande orchestre, jouant rarement eux-mêmes d’un instrument.

Sur la plupart des extraits filmés, les candidats interprètent des succès de l’année passée (« Roses blanches de Corfou », « Sheila », « Belles, belles, belles »...) d’une voix souvent mal assurée, perdant peu à peu le rythme ou s’arrêtant totalement de chanter suite à une erreur. Les jeunes chanteurs, qui paraissent souvent morts de trac, sont ainsi difficilement crédibles, à l’instar d’un jeune homme qui chante d’une voix mal assurée « L’idole des jeunes », créée en 1962 par Johnny Hallyday. L’impression d’un décalage entre la maladresse des prétendants et le statut d’idole auquel ils croient pouvoir prétendre est accentuée par l’angle critique du reportage, qui s’affirme sans équivoque dans une série de questions posées à trois candidats.

L’échange du journaliste avec l’un des trois interviewés, qu’on voit interpréter « Belles, belles, belles », est représentatif de ce que le reportage tente de démontrer. Une raie sur le côté au-dessus d’un visage rond, une petite taille et une voix encore prépubère font paraître le candidat plus jeune encore que les seize ans et demi qu’il indique au journaliste. Ce dernier embraye :

24 « Idoles à gogo : la fabrique de jeunes chanteurs », *Journal télévisé 20h*, 1e chaîne, 13 avril 1963. Consultable en ligne sur ina.fr à l’adresse <https://www.ina.fr/video/CAF88036880/idoles-a-gogo-la-fabrique-de-jeunes-chanteurs-video.html>. Les citations de cette sous-partie se réfèrent à ce reportage.

- « Seize ans et demi... Et, est-ce que les filles vous ont déjà rendu fou de douleur ?
- Non.
 - Pas encore... Alors vous croyez que vous pouvez chanter ces chansons vraiment avec le cœur qu'il faut parce que...
 - Ben oui.
 - Ce sont que des paroles pour vous ?
 - Ben oui. [...]
 - Est-ce que... Vous êtes venu ici au studio au fond pour enregistrer un disque. Qu'est-ce qui vous tente, là-dedans ?
 - C'est parce que... Je voulais tenter ma chance, c'est tout !
 - Comme Richard Anthony ?
 - Oui. [...]
 - Est-ce que vous croyez que vous la méritez, cette chance ?
 - Non.
 - Qu'est-ce que c'est qu'une idole des jeunes ?
 - Pfff... C'est un grand de la chanson ! C'est un... Celui qui... on peut pas dépasser, quoi !
 - Oui. Est-ce que vous espérez être un grand de la chanson ?
 - Oh, je crois pas non...
 - Même en travaillant ?
 - Peut-être que si ? »

L'adolescent peine à justifier sa venue. En insistant sur son manque de vécu, le journaliste suggère l'illégitimité et la naïveté de ses prétentions artistiques. Pour le jeune homme, les paroles des chansons d'amour ne sont « que des paroles » : en le soulignant, son interlocuteur rappelle qu'il doit y avoir adéquation entre le texte chanté et la vie du chanteur pour que celui-ci l'anime véritablement de sa personnalité artistique – une personnalité que le candidat, par conséquent, ne peut posséder. D'autres questions cherchent à montrer que les prétentions du chanteur puisent leurs racines dans le mimétisme puisqu'il tente sa chance « comme Richard Anthony » et qu'il espère, en enregistrant un disque, devenir « un grand de la chanson ». Acculé par les questions du journaliste, il va jusqu'à reconnaître qu'il ne mérite pas la chance de participer à cette audition, avant que l'importance de travailler soit suggérée par le journaliste qui souligne ainsi une dernière fois son impréparation.

Jacques Sclingand, à la tête de l'équipe de trois directeurs artistiques qui mènent les auditions, nuance le portrait dressé par le journaliste. Il le reconnaît, « on trouve de temps en temps des phénomènes » et « des gens inconscients », mais la majorité des cinq cent douze jeunes auditionnés depuis le début de la campagne sont selon lui des

candidats sérieux, « qui pensent beaucoup à la chanson ». Beaucoup de ces candidats pèchent cependant par leur naïveté : sachant « qu'on peut faire actuellement carrière très rapidement dans la chanson, [ils] s'imaginent que ça peut être plus facile que ça ne l'est en réalité ». C'est pourtant l'annonce passée par la maison de disques elle-même qui invite, on l'a vu, les jeunes à se rêver en « idoles de demain ».

Pathé-Marconi dans la course au lancement des vedettes

Une fois les interprètes sélectionnés, Pathé-Marconi tente de les lancer sur le marché du disque. Les disques Pat ne sont pas destinés à être diffusés à grande échelle mais, s'ils marchent bien en radio, les interprètes se voient proposer d'enregistrer de nouveaux morceaux qui seront, eux, commercialisés normalement : c'est le cas de quinze interprètes sur trente-quatre, qui enregistrent au moins un autre disque sur un label appartenant à Pathé-Marconi²⁵.

Dans la stratégie de Pathé-Marconi, la rapidité semble jouer un rôle primordial. D'une part, sur les trente-quatre disques de l'échantillon, trente-et-un d'entre eux sont enregistrés entre le 13 février et le 4 juillet 1963, soit en moyenne près de huit disques par mois. D'autre part, les exemplaires conservés au titre du dépôt légal sont en général estampillés par la Phonothèque nationale moins de deux mois après la date d'enregistrement indiquée, parfois moins encore : le disque de Nathalie Degand, enregistré le 7 mai, est tamponné à la date du 29 mai 1963. Autrement dit, la fabrication et la mise en circulation de ces disques sont manifestement aussi rapides que leur enregistrement.

Pourquoi tant de hâte ? Dans le contexte d'un marché en pleine expansion, où on observe des trajectoires d'ascension extrêmement rapides (ainsi de Sheila, qui fait ses débuts fin 1962 et qui est une super-star six mois plus tard), les disques Pat peuvent servir à multiplier les essais dans l'espoir qu'un de leurs interprètes rejoigne le peloton des vedettes installées. En 1963, peu de vedettes yé-yé enregistrent chez Pathé. À part Richard Anthony et Dick Rivers, émancipé des Chats sauvages et qui ne connaît pas en solo le même succès qu'Eddy Mitchell ex-Chaussettes noires, la plupart des interprètes

25 Voir annexe 2.

en vogue ont un contrat chez des maisons concurrentes : Philips qui se taille la part du lion avec Johnny Hallyday, Claude François et Sheila, talonné par les grands indépendants Barclay (Eddy Mitchell, Leny Escudero...) et Vogue (Françoise Hardy, Petula Clark).

L'audition, une formule éprouvée de recrutement des candidats

Pathé-Marconi n'est pas la seule maison de disques à auditionner des chanteurs. Dès la seconde moitié des années 1950, les Numéros Un de Demain ont lieu à l'Olympia et associent son propriétaire Bruno Coquatrix, l'éditeur phonographique Eddie Barclay et le directeur des programmes d'Europe 1 Lucien Morisse. Les interprètes sélectionnés par le public de l'Olympia et de la radio se voient ainsi proposer d'enregistrer un disque chez Barclay : en associant disque, scène et radio, ces événements ont vocation à lancer efficacement la carrière des lauréats²⁶.

L'originalité de Pat vient du fait que l'enregistrement d'un disque n'est pas que la récompense d'une audition réussie, mais fait partie du processus même de sélection qui n'a plus lieu uniquement sur scène. Cette intégration signale la banalisation de l'enregistrement des disques, en particulier depuis l'arrivée du microsillon et la hausse de l'équipement des foyers français²⁷. Cette stratégie serait impossible sans les grands studios que Pathé possède à Boulogne-Billancourt. Embrayant le pas à Pathé en lançant une collection de disques d'essai à tirage limité, Barclay demande aux candidats de s'enregistrer eux-mêmes sur des bandes magnétiques à envoyer au siège de l'entreprise, leurs studios rue Hoche ne permettant vraisemblablement pas la tenue d'un grand nombre d'auditions²⁸.

Des auditions étaient encore organisées dans d'autres cadres. Presque trente ans plus tard, le journaliste musical Claude Fléouter raconte :

« Eddy Barclay voyait, entendait deux mille aspirants vedettes par an. Chaque semaine, entre 17 et 19 heures, dans un studio au sous-sol du cinéma *Rex* à Paris, ses adjoints auditionnaient. On y voyait des doublures de Richard Anthony et d'Eddy Mitchell, des 'minets' de dix-huit ans [...] Sur deux mille postulants, vingt

26 G. Guibert, *op. cit.*, p. 106-109

27 Céline Chabot-Canet, « La chanson française : microsillon et macromutations », *L'Éducation musicale*, n°569, 2011, p. 21-39

28 Publicité pour les auditions Barclay, *Salut les copains*, n°17, décembre 1963, p. 16

enregistraient un 45 tours et trois couvraient les frais, c'est-à-dire, vendaient en ce temps-là cinq mille exemplaires. Ces trois derniers entraient alors dans l'écurie' Barclay, suivaient des cours de chant chez Jean Lumière, ancien chanteur de ballades 1900, ou chez Mme Tosca Marmor qui avait travaillé la voix de Dalida ou de Françoise Hardy²⁹. »

L'auteur insiste sur l'inexpérience des « minets de dix-huit ans ». Si ces « aspirants vedettes » inexpérimentés ont la chance d'être sélectionnés parmi la masse mimétique des « doublures de Richard Anthony et d'Eddy Mitchell », puis d'intéresser suffisamment le public pour être rentables, la maison de disques prend alors en charge leur formation – pour en faire de réels artistes.

Cette manière de présenter les choses est symptomatique de la tendance des acteurs de l'industrie musicale à occulter le chemin parcouru par les musiciens avant d'entrer dans son giron. Il ne s'agit pas de remettre en cause les apprentissages et les compétences spécifiques au métier d'interprète dans l'industrie du disque. Gérôme Guibert remarque toutefois que si l'on adopte le point de vue du secteur industriel, qui « formalise son champ d'action par un organigramme qui part de l'artiste pour aller jusqu'à l'auditeur³⁰ », on considère que la carrière d'un musicien débute lors de son insertion dans ce circuit de production et de commercialisation de la musique. On laisse alors dans l'ombre « l'autre face de l'organigramme, celle qui part de l'auditeur³¹ » et qui conduit le mélomane à jouer lui-même de la musique avec, parfois, une volonté de professionnalisation à la clé. En s'intéressant de plus près aux profils des interprètes des disques Pat, c'est cette autre face de l'organigramme que nous allons tenter d'ébaucher, l'étude du label ne pouvant se limiter à celle de la stratégie éditoriale : comment les interprètes viennent-ils à la rencontre de la musique, et de ces auditions ?

29 Claude Fléouter, *Cent ans de chansons*, Paris, Puf, 1988, p. 72-73

30 G. Guibert, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surface et dynamiques invisibles », *Réseaux*, 2007/2, p. 297-324, p. 304

31 *Ibid.*

AVANT L'AUDITION, LES RICHES PARCOURS DES JEUNES MUSICIENS

Au verso de chaque pochette, on trouve une petite fiche d'identité présentant son interprète. L'annexe 2 présente une synthèse des informations recueillies grâce à ces fiches. Remplies avec une précision inégale, elles permettent toutefois de disposer d'informations basiques sur ces trente-quatre interprètes : date de naissance, sexe, lieu de résidence, parfois lieu de naissance... Dans un premier temps, on analysera l'ensemble du corpus avec ces données prises en série. On tentera ensuite de donner de la substance aux hypothèses issues de cette première analyse en s'intéressant aux trajectoires de quelques interprètes sur lesquels on dispose d'informations plus détaillées, avant de revenir plus longuement sur le parcours de Michel Berger avant l'industrie musicale pour comprendre les conditions d'émergence d'une vocation artistique.

Sur quelques caractéristiques générales des interprètes Pat

Des musiciens globalement très jeunes, filles et garçons

Sans grande surprise, on constate d'abord la jeunesse de l'ensemble des interprètes, ce qui correspond avec l'idée d'une communauté jeune évoquée précédemment : l'âge moyen se situe juste en-dessous de 17 ans et demi, l'âge médian entre 17 et 18 ans. La plus jeune des chanteuses, Michelle Darbois, a seulement 13 ans ! Il y a donc bien une certaine adéquation, en termes d'âge, entre les interprètes et leur public. Ici, cette adéquation est le fait d'un choix délibéré de Pathé-Marconi qui pose comme unique condition pour participer aux auditions d'avoir moins de 20 ans³². Il n'empêche, quatre interprètes du corpus ont 20 ans ou plus : Arlette Avedian, Gribouille, Georges Mathias et Gilbert Lèbre. Le fait que deux d'entre eux (Arlette Avedian et Gribouille) font partie des interprètes qui auront la carrière la plus féconde après leur

32 Publicité pour les disques Pat, *Salut les copains*, n°10, mai 1963, p. 28

audition, peut déjà donner un indice sur l'importance pour la suite des événements du chemin parcouru avant l'entrée dans la carrière.

On remarque aussi la mixité de genre de ces interprètes : là où les groupes de rock'n'roll de 1960-1961 se caractérisaient par la forte prépondérance d'artistes masculins, le yé-yé se distingue par l'inclusion des filles dans le cercle des vedettes et pas seulement des auditrices³³. En l'occurrence, dix-huit chanteurs sur trente-quatre sont ici des chanteuses, soit une très légère majorité – le seul groupe est masculin. La jeunesse et la mixité des interprètes tendent à confirmer le caractère opportuniste des disques Pat : il s'agit de s'adapter au marché en proposant des produits aptes à séduire un public jeune en pleine expansion. Le succès d'une telle stratégie repose sur l'existence d'un vivier de jeunes prêts à venir enregistrer spontanément, se rêvant déjà « idoles de demain », alléchés par l'annonce qui semble le leur promettre. Si l'on s'intéresse à l'origine géographique des interprètes, il faut toutefois nuancer cette spontanéité apparente.

Une faible majorité de Parisiens

Étant donné le jeune âge des interprètes, quasiment tous mineurs, pour beaucoup sans doute encore scolarisés (on le rappelle, les auditions ont lieu le jeudi après-midi), on peut s'attendre à trouver surtout des Parisiens dans les artistes Pat. Ils sont en effet une courte majorité à être domiciliés dans le département de la Seine : seize à Paris et quatre en petite couronne, soit un total de vingt sur trente-quatre (Figure 1). Cinq autres interprètes habitent dans l'ancien département de Seine-et-Oise ; ceux-ci peuvent encore, selon leur âge, venir en autonomie auditionner à Boulogne-Billancourt, en prenant le « train de banlieue » qu'Alice Dona, domiciliée chez ses parents à Taverny, chante justement en face A de son disque. Mais le déplacement jusqu'aux studios implique tout de même une certaine détermination et un certain investissement.

33 J. Briggs, *op. cit.*, p. 34

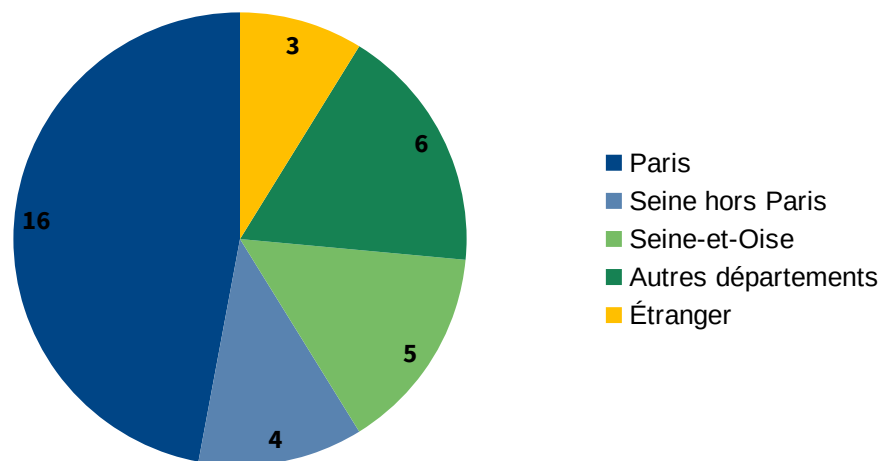


Figure 1- Distribution des interprètes selon leur origine géographique

Une proportion non négligeable de jeunes chanteurs viennent de plus loin encore. Six d'entre eux sont domiciliés hors de l'Île-de-France : une dans l'Aisne, une dans le Maine-et-Loire, un en Savoie, un dans le Gard, deux dans le Vaucluse. Parmi eux, cinq ont dix-sept ans ou moins, un autre a vingt ans. Pour ceux-ci, la possibilité même de se rendre aux auditions, puis une nouvelle fois au studio pour enregistrer un disque, suppose vraisemblablement une participation active des parents et des efforts certains en temps et en argent. Deux interprètes viennent même de l'étranger, Dominique Ferry de Belgique et Steff de Suisse – auxquels on peut ajouter le Suédois Bob Asklof, compté parmi les Parisiens mais qui réside en fait à l'hôtel rue Saint-André-des-Arts. Quant aux Missiles, la pochette n'indique pas leurs domiciles mais leurs lieux de naissance : tous les quatre sont nés en Algérie française, dont trois à Oran. On peut supposer que leur groupe s'est formé là-bas et qu'ils sont en activité depuis déjà quelques temps.

Cette distribution géographique, plus diverse sans doute qu'on n'aurait pu l'imaginer en s'en tenant à l'image de jeunes amateurs inexpérimentés se présentant par hasard à une audition, laisse imaginer pour au moins une partie des sélectionnés une ténacité et une détermination suffisantes pour que leur présence au catalogue Pat relève de tout sauf, justement, du hasard. On peut faire l'hypothèse que l'engagement d'un certain nombre de jeunes dans une carrière musicale est en réalité antérieur à l'enregistrement du disque, si l'on se place dans la perspective des interprètes plutôt que dans celle de l'éditeur phonographique. Par ailleurs, l'analyse de la géographie des chanteurs confirme la centralité parisienne dans l'enregistrement de musique, mais indique aussi, même chez les plus jeunes, que les projets musicaux dépassent le seul

cadre parisien. L'industrie musicale centralisée dans la capitale agit alors comme une force centripète sur les aspirants musiciens et un passage obligé pour se lancer dans une carrière. Cela permet aussi de souligner que Michel Berger, domicilié chez ses parents au 29 boulevard de Courcelles près du parc Monceau, appartient à la fraction de ces débutants pour lesquels il est le plus facile matériellement, et sans doute le plus naturel, de se présenter à cette audition.

La surprenante prépondérance des auteurs-compositeurs-interprètes

Le dernier élément qu'il convient de relever est sans doute le plus intéressant : la part des adaptations de succès anglo-américains est réduite à la portion congrue. En effet, seize disques présentent des chansons écrites et composées par les interprètes eux-mêmes, soit presque la moitié de l'échantillon ! Si l'on y ajoute quatre interprètes qui ont écrit le texte ou la musique (comme Michel Berger) de leurs chansons, vingt interprètes sur les trente-quatre étudiés sont également auteurs et/ou compositeurs. Seulement huit disques présentent des adaptations de morceaux anglais ou américains, trois disques des reprises de morceaux français, ainsi que trois créations originales écrites par des tiers (Figure 2).

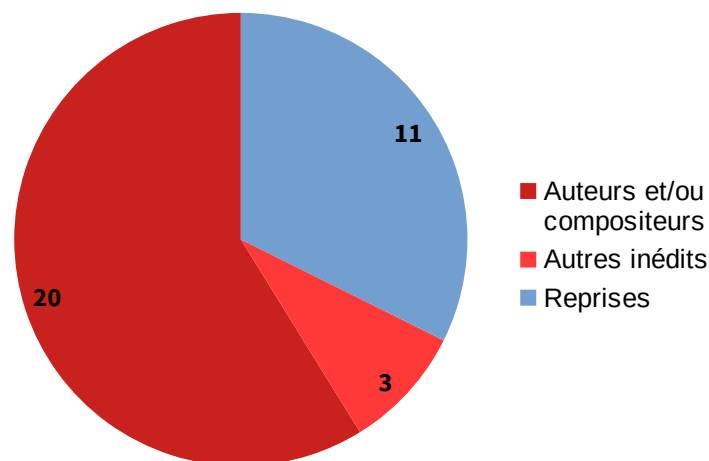


Figure 2- Distribution des interprètes selon l'auteur et le compositeur des chansons

La prépondérance dans ce catalogue de chanteurs qui savent aussi écrire ou composer doit nous interpeller, alors que les adaptations de chansons étrangères dominent dans les hit-parades du début des années 1960 et que les succès sont fréquemment repris par plusieurs interprètes différents³⁴. Rapporté aux autres artistes Pat, le compositeur Michel Berger paraît moins singulier qu'on a pu le dire par la suite pour souligner son originalité³⁵. On peut interpréter cette forte présence d'auteurs-compositeurs de plusieurs façons.

D'abord, cette prépondérance entre en contradiction apparente avec l'idée, qu'on a développée plus haut, que les disques Pat servaient à lancer rapidement des interprètes dans la course au succès : n'aurait-il pas mieux valu, alors, faire ce qui marchait le mieux et se concentrer sur les adaptations de tubes ? Pourtant, on imagine mal ce qui aurait empêché les directeurs artistiques de Pathé-Marconi de suivre cette ligne de conduite, si cela avait été leur intention. On peut donc en déduire que le recrutement d'auteurs-compositeurs-interprètes relève d'un choix éditorial de la maison de disques. C'est peut-être que la capacité d'écrire des chansons signale non seulement une certaine compétence musicale, mais aussi une personnalité artistique en développement. À ce sujet Alice Dona, quatrième chanteuse à sortir un disque chez Pat, se souvient justement avoir été acceptée par méprise au Petit conservatoire de la chanson de Mireille, en 1961 : n'écrivant pas encore de chansons à cette époque, elle avait joué une adaptation de Ray Charles que Mireille avait prise pour une composition originale, sans quoi elle ne l'aurait pas intéressée³⁶. Si c'est bien ce même raisonnement qui guide dans leur choix les directeurs artistiques, force est de constater qu'une autre logique, celle de la maturation des talents, fait concurrence à la logique de la rapidité dont on a dit plus haut qu'elle était au fondement des disques Pat.

34 Kirk Anderson, « Song 'adaptations' and the globalization of French pop (1960-1970) », *French Cultural Studies*, 2015/3, p. 330-342 calcule, à partir de différents hit-parades, que l'année 1963 est justement celle où les adaptations fournissent le plus grand nombre de succès (jusqu'à 50 % selon les sources).

35 Entre autres exemples : en 1986, Yves Bigot fait remarquer « qu'à l'époque, c'était encore très rare » que les chanteurs écrivent leurs propres chansons (Y. Bigot, « Berger l'étoile », *Guitare & claviers*, n°62, avril 1986, p. 53-57, 116 et 121). Plus récemment, son cousin Patrick Haas juge que Michel Berger a été victime d'une sorte d'injustice liée à son talent et à sa différence par rapport à la vague yé-yé : Thomas Jost, « Le jeune compositeur et la direction artistique », *Michel Berger, tout pour la musique*, France Inter, 5 juillet 2014, 47 minutes

36 Interview d'Alice Dona, « Les coulisses de la création », en ligne sur le compte Youtube de la Sacem à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=4ROPOXW1b7Y>

Si les auteurs-compositeurs-interprètes sont une majorité parmi ceux qui ont enregistré un disque, on ne sait pas en revanche quelle proportion ils représentent parmi ceux qui se sont présentés à l’audition. Toutefois, l’existence même de cette vingtaine de jeunes qui, non contents d’interpréter des chansons à la mode anglo-américaine, écrivent leurs propres chansons dans ce style, montre que ces pratiques amateurs de création musicale se situent quelque part entre le mimétisme lié à un effet de mode musicale et une certaine recherche d’originalité, alors qu’on a coutume d’opposer la conception légitime de la chanson française, représentée à cette époque par le style « rive gauche » de la chanson à textes et le paradigme des ACI représenté par le trio Brel-Brassens-Ferré³⁷, aux variétés en général et plus spécifiquement au yé-yé. Étudiant les débats auxquels donne lieu la diffusion des musiques populaires en France, David Looseley remarque que le rock, jusqu’à la fin des années 1960, est en proie aux accusations d’inauthenticité auxquelles Boris Vian avait ouvert la voie dès 1958 avec son pamphlet *En avant la zizique*³⁸. Bien que cette opposition structure les représentations dès cette époque et, comme telle, participe à définir les contours des genres musicaux et de leurs publics, l’exemple de Pat montre que le mélange des genres n’est pas si unimaginable et que la qualité d’auteur-compositeur peut également être valorisée au sein même du yé-yé, dès 1963 et avant : pensons à Françoise Hardy, elle aussi passée par le Petit conservatoire de Mireille.

Des trajectoires très diverses à l’origine de l’engagement musical

La plupart des interprètes de Pat ont, depuis les années 1960, disparu sans laisser de traces. On peut toutefois trouver des informations plus détaillées sur certains de ceux qui ont rencontré le plus de succès. En retraçant rapidement quatre parcours, qui nous serviront aussi à donner un point de comparaison à l’enfance musicale de Michel Berger, on peut donner plus de substance aux premières conclusions tirées de l’étude en série des fiches biographiques : en particulier, ces trajectoires illustrent l’antériorité de l’engagement musical, avec parfois des formes de professionnalisation qui peuvent précéder l’enregistrement d’un disque.

37 Cf. D. Looseley, *op. cit.*, p. 63-86

38 *Ibid.*, p. 29-30

Bob Asklof : de la chorale suédoise aux night-clubs de Tel Aviv

D'origine suédoise, Bob Asklof est domicilié à l'hôtel Pax, rue Saint-André-des-Arts dans le 6^e arrondissement, quand il enregistre pour Pat. Il revient sur son parcours dans un entretien accordé en 1998 et retranscrit sur un blog dédié³⁹. Après avoir chanté lors de fêtes de fin d'année scolaire, puis comme soprano dans le chœur de l'église de sa ville, Asklof quitte son village pour s'installer à Stockholm en 1960. Il a alors seize ans. Il participe à des concours de chant et s'inscrit dans une école de théâtre, tout en travaillant pour gagner sa vie. Remarqué lors d'un concours, il est engagé pour chanter dans un groupe, les Glenners, qui se produit en Suède et bientôt à Tel Aviv, à la faveur d'un contrat d'un mois dans un night-club. Sur le chemin du retour, il choisit de rester à Paris pour y tenter sa chance. C'est Juliette Gréco, rencontrée à Tel Aviv, qui lui apprend que Pathé-Marconi organise des auditions et le décide à y aller.

Son disque Pat, sur lequel il enregistre « Je ne pense qu'à l'amour » et « Vous souvenez-vous » (adaptations déjà interprétées en France respectivement par Eddy Mitchell et Lucky Blondo), est certes son premier enregistrement⁴⁰, mais Asklof est loin d'être un débutant. Sa pratique musicale remonte à l'enfance, dans des cadres collectifs et conventionnels (école et chœur d'église). Sa décision de s'engager dans une carrière artistique remonte à trois ans avant l'audition Pat ; au cours de ces trois années, il a bénéficié d'une formation en art dramatique et surtout fait de nombreuses expériences d'audition, qui ont déjà abouti à une expérience professionnelle importante en tant que chanteur. Aussi bien sa participation aux auditions de Boulogne que sa capacité à retenir l'attention des directeurs artistiques sont donc à considérer comme le prolongement cohérent de ce parcours.

39 Entretien de Bob Asklof par François Justamand, 1998, en ligne à l'adresse <http://bobasklof.blogspot.com/2015/10/bons-baisers-de-russie-interview-de-bob.html>, consulté le 9 avril 2021

40 Les Glenners ont publié un disque en Suède en 1961 (The Glenners med Glenn Burgess, « Berliner-Melodi », simple 45-tours, Polydor, 1961, EPH 10786) mais Bob Asklof ne faisait pas partie de la formation du quartet à ce moment-là.

Arlette Avedian : la réorientation tardive d'une étudiante en mathématiques

Chez Arlette Avedian (de son vrai nom Kotchounian), âgée de vingt-et-un ans au moment de l'audition, l'orientation vers la musique est plus tardive. La notice biographique qui lui est consacrée sur le site auteurscompositeurs.com⁴¹ et à laquelle elle a collaboré, prête à cette fille de réfugiés arméniens, encore étudiante en mathématiques en 1963, une rencontre en 1962 qui a déterminé son engagement dans une carrière musicale. C'est Eddy Louiss, ami de son frère Serge, qui joue du piano dans les boîtes jazz du Quartier latin et chante dans le groupe vocal les Double-Six (dans lequel on trouve également Ward Swingle, des Swingle Singers, et Christiane Legrand, sœur de Michel et fils de Raymond Legrand, eux aussi musiciens renommés), qui lui donne le goût de la musique. Mimi Perrin, membre fondatrice des Double-Six dont elle écrivait parfois les paroles sur les mélodies de standards de jazz, l'entraîne quant à elle à écrire son premier texte sur la musique de « Ruby My Dear », de Thelonious Monk.

À en croire le témoignage de la chanteuse, rien ne la destinait à une carrière musicale, sinon cette rencontre impromptue. Elle dit avoir dû attendre sa majorité pour publier un disque, ses parents ne voulant pas qu'elle abandonne ses études : avant d'enregistrer pour Pat, elle a déjà passé une audition décrochée en appelant directement la maison de disques et elle a convaincu le directeur artistique Roger Van Hest, mais la réticence de ses parents a empêché l'enregistrement d'un disque. Autrement dit, là aussi le disque Pat fait suite à un chemin déjà poursuivi depuis plusieurs années, ici dans le milieu parisien du jazz avec lequel la jeune autrice-compositrice-interprète a des affinités personnelles et musicales – d'ailleurs, l'influence du jazz se fait sentir sur les deux chansons qu'elle écrit et interprète sur son disque, dont l'orchestration est marquée par la forte présence d'une section de cuivres.

Gribouille : l'errance, de Grenoble aux cabarets parisiens

Marie-France Gaïte, dite Gribouille, évolue dans un milieu encore différent. Une émission de radio réalisée à l'occasion des cinquante ans de sa mort en 1968 récapitule

41 Notice biographique d'Arlette Kotchounian, en ligne à l'adresse <http://www.auteurscompositeurs.com/france/ann-gregory.html>, consulté le 9 avril 2021

son histoire⁴². Elle vit une enfance douloureuse malgré sa naissance dans un milieu plutôt aisé de la région lyonnaise : en pension depuis l'âge de quatre ans, elle enchaîne les fugues, les séjours en maison de redressement puis à l'hôpital psychiatrique à partir de quinze ans. À dix-sept ans, elle parvient à quitter l'hôpital pour errer à Lyon où elle « tente sa chance dans des boîtes comme l'Auberge savoyarde et le Caveau de la chanson », selon le témoignage de son amie la chanteuse Marie-Thérèse Orain. Venue à Paris, elle vit un temps sans domicile fixe et dessine à la craie sur les trottoirs. Elle fait ainsi la rencontre de Jean Cocteau avec qui elle se lie et qui l'introduit au cabaret le Bœuf sur le toit. Ce n'est pas là, toutefois, qu'elle fait ses débuts parisiens mais « à la Cabane Bambou, une péniche sur la Seine [où] elle avait été engagée pour faire la plonge », la patronne lui ayant proposé de monter sur scène après l'avoir entendue chanter. On est alors en 1961-1962 et Gribouille prend des cours de chant, interprète des chansons déjà créées jusqu'à sa rencontre avec Michel Breuzard, qui compose désormais des mélodies sur les textes de la chanteuse.

Quand elle enregistre pour Pat une de ces collaborations, « Paris terre mouillée », et « L'artiste », une autre composition de Michel Breuzard, Gribouille a donc elle aussi parcouru un chemin assez long et acquis une certaine expérience en se produisant sur scène, à Lyon puis à Paris. Elle a d'ailleurs commencé à être reconnue, puisqu'on la trouve fin 1962 dans une émission de télévision où elle interprète « Le plat pays » de Brel et « Le marin et la rose », mise en musique d'un poème de Jean Huard, déjà interprétée par Colette Renard⁴³ ; puis à la radio, dans une émission en direct du cabaret le Tabou⁴⁴. En 1963, Gribouille est donc déjà en partie insérée dans le monde du spectacle, plus particulièrement dans les réseaux artistiques et littéraires de ce qu'on nomme la chanson « rive gauche », dans lequel on peut aussi classer ses chansons d'un point de vue stylistique, là où l'expérience d'Asklof et celle d'Avedian se rapportaient respectivement au monde des night-clubs et à celui des boîtes de jazz.

42 Martin Pénet (prés. et prod.), « Hommage à Gribouille », *Tour de chant*, France Musique, 1^{er} avril 2018, 30min. Les citations de cette sous-partie en sont extraites.

43 *L'école des vedettes*, 1e chaîne, 19 novembre 1962

44 « Le Tabou », *La vie parisienne*, PT, 23 décembre 1962

Alice Dona : la vocation précoce d'une lycéenne de Taverny

Alice Dona, de son vrai nom Donadel, n'a que seize ans lorsqu'elle sort son premier disque chez Pat. Un entretien accordé à la Sacem en 2019⁴⁵ permet de reconstituer son enfance et la manière dont elle est venue, progressivement, à une carrière musicale. Son parcours est jalonné d'étapes qui marquent une progression vers l'entrée dans la carrière. Ses parents, chez qui elle habite à Taverny en Seine-et-Oise, sont musiciens amateurs : son père joue de la mandoline et de la guitare, sa mère de l'accordéon. La musique occupe une place importante dans la vie de famille : les bonnes notes d'Alice sont récompensées par des sorties au théâtre du Châtelet pour voir des opérettes, et le dimanche après-midi c'est « l'orchestre à la maison » : la grand-mère joue du cornet à piston, le grand-père chante, tandis que les parents et Alice, qui prend des cours de piano, accompagnent.

À cet apprentissage familial s'ajoute bientôt une pratique avec des amies : à treize ans, Alice Dona crée un petit groupe vocal féminin, où elle chante et joue du piano, utilisant même un magnétophone pour remplacer son accompagnement instrumental lorsque la salle où le groupe se produit n'est pas équipée d'un piano. Les débouchés scéniques sont restreints (« les fêtes de la kermesse, les fêtes locales de notre patelin ») mais l'utilisation du magnétophone indique déjà un certain degré d'investissement et d'équipement dans la pratique de la musique. Parallèlement à cette expérience, Alice Dona entre au Petit conservatoire de Mireille, comme on l'a raconté plus haut, pour « faire [ses] débuts ». Bien que parmi les plus jeunes des interprètes étudiés, Alice Dona a donc déjà accumulé de l'expérience au moment de l'audition ; son parcours s'inscrit dans un cercle très local et non professionnel, avant de connaître un passage soudain à une dimension nationale et professionnelle avec l'enregistrement d'un disque et l'entrée au Petit conservatoire.

45 Interview d'Alice Dona, « Les coulisses de la création », *op. cit.* Les citations de cette sous-partie en sont extraites.

COMMENT HAMBURGER DEVIENT BERGER

On a vu que les interprètes des Disques Pat ne sont pas tous des novices, loin de là. Mais Michel Berger, qui fait partie des plus jeunes interprètes de l'échantillon, semble de surcroît moins engagé dans une carrière musicale que ses comparses Bob Asklof, Arlette Avédian, Gribouille et Alice Dona, n'ayant aucune expérience scénique publique préalable. Il ne faut pas en conclure pour autant que sa décision de participer aux auditions et sa réussite seraient l'effet du hasard ou d'un coup de tête. L'examen de sa socialisation musicale révèle au contraire des conditions particulièrement favorables à l'engagement dans une carrière musicale... mais pourquoi dans le rock'n'roll ?

À l'origine de la vocation

Une socialisation musicale précoce et savante...

Né dans une famille de la haute bourgeoisie intellectuelle parisienne (son père est le néphrologue Jean Hamburger, élu en 1974 à l'Académie des sciences, l'année suivante à l'Académie nationale de médecine et en 1985 à l'Académie française), habitant boulevard de Courcelles un « grand immeuble cossu aux briques apparentes avec vue sur le parc Monceau, à l'angle du boulevard Malesherbes, avec sa gouvernante, sa cuisinière et ses deux pianos encastrés⁴⁶ », Michel Hamburger grandit dans une proximité certaine avec la culture légitime dominante et en particulier la musique.

À la proximité s'ajoute un apprentissage. Michel Hamburger apprend d'abord à écouter et à connaître la musique, acquérant « une culture musicale incroyable » selon son futur producteur Bernard de Bosson qui prétend qu'il « possédait toutes les subtilités de Chopin, Mozart, Schumann, Rachmaninov, Ravel⁴⁷ ». Il ne faut certes pas exagérer cette maîtrise de la musique savante : le jeune Hamburger ne fréquente pas le

46 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 22

47 *Ibid.*, p. 23

conservatoire et son instruction musicale se limite à ce que lui apprennent un professeur particulier de solfège, sa mère et sa grand-mère maternelle au piano.

Mais cette configuration, quoique banale pour son milieu alors que « le piano [qui] est assurément l'instrument central de la culture musicale bourgeoise a permis de diffuser la musique savante » et que « le double du piano [...] c'est la figure maternelle, omniprésente dans la petite enfance musicale⁴⁸ » des compositeurs de musique sérieuse étudiés par Pierre-Michel Menger, est renforcée par le fait que les deux figures maternelles du jeune Hamburger sont elles-mêmes des pianistes professionnelles. Sa mère en particulier, Annette Haas-Hamburger, est une pianiste brillante, concertiste « soliste des Concerts Colonne et des Concerts Padeloup⁴⁹ », qui met fin à sa carrière en 1947 (l'année de la naissance de son deuxième fils, Michel) mais officie plus tard comme directrice du Conservatoire du XVII^e arrondissement de Paris qu'elle crée en septembre 1963⁵⁰. Et si la grand-mère de Michel Berger est pianiste, son grand-père n'est pas en reste : horloger-bijoutier genevois réputé, il a étudié le violon au conservatoire et composé un opéra parallèlement à son occupation principale⁵¹.

... Terreau d'une vocation musicale bien ancrée

On le voit, Michel Berger bénéficie d'une éducation et surtout d'une sensibilisation à la musique à même d'expliquer son orientation dans une carrière musicale. Pierre-Michel Menger note, à propos des compositeurs de musique sérieuse, qu'avant toute formation c'est bien la familiarisation à la musique dans le cercle familial qui constitue « la condition presque nécessaire d'une vocation d'autant mieux enracinée que la sensibilité à la musique a été formée plus tôt⁵² ». Et c'est bien par la vocation que Michel Berger, une fois sa carrière lancée, explique son orientation. Sur France Inter en

48 Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001 (1^e éd. 1983), p. 43. Par musique « sérieuse », Menger désigne un univers musical qui, « par les caractéristiques intrinsèques des œuvres autant que par la nature des marchés où elles sont mises en circulation », se distingue des musiques populaires. Autrement dit, la musique sérieuse est non seulement socialement reconnue comme telle, mais elle est aussi fondée sur des principes spécifiques (recherche formelle, élitisme, etc.). *Ibid.*, note 1, p. 9

49 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, *op. cit.*, p. 20

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*

52 P.-M. Menger, *op. cit.*, p. 43

1990, il l'affirme à Sylvain Augier : la musique, il est « tombé dans la marmite quand [il était] petit⁵³ ».

Pour l'illustrer, il a recours plusieurs fois à l'exercice du premier souvenir d'enfance qui a valeur de détermination, voire de prédestination, dans la trajectoire biographique de Berger telle qu'il la reconstruit. En 1976, il raconte :

« J'étais au piano, j'avais un mois-un mois et demi, et tout d'un coup une apparition, une belle femme qui a dit : 'Coco, quand tu seras grand tu feras des tubes'. Et voilà et depuis j'ai suivi cette voix [voix?] et maintenant je fais des chansons⁵⁴. »

L'âge du narrateur au moment de l'anecdote, le choix du terme « apparition », la confusion entre la « voix » de la « belle femme » et la « voie » à suivre inscrivent dans un registre onirique cette scène qu'il ne faut bien sûr pas prendre au pied de la lettre. Mais l'essentiel est là : déjà au piano, le nourrisson Michel Hamburger reçoit une mission. Presque quinze ans plus tard, face à Thierry Ardisson, c'est un autre « premier souvenir » qui est évoqué mais qui remplit la même fonction narrative, illustrer la destinée musicale de Michel Berger :

« C'était dans ma chambre, j'étais monté sur une petite chaise, parce que j'écoutais de la musique, et je faisais comme si j'étais chef d'orchestre⁵⁵. »

C'est encore une autre anecdote que recueille Yves Bigot en 1986 :

« Mon premier souvenir de piano, c'est maman, bien sûr. Quand j'avais trois ans, il y avait deux pianos l'un dans l'autre à la maison. Nous jouions à quatre mains⁵⁶. »

Du point de vue des sciences sociales, la vocation n'est pas une prédestination *réelle*, mais un *sentiment* de prédestination qui justifie *a posteriori* les choix d'un individu et peut lui donner la motivation et les ressources pour persévérer malgré des circonstances contrariantes⁵⁷. Comme le remarque Marie Buscatto, le « registre de la

53 « Michel Berger », *Qu'est-ce qui vous fait courir*, France Inter, 5 janvier 1990

54 « Spécial variétés Michel Berger », *Un sur cinq*, Antenne 2, 10 novembre 1976

55 *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, 19 mai 1990

56 Cité par Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 22. L'auteur ne précise pas la date de cette citation.

57 Bernard Lahire définit ainsi la vocation comme « un sentiment, une force ou une inclination intérieurs vis-à-vis d'une fonction, d'une activité ou d'une mission ». Bernard Lahire, « Avoir la vocation », *Sciences sociales et sport*, 2018/2, p. 143-150, p. 143. Marie Buscatto souligne que c'est souvent l'investissement passionnel dans leur activité qui donne aux artistes la force de s'astreindre à l'ascèse nécessaire à « l'apprentissage et la maîtrise de nombreux savoirs techniques, sociaux ou relationnels sans lesquels l'artiste ne réussit guère à produire des œuvres et à se voir reconnu ». Marie Buscatto, « Aux fondements du

vocation⁵⁸ » qui s'est imposé au XIX^e siècle comme régime de valorisation de l'individualité et de l'originalité de l'artiste, est encore aujourd'hui quasi-omniprésent lorsque les intéressés expliquent les raisons de leur engagement. C'est le cas de Michel Berger, mais aussi d'Alice Dona. Quand on lui demande comment sa carrière a commencé, elle hésite : « Comment ça commence, ces choses-là ? Je me suis même jamais posé la question, puisque j'ai l'impression que ça a toujours été là, la musique⁵⁹... ». Si l'émergence du registre de la vocation est historiquement liée à l'avènement de la modernité artistique et donc aux formes artistiques les plus légitimes, un art moins légitime comme la chanson populaire n'y échappe pas non plus.

Dans le cas de Michel Berger comme dans celui d'Alice Dona, il faut être conscient que les discours cités, largement postérieurs au moment de l'engagement dans la carrière, reflètent aussi l'assurance de ceux qui y ont réussi. Mais il est difficile de voir dans ce sentiment de vocation une pure construction rétrospective, alors même que toutes les conditions semblent réunies pendant leur enfance pour le faire naître en eux. En effet la vocation s'entérine dans « un long processus de construction [...] entre choix individuels et reconnaissances collectives⁶⁰ », dans lequel les interactions entre l'enfant futur artiste et son environnement ont toute leur place. On a ainsi vu que les activités musicales étaient pour Alice Dona non seulement un moment de « fête » et de rassemblement familial mais s'intégraient aussi dans un système de récompense pour ses bonnes notes.

Par ailleurs, un examen rapide des carrières des jeunes chanteurs Pat révèle, pour un certain nombre d'entre eux, une persévérance dans un domaine artistique ou un autre qui indique des dispositions solidement ancrées. Outre celles et ceux qui enchaînent directement sur un deuxième disque, que ce soit sur un label de Pathé-Marconi ou chez un autre éditeur (mais cela ne garantit pas une carrière longue)⁶¹, on en trouve beaucoup qui ressurgissent çà et là au fil des ans. Mireille Gérard refait brièvement surface à la fin de la décennie en écrivant quelques chansons pour Les 5

travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? », in Nathalie Leroux, Marc Loriol (dir.), *Le travail passionné*, Toulouse, Érès, 2015, p. 29-56, p. 50

58 M. Buscatto, *op. cit.*, p. 35

59 Interview d'Alice Dona, « Les coulisses de la création », *op. cit.*

60 M. Buscatto, *op. cit.*, p. 36

61 Voir l'annexe 2.

Saisons, groupe dont elle fait partie⁶². Bernard Pisani poursuit une carrière épisodique dans la chanson mais devient surtout metteur en scène de théâtre et comédien⁶³. Gilbert Lèbre écrit trois romans, bien longtemps après son disque⁶⁴. Josette Marty (de son vrai nom Martin) ne poursuit pas non plus sa carrière de chanteuse, mais devient secrétaire et habilleuse de Claude François et le reste jusqu'à sa mort en 1978⁶⁵.

Ainsi, même s'il est moins engagé dans l'industrie musicale avant son premier disque que les autres chanteurs dont on a parlé, Michel Berger bénéficie bien d'une socialisation musicale importante qui lui confère d'ailleurs un certain statut d'exception parmi ces jeunes interprètes : il est le seul, semble-t-il, à disposer d'une formation conséquente en musique savante. Dès lors, si cette formation explique en partie sa motivation et son succès à l'audition, il faut tout de même s'interroger sur le mécanisme à l'origine de cette réorientation de la musique savante au yé-yé, qui n'a rien d'une évidence.

Une vocation métissée

La rencontre du rock'n'roll

Michel Berger reconnaît, au long de sa carrière, son admiration pour de nombreux musiciens qui l'ont marqué : rendant hommage en chansons à Jerry Lee Lewis (« Il jouait du piano debout » pour France Gall en 1980), Ella Fitzgerald (« Ella, elle l'a » aussi pour Gall en 1987), il évoque avec Jacques Chancel en 1985 Bill Haley, les Beatles (dont sa connaissance est toutefois légèrement postérieure à son premier disque) et du côté français Édith Piaf, Charles Trenet, Jacques Brel et Léo Ferré⁶⁶. Mais c'est la découverte de Ray Charles qui, en l'introduisant au rhythm and blues et bientôt au rock'n'roll, marque pour lui l'événement musical le plus marquant de son adolescence. Le « signe particulier » de Michel Berger au verso de la pochette de son premier disque

62 Voir la notice liée sur la base de données Discogs, <https://www.discogs.com/fr/artist/5382888-Les-5-Saisons> consulté le 13 mai 2021

63 Voir son site internet : <http://bernardpisani.com/> consulté le 13 mai 2021

64 Voir la notice liée sur le catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb132028280> consulté le 13 mai 2021

65 Voir la présentation de son témoignage publié aux Éditions Collections de Mémoire, en ligne : <https://www.editionscollectionsdememoire.fr/produit/15-ans-claude-francois/> consulté le 13 mai 2021

66 « Michel Berger », *Le grand échiquier*, Antenne 2, 3 novembre 1985, durée 2h15

est qu'il « adore Ray Charles » ; lorsqu'il est présenté dans *Salut les copains* en décembre 1963, il confirme qu'il « aime Ray Charles à la folie⁶⁷ ».

Cette découverte prend l'allure d'une révolte contre la culture musicale transmise par la famille : « j'ai aimé la musique classique, mais je ne l'aime plus », confie-t-il à *Salut les copains* en 1964, avant que le journaliste explique que « vers 12 ans, il s'est révolté contre son professeur et a refusé de jouer plus longtemps ce que ce dernier lui enseignait⁶⁸ ». Berger tient toujours le même discours vingt ans plus tard au journaliste Yves Bigot : « à l'époque, je passais des heures à écouter 'What'd I Say' il s'avérait que c'était vraiment plus intéressant et swinguant que Beethoven ou Mozart⁶⁹ ». Cette découverte représente selon lui, plus encore qu'un choc biographique à l'origine de son engagement dans le rock, un marqueur générationnel, comme il l'explique sur le plateau du *Grand échiquier* en 1985 : « 'What'd I Say' a été quelque chose de très important pour toute ma génération⁷⁰ ».

Une révolte contre le milieu familial ?

Comme toujours avec les récits de vie, il faut faire attention aux reconstructions que peuvent cacher des témoignages apparemment innocents mais qui ne garantissent jamais l'accès transparent à une réalité passée, particulièrement lorsque l'intéressé propose lui-même une interprétation de ce passé (ici, celle de la rupture)⁷¹. On peut ainsi interpréter ces déclarations comme des revendications d'autocréation, acte discursif par lequel un artiste s'érige en seul créateur de son art, se reconnaissant des influences sans pour autant donner une place primordiale aux conditions extérieures de la création. Mais la révolte est aussi une valeur essentielle de la culture rock, et Michel Berger est loin d'être le seul à lier son goût pour cette musique à une volonté de rupture ou de démarcation⁷².

67 Anonyme, « Chouchou présente... », *Salut les copains*, n°17, décembre 1963, p. 119

68 Anonyme, « Examen de rentrée : voici les candidats », *Salut les copains*, n°27, octobre 1964, p. 34-48, p. 45

69 Y. Bigot, « Berger l'étoile », *op. cit.*, p. 55

70 « Michel Berger », *Le grand échiquier*, *op. cit.*

71 Voir le fameux article à ce sujet de Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62-63, 1986, p. 69-72

72 Anne Benetollo, Yann Le Goff, « Historique (aspects politique, économique et social) », in Anne-Marie Gourdon (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS Éditions, 2000 (1e éd. : 1994), p. 11-53, p. 11

Dominic Lamblin et Claude Puterflam sont deux des futurs collaborateurs de Michel Berger (le premier travaille dans sa maison de disques dans les années 1970 ; le second dirige le studio dans lequel Berger enregistre la plupart de ses disques). Interrogés sur la naissance de leur amour du rock, ces deux fils de bonne famille (Lamblin est né dans le XVI^e arrondissement parisien, Puterflam à Lyon) mobilisent une narration proche. Claude Puterflam se souvient :

« J’ai commencé à écouter [Radio Luxembourg] comme euh... je suis entré en résistance en fait, parce que j’écoutais ça le soir, la nuit, pendant que mes parents dormaient⁷³. »

L’écoute privée de la radio par l’adolescent, rendue possible par le développement des postes à transistor, apparaît ici comme vecteur d’une prise d’indépendance des goûts qui, dans l’esprit du narrateur, s’apparente à une véritable « résistance ». Dominic Lamblin non plus ne manque pas de mots graves, déclarant qu’après sa découverte d’Elvis Presley sur un écran de cinéma « la vie n’a plus jamais été pareille⁷⁴ ».

Ces deux jeunes hommes n’entrent pourtant pas véritablement en rébellion contre leurs parents : Puterflam déclare que ses parents n’ont pas cherché à s’opposer à son intérêt pour la musique et Lamblin arrive à l’industrie musicale après des études de commerce. La rupture qu’ils décrivent prend alors les contours d’une rébellion essentiellement symbolique, marquant un fort sentiment de différence et d’indépendance en matière culturelle. Le cas de Michel Berger est plus trouble et la révolte contre son père, qui abandonne du jour au lendemain le foyer pendant son enfance, est une trame autour de laquelle ses biographies sont souvent tissées⁷⁵ ; lui-même répond à Didier Lecat, qui le présente comme le fils du néphrologue Jean Hamburer, qu’il est « très agacé qu’on dise de qui [il est] le fils » en expliquant « qu’on se bat toute sa vie pour faire quelque chose de différent de ce qu’ont fait nos parents⁷⁶ ». Cette motivation psychologique peut ajouter à la rupture symbolique déjà importante que constitue la découverte du rock, mais il n’y a pas de raison de penser qu’elle en soit l’élément essentiel.

73 Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018 [consulté en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45696346n>]

74 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Dominic Lamblin*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2019 [consulté en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45696368z>]

75 L’exemple le plus marquant est celui du documentaire écrit par Matthias Goudeau et présenté par Laurent Delahousse : « Michel Berger, messages personnels », *Un jour, un destin*, France 2, 16 septembre 2011

76 « Michel Berger », *L’invité du jeudi*, Antenne 2, 10 janvier 1980

D'ailleurs, s'il n'a de cesse d'insister sur la rupture personnelle que représente le passage de la musique classique au rock, force est de constater aussi la continuité entre sa première socialisation musicale dans le cercle familial et sa carrière de chanteur. Tout d'abord, bien entendu, le choix (mais est-ce vraiment un choix?) du piano comme instrument fétiche le place dans la lignée de son premier apprentissage musical autant que dans celle de Ray Charles ou Jerry Lee Lewis. Et le fait même que des souvenirs remontant à la petite enfance soient constamment mobilisés pour expliquer sa vocation montre bien que Michel Berger ne prétend pas avoir rejeté tout l'héritage qui est le sien. Plus que d'une véritable rupture, il s'agit plutôt d'un métissage de la vocation musicale, qui rappelle l'importance de prendre en compte les contextes multiples (familial, environnement culturel national, au niveau du groupe d'amis...) dans lesquelles se déploient les dispositions acquises par les individus⁷⁷.

Ainsi, l'entrée dans la carrière de Michel Berger et celles d'autres jeunes interprètes au même moment que lui nous montrent bien que la culture jeune « n'est pas un ghetto », comme le dit Anne-Marie Sohn, mais qu'elle « se superpose avec d'autres consommations culturelles, elles-mêmes liées au milieu et à l'éducation⁷⁸ ». Leurs trajectoires sont sinueuses, leurs influences métissées, révélant la diversité des parcours musicaux avant le contact avec la force centripète de l'industrie musicale. Certes, l'écoute des disques Pat ne fait pas apparaître pleinement cette diversité, enfouie le plus souvent sous les éléments idiomatiques des morceaux yé-yé et d'une « culture jeune » dont l'existence, au moins comme créneau commercial pour les marques, est bien réelle. Pour autant, on ne peut pas non plus réduire ces idiomes à des slogans vides de signification pour ceux qui les chantent, comme pour ceux qui les reçoivent : comme chez Michel Berger, la revendication d'une indépendance jeune peut être constitutive de l'expérience de l'écoute puis de la pratique musicales.

⁷⁷ On se place ainsi dans la lignée de la sociologie contextualiste de Bernard Lahire, qui comprend les pratiques comme le résultat d'interactions constantes entre le passé incorporé des individus et les contextes d'action. B. Lahire, « Les ambitions théoriques de la sociologie », *Sociologie*, 2018/1, p. 61-71

⁷⁸ A.-M. Sohn, *op. cit.*, p. 100

Chapitre 2 – Dans les coulisses de l’industrie musicale : le temps de la professionnalisation

En 1967, le volume *Spécial Pop* publié par Albin Michel fait le tour d’horizon des artistes français et étrangers de la pop musique, récapitulant son histoire et dessinant des perspectives d’évolution. Michel Berger s’y glisse, entre Brook Benton et Chuck Berry :

« Il avait pourtant de solides atouts dans son jeu : de bonnes études musicales (piano, guitare, solfège), un intérêt éclairé pour le jazz et le Rythm & Blues, un bon talent de compositeur, des dons certains de vocaliste. Il n’a pourtant jamais réussi à s’imposer tout à fait. Il n’a encore que vingt ans¹. »

Quatre ans après son premier disque en 1963, on parle déjà de Michel Berger au passé : depuis l’année précédente, il n’a en effet rien publié comme chanteur. En rappelant son jeune âge, et ses talents pas encore pleinement reconnus, les auteurs lui réservent toutefois une place éventuelle dans l’histoire à venir de la pop en France.

Sans doute savent-ils que Michel Berger n’a pas abandonné pour autant la musique. Dès 1966, il commence à écrire des chansons pour d’autres interprètes : avec ce statut d’auteur-compositeur, c’est un nouveau volet d’activités qui s’ouvre à lui, activités qui continueront jusqu’à la fin de sa carrière et dont le succès accroîtra largement son importance dans le paysage musical de la chanson française. Loin d’être un creux dans la carrière de Michel Berger, la période qui va de 1966 à 1973 (année où il publiera son premier album 33-tours comme chanteur dans une nouvelle maison de disques) est au contraire d’une importance capitale, en raison de cette réorientation.

Mais la nature même des activités poursuivies pendant ces quelques années a tendance à les dérober au regard du biographe ou du chercheur. En 1966, Michel Berger passe de l’autre côté du miroir : ce n’est plus son image de chanteur que les disques réfléchissent ; au contraire, c’est désormais lui qui tend les miroirs entre les artistes et le public, qui façonne les disques en écrivant les chansons, en dirigeant les

1 Collectif, *Spécial Pop*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 131

enregistrements, en supervisant les carrières de nouvelles recrues dans l'industrie². La conséquence de cette visibilité moindre est que l'on s'arrête rarement sur cette période. L'activité de Michel Berger est pourtant riche, comme le montre l'annexe 3 qui dresse une liste des morceaux écrits et/ou composés par lui entre 1966 et 1973 : au moins cinquante-un morceaux parus sur disque (sans compter ceux de son premier album) et une musique de film composée avec Michel Bernholc. Mais cette activité soutenue apparaît éclatée entre différents types de création, différentes structures éditoriales, de nombreux interprètes... Tout le contraire de ce qui fera, à partir des années 1970, la marque de fabrique de Michel Berger comme producteur d'une œuvre unifiée et immédiatement identifiable.

C'est donc des mécanismes propres à ces activités dispersées de 1966 à 1973 que ce chapitre veut rendre compte, en analysant cette période sous l'angle de la professionnalisation de Michel Berger. On interrogera d'abord les facteurs qui le poussent à changer temporairement de voie en quittant l'interprétation, et les compétences que cette inflexion lui permet de développer en devenant directeur artistique. On retracera ensuite minutieusement l'itinéraire social de Berger dans un milieu professionnel dans lequel il trouve peu à peu sa place, évoluant de réseau en réseau. Cette évolution le mène jusqu'à la face cachée de l'industrie musicale, dont les activités particulièrement peu mises en lumière (musiques de publicités, d'illustration...) parfont son professionnalisme.

DE L'INTERPRÉTATION À LA DIRECTION ARTISTIQUE

Depuis son premier succès sur les ondes d'Europe 1 en 1963, Michel Berger n'a rencontré qu'un écho mitigé – suffisant pour continuer à enregistrer, mais loin de faire de lui « l'idole de demain » qu'il rêvait peut-être de devenir à quinze ans. Mais à dix-huit ans, il ne peut plus se contenter de rêver : orientation professionnelle, service militaire,

2 C'est Serge Gainsbourg qui suggère cette métaphore du disque-miroir, dans « Poupée de cire, poupée de son » écrite pour France Gall en 1965 (« Mes disques sont un miroir / Dans lequel chacun peut me voir »). On s'intéresse à ceux qui tiennent le miroir.

émancipation familiale sont des problèmes désormais plus proches, face auxquels la perspective lointaine d'un succès comme chanteur ne pèse pas lourd. C'est alors un concours de facteurs liés à sa trajectoire personnelle et au contexte éditorial qui lui permet de devenir directeur artistique, réussissant ainsi à se professionnaliser financièrement mais aussi en termes de compétences acquises, devenant dans tous les sens du terme un professionnel de l'industrie musicale.

Une pause temporaire dans l'interprétation

Une période d'évolutions stylistiques

Le 30 avril 1966, Michel Berger interprète à la télévision « Jim s'est pendu ». Il revient alors d'un voyage de deux mois aux États-Unis qui l'a amené à se remettre en question : les jeunes Américains, déclare-t-il à la présentatrice Marie-Claude Roul, « sont très enthousiastes, ils se réunissent pour parler de Bob Dylan. [Mes chansons] n'ont pas résisté, j'ai déchiré tout ce que j'avais fait et j'ai recommencé³. » Cette volonté de rupture, sur laquelle il insiste, est peut-être une des raisons qui le poussent à mettre fin à sa collaboration avec Jean Brousse, qui écrivait toutes les paroles de ses chansons depuis 1963. Pour la première fois, Michel Berger enregistre des chansons dont il est à la fois compositeur et auteur.

Les thèmes abordés par « Jim s'est pendu » et les trois autres chansons publiées sur un EP éponyme représentent bien une évolution radicale par rapport aux textes de Jean Brousse, dominés par l'évocation des amours adolescentes et les références à la vie au lycée. La chanson-titre raconte l'histoire de Jim, ami du chanteur, qui s'est donné la mort parce qu'il était désespéré par « la guerre » et « la misère ». « HLM Blues » met en scène une pérégrination « dans le béton sans fin ». « Mon jour de chance » se termine par un avertissement : « On n'a jamais plus qu'un jour de chance ». Enfin, Michel Berger chante « une histoire pas drôle à raconter », celle de Thierry dont les parents sont morts

3 *Jeunesse oblige*, 1e chaîne, 30 avril 1966

pendant un bombardement et qui en crie encore la nuit. Plusieurs fois, le chanteur invective :

Messieurs
Qui n'êtes pas nés d'hier
Messieurs
Qui avez fait deux guerres⁴

Le pessimisme des textes, les sujets sociaux abordés (la guerre, la misère, la construction des grands ensembles...) renvoient sans équivoque à la trace de Bob Dylan dont Michel Berger, on l'a vu, revendique l'influence à la télévision. Ses nouvelles chansons se colorent d'une pointe de contestation, sociale mais aussi générationnelle, qui concorde bien avec les bases du *protest song* qui commence à se diffuser en France. Ainsi l'évolution de Michel Berger, si elle est personnelle et marquée par un événement biographique (son voyage aux États-Unis), s'insère dans un contexte favorable. Des artistes à l'esprit plus acerbe font leur apparition dans le paysage musical : Antoine, Jacques Dutronc et Michel Polnareff, parmi ceux qui rencontrent le plus de succès, signent la fin de l'esprit yé-yé⁵. L'intérêt pour Bob Dylan et le folk remonte à l'été 1965 dans les colonnes de *Salut les copains*⁶, et dès le début de l'année suivante Antoine est présenté comme « l'inventeur du folk-song français⁷ » par le même magazine, avant même le succès des « Élucubrations ».

En se déclarant fasciné par la manière dont les Américains l'écoutent et en parlent, ce n'est pas tant sur la musique elle-même que Berger met l'accent – d'ailleurs, l'évolution est moins perceptible du point de vue musical que textuel et le disque suivant, *Mathusalem*, ne poursuit pas dans cette veine folk. Ce qui est important ici, c'est plutôt l'admiration qu'il exprime pour ce qu'il perçoit comme la conception américaine de la musique : se réunir pour l'écouter et en parler, c'est la considérer comme quelque chose de sérieux. Sans doute cette passade folk/*protest* traduit-elle, dans un langage emprunté à un effet de mode, cette ambition de donner un caractère sérieux à sa musique ; mais l'infléchissement durable et véritablement important de cette période, c'est que Michel Berger écrit désormais ses textes.

4 Michel Berger, « Thierry », Éditions Pathé-Marconi, 1966

5 Jean-François Sirinelli, « Le coup de jeune des sixties », in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Hachette, 2002, p. 116-154, p. 143 et sq.

6 Anonyme, « Bob Dylan », *Salut les copains*, n°36, juillet 1965, p. 22-25 et 120

7 Roland Gaillac, « Antoine, c'est quelqu'un », *Salut les copains*, n°44, mars 1966, p. 96-99 et 111

Un plan de carrière réorienté

Jim s'est pendu, s'il s'insère bien dans la nouvelle donne du paysage musical français et en particulier dans la vogue folk, n'est pas pour autant un grand succès. *Mathusalem* ne le sera pas plus. Malgré la reconnaissance manifeste des talents de Michel Berger par certains acteurs du milieu, qui lui permet de figurer sur la « photo du siècle⁸ » et dans le volume *Spécial pop*, son succès mitigé le décourage de poursuivre sa carrière d'interprète. Selon le témoignage de son cousin Patrick Haas, Berger est en effet profondément déçu de ne pas avoir le succès qu'il pense mériter⁹. À cela peuvent s'ajouter les pressions de sa maison de disques, Pathé-Marconi, sans doute réticente à produire de nouveaux disques après sept EP entre 1963 et 1966 qui, s'ils ont rencontré un certain écho, n'ont pas permis à leur interprète de devenir une vedette.

Contrairement à ce qu'il prévoyait de faire, Michel Berger n'arrête pas ses études pour se consacrer à la chanson. Il déclarait en effet en octobre 1964 à un journaliste de *Salut les copains* qu'il « ne pens[ait] pas poursuivre ses études » car sa « seule ambition » était « d'écrire et chanter ses chansons¹⁰ ». Une fois son bac en poche en 1965, il se lance pourtant dans des études de philosophie qui l'occuperont jusqu'à l'obtention de sa maîtrise à l'été 1968. Est-ce à dire que Michel Berger s'éloigne d'une carrière musicale, renonçant à chanter et se dirigeant vers un secteur moins incertain, comme l'enseignement de la philosophie ?

Rétrospectivement, Michel Berger insistera beaucoup sur la déconnexion totale de ces études avec une vocation musicale restée vivace. D'abord avec véhémence, comme en 1973 quand il explique qu'il était « excédé » par cette maîtrise : « je perdais du temps parce que la seule chose qui m'intéressait c'était la musique¹¹ » ; puis avec plus de détachement, expliquant en 1985 à Jacques Chancel sur le ton de la plaisanterie qu'il ne

8 C'est le magazine *Salut les copains* qui réunit en avril 1966 quarante-six vedettes de la chanson pour une photographie prise par Jean-Marie Périer. Aux côtés de Johnny Hallyday, Françoise Hardy, Claude François, France Gall entre autres, on trouve Michel Berger sur ce cliché surnommé la « photo du siècle » et dans le numéro 47 de juin 1966.

9 Thomas Jost (réal.), « Épisode 2. Le jeune compositeur et la direction artistique », *Michel Berger, tout pour la musique*, France Inter, 5 juillet 2014

10 Anonyme, « Examen de rentrée : voici les candidats », *Salut les copains*, n°27, octobre 1964, p. 34-48, p. 45

11 Dominique Bosselet, « Deux nouvelles têtes, deux nouvelles voix », *France Soir*, 21 avril 1973

conçoit « aucune honte¹² » de son diplôme. Dans tous les cas, il présentera ces études comme relevant d'une contrainte extérieure (qu'il s'agisse de l'autorité parentale, comme il l'explique sur France Inter en 1975¹³, ou bien d'une manœuvre pour retarder le service militaire, explication avancée à plusieurs reprises¹⁴) et même d'un hasard, puisque le choix de la philosophie serait surtout dû à son voisin, doué dans cette matière, qui pouvait donc l'aider¹⁵.

Bien entendu, le regard que l'intéressé porte *a posteriori* sur cette période de sa vie n'est pas neutre, et Michel Berger est d'autant plus enclin à insister sur l'importance de sa conviction et de sa vocation qu'il sait, des années plus tard, que sa persévérance lui a permis d'atteindre son but. Mais il est certain que Michel Berger, en continuant ses études, n'abandonne pas la carrière musicale dans laquelle il s'est engagé quelques années plus tôt. D'abord, on y reviendra, s'il n'interprète plus de chansons, il continue d'en écrire. Ensuite, il réalise sa maîtrise de philosophie sur « L'esthétique de la pop-music », à partir d'une analyse comparée de deux albums de Jimi Hendrix, manière d'intégrer ces études dans un projet de vie manifestement toujours centré sur la musique¹⁶.

Il faut plutôt considérer que Michel Berger réoriente son plan de carrière pour l'ajuster à différents paramètres : l'absence de succès, la perspective du service militaire, les pressions familiales, la maladie sans doute, sont autant de contraintes avec lesquelles il faut composer. S'opère alors un ajustement entre ces contraintes et la vocation qui, on l'a vu, donne au jeune musicien la volonté de s'adapter à ces conditions¹⁷. On est néanmoins dans une période d'incertitude. Alors que Michel Berger s'éloigne d'une carrière de chanteur qui stagne depuis plusieurs années, la réorientation de la carrière de Michel Berger peut être un départ dans une nouvelle direction, mais pourrait aussi bien être un premier pas vers son abandon. Un déterminant essentiel du succès de cette réorientation est la manière dont Michel Berger gère la problématique de la

12 « Michel Berger », *Le grand échiquier*, Antenne 2, 3 novembre 1985

13 *Inter actualités de 13h*, France Inter, 15 décembre 1975

14 Entre autres sur le plateau du *Grand échiquier* (« Michel Berger », *Le grand échiquier*, *op. cit.*) et dans les colonnes de *Guitare & claviers* (Yves Bigot, « Berger l'étoile », *Guitare & claviers*, n°62, avril 1986, p. 53-57, 116 et 121)

15 *Inter actualités de 13h*, France Inter, 15 décembre 1975

16 « Michel Berger », *Radioscopie*, France Inter, 11 mars 1980

17 Voir la sous-partie du chapitre 1 consacrée à la vocation : « ... Terreau de la vocation musicale »

professionnalisation, alors que l'entrée dans l'âge adulte signifie pour beaucoup la nécessité de l'indépendance financière.

Une professionnalisation progressive

En réalité, on peut même penser que la poursuite de ces études, en rendant moins crucial le problème de la professionnalisation, facilite le développement de sa carrière. À force de retarder son service militaire, Michel Berger finit manifestement par y échapper : on n'observe aucun trou dans sa production à cette période¹⁸ et il n'en est jamais fait mention, à ma connaissance – sauf en déclarant, sans s'y attarder, que le « problème du service militaire » a été « réglé¹⁹ ». Alors que son sursis prend fin en 1968 une fois sa maîtrise obtenue, Berger est réformé, probablement en raison d'une hépatite C dont il se remet à l'époque où il rencontre Vanina Michel, sa compagne en 1969²⁰.

Comme de nombreux autres jeunes Français, Michel Berger sent ici les effets du déclin du service militaire comme rite de passage à l'âge adulte. En effet « le service militaire [...] jusqu'aux années 1960, a représenté le principal seuil de la jeunesse masculine, son *terminus ad quem*²¹ ». Gérôme Guibert rappelle pour les musiciens de rock que « le retour du service avec le début de la recherche d'un emploi et la décohabitation parentale [est] fatal à une grande majorité des formations musicales, et à l'inverse le moment d'un nouveau départ pour les plus motivés²² ». Si le service national perdure jusqu'en 1997, la « désynchronisation graduelle des seuils d'accès à l'âge adulte²³ » (service, mariage, entrée dans la vie professionnelle) est déjà bien entamée dans les années 1960 et permet aux sursitaires et aux exemptés, dont les proportions respectives parmi les appelés doublent entre le début et la fin de la décennie²⁴, de réduire voire d'éviter l'effet de rupture induit par le service. Lui-même sursitaire puis

18 Voir en annexe 3 la liste des chansons écrites et composées par Michel Berger entre 1966 et 1973.

19 Y. Bigot, « Berger l'étoile », *op. cit.*

20 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2012, p. 50

21 Christophe Gracieux, « Jeunesse et service militaire en France dans les années 1960 et 1970. Le déclin d'un rite de passage », in Ludivine Bantigny, Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 213-224, p. 213

22 Gérôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amant Tallende/Paris, Éditions Mélanie Sèteun/Irma, 2006, p. 404

23 C. Gracieux, *op. cit.*, p. 220

24 La part des sursitaires passe de 23 % à 46 % entre 1962 et 1969 ; celle des exemptés passe de 14 % à 31 % entre 1962 et 1971. *Ibid.*, p. 220-221

exempté, Michel Berger bénéficie pleinement de cette conjoncture favorable qui lui permet d'envisager la professionnalisation musicale de manière moins cruciale.

Cette professionnalisation se fait d'autant plus progressivement que, poursuivant ses études et bénéficiant d'un appui familial, Michel Berger ne dépend pas financièrement du succès de sa carrière médicale. Il bénéficie donc d'une période de transition élastique entre son statut de lycéen puis d'étudiant (c'est le statut sous lequel il se déclare à la Sacem²⁵) et son statut de professionnel de la musique, ce qui lui permet de continuer dans la carrière sans s'y engager définitivement et d'attendre ses premiers succès pour prendre son autonomie²⁶. Pour les jeunes musiciens d'un milieu moins aisé, les choses sont en général plus difficiles. Une enquête de Gérôme Guibert sur les musiciens vendéens au tournant des années 2000 met en évidence la nécessité, pour l'écrasante majorité des musiciens, de développer des stratégies permettant de concilier activité musicale et subsistance financière (travail alimentaire à temps partiel, alternance entre périodes de temps plein et de chômage, etc.)²⁷. On ne dispose pas de données comparables pour les jeunes musiciens des années 1960, mais il est naturel que les enjeux financiers jouent une part importante dans les choix, et l'insuccès est la tombe de nombreuses carrières.

Ainsi de celle de Claudine Coppin, jeune chanteuse à qui s'intéresse un journaliste de la 2^e chaîne en 1964, a dû quitter son poste de dactylo l'année précédente pour se consacrer à sa carrière de chanteuse qui démarrait sur les chapeaux de roue²⁸. Très vite, ses disques ne se vendent plus et sa carrière tombe au point mort. Vivant « dans sa cité de banlieue » avec ses parents qui regrettent qu'elle ait quitté la sécurité de son travail pour une activité incertaine, Claudine Coppin elle-même reconnaît sa désillusion : « Il faut avouer qu'à partir du moment où ça a commencé très fort, je me voyais déjà comme Sheila... ». Elle se veut désormais lucide vis-à-vis de son avenir : elle a compris que ces

25 Berger se déclare lycéen lorsqu'il demande l'adhésion comme compositeur le 9 septembre 1964, puis étudiant en demandant l'adhésion comme auteur le 20 octobre 1965. Voir sur le musée en ligne de la Sacem, « Demande d'adhésion de Michel Berger en qualité de compositeur » et « Demande d'adhésion de Michel Berger en qualité d'auteur », consultables à l'adresse : <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/entities/957> . Par comparaison, Alice Dona dont on a parlé au chapitre précédent se déclare chanteuse dans sa demande du 7 janvier 1964, alors qu'elle n'a que dix-sept ans et qu'elle a réalisé son premier disque moins d'un an auparavant : <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/10503>

26 Selon Yves Bigot, Michel Berger « profite de ses premières répartitions Sacem conséquentes pour s'offrir une Triumph et un studio boulevard Suchet qui lui assurent l'autonomie nécessaire à sa vie de garçon », en 1968. Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 47

27 G. Guibert, op. cit., p. 402-405

28 « La sono était pourrie », *Seize millions de jeunes*, 2^e chaîne, 16 mai 1964

choses ne durent qu'un temps et, si elle gagnait beaucoup d'argent grâce à la chanson, elle achèterait un commerce pour fonder une maison de couture avec sa sœur. On est ici loin du dilettantisme dont peut faire preuve Michel Berger, qui n'a pas à choisir entre l'incertitude et la certitude, menant de front ses études et une carrière musicale qui perdure ainsi, même si elle a aussi moins de succès qu'escompté.

Alors que le temps apparaît comme une ressource essentielle dans la professionnalisation des musiciens, il ne faut pas oublier que celle de Michel Berger ne se fait pas comme chanteur mais comme auteur-compositeur et comme directeur artistique. Cette réorientation ne va pas sans des apprentissages qui, à leur tour, favorisent la pérennité de sa carrière musicale.

Les apprentissages professionnels de la direction artistique

Place aux jeunes chez Pathé-Marconi

Dès 1966, Michel Berger commence à écrire pour d'autres interprètes. « Cette vie » est interprétée par Vic Upshaw sur un disque sorti peu de temps après *Mathusalem* (le dernier EP de Berger) puis, la même année, par la chanteuse algérienne Noura. Toujours en 1966, Berger écrit deux autres titres, « Chanson triste » et « Chère Marie-Claire », pour un nouveau disque de Vic Upshaw, et écrit le texte de « Le bohémien » pour Armand Seggian. Toutes ces chansons paraissent sur des disques Pathé-Marconi. En 1990, Michel Berger explique :

« C'était le directeur artistique de chez Pathé, qui s'appelait Jacques Sclingand, je me souviens, qui était très... C'était une époque où c'étaient les jeunes qui faisaient la loi et il avait envie, lui, de faire travailler des jeunes²⁹ ! »

Jacques Sclingand, qui avait déjà découvert Michel Berger lors de son audition pour les disques Pat, joue encore une fois le rôle de mentor. Ce qui s'apparente, en termes d'activités artistiques, à la réorientation de la carrière de Berger (de l'interprétation à l'écriture), est en fait du point de vue institutionnel une promotion au sein de la firme

29 *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, 19 mai 1990

dont il devient directeur artistique salarié, supervisant désormais la production d'autres artistes et bénéficiant d'un revenu garanti et régulier.

Si la mission de Michel Berger est de rajeunir le catalogue de Pathé-Marconi, force est de constater que les chansons écrites en 1967 et 1968 pour Bourvil et Georges Guétary, deux quinquagénaires venus de l'opérette et du music-hall des années 1940, restent à des lieues du rock et de ses expérimentations progressives ou psychédéliques de la fin des années 1960³⁰. « L'air démodé » va même jusqu'à faire chanter ce *leitmotiv* à Guétary :

*Aujourd'hui tu les séduis, tes p'tites amies
Avec d'autres mélodies
Mais cet air démodé, oui cet air démodé
Moi... Il m'plaît³¹*

Quant aux « Girafes » chantées par André Bourvil, Michel Berger se souvient d'avoir été surpris par l'ouverture d'esprit de la vedette, mais il ne réussit pas à lui faire chanter quelque chose qui corresponde à ses propres goûts :

« Je lui disais : 'mais je peux pas écrire une chanson pour vous parce que ce que vous avez chanté, c'est pas du tout mon truc ! Moi ce qui m'intéresse c'est les Beatles, c'est...' Et il m'a dit : 'mais écrivez-moi ça au contraire, j'adorerais ça.' Et puis j'ai écrit une chanson pour lui et il l'a absolument pas chantée comme un truc euh... C'est devenu une chanson de Bourvil³² ! »

La marge de manœuvre de Michel Berger est donc limitée : jeune directeur artistique, il doit encore s'adapter aux interprètes renommés pour lesquels il travaille. On peut considérer cette contrainte comme un indice de professionnalisation, dans la mesure où l'auteur-compositeur doit ici se plier aux exigences de la firme qui l'emploie et dont la visée objective est d'être rentable. Mais ce n'est pas un épisode représentatif de son activité de directeur artistique.

En effet, l'essentiel de la production de Michel Berger chez Pathé-Marconi ne concerne pas des vedettes établies, mais de jeunes interprètes pour qui il écrit et dont il supervise la carrière. C'est là que se joue pour l'essentiel l'entreprise de rajeunissement du catalogue, pour laquelle d'autres jeunes hommes sont recrutés à la même période que

30 Voir Christophe Pirene, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 157-209

31 Michel Berger, « L'air démodé », Éditions Pathé-Marconi, 1967

32 *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, 19 mai 1990

Michel Berger : Claude-Michel Schönberg (né en 1944), Bernard Saint-Paul (né en 1945), Gérard Manset (né en 1945) et Bob Socquet (né en 1943)³³. Le passage de Michel Berger à la direction artistique se fait donc à la faveur d'une politique générale d'ouverture de la firme à un sang neuf, en grande partie du fait des évolutions stylistiques évoquées plus haut dans ce chapitre et qui s'accompagnent d'une demande de renouvellement et d'authenticité dans les musiques populaires en France.

Un métier de grande liberté

En saisissant cette opportunité d'évolution, même si elle implique de mettre de côté sa carrière d'interprète, Michel Berger se place en position d'acquérir des compétences spécifiques. En tant que directeur artistique, il assume désormais un rôle d'encadrement de la production phonographique : avec ses compères réunis dans les locaux de Pathé-Marconi au 19 de la rue Lord-Byron dans le huitième arrondissement de Paris, il se répartit la production française des variétés. Sous la responsabilité de Jacques Sclingand, chef du département, ils sont en charge de mener à bien les productions de la firme, accompagnant les artistes dans leur recherche de chansons et d'auteurs-compositeurs, les conseillant lors de sessions d'enregistrement, les aidant à trouver le bon son et le bon style.

Michel Berger n'est jamais revenu précisément sur son activité ou la nature de son travail durant cette période, hormis l'évocation de quelques anecdotes – sa collaboration avec Bourvil, par exemple. Les disques des années 1960, par ailleurs, indiquent rarement le nom du directeur artistique, si bien qu'il est difficile de savoir pour quels artistes Michel Berger travaille, à part celles et ceux pour qui il écrit des chansons. Une description détaillée du rôle du directeur artistique par Antoine Hennion, à partir d'une enquête de terrain menée une dizaine d'années plus tard, au milieu des années 1970, permet toutefois de cerner les caractéristiques principales du métier exercé par Michel Berger à partir de 1966³⁴.

33 Selon le témoignage de Bernard Saint-Paul : Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 44-45. Seuls les chefs de département apparaissent dans les organigrammes présentés par le *Guide du show-business* annuel, aussi il est difficile d'être plus précis concernant les dates auxquelles chacun d'eux travaille chez Pathé.

34 Antoine Hennion, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981

Même quand ils sont salariés des grandes firmes, qu'on pourrait supposer lieu par excellence de la standardisation du travail créatif et de la rationalisation des méthodes, les directeurs artistiques disposent d'une grande autonomie et sont laissés libres de suivre leur intuition, dans la limite des budgets alloués. L'organigramme des maisons de disques, mais aussi l'organisation spatiale des bureaux, sont même conçus pour protéger le département créatif de la rationalisation économique et des professions en col blanc, de la comptabilité et de la gestion : le contrôle se fait le plus souvent *a posteriori*, en fonction de la rentabilité des productions d'un directeur artistique, mais pas (ou peu) *a priori*, une fois que le feu vert est obtenu³⁵.

Cette liberté ne signifie pas qu'ils soient tout-puissants, et on a vu que Berger pouvait être contraint dans son travail par la personnalité d'artistes comme Bourvil. En revanche, elle signifie qu'il acquiert un degré d'autonomie mais aussi de responsabilité qui, d'une part, impliquent avec la hiérarchie de sa maison de disques des relations différentes de celles qu'il avait en tant que chanteur débutant ; d'autre part, qu'une nouvelle phase de sa professionnalisation se lance à ce moment, celle de l'acquisition sur le tas de compétences professionnelles, à force de fréquenter le milieu³⁶. Ainsi la position de directeur artistique, qui combine une certaine sécurité financière avec l'opportunité de développer des compétences de direction, semble bien plus propice à la professionnalisation que celle de chanteur. Il est d'ailleurs assez courant que les directeurs artistiques soient des chanteurs qui n'ont pas, ou pas encore, réussi dans la chanson : parmi les quatre jeunes recrutés en même temps que Michel Berger, c'est le cas de Gérard Manset et Claude-Michel Schönberg, qui rencontreront plus tard le succès comme chanteurs.

Le directeur artistique au centre de la production

Le directeur artistique, parce qu'il a vocation à assurer le développement de la musique depuis la prospection des artistes jusqu'à la médiatisation, se trouve en contact avec une multitude d'acteurs de l'industrie musicale : les interprètes bien sûr, mais aussi

35 *Ibid.*, p. 97-103

36 C'est, selon Antoine Hennion, le mode de formation le plus fréquent des directeurs artistiques qui doivent avant tout « acquérir du métier ». *Ibid.*, p. 91

les musiciens d'accompagnement, les techniciens des studios, les journalistes, les auteurs et compositeurs, les éditeurs... Selon Antoine Hennion, le directeur artistique est la clé de voûte de la chanson de variétés : en tant que « maître d'œuvre de la chanson » et défenseur de l'unité imaginaire de la figure de l'artiste face aux savoirs-faire et aux intentions contraires de tous les collaborateurs d'une chanson, c'est lui qui opère le « mouvement de déconstruction nécessaire à l'alchimie des variétés en face des objets préconstruits qu'elle utilise », c'est-à-dire en face de cette multitude de savoirs-faire (techniques, musicaux, littéraires, etc.) qui doivent s'effacer derrière la « simple » chanson³⁷.

Michel Berger doit donc apprendre à juger la qualité du travail des techniciens et des musiciens, dont il doit être l'arbitre. Le meilleur atout d'un directeur artistique, en effet, c'est « une oreille fine et sûre³⁸ » qui lui permet d'évaluer intuitivement les chances de succès d'un enregistrement, jouant en cela le rôle de médiateur entre les attentes du public et les musiciens. Mais au-delà des compétences acquises, la fréquentation assidue des lieux de production permet à Michel Berger de prendre ses marques dans le milieu de l'industrie musicale centralisée à Paris.

SE FAIRE UN RÉSEAU DANS L'INDUSTRIE MUSICALE

Aussi déterminantes pour le succès de sa carrière musicale que la possibilité d'une subsistance financière et le développement de compétences valorisées, les rencontres faites par Michel Berger dans les années qui suivent la fin de sa première carrière d'interprète doivent être étudiées. C'est chez Pathé-Marconi qu'il devient directeur artistique mais, on le verra, Berger diversifie rapidement sa production, témoignant d'une insertion progressive dans l'industrie musicale qui semble se faire par capillarité, de réseau en réseau.

37 *Ibid.*, p. 135-136

38 *Ibid.*, p. 89

La formation d'un capital social

Une grande dispersion éditoriale

Si l'on examine la production globale de Michel Berger sur la période 1966-1973 (exception faite des chansons de son premier album cette dernière année), on constate d'abord la dispersion de cette production en termes de structures éditoriales. Du point de vue de l'édition phonographique, d'abord, on distingue six pôles. Certains enregistrements sont parus sur les labels du groupe Pathé-Marconi (La voix de son maître, Pathé, Columbia, Odeon, Stateside) ; d'autres chez Barclay ou son label Riviera ; d'autres chez les Disques Vogue ; d'autres encore chez les Disques Magellan ; d'autres chez Decca ; enfin, chez les labels du groupe WEA-Filipacchi (Warner Bros. Records et Atlantic, en l'occurrence).

La production de chansons est encore plus éclatée au regard de l'édition graphique. Une recherche croisée sur le répertoire en ligne de la Sacem et dans le catalogue de musique notée de la BnF indique que trente-huit œuvres ont été publiées chez douze éditeurs différents : French Music, Barclay, Tremplin, Carrère, Caramel, Baboo, Technisonor – Top 2000, Eco Music, Grande Avenue, Rideau Rouge, Piano Blanc et Warner Bros. Music. Quant aux treize chansons restantes, surtout concentrées de 1966 à 1968, elles n'ont peut-être pas été éditées, mais elles ont pu aussi passer sous les radars de la recherche en raison d'une indexation défectueuse.

Cette double dispersion semble indiquer un cheminement incertain de Michel Berger, au contraire de ses premières années comme interprète et comme directeur artistique pendant lesquelles il était fortement affilié à Pathé-Marconi. Il reste dans le giron de cette firme jusqu'en 1968, date à laquelle il commence à collaborer comme auteur-compositeur avec des artistes enregistrés chez Barclay (d'abord Monty et Alain Stefan). À partir de 1969, Berger s'émancipe de Pathé-Marconi, grâce notamment à la société de production Caramel qui collabore elle-même avec plusieurs éditeurs.

Quelles peuvent être les causes de cette émancipation ? On peut ici aussi imaginer que Michel Berger est frustré de ne pas rencontrer de succès avec ses productions chez Pathé, bien que « Quand on est malheureux » qu'il écrit pour Patricia soit assez diffusé

au printemps 1967. À cette frustration personnelle peuvent s'ajouter d'éventuelles impatiences de la maison de disques, d'autant que son protecteur Jacques Sclingand est remplacé à la tête du département des variétés par Pierre Bourgoïn³⁹. Ce sont les deux raisons invoquées par Yves Bigot pour expliquer l'« infidélité » de Berger à Pathé-Marconi⁴⁰. On peut ajouter un troisième faisceau explicatif, qui tient moins à son insatisfaction probable chez Pathé-Marconi qu'aux opportunités qui se présentent à lui grâce aux relations qu'il se fait en évoluant dans l'industrie musicale. C'est ce faisceau que nous allons maintenant explorer.

Parcours éditorial et cercles de collaboration

En effet, chaque activité professionnelle (écriture d'une chanson, participation à un enregistrement, direction artistique d'un interprète) est l'occasion de rencontres qui forment des partenariats dont on peut observer la durée. Alors que la carrière de Michel Berger est en phase de professionnalisation, il est important pour sa réussite qu'il trouve où employer et développer les compétences acquises progressivement. Au sujet des professionnels du cinéma en devenir, Olivier Alexandre et Adeline Lamberbourg notent ainsi que l'appartenance à un ou plusieurs « cercle[s] de collaboration détermine fréquemment une insertion réussie⁴¹ » : plus ou moins formels, ces cercles se constituent « par jeux d'opportunités, rencontres et relations d'interconnaissance, via les écoles, les lieux de sociabilité et les collaborations antérieures [puis] les connaissances de second degré⁴² ».

Le terrain dans lequel évolue Michel Berger montre une prégnance moindre des lieux de formation professionnelle, puisque dans la production des variétés, le métier s'apprend sur le tas. En revanche, on verra que les cercles de collaborations identifiables correspondent à des pôles éditoriaux, incitant ainsi à considérer l'importance des institutions de l'industrie musicale comme lieux de rencontres et de sociabilités. En suivant Michel Berger d'un pôle à l'autre, on aura aussi l'occasion de constater la

39 Dans l'édition 1967 du *Guide du show-business*, Sclingand figure avec Jacques Poisson comme directeur des variétés. Ils ont tout deux disparu l'année suivante.

40 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 48

41 Olivier Alexandre, Adeline Lamberbourg, « Le singulier collectif. L'auteur à travers ses réseaux », *Sociologie de l'art*, 2016/1, p. 63-82, p. 80

42 *Ibid.*, p. 69

perméabilité des liens professionnels et intimes, une caractéristique partagée avec le monde du cinéma⁴³. Ainsi abordées sous l'angle des relations sociales dont elles témoignent, les collaborations professionnelles de Berger de 1966 à 1973 montrent la manière dont il se constitue un capital social spécifique au champ des musiques populaires ; en lui permettant de mobiliser par procuration les ressources de ses connaissances, ce capital social « exerce un effet démultiplicateur sur le capital possédé en propre⁴⁴ » par Michel Berger et apparaît comme une composante essentielle de sa professionnalisation réussie.

Les disques parus à cette époque sont les principales traces dont on dispose pour reconstituer cette trajectoire. Pour chaque chaque chanson écrite et/ou composée par Michel Berger entre 1966 et 1973, l'annexe 3 regroupe ainsi des informations liées à l'écriture de la chanson (rôle de Michel Berger, éventuels co-signataires, éditeur musical) et d'autres liées au disque sur laquelle elle paraît (interprète, producteur phonographique, label, directeur d'orchestre). Pour pouvoir suivre l'évolution de Michel Berger d'un pôle à l'autre, on a adopté deux systèmes de code couleur : le coloriage pour indiquer les différents types de morceaux créés (musique d'illustration, de film, indicatif...) et l'encadrement pour rappeler les pôles auxquels des informations rattachent telle ou telle chanson. On se rapportera à la légende de l'annexe pour plus de précisions.

D'un pôle à l'autre

Pathé-Marconi : Rostaing, Pourcel, Schönberg

C'est dans le cadre de son travail chez Pathé-Marconi que Michel Berger fait les premières rencontres déterminantes pour la suite de sa carrière. Par exemple, il collabore beaucoup avec l'arrangeur Hubert Rostaing. Comme beaucoup de chefs d'orchestre travaillant dans le monde de la variété, ce clarinettiste vient du jazz. Il orchestre pour Michel Berger les disques de Bourvil, Patricia, Georges Guétary, Cécile

43 *Ibid.*, p. 67

44 Pierre Bourdieu, « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980/1, p. 2-3

Valéry, Isabelle, René Joly et même un disque d'Alix Rohan produit par Berger pour une autre société que Pathé. Cette collaboration au long cours ouvre des portes à Michel Berger. Ainsi en 1971, quand il compose *Puzzle*, un « concerto pour groupe pop et orchestre » selon l'intitulé du disque, il bénéficie pour cela de l'aide technique de Rostaing mais aussi de Franck Pourcel et Christian Bellest, deux autres chefs d'orchestre rencontrés pendant cette période de direction artistique.

Même s'il ne travaille pas beaucoup avec Michel Berger, Franck Pourcel lui offre dès 1967 l'occasion d'écrire le titre éponyme de son EP *Mickey*. Arrangeur renommé, un des rares à être connu du grand public international pour les multiples disques qu'il enregistre et qui marient les grands succès de la musique savante traditionnelle et de la musique populaire sous l'égide d'orchestrations symphoniques éclectiques et plaisantes⁴⁵, Pourcel est signé comme artiste chez Pathé-Marconi où il rencontre Michel Berger par l'entremise de son directeur artistique Claude-Michel Schönberg. Engagés à la même période, comme on l'a vu, Berger et lui engagent très tôt une proche collaboration qui se traduit par la participation de chacun aux projets de l'autre. Ainsi, Michel Berger écrit pour Georges Guétary et Franck Pourcel, artistes gérés par Schönberg ; ce dernier, quant à lui, écrit au moins une chanson sur cinq des sept EP dirigés par Berger en 1967 et 1968. Plus important encore, les deux jeunes hommes produisent ensemble en 1967 les deux disques du trio les Roche-Martin qui comprend, outre François Bernheim, Violaine et surtout Véronique Sanson.

Véronique Sanson et Michel Bernholc

Véronique Sanson est née en 1949 ; fille d'un avocat et homme politique (son père, René Sanson, est député gaulliste), elle évolue dans le même milieu de la bourgeoisie intellectuelle que Michel Berger, qu'elle croise plusieurs fois dans son enfance « lors de goûters organisés par leurs mères respectives⁴⁶ ». Ils ne semblent se retrouver qu'en 1967, lorsque les Roche-Martin se présentent chez Pathé-Marconi – mais est-ce vraiment par hasard ? À leur admiration artistique mutuelle s'ajoute une

45 Voir par exemple sa série *Amour, danse et violons* (52 disques de 1953 à 1979). Cité notamment par Erwann Pacaud, *Easy Listening. Exotica & autres musiques légères*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016, p. 112-113

46 Selon Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 73

bientôt une relation amoureuse, mais c'est bien leur partenariat musical qui nous intéresse ici. Dès 1968, leur tandem se complète d'un nouveau membre : Michel Bernholc.

Ce dernier est né en 1941 dans une famille aisée : son père est le patron de France Fillettes, une entreprise de fabrication de jouets⁴⁷. Il apprend très tôt le piano ; son premier professeur est Léo Poll, ami de ses parents et père de Michel Polnareff, dont il est lui-même ami. Bernholc suit ensuite à partir de dix ans une formation classique rigoureuse au Conservatoire national supérieur de musique (CNSM), jalonnée de prix (premiers prix de piano, d'ensemble instrumental et de musique de chambre). Au début des années 1960, il donne des récitals au piano, accompagné au violon par son camarade de Conservatoire Jean Mouillère. C'est son service militaire en 1964 qui l'oriente vers la musique de variétés, lorsqu'il se rend compte qu'il a du succès auprès de ses camarades en brochant sur des airs à la mode. Il devient ensuite pianiste dans le grand orchestre d'Hubert Rostaing : c'est comme cela qu'il rencontre Michel Berger, qui l'entend jouer après une séance d'enregistrement en 1968 et décide de l'approcher.

Véronique Sanson, Michel Berger et Michel Bernholc forment à la fin des années 1960 un trio de musiciens fortement liés les uns aux autres. À partir de 1968, quels que soient les réseaux successifs dans lesquels évolue Berger, les deux autres collaborent régulièrement à ses réalisations : Sanson signe une chanson sur chacun des disques d'Isabelle en 1968 et 1969, puis une chanson sous le pseudonyme de L. Lucas sur le 33-tours *Lord* de Jeremy Faith en 1971 ; Bernholc écrit d'abord une chanson sur le premier 45-tours de Cécile Valéry en 1968, il écrit avec Michel Berger la musique du film *Mektoub* en 1970, signe les arrangements du *single* « Don't Cry Mademoiselle » en 1971 et la même année, écrit lui aussi une chanson pour Jeremy Faith sous le pseudonyme de D. Stealman. Toujours en 1971, Bernholc et Sanson co-écrivent même « Listen My Friend » pour leur ami Marcus Kraftchik en face B d'un titre écrit par Michel Berger. En 1972, le *single* « Words » que Berger sort sous le nom de Michel Hamburger est arrangé par Bernholc, tandis que Sanson double la voix du chanteur sur la face B, « La vieille dame nous l'avait dit ».

⁴⁷ Les informations biographiques sur Michel Bernholc sont tirées de l'article « Michel Bernholc » in Serge Elhaïk, *Les arrangeurs de la chanson française*, Paris, Textuel, 2018, p. 167-180. Voir aussi une de ses rares, sinon sa seule, interview à la radio : *Profession orchestrateur 4 : Michel Bernholc*, France Culture, 21 juillet 1994

Autour de Carrère

C'est toutefois autour des éditions Carrère que s'organise pour Berger la première forme repérable de réseau de collaborations qui montre une émancipation par rapport aux rencontres faites chez Pathé-Marconi. La chanson écrite pour Patricia en 1968, « Quand on est malheureux », est publiée aux éditions Tremplin sises au 89 de la rue de la Boétie dans le huitième arrondissement parisien. À la même adresse se trouvent plusieurs autres éditeurs, dont les éditions Claude Carrère⁴⁸ : né en 1930, ce producteur rencontre le succès en lançant Sheila en 1962 et travaille depuis en tant qu'indépendant pour le compte de la maison de disques Philips, avant de créer son propre label en 1967, toujours distribué par Philips.

Trois des six chansons de Berger pour Patricia sont éditées par Tremplin (une autre par Barclay, et on n'a pas d'information pour les deux autres). En 1968, « On n'apprend pas à parler d'amour » pour Cécile Valéry est co-éditée par Carrère et Tremplin, tandis qu'une composition pour Monty, « Les petites filles de 1968 », est éditée chez Carrère. Cette association éditoriale se superpose à un réseau de collaborations. À un premier niveau, on peut repérer une collaboration avec un tandem d'auteurs-compositeurs : Monty et Ibach. Alors que Berger compose une chanson pour Monty, ce dernier co-écrit deux chansons pour un disque de Cécile Valéry réalisé par Michel Berger. Ibach, qui collabore régulièrement aux disques de Monty, co-écrit quant à lui trois chansons sur les deux disques de Cécile Valéry.

On peut remonter plus loin en remarquant que Monty écrit, entre 1967 et 1969, des chansons pour Sheila. En 1968, il signe notamment « Petite fille de Français moyen » avec Georges Aber et Claude Carrère lui-même, ou bien « En maillot de bain »⁴⁹. Sur le même disque Jean Schmitt co-écrit « La petite église » avec Carrère et Frank Harvel, pseudonyme d'Alain Boublil. La quatrième chanson, « Isabelle », est écrite par Carrère et Gérard Layani. Les arrangements sont signés par Jean Claudric, qui orchestre aussi le deuxième disque de Cécile Valéry réalisé par Michel Berger, fait notable dans la mesure où Berger collabore à cette époque quasiment exclusivement avec Hubert Rostaing.

48 Bibliothèque nationale de France, site Louvois, partitions du dépôt légal, microfiche S 008 211.

49 Sheila, *Petite fille de français moyen*, EP 4-titres, Disques Carrère, 437.437 BE, 1968

Quant au disque de Monty où collabore Berger, il est orchestré par Sam Clayton, arrangeur régulier de Sheila.

Toujours en 1968, Michel Berger écrit pour Alain Stefan la musique de « Je n'ai qu'à te regarder » sur un texte d'André Salvat. Actif depuis les années 1950, ce parolier collabore régulièrement avec Carrère, notamment pour Sheila. Il est aussi le frère de l'éditeur Robert Salvat, dont la société siège au 89, rue de la Boétie, à la même adresse que les éditions C. Carrère. On remarque donc bien une forme de correspondance entre les structures éditoriales et les collaborations professionnelles ou les relations interpersonnelles. Par ailleurs, force est de constater que ce réseau s'articule autour d'éditeurs graphiques, mais transcende les frontières entre les maisons de disques : les disques cités sont publiés aussi bien par Pathé-Marconi pour les productions de Berger que par Barclay pour Monty et Alain Stefan, ou encore Carrère pour Sheila. On constate alors la vitalité des éditeurs musicaux comme lieux où se fait la musique, alors même que la tendance historique est à l'affaiblissement de leur importance au profit des maisons de disques⁵⁰.

Entre Caramel et France Étoiles

Alain Boublil et Gérard Layani, dont on a mentionné ci-dessus la collaboration à un disque de Sheila, n'appartiennent pas au réseau développé par Michel Berger autour des éditions Carrère ; mais ils sont amenés, en particulier Boublil, à travailler avec lui à partir de 1969. Gérard Layani enregistre depuis 1966 pour les Disques Vogue où il rencontre Alain Boublil, qui occupe depuis 1967 la fonction de directeur artistique du département éditorial de la firme, rue Louis-Philippe à Neuilly-sur-Seine⁵¹. C'est Boublil qui se retrouve, dès 1969, au cœur d'un réseau cristallisé autour des productions Caramel, avec lesquelles Berger collabore presque exclusivement en 1969 et 1970.

C'est par Franck Pourcel que se fait la connexion entre le pôle Pathé-Marconi (Michel Berger et Claude-Michel Schönberg) et le deuxième pôle organisé autour des éditions Vogue. Alain Boublil est en effet marié à Françoise Pourcel, la fille du chef d'orchestre. À l'occasion du lancement de sa propre société de production, France

50 G. Guibert, *op. cit.*, p. 94-95

51 *Guide du show-business*, Paris, SERP, 1967, p. 101

Étoiles, celui-ci réunit autour d'Yves Roze (renommé Jean-François Michael) une équipe composée d'Alain Boublil, Gérard Layani, mais aussi Pierre Darjean, Raymond Jeannot et François Bernheim, qui participent tous à l'écriture d'au moins une chanson. Parmi les trois chansons composées par Michel Berger sous le pseudonyme de Michel Hursel, « Francine » et « Celle que j'aime » sont éditées par Caramel ; « Adieu jolie Candy » (qui rencontre le plus grand succès) est éditée par Baboo, une maison d'édition musicale contrôlée par Vogue et dirigée par Boublil⁵².

À part cette collaboration avec les Production France Étoiles, Michel Berger ne produit en 1969 et 1970 que pour le compte de Caramel – qui, elle-même, accorde la licence de ses enregistrements à plusieurs éditeurs phonographiques : les disques d'Isabelle et Vanina Michel paraissent chez Pathé-Marconi, ceux de Szabo et Jean-Pierre Charbonnier chez Barclay, les autres chez Vogue. Selon Vanina Michel, qui partage la vie de Michel Berger en 1969, celui-ci est même à l'origine de la création de Caramel, « sa boîte de prod chez Pathé-Marconi⁵³ ». Si Berger fait vraisemblablement partie du cœur de l'équipe Caramel, l'affiliation de cette société à Pathé est plus discutable. Il semble plutôt qu'elle reste dans le giron de Vogue : la comptabilité de Caramel, comme celle des autres sociétés d'Alain Boublil (Melba, Baboo...) est gérée par le personnel de Vogue à Villetaneuse⁵⁴.

La nébuleuse autour de Caramel est dense et le réseau de collaborateurs relativement restreint, laissant imaginer une équipe relativement soudée. Alain Boublil et Jacques Barouh, son patron chez Vogue, collaborent au « Dialogue sous la douche », écrit pour Poupougne et Chloé (les Simplets qui jouent sur le disque sont en fait les Charlots, anciennement Problèmes, ex-accompagnateurs d'Antoine et produits par Vogue). On retrouve Boublil et Barouh (respectivement co-auteur et arrangeur d'une chanson), mais aussi Raymond Jeannot (compositeur) et Gérard Layani (à la guitare) sur le 45-tours de Vanina Michel, « Dans la vallée de Katmandou ». Yves Roze, délaissant pour l'occasion son pseudonyme de Jean-François Michael, est crédité à la réalisation du disque de Szabo *L'automne à Paris*, sur lequel celle-ci interprète la chanson du film *Paris*

52 Sur le disque, Hursel est crédité à la composition. Toutefois, selon le répertoire de la Sacem, Michel Berger est arrangeur de la chanson, Boublil auteur et Jeannot compositeur.

53 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 49

54 Selon le témoignage de Jacqueline Daudin, comptable du groupe, auprès de Lucie Servin, « La maison de disques Vogue. De la croissance à la faillite : analyse artistique et commerciale d'un label français pendant les Trente Glorieuses (1948-1992) », mémoire de M2 d'histoire contemporaine sous la direction de Danielle Tartakowsky, soutenu à l'université Paris 8 en octobre 2010, p. 71

Top secret, écrite par Berger sur une musique d'Even de Tissot. Pierre Darjean et Raymond Jeannot collaborent au disque de Jean-Pierre Charbonnier dont Berger écrit les paroles de la face A, « Comme les plages en hiver ». Darjean écrit aussi les paroles de deux chansons composées par Michel Berger et publiées en 1970, « Clé de sol » et « Prismes en la mineur », jouées par Patrick Denis et son orchestre. Gérard Layani écrit les textes anglais de deux chansons composées par Michel Berger pour David Thomas, « Don't Cry Mademoiselle » et « Ballad To The One I Like ».

C'est encore Pierre Darjean qui, en 1971, écrit les paroles de « Jesus », chanson composée par Michel Berger pour l'Autrichien Helmut Grabher qui rencontre un succès mondial avec ce canular qui le fait passer pour Jeremy Faith, un Américain qui chante les louanges du Seigneur sur une musique pop. Un album s'ensuit, sur lequel on trouve trois chansons co-signées par Darjean, dont une avec Berger. On apprend d'ailleurs dans la presse que l'instigateur de ce canular n'est autre que Jacques Barouh, qui quitte en 1971 la direction administrative des éditions Vogue pour devenir directeur des éditions Grande Avenue (affiliées à Decca, la maison de disques qui produit Jeremy Faith)⁵⁵.

Technisonor et les Disques Magellan

À partir de 1970, on repère un dernier pôle éditorial dans le parcours de Michel Berger, représenté par les éditions graphiques Technisonor – Top 2000 et les Disques Magellan. Ces collaborations concernent pour la plupart (quoique pas exclusivement) des musiques d'illustration ou des indicatifs. Avant de se pencher, dans la dernière partie de ce chapitre, sur la spécificité de ce type de travail musical, on peut ici reconstituer le chemin qui mène Michel Berger à travailler avec ces éditeurs.

Technisonor, Top 2000 et Magellan sont trois sociétés sises à la même adresse, rue Magellan (le numéro change en fonction des années) à Paris. Mais tandis que Technisonor est en activité depuis les années 1950, surtout dans le domaine de la musique classique, Top 2000 et Magellan apparaissent en 1967 avec un disque de Julie Bergen édité par les Disques Magellan et produit par Daniel Faure pour Top 2000⁵⁶.

55 Anonyme, « La renaissance des Éditions Grande Avenue », *Le monde du spectacle*, n°16, 17 mars 1972, p. 21

56 Julie Bergen, *Le chemin de ton cœur*, EP 4 titres, Disques Magellan, 236 004, 1967

Faure est un auteur-compositeur actif depuis les années 1950 ; après sa rencontre avec la jeune Allemande Julie Bergen, il fait avec elle le tour des producteurs jusqu'à ce qu'un certain René Taquet décide de créer, pour elle, les Disques Magellan⁵⁷.

On a peu d'informations sur René Taquet, mais on sait par les notices du catalogue de la BnF qu'il compose, en 1967, les musiques de plusieurs épisodes de la série documentaire *Villes et villages* produite pour la télévision par Louis-Roland Neil⁵⁸, alors qu'au moins une autre est composée par Even de Tissot⁵⁹ ... qui, on s'en souvient, compose en 1969 la musique du film *Paris Top Secret*, éditée par Caramel et dont Michel Berger tire une chanson. L'année précédente, de Tissot avait d'ailleurs composé la musique du feuilleton *L'homme du Picardie*, éditée par Baboo, une société contrôlée par Alain Boublil. Notons, comme autre lien indirect entre Michel Berger et le pôle Magellan, que l'auteur en 1969 du seul succès de Julie Bergen (« Le Cerf-volant ») n'est autre que Boris Bergman, à l'époque jeune parolier qui écrit à cette époque beaucoup en tandem avec Michel Bernholc, proche collaborateur de Michel Berger qu'il rencontre à cette époque.

On touche ici aux limites de la méthode : s'il est possible, à partir des informations contenues sur les pochettes des disques, de retracer le parcours éditorial et professionnel de Michel Berger, il subsiste encore bien des zones d'ombre qui nous empêchent de restituer intégralement son cheminement dans le milieu social de l'industrie musicale. On arrive toutefois à observer des correspondances entre des réseaux et des institutions, qui peuvent être aussi liées à un type d'activité professionnelle en particulier, comme c'est le cas pour le pôle Magellan qui introduit Michel Berger dans le monde de l'illustration musicale.

57 Selon une coupure de presse numérisée sur un site dédié à la chanteuse : <http://juliebergen.de/presse.html>, consulté le 24 avril 2021. Le nom et l'édition du journal ne sont pas spécifiés, mais l'article date de 1969, année où Julie Bergen chante « L'oiseau sur la branche ».

58 Voir les notices liées à René Taquet sur le catalogue en ligne de la BnF : <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?index=AUT3&numNotice=14140190>

59 Voir la notice <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38557928x>

PUBLICITÉS ET ILLUSTRATION : LA FACE CACHÉE DE L'INDUSTRIE MUSICALE

Alors que les activités évoquées dans ce chapitre occupent une place relativement anecdotique dans les biographies de Michel Berger, la plus grande part d'ombre quant à son travail musical concerne sans doute ses compositions pour l'illustration sonore, la publicité et la radio. Le silence médiatique total de l'intéressé à ce sujet indique d'ailleurs que ces points occupent une place tout au plus périphérique dans l'image qu'il a ou veut donner de sa carrière. Ces activités, qui participent pourtant pleinement de la professionnalisation de Michel Berger, l'éloignent donc en même temps de la carrière qu'il souhaite poursuivre ; pourtant, précisément parce qu'elles sont loin de la face visible de l'industrie musicale, elles se révèlent propices à l'expérimentation et à la mise en pratique de son ambition musicale, mariant musique sérieuse et pop musique.

Une activité *professionnelle* par excellence

Des musiques vite créées, vite oubliées

Indépendamment du silence de Michel Berger concernant l'illustration musicale, il faut reconnaître qu'il s'agit d'une activité dans l'ombre par excellence. Destinées à l'écran ou à la radio, les musiques d'illustration sont rarement composées pour un programme particulier mais au contraire réunies sur des disques spécifiques envoyés aux professionnels de la création audiovisuelle qui en constituent des bibliothèques (d'où leur nom anglophone de *library music*) dans lesquelles piocher en fonction des besoins d'une scène⁶⁰. Parce qu'elles ont vocation à accompagner un programme, les musiques d'illustration doivent être suffisamment discrètes et anonymes pour ne pas

60 Jonny Trunk, collectionneur et directeur d'un ouvrage qui contribue à la revalorisation de la musique d'illustration, la définit ainsi : « c'est de la musique bon marché et bien produite pour les films, la télévision, la publicité et la radio. Jamais disponible dans le commerce, cette musique fut pressée à partir des années 1950 en quantités limitées puis envoyée directement aux maisons de production et aux stations de radio pour qu'elles l'utilisent en cas de besoin ». Jonny Trunk (dir.), *The Music Library*, London, Fuel Publishing, 2016 (1e éd. : 2005), p. 6 [traduit par moi]

être le centre de l'attention. Au-delà de leur utilisation, leur mode de production même se prête à une forme d'oubli : les musiciens ne sont pas crédités, les compositeurs signent souvent sous pseudonyme, et les producteurs de ces musiques n'ont pas d'intérêt financier à archiver leur catalogue, si bien que leur patrimonialisation est un enjeu de taille pour les collectionneurs qui s'y intéressent⁶¹.

Par ailleurs, en tant que musiques ouvertement *fonctionnelles*, leur genèse est aux antipodes du processus de création artistique par excellence tel qu'on l'entend d'après une définition moderne de l'art : répondant à une nécessité intérieure de l'artiste qui crée en toute liberté, valorisant la gratuité et condamnant l'utilité⁶². Pour faciliter leur utilisation par les producteurs audiovisuels, les musiques d'illustration sont regroupées par type d'ambiance et le nom même des morceaux indique souvent l'usage pour lequel elles sont imaginées.

Ainsi orientée vers la plus grande simplicité d'utilisation possible, la création d'illustration se plie aussi à des contraintes budgétaires fortes qui impliquent un temps extrêmement resserré pour écrire et enregistrer⁶³. Dans cette perspective, travailler pour l'illustration demande une bonne maîtrise des techniques de composition mais surtout du studio : c'est une activité *de professionnels*, comme dit l'expression. En cela, l'illustration se rapproche de la création de musiques publicitaires, elle aussi marquée par des délais qui impliquent de passer la nuit au studio pour que les créatifs de l'agence puissent présenter leur film le lendemain⁶⁴. Il se trouve que Michel Berger commence également, à la même période, à travailler pour la publicité. Contrairement aux musiques d'illustration, dont seuls six morceaux signés par Berger sont publiés entre 1970 et 1972 (voir annexe 3), la publicité l'occupera pendant encore la plupart des années 1970.

61 David Hollander (dir.), *Unusual Sounds. The Hidden History of Library Music*, New York, Anthology Editions, 2018, p. 20-21

62 Ève Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 59

63 Selon Jonny Trunk, les trois principes fondamentaux de la *library music* sont que sa création comme son utilisation doivent être simples, rapides et bon marché. J. Trunk (dir.), *The Music Library*, op. cit., p. 6

64 Michel Ghuzel, Denis Roux, « Musiques de pub », *Guitare & claviers*, n°63, mai 1986, p. 82-85, 127 et 130

Un intérêt principalement financier

Il est difficile d'évaluer la quantité de musiques composées pour la publicité par Michel Berger. Non publiées sur des disques, leurs partitions ne sont pas aisées à retrouver dans les catalogues du dépôt légal – si tant est qu'elles y soient effectivement confiées – mais on en retrouve quelques-unes sur le répertoire des œuvres de la Sacem⁶⁵. Les informations sont rudimentaires : le compositeur (Michel Berger), l'éditeur actuel (Apache) et le titre de dépôt, grâce auquel on suppose qu'il s'agit d'une publicité. On en compte au moins quinze :

- « Redoute N1 » (première d'une série de six musiques pour La Redoute, éditées chez Colline en 1973 sous les références COL14 à COL15)
- « Orangina »
- « Sanka » (marque de café)
- « SNCF »
- « Monoprix »
- « Fête du cinéma »
- « Quel plaisir de » (co-écrite par Gabriel Yared, notamment arrangeur de Michel Jonasz à la même époque et également compositeur de publicité)
- « Europe 1 » ; « Europe 1 c'est naturel » et « Hit-parade 77-78 »

S'y ajoutent probablement cinq autres morceaux dont les noms énigmatiques ne permettent pas de les rattacher sans équivoque à la publicité, mais qui ne figurent pas non plus sur les disques de Michel Berger : « Bien-être », « Jeudi 27 », « Paysage », « Conférence de presse » et « Pour plaire ». On remarque aussi la composition de trois musiques pour la station Europe 1, auxquelles il faut ajouter les indicatifs d'émissions, en bleu dans l'annexe 3 : n'y figurent que les indicatifs qui font l'objet d'une publication en disque, notamment celui de l'émission « Mzik » de Jean-Loup Lafont ; mais Michel Berger compose aussi les indicatifs d'autres émissions sur Europe, comme celles de Pierre Lescure ou Viviane Blassel⁶⁶.

Bien qu'on ne connaisse pas les dates de création de ces morceaux, on sait que cette activité se poursuit au moins jusqu'en 1977, année où il compose pour Orangina un

65 <https://repertoire.sacem.fr/>

66 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 52 et p. 99

slogan que la marque gardera de nombreuses années⁶⁷. Mais la composition pour la pub ne plaît pas à Michel Berger, comme il l'explique en 1984 au jeune publicitaire Thibaut Chatel qui partage ses bureaux :

« J'en ai fait mais les gens sont tellement chiants, emmerdants, ils veulent toujours tout refaire⁶⁸ ... »

Par un curieux paradoxe de la professionnalisation, Michel Berger se trouve éloigné des racines de sa vocation dans cette activité professionnelle par excellence. Soumis à des pressions extérieures qui s'accordent mal avec sa conception du métier d'artiste, il devient alors un « musicien fonctionnel », selon l'expression de Charles Umney qui décrit ainsi les musiciens « pleinement intégrés à l'économie des services⁶⁹ » : vivant de leur savoir-faire musical mais pas à proprement parler de leur art, ces musiciens jouent et créent sur commande, principalement en échange d'une rétribution financière. Berger gagne ainsi de quoi « payer le studio⁷⁰ », selon son expression : de quoi poursuivre à côté sa propre démarche.

La paradoxale liberté de l'illustration

Une zone de contacts entre musiciens de divers horizons

L'illustration musicale, la musique de publicités dans une moindre mesure, mais aussi la musique de films, comptent nombre de musiciens dits « sérieux » pour qui elles peuvent également constituer une manne de revenus que leur propre création ne suffit à leur assurer⁷¹. Ainsi de Georges Delerue, formé au Conservatoire de Paris, qui signe sur *Patchwork Orchestra 4* (où Berger place deux morceaux) trois musiques, dont l'indicatif de l'émission *Radioscopie* ; d'Even de Tissot, qu'on a déjà cité plus haut, dont la

67 Voir le bulletin de déclaration de « Orangina » sur le musée en ligne de la Sacem, à l'adresse : <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/22011>

68 Cité par Thibaut Chatel. Entretien avec l'auteur, 5 juin 2021

69 Charles Umney, « Musiciens fonctionnels, technologie et rapport de classe », *Volume !*, 2021/1, p. 81-94, p. 82

70 *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, 19 mai 1990

71 Menger, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001 (1^e éd. : 1983), p. 68-69

« Complainte de François Gaillard » appartient au même disque ; de Vladimir Cosma, lui aussi formé au Conservatoire de Paris, et dont les musiques fournissent la matière de *Patchwork Orchestra 3*, avec celles de Michel Bernholc. Arrangeur de Michel Berger, ce dernier fait le pont entre le monde de la variété, celui de la musique sérieuse et celui de l'illustration musicale.

Du point de vue de la création sérieuse, ces activités fonctionnelles sont discréditées et ceux qui s'y adonnent sont stigmatisés, si bien que s'accroît la « spécialisation des carrières » en ce domaine, qui concentre entre les mains de « quelques spécialistes⁷² » l'essentiel des travaux d'illustration. Mais ce fonctionnement en vase clos, qui est aussi celui de la composition publicitaire⁷³, n'exclut pas le contact de musiciens de divers horizons et diverses formations. Michel Colombier par exemple (lui aussi passé par le Conservatoire de Paris) ne travaille pas pour l'illustration musicale, mais pour le cinéma et surtout, au tournant des années 1970, pour la publicité. Il compose alors des musiques pour lesquelles il emploie « pratiquement tous les meilleurs chanteurs de Paris, y compris Véronique Sanson, Michel Berger et Alain Chamfort avant qu'ils ne deviennent connus⁷⁴ ».

Un laboratoire d'expérimentations

Paradoxalement, les musiques d'illustrations peuvent se prêter à la créativité : dans la mesure où elles ne visent pas le succès auprès du public, elles sont parfois plus appropriées à l'expérimentation que des disques voués à être commercialisés⁷⁵. Sur *Patchwork Orchestra 4*, les deux morceaux signés par Michel Berger ont tous deux l'allure d'exercices de style : « Violonerie », avec son solo de violon et sa « pompe » rythmique, rappelle le jazz manouche ; « Nocturne n°1 », au rythme lent et à la mélodie mélancolique, se réfère bien sûr aux nocturnes romantiques. Mais ces deux morceaux transforment leurs références, en particulier le second qui accorde au piano une place minorée au profit d'une guitare et d'une flûte traversière, qui exposent tour à tour la

72 *Ibid.*

73 Selon un chef de production, « toutes les maisons de production ont leur circuit de compositeurs. Ce sont des cercles très fermés ». M. Ghuzel, D. Roux, « Musiques de pub », *op. cit.*

74 Cité par S. Elhaïk, « Michel Colombier », in S. Elhaïk, *Les arrangeurs de la chanson française*, *op. cit.*, p. 528-547, p. 539-540

75 D. Hollander, *op. cit.*, p. 17

mélodie, mais surtout par l'ajout d'une basse électrique mixée très en avant, soutenue çà et là par une grosse caisse, et qui renforce le contrepoint joué par le piano tout en accentuant l'importance du rythme.

Ce mélange des genres est loin d'être anodin : à la même période, Michel Berger enregistre *Puzzle*, un « concerto pour groupe pop et orchestre » qui ambitionne de « créer un mouvement européen de pop symphonique⁷⁶ ». *Puzzle*, paru sous forme d'un album 33-tours chez Pathé-Marconi, est donc formellement bien plus élaboré que les morceaux qu'il compose pour l'illustration, et il est probable que c'est vers ces formes plus longues, plus sophistiquées que se dirige véritablement son ambition. Mais la réalisation d'un tel projet est compliquée et surtout coûteuse : Berger doit y investir une bonne partie de l'argent gagné grâce à un succès commercial en tant qu'auteur-compositeur. La musique d'illustration peut alors paraître un bon compromis, d'autant plus qu'elle permet de fréquenter des musiciens « sérieux » eux aussi ouverts à l'expérimentation et au mélange des influences, comme Michel Colombier qui, la même année que *Puzzle*, publie son album *Wings*⁷⁷ dont le parti-pris artistique (mélanger jazz, rock, musique classique...) résonne fortement avec les conceptions de Michel Berger à la même époque :

« La nouvelle musique est celle qui s'ouvre sur toutes les manières de la musique. [...] Si l'on a envie d'inclure de la musique indienne, chinoise ou du gong tibétain, on ne doit pas se heurter au problème des étiquettes musicales⁷⁸. »

Contrairement à *Wings* (qui est l'œuvre d'un compositeur plus expérimenté et déjà plus connu), *Puzzle* ne rencontre pas de succès : l'album ne se vend pas et l'œuvre n'est créée, semble-t-il, qu'une seule fois sur scène⁷⁹. Le refus des « étiquettes musicales », même s'il ne concerne pas ici les influences extra-occidentales évoquées par Michel Berger, donne à cette album une teneur fortement expérimentale et difficile d'accès – voire « inécoutable⁸⁰ », plaisante-t-il en 1990. De cette ambition restent toutefois le disque,

76 Anonyme, « Michel Berger, un cerveau pop », *Salut les copains*, n°109, septembre 1971, p. 94

77 Michel Colombier, *Wings*, album 33-tours, A&M Records, AMLH 63503, 1971

78 Interviewé dans *Pop Music Super Hebdo* par Jean-Claude Gambert en 1971. Cité par Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 58

79 La journaliste Sophie Dumoulin, qui interviewe Michel Berger à la sortie de *Puzzle*, affirme que l'œuvre vient d'être jouée au festival de Spa. *Inter actualités 13h*, France Inter, 6 juillet 1971. Yves Bigot mentionne aussi une représentation partielle de *Puzzle* au restaurant Chez Maxim's, grâce à l'intervention de sa sœur qui y organise alors un déjeuner. Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 59

80 *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, 19 mai 1990

mais aussi les morceaux créés pour l'illustration musicale, témoins plus accessibles de ses influences à une époque où il ne publie pas de disques pour lui-même.

Au début des années 1970, la professionnalisation de Michel Berger semble ainsi achevée. En devenant directeur artistique, puis en accédant au créneau spécialisé de la composition pour l'illustration et la publicité, il a réussi à faire de la musique son activité principale et rémunérée, réduisant ainsi les incertitudes liées au métier d'artiste ; ce faisant, il s'est constitué des réseaux. Correspondant à des périodes d'activité éditoriale spécifique, voire aux styles pratiqués (ainsi du réseau formé autour de Magellan et des musiques d'illustration), ces collaborations qui se nouent « dans les interstices de l'industrie musicale⁸¹ », pour reprendre une expression de Pierre-Michel Menger, apparaissent comme un facteur particulièrement important pour comprendre l'évolution de la carrière de Michel Berger. Mais si son insertion professionnelle semble réussie, c'est au prix d'un éloignement du devant de la scène qui pourrait bien être permanent, étant donnée la spécialisation des carrières des hommes de l'ombre de l'industrie musicale. C'est à la faveur de son association avec Véronique Sanson que Michel Berger peut revenir dans la lumière.

81 P.-M. Menger, *op. cit.*, p. 69

Chapitre 3 – Se positionner dans le paysage musical, entre pop musique et variétés

À l'été 1970, Michel Berger s'envole pour les États-Unis. Au cours de ce deuxième voyage il rencontre Ahmet Ertegun, fondateur de la maison de disques Atlantic avec son frère Nesuhi, ainsi qu'Ira Gerschwinn, frère et parolier de George Gerschwinn qu'il admire. Il ne faudrait pas surévaluer l'importance de ces rencontres : depuis plusieurs années, Michel Berger arpente l'industrie musicale parisienne, et l'évolution de sa carrière semble ne rien devoir à ces deux personnages avec lesquels il n'a pu s'entretenir que brièvement. Mais l'anecdote, rappelée dix ans plus tard par le chanteur lors d'une émission de télévision¹, est représentative du tropisme nord-américain qui s'exerce sur les musiques populaires en France, depuis le jazz des années 1920² jusqu'à la pop musique, florissante en ce début d'années 1970.

C'est imprégné de cette influence et plongé dans le contexte culturel d'une pop en pleine recherche de soi que Michel Berger, qui prépare pour 1973 son premier album de chansons, s'apprête à revenir sur le devant de la scène. Après une pause de sept ans pendant laquelle il n'a rien enregistré en tant qu'interprète tandis que la pop évoluait à toute vitesse, l'album marque une évolution stylistique certaine par rapport à ses œuvres de jeunesse. Mais avant d'aborder, en deuxième partie de ce mémoire, à la seconde carrière qui s'ouvre alors pour lui, on peut s'intéresser à la séquence qui précède et au cours de laquelle il définit ce qui sera son programme musical dans les années 1970.

Au cours de cette période, Michel Berger s'engage dans un premier chantier d'ampleur en réalisant l'album de sa compagne Véronique Sanson (1972), qui partage son ambition et doit lui paver la voie. En restituant les ambitions déclarées de Michel Berger à cette époque, en étudiant son positionnement dans les débats qui divisent la scène pop française, en retraçant la conception de *Véronique Sanson*, on verra que cet album propose un positionnement original dans un paysage musical structuré par un

1 « Michel Berger », *L'invité du jeudi*, Antenne 2, 10/01/1980

2 Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999

antagonisme entre pop et variétés. Soutenus par une stratégie éditoriale qu'on s'attachera à caractériser, Michel Berger et Véronique Sanson peuvent alors comme tant d'autres caresser le rêve de hisser la pop française à la hauteur des modèles anglo-saxons.

LE DIFFICILE AVÈNEMENT DE LA POP EN FRANCE

À l'aube des années 1970, la pop musique (telle qu'on nomme alors le rock) est à un tournant de son histoire. La séparation récente des Beatles, le développement de nouveaux styles musicaux de plus en plus différents les uns des autres (du heavy metal au rock progressif), les grands festivals de l'été 1969 dans le monde anglophone accentuent l'impression des contemporains qu'une page est en train de se tourner. La presse musicale française se fait l'écho de ces bouleversements : c'est à travers l'étude de trois magazines de 1971 à 1973 (*Rock & Folk*, *Best* et *Pop 2000*) qu'on tentera ici de cerner la perception de ces enjeux par les acteurs de la scène rock, en la comparant aux ambitions de Michel Berger à la même période. Ce moment décisif appelle un renouveau nécessaire... mais selon quel programme ?

Un moment perçu comme décisif dans l'histoire de la pop

La presse, véhicule d'une conscience historique du rock

Au cours de cette décennie, la situation du rock a beaucoup évolué : en quelques années, l'hégémonie de *Salut les copains* et l'apparente unité de la « culture jeune » ont laissé la place à un univers culturel plus fragmenté, dont on situe généralement

l'avènement à partir de 1966³. Tandis que la pénétration des musiques étrangères se fait de plus en plus sous leur forme originale⁴, des artistes à l'esprit plus acerbé font leur apparition dans le paysage musical : Antoine, Michel Polnareff et Jacques Dutronc, parmi ceux qui rencontrent le plus grand succès, signent la fin de l'esprit « yé-yé » – bien que ces artistes ne rompent pas personnellement avec *Salut les Copains*, dont ils continuent d'alimenter les rubriques.

En revanche, une rupture journalistique est actée quand des membres de *Jazz Hot* créent *Rock & Folk*, cette même année 1966. Les différences entre l'état d'esprit de *SLC* et celui de *R&F* ont été abondamment soulignées, voire caricaturées⁵ : Gêrôme Guibert évoque une « séparation radicale [...] opérée dès la seconde partie des années 1960 avec l'entrée dans l'âge adulte des premières générations du baby-boom d'une part, et la légitimation du rock d'autre part⁶ ». Les magazines apparus dans le sillage de *Rock & Folk* se font l'écho de multiples tentatives d'historicisation de la pop musique, qui sont une forme particulière de ce travail de légitimation du rock : doter le genre d'une histoire, c'est le prendre au sérieux.

Ainsi *Best*, né en 1968, se prétend « la meilleure actualité de l'évolution musicale » – c'est le sous-titre du magazine. L'historicisation du rock, fondée sur un dialogue entre l'actualité et le passé qu'implique la notion d'évolution, est aussi bien socio-politique que musicale. Plus précisément, elle est indissociablement sociale, politique et musicale, alors qu'au tournant des années 1970 essaient des contestations qui se saisissent du rock comme moyen d'expression et de subversion⁷ : pour les contemporains, la question s'impose des liens entre pop musique et politique. Le souvenir de Mai 68 est encore frais, et pas seulement pour les adeptes du rock : la résistance des pouvoirs publics aux festivals pop organisés en France en 1970, dans le

3 Jean-François Sirinelli, « Le coup de jeune des sixties », in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Hachette, 2002, p. 116-154, p. 143 et sq.

4 Kirk Anderson observe dans les hit-parades des années 1960 une concordance globale entre l'augmentation de la part des chansons en anglais et la diminution de celle des adaptations en langue française de chansons étrangères. Kirk Anderson, « Song 'adaptations' and the globalization of French pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, 2015/3, p. 330-342

5 Les analyses de Marc Savev, bien que pertinentes dans l'ensemble, font preuve d'un parti-pris marqué à l'encontre de *Salut les Copains*. Marc Savev, « Deux exemples de presse musicale jeune en France, de 1966 à 1969 : *Salut les Copains* et *Rock & Folk* », *Volume !*, 2004/1, p. 5-28

6 Gêrôme Guibert, « La presse musicale : production d'un univers culturel », in Claire Blandin (dir.), *Manuel de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 229-243, p. 230

7 J.-F. Sirinelli, *op. cit.*, p. 143-149

sillage de Woodstock, est due à la peur des jeunes festivaliers gauchistes et de regroupements propices à l'insurrection⁸. Même si les festivaliers les plus politisés ne représentent qu'une fraction minime des jeunes, les difficultés de l'été 1970 alimentent un climat oppositionnel dans lequel la liberté de faire et d'écouter de la pop ne va plus de soi : cette musique devient subversive de fait, ce que reconnaissent (en le déplorant) même les moins radicaux de ses amateurs⁹.

La pop française en danger

Dès lors, la comparaison formulée plus haut entre la pop musique du début des années 1970 et le rock'n'roll de *Salut les Copains* prend tout son sens. Le ton mobilisateur employé par les journalistes mais aussi par les lecteurs des magazines rock rappelle celui des éditoriaux de « Dan » Filipacchi qui exhortait, au lancement de *SLC*, les jeunes à acheter le magazine pour assurer son existence, ou du courrier des lecteurs du même magazine suite en réaction à la polémique de la nuit de la Nation à l'été 1963¹⁰. Le schéma est le même : au constat des difficultés traversées répond l'appel à l'innovation ou à la rénovation, soutenu par une foi en la capacité de cette musique, de ses musiciens et de son public à surmonter les épreuves. Chez *Rock & Folk*, une série de réunions entre divers acteurs de la scène pop donne lieu en janvier 1971 à une enquête sur les causes « des remous qui agitent la marche pop¹¹ » française, que les participants cherchent dans la presse, les médias audiovisuels, la scène, la politique et le disque. Du côté de *Best*, Hervé Muller diagnostique une « crise » de la pop, construit un modèle explicatif qui impute au développement du vedettariat le dépérissement fatal de la pop musique, comparé à celui du rock dix ans plus tôt, et conclut :

8 Johanna Amar, « Les premiers festivals de musique pop en France en 1970 : Le Bourget, Valbonne, Aix-en-Provence et Biot », mémoire de M2 en histoire contemporaine, sous la direction d'Anaïs Fléchet, Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines, 2016, p. 81

9 Ainsi de Michel Lancelot, animateur sur Europe 1 de *Campus* qui a remplacé *Salut les Copains* en 1968 en adoptant une perspective plus adulte – mais conciliante. Il commente l'interdiction des festivals : « C'est encore un motif pour creuser le fossé en plus des motifs sociologiques et politiques. C'est moche. ». Alain Guy Akin, « La leçon d'Aix », *Pop Music*, 30 juillet 1970, p. 3, cité par J. Amar, « Les premiers festivals de musique pop en France en 1970... », *op. cit.*, p. 85

10 Voir Florence Tamagne, « La 'Nuit de la Nation' : culture jeune, rock'n'roll et panique morale dans la France des années 1960 », *Criminocorpus* [En ligne], Rock et violences en Europe, Blousons noirs et rébellions, mis en ligne le 31 octobre 2018

11 Philippe Koechlin, « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *Rock & Folk*, n°48, janvier 1971, p. 61-65, p. 61

« La pop music a besoin de respirer, car après une période d'évolution fantastique (66-69), elle est maintenant arrivée à une période de saturation. Il serait hasardeux d'essayer de prévoir *ce que la nouvelle mutation, qui doit inévitablement suivre, nous réserve*, mais on peut au moins prédire que, comme celle des rockers il y a dix ans, l'ère des pop-stars modernes touche à sa fin¹². »

Pour faire advenir cette « nouvelle mutation », *Best* confie au journaliste Jean-Paul Commin la tâche d'animer la rubrique mensuelle « Pop France » créée en juin 1971. « Complément spécialisé sur l'activité pop en France », la rubrique est « indispensable en raison de l'activité des musiciens pop français et de la valeur des groupes¹³ ». Plus qu'une simple rubrique, c'est parfois un magazine entier qui se met en place – à l'instar de *Pop 2000*, dont le premier numéro daté de janvier 1972 explique la raison d'être : « rendre service et aider les musiciens et les fans de POP MUSIC¹⁴ ». Dans cette perspective, la mission informative des magazines ne se conçoit pas de l'extérieur, mais bien de l'intérieur de la scène pop, qu'il leur faut animer. Aussi bien les journalistes que les lecteurs ont leur part de responsabilité dans l'histoire qui se joue : « si nous voulons des groupes valables et originaux, nous (vous) devons (devez) les soutenir au maximum¹⁵ ».

Les lecteurs, d'ailleurs, ne sont pas en reste. Les courriers publiés présentent des points de vue antithétiques sur les causes de la crise et les remèdes à y apporter, d'un ton si souvent provocateur que le monde de la pop prend l'air d'un champ de bataille. Voici par exemple des extraits de trois lettres publiées dans *Best* en janvier 1971¹⁶. Philippe Bonnet, d'Alfortville, constate que « les deux piliers de la pop-music [Beatles et Rolling Stones] disparaîtront sans laisser d'héritier » et considère : « cela ne doit pas être ainsi. Il faut aller toujours plus loin ». Selon lui, la solution viendra des « perfectionnements techniques [qui] apporteront sûrement quelque chose de 'nouveau' à l'univers pop pur ». Publié sur la même page, Serge Lhuillier, de Reims, salue le retour de Ten Years After à une simplicité rock'n'rollesque et critique la course à la sophistication engagée par certains groupes : « la recherche dites-vous : les Beatles en sont morts. [...] Enlevez à tous ces clowns, l'électronique, et il ne reste plus que le vent. Ôtez-leur le larsen, wah-wah, etc. Pfuittt... des zéros ». Là où l'un acclame le salut de la pop, l'autre dénonce la cause de sa perte. Ces querelles n'épargnent pas les journalistes

12 Hervé Muller, « Pop Stars », *Best*, n°38, septembre 1971, p. 36-42, 59-61, p. 61 [souligné par moi]

13 Jean-Paul Commin, « Pop France », *Best*, n°35, juin 1971, p. 77

14 *Pop 2000*, n°1, janvier 1972, p. 2

15 *Ibid.*

16 « Courrier », *Best*, n°30, janvier 1971, p. 4 [souligné par moi]

qui, non contents de s'écharper entre eux, sont aussi pris à partie par certains lecteurs, comme Ph. Ajussol, de Montpellier, qui exprime vertement son incompréhension de voir placés sur un pied d'égalité Ritchie Blackmore (guitariste de Deep Purple) et Jimi Hendrix, récemment disparu et selon lui « irremplaçable ». En conclusion de sa critique véhémement, il regrette : « vous ne me publierez pas, sans doute, car je ne vous adresse pas beaucoup de compliments (*votre revue en mérite, pourtant*) », signe que les divergences de points de vue n'empêchent pas les acteurs de la scène pop de saluer leurs efforts respectifs pour faire vivre cette musique – malgré les dissensions, la même urgence à défendre la pop semble au fondement de toutes les contributions.

Une musique révolutionnaire ?

Quels sont les obstacles identifiés par ces journalistes et ces lecteurs ? Certains, on l'a vu, ont trait au contexte politique dans lequel la pop se développe, particulièrement hostile en France. Mais il faut rappeler que les franges les plus politisées représentent une minorité des acteurs de la scène pop : la contestation politique semble plutôt une toile de fond liée à la sociologie des critiques rock et au caractère contre-culturel revendiqué de cette musique qu'un axe essentiel du contenu des magazines. Le dialogue entre groupes pop présenté par *Rock & Folk* en janvier 1971 confirme l'absence de consensus entre « la gauche » (ici, Red Noise et Komintern, Majung dans une moindre mesure) et « les modérés¹⁷ » (Triangle, les Variations, Zoo). Komintern insiste sur la « répression bourgeoise¹⁸ » qui pèse sur la pop et en conclut la nécessité de politiser encore plus sa musique en traitant dans ses textes « la réalité du quotidien, les conditions de travail des ouvriers, l'oppression de la bourgeoisie ». Les modérés rétorquent :

« Pour propager vos idées, faites des meetings politiques : 'Komintern expose son programme tel jour à tel endroit.' Il y aura un peu de musique pour reposer les militants entre deux discours¹⁹. »

17 P. Koechlin, « Enquête sur une musique... », *op. cit.*, p. 63

18 *Ibid.*, p. 62

19 *Ibid.*, p. 63

Selon eux, le militantisme éloigne de la musique et transforme les concerts en meetings politiques. Ils n'en conçoivent pas moins à leur musique un rôle politique, moins explicite mais selon eux non moins important. Un membre de Triangle explique :

« Nous, ce qu'on met dans nos textes, ça n'est peut-être pas très révolutionnaire, mais on cherche à y mettre quelque chose de nouveau. Politiquement, ça ne se rattache à aucun parti défini mais *ça va contre Mathieu ou Adamo*²⁰. »

Triangle ne se reconnaît pas dans le jeu partisan, mais n'en définit pas moins ses adversaires : Mireille Mathieu et Salvatore Adamo, deux interprètes qui rencontrent un grand succès depuis les années 1960, ici implicitement accusés de ne rien faire de « nouveau », de représenter le pôle conservateur de l'industrie musicale.

Michel Berger partage ce point de vue, qui reconnaît à la musique une mission transformatrice sans lui assigner une visée politique. En présentant en 1973 son premier album, le journaliste Michel Calonne résume :

« Il se sent du côté de tous ceux qui veulent changer la musique : de Michel Fugain, qui refuse les circuits commerciaux traditionnels, à Jimi Hendrix ('peut-être le seul, avec les Beatles, qui a bouleversé l'univers musical des vingt dernières années')²¹ »

Cette déclaration signale déjà une proximité subjective avec le milieu de la pop, bien que la grammaire musicale de Michel Berger ne soit pas expérimentale : son disque présente douze chansons, excédant rarement trois minutes, accompagnées par un groupe rock avec des arrangements de cordes. C'est pourtant de Jimi Hendrix, fameux explorateur des potentialités de la guitare électrique auquel il avait déjà consacré son mémoire de maîtrise, qu'il se réclame. Et si son disque *Puzzle*, « concerto pour groupe pop et orchestre » paru en 1971, ambitionnait à la suite de Deep Purple de réaliser « le fantasme [...] d'une musique pop arrivée à maturité et s'imposant comme la musique 'classique' du XX^e siècle²² », il revient vite à la chanson. Il explique en 1974 :

« Évidemment, [*Puzzle*] n'a pas marché. Alors j'ai décidé de faire des chansons, pas 'commerciales', les plus mélodieuses possibles. Car la chanson touche le plus de gens à notre époque²³. »

20 *Ibid.* [souligné par moi]

21 Michel Calonne, « Michel Berger : le charme aux deux visages », *Mademoiselle âge tendre*, n°103, juin 1973, p. 74-75 et 180, p. 75

22 Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 236

23 Alice Hubel, « Michel Berger le chanteur qui vous fera redécouvrir France Gall et Françoise Hardy », *France Soir*, 8 mai 1974

On le voit, si Michel Berger reconnaît chercher un public plus large en adoptant une forme d'expression plus mélodieuse, plus facile d'accès, il n'en réfute pas moins toute accusation de commercialisme.

La presse rock partagée face à la question du succès

La dénonciation du commercial

Face à la difficulté de s'imposer comme musicien pop, Michel Berger n'est pas le seul à tenter un tel revirement. C'est le cas, entre autres, de Joël Daydé, chanteur du groupe Zoo qui rencontre en solo un succès plus important ; de Claude Engel, guitariste du groupe Magma et participant aux enregistrements de Michel Berger, qui publie un album de chansons ; du groupe Martin Circus dont le *single* « Je m'éclate au Sénégal » préfigure, dès 1972, la nouvelle orientation vers la variété. Dubitatifs voire critiques face à ces évolutions, les journalistes rock posent une question existentielle : si la pop musique se veut novatrice, si elle se définit contre ce qui se vend actuellement, peut-elle chercher le succès ? À première vue, il existe un consensus sur la détestation des variétés, dont la pop se doit d'être l'antithèse. Chez *Best*, dans la rubrique « Pop France », Jean-Paul Commin s'emploie à séparer le bon grain de l'ivraie : il propose en avril 1972 une chronique intitulée « Rock music ou variétés²⁴ ? » ; le mois suivant, il tente de déterminer si Joël Daydé, ancien du groupe Zoo, est « faiseur de tubes ou chanteur de rock music²⁵ ».

Tout à l'heure, c'étaient Mireille Mathieu et Adamo qui faisaient figure d'épouvantail. Ailleurs, ce sont « les Poppys et [Esther] Galil » qu'on qualifie de « n'importe quoi²⁶ ». Alain Lemaire, contributeur à *Best* et à *Pop 2000*, complète la liste dans la critique admirative qu'il consacre à l'album de Catherine Ribeiro + Alpes N°2 :

« Catherine, c'est l'*anti-Sheila*, l'*anti-Mathieu* [...] Ah ! Bien sûr, il est plus facile de passer une merde quelconque de 2min58 à la radio que les 24min20 de 'Un jour... la mort' ou les 15min30 de 'Paix'. Une preuve de plus que *Catherine se*

24 J.-P. Commin, « Pop France », *Best*, n°45, avril 1972, p. 78

25 J.-P. Commin, « Pop France », *Best*, n°46, mai 1972, p. 75

26 J.-P. Commin, « Pop France », *Best*, n°48, juillet 1972, p. 77

soucie bien du commercialisme de ses œuvres comme d'une guigne ! [...] Superbe, alors oubliez France Gall ou Hardy, mais n'oubliez JAMAIS Catherine Ribeiro + Alpes²⁷. »

Si Sheila, Mireille Mathieu, France Gall et Françoise Hardy sont dénoncées, c'est ici pour le format de leurs « merde[s] quelconque[s] », des chansons que leur courte durée rend propices à la diffusion « à la radio » mais aussi par le disque 45-tours, à l'époque principal support des grands succès – tandis que chez Ribeiro, « Un jour... la mort » occupe la face B entière du 33-tours N°2, qui ne compte en tout que quatre morceaux. Selon Alain Lemaire, les quatre chanteuses de variété se rendent donc coupables de « commercialisme ». C'est une notion-clé, omniprésente dans la presse rock à cette époque mais rarement définie. Et pour cause : si chacun s'accorde à voir l'ennemi dans le « commercial », dont l'usage est systématiquement péjoratif, à y regarder de plus près il n'y a pas de consensus clair sur ce que le mot désigne.

Une troisième voie entre Magma et Sheila

Un lecteur de *Rock & Folk* (Bernard Deslandes, Paris Ve) en propose une définition dans une lettre publiée en mars 1972 :

« Une musique populaire est une musique qui concerne beaucoup de monde. Une musique commerciale est une musique qui veut concerner un grand nombre de gens, pour que ça rapporte. *La nuance est aveuglante au niveau de l'intention, mais si ténue au niveau du résultat*²⁸. »

La « musique populaire » n'est donc, selon lui, pas incompatible avec le succès puisqu'au contraire elle « concerne beaucoup de monde ». Le mal viendrait plutôt de « l'intention » : le commercial, ce n'est pas le succès, c'est la recherche du succès au détriment de la qualité musicale. Sur ce point, la plupart semblent s'accorder²⁹. Mais

27 Alain Lemaire, « Disques », *Pop 2000*, n°14, février 1973, p. 19 [souligné par moi]

28 « Courrier », *Rock & Folk*, n°62, mars 1972, p. 7, 9 [souligné par moi]

29 Il se trouve toujours quelques-uns, dans les franges les plus politisées de la pop, pour disqualifier toute musique qui a du succès : « De toute façon, dès qu'un groupe a du succès, il cesse d'être révolutionnaire », tranche Patrick Vian du groupe Red Noise. P. Koechlin, « Enquête sur une musique accablée de soupçons », *op. cit.*, p. 63. Son avis semble toutefois très minoritaire. Au contraire, pour Hervé Muller l'âge d'or de la pop musique culmine en 1967, avec l'album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles : « Ce que marquait 'Sergeant Pepper's', c'était la fin de cette distinction 'pop commerciale' et 'pop sérieuse'. Cette dernière devenant commerciale, l'ère des tubes s'achevait ». H. Muller, « Pop Stars », *op. cit.*, p. 40 [souligné par moi] Ici, le succès n'est plus la fin de la « pop sérieuse » mais le signe de sa réussite.

Bernard Deslandes est lucide quant à la difficulté, « au niveau du résultat », de deviner l'intention des musiciens, de savoir s'ils s'expriment sincèrement ou dans l'espoir de rencontrer le succès³⁰. Le succès, bien que rarement critiqué *en tant que tel*, devient donc un motif de soupçon, ce qui complique encore la situation des groupes pop français. Et si, on l'a vu, les journalistes s'assignent au début des années 1970 pour mission d'aider la cause de la pop française, ils peuvent se montrer sévères à l'égard des musiciens qui, selon eux, se compromettent :

« Magma n'a pas daigné [...] accepter d'enregistrer le bon saucisson, style Claude François multiplié par quatre ou cinq et *destiné à toucher un grand public, à faire triompher la cause de 'la pop française'* ; piège puant dans lequel on a vu tomber ces derniers temps d'excellents musiciens français de rock. Qui respecte le plus le public ? Celui qui balance volontairement de la soupe, alors qu'il sait ce dont il est capable, ou celui qui sort ses tripes et présente ce qu'il peut faire de mieux : SA musique³¹ ? »

Jean-Paul Commin et Christian Lebrun font ici vraisemblablement référence au succès de Martin Circus avec leur titre « Je m'éclate au Sénégal » quand ils évoquent « d'excellents musiciens » tombés dans le piège du succès. Peu importe, jugent-ils, que ce succès serve à « faire triompher la cause de 'la pop française' » : si ce triomphe implique des compromissions, de faire « de la soupe », ce n'est pas le triomphe de la pop, mais au contraire de la variété « style Claude François ».

Tout le monde n'est pas de cet avis : certains pensent au contraire que des chansons plus légères ne préjugent en rien de la pureté de l'intention des musiciens, et que ces chansons peuvent être salutaires si elles amènent à la pop un public plus large. Ainsi de Jacques Chabiron, journaliste à *Rock & Folk*, qui ouvre ainsi sa critique de l'album *Acte II*, du même groupe Martin Circus :

« Si des chansons telles que 'Je m'éclate au Sénégal' préfigurent une nouvelle forme de variété, je serai d'accord avec cette variété. Car prétendre qu'il n'y a aucune différence entre 'Le Sénégal' et Sheila serait une absurdité au moins aussi grande que dire qu'il n'existe aucune différence entre 'After the Gold Rush', de Neil Young, et Frank Sinatra³². »

30 La distinction (entre expression sincère et recherche du succès) est bien entendu discutable, en tout cas dans sa forme la plus radicale qui la présente comme deux choix qui s'excluent l'un-l'autre. Ce n'est pas ici mon sujet de la discuter, dans la mesure où elle semble claire aux acteurs dont j'étudie le discours ; ce sont les désaccords au sein même de ce cadre de pensée que j'étudie pour le moment.

31 Jean-Paul Commin, Christian Lebrun, « Rock du marché commun », *Best*, n°49, août 1972, p. 70-80, p. 75

32 Jacques Chabiron, « Disques », *Rock & Folk*, n°60, janvier 1972, p. 74-75, p. 74

Chabiron reconnaît que « Je m'éclate au Sénégal », plus accessible que le reste de la production de Martin Circus, se rapproche par certains aspects de la « variété ». Mais cela ne suffit pas, pour lui, à critiquer leur musique. Le journaliste laisse la porte ouverte à une troisième voie entre l'hermétisme de Magma et le commercialisme de Sheila. Il est significatif que Chabiron se serve de la comparaison avec les États-Unis en soulignant que Neil Young, qui rencontre également beaucoup de succès au début des années 1970 avec ses ballades folk-rock, ne doit pas être rangé avec Frank Sinatra. En déplaçant le regard vers la terre d'origine du rock'n'roll, Chabiron attire l'attention sur le fait que les mêmes journalistes suspicieux à l'égard des succès pop français réservent un accueil favorable à ce qui, à ses yeux, tient lieu de variété de qualité outre-Atlantique.

Quelle attitude face au modèle anglo-saxon ?

Le « grand partage³³ » du marché français

Les observateurs français remarquent que la pop a réussi, dans le monde anglo-saxon, à conquérir une position hégémonique. Dans le débat de *Rock & Folk*, si certains critiquent cet état de fait (soulignant ironiquement « qu'en Angleterre, Led Zeppelin = Mireille Mathieu »), pour les autres en revanche « c'est très bien ainsi³⁴ ». La question de l'attitude à adopter face au succès, dont on a évoqué plus haut les différentes déclinaisons (refus catégorique ou, dans la majorité des cas, recherche teintée de plus ou moins de méfiance) se double alors d'une problématique transnationale.

Comment la pop française peut-elle exister face aux groupes anglais et américains, compte tenu de la puissance de ces derniers et des obstacles multiples rencontrés par la première ? Face à ce que Gêrôme Guibert nomme le « grand partage », c'est-à-dire la stratégie adoptée par les majors de l'industrie du disque qui distribuent la pop anglo-américaine et produisent en France les variétés mais négligent la pop, jugée trop risquée, la pop française semble engagée dans une voie sans issue. L'image du grand partage décrit la situation du système de production des musiques populaires en France

33 Gêrôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amant Tallende/Paris, Éditions Mélanie Sèteun/Irma, 2006, p. 127

34 P. Koechlin, « Enquête sur une musique... », *op. cit.*, p. 63

des années 1960 aux années 1980 et permet d'expliquer structurellement pourquoi cette période n'a pas vu se développer en masse un rock français. Mais avant d'être un concept utilisé par Gêrôme Guibert, l'idée même d'un fossé entre rock anglo-américain et variété française correspond à une idée récurrente chez les acteurs du mouvement pop au début des années 1970.

Le programmeur Jean-Bernard Hébey, qui anime sur RTL une émission consacrée à la pop, le déplore :

« Il faut lutter contre un racisme. À une époque, il fallait être noir pour faire du jazz, maintenant il faut être anglo-saxon pour faire de la pop. Ceci est ridicule. [...] Nous aussi nous avons nos monstres, croyez-moi³⁵. »

Bernard de Bosson, en charge du catalogue Atlantic chez Barclay et producteur du groupe Zoo, évoque lui aussi « une sorte de racisme contre les Français » qui peut seule expliquer les difficultés rencontrées par les groupes français alors même qu'ils « font preuve d'une maturité, d'une originalité musicales [...] remarquables³⁶ ». Le problème du succès de la pop française est donc, pour les acteurs du milieu, intrinsèquement lié à la concurrence des groupes anglophones. Ceux-ci posent donc un double défi : ils représentent à la fois un modèle auquel se conformer (du point de vue musical comme sur le plan de la place hégémonique de la pop dans leur univers culturel) et un obstacle potentiel à l'émancipation des groupes français.

« *Jesus* », entre importation et détournement des modes américaines

Cette relation ambiguë des musiciens français à la pop américaine explique en partie le parcours musical de Michel Berger au tournant des années 1970. En tant que producteur et auteur-compositeur, Berger montre sa capacité à assimiler l'actualité de la musique anglo-saxonne, avec parfois peu de recul. En 1968, le *single* des Scatterbrains « The Girl Who Says I Love You Like No One » (voir annexe 3), écrit et composé sous le pseudonyme de Michel Hursel et sur lequel on peut, semble-t-il, l'entendre chanter, fait preuve d'une proximité marquée avec le succès du groupe britannique Procol Harum « A Whiter Shade Of Pale » sorti l'année précédente : un slow mélancolique, une progression

35 Sacha Reins, « La pop et la radio à la télévision », *Best*, n°30, janvier 1971, p. 15

36 P. Koechlin, « Enquête sur une musique... », *op. cit.*, p. 64

harmonique descendante soutenue par la basse continue d'un orgue électrique qui domine l'instrumentation...

Mais c'est en 1971 que Berger donne la meilleure – et la plus fructueuse – preuve de son talent pour l'importation des modes américaines en écrivant « Jesus ». C'est Jacques Barouh qui est à l'origine du projet³⁷ ; ancien directeur des éditions Vogue et appartenant à ce titre à la nébuleuse Caramel identifiée au chapitre précédent, devenu directeur des éditions Grande Avenue affiliées à Decca, Barouh fait appel à Jean-Pierre Martin (un directeur artistique de Decca), à Michel Berger et à Pierre Darjean (lui aussi dans la nébuleuse Caramel) pour concevoir ce « coup ». Helmut Grabher, jeune chanteur autrichien dont le 45-tours produit par Decca ne rencontre aucun succès, est recruté pour tenir le rôle de Jeremy Faith, interprète du disque.

Un mise en scène accompagne la sortie du *single* : de fausses hôtesse de l'air font la tournée des programmeurs radio pour leur apporter le disque qui, selon elles, est en tête des classements de vente aux États-Unis³⁸. Jeremy Faith, barbu et chevelu, est décrit comme membre d'un « groupe de jeunes mystiques qui, comme lui, recherchent la sérénité dans un grand mouvement d'initiation aux rites religieux par le biais de la musique » ; ayant « renoncé à toute forme de vie lucrative », il « chante pour retrouver un sens à la vie³⁹ ». Face au grand succès du 45-tours, Decca produit un deuxième *single* puis un album entier auquel collaborent, en sus de Berger, Darjean et Martin, Véronique Sanson (sous le pseudonyme de L. Lucas) et Michel Bernholc (D. Stealman)⁴⁰.

Le canular repose sur l'assimilation des effets de mode liés au mouvement hippie aux États-Unis ainsi qu'à la spiritualité dont il se teinte progressivement. Berger écrit « Jesus » peu après que Johnny Hallyday a chanté « Jésus Christ est un hippie ». « My Sweet Lord » de l'ex-Beatle George Harrison rencontre un grand succès y compris en France, un autre ex-Beatle, John Lennon, interprète « God », le groupe People interprète « I'm The Preacher », trois chansons qui figurent en bonne place dans les hit-parades de *Salut les Copains* début 1971. Si le contenu de ces chansons et les conceptions de la religion qu'elles sous-tendent peuvent être très hétéroclites (entre le catholicisme révisionniste de Hallyday, l'intérêt de Harrison pour la spiritualité indienne, et l'athéisme

37 Anonyme, « La renaissance des Éditions Grande Avenue », *Le monde du spectacle*, n°16, 17 mars 1972, p. 21

38 Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, p. 52-53

39 Anonyme, « Jésus : fête pour un prophète », *Salut les copains*, n°111, novembre 1971, p. 97

40 Jeremy Faith, *Lord*, album 33-tours, Decca, SSL 40.247, 1971

de Lennon par exemple), il est indéniable que le climat général est propice à l'évocation de la spiritualité sous une forme ou une autre. Dans ce contexte, autant dire que « Jesus » ne se distingue pas par son originalité ; au contraire, la chanson témoigne manifestement d'une volonté de se conformer le plus possible à cette mode et l'énumération de mots-clés évocateurs semble faite pour renvoyer l'auditeur non-anglophone à ce climat culturel sans qu'il ait besoin de se pencher en détail sur la cohérence de la chanson :

*Save us, save us Hallelujah
Save us from the Devil
Save us from Satan
Save us from Hell
Save us, save us Jesus⁴¹*

En revenant sur l'épisode près de vingt ans plus tard, Michel Berger compare sa démarche à un autre canular célèbre⁴² : celui de Boris Vian, Michel Legrand et Henri Salvador qui écrivent et enregistrent « Rock'n'roll Mops » en 1956 sous les pseudonymes respectifs de Vernon Sinclair, Mig Bike et Henry Cording. La pochette de cette parodie (qui est aussi le premier exemple de rock'n'roll français) explique avec fantaisie qu'« à la suite de sa réussite de l'ascension de l'Everest à cheval, Cording avait juré de se consacrer à la musique classique » mais qu'on a réussi à le convaincre d'enregistrer à New-York un disque de rock. Mais à la fantaisie se joint le sarcasme : « excellent exercice pour les mâchoires » au même titre que le chewing-gum, toujours selon la pochette, le rock'n'roll est moqué par Boris Vian qui y voit une musique d'illettrés pour un public d'idiots, une mode américaine stérile et abrutissante⁴³.

Dans la même logique Michel Berger souhaite, avec « Jesus », prendre de court la béatitude française pour les productions américaines :

« On n'arrête pas de nous dire, 'oui la musique des Américains c'est beaucoup plus intéressant, le rock c'est fait pour les Américains' et on s'est dit, 'on va faire un disque' [...] Personne ne savait que c'était nous, tu comprends. Et donc les programmeurs de radio nous ont dit : 'voilà, ça c'est vraiment de la musique américaine'. Et évidemment c'était un plaisir pour nous⁴⁴. »

41 M. Hamburger, « Jesus », Éditions Grande Avenue, 1971

42 *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, 19 mai 1990

43 Cf. David Looseley, *Popular music in contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg, 2003, p. 27 et p. 65

44 *Lunettes noires pour nuits blanches*, Antenne 2, 19 mai 1990

L'aventure Jeremy Faith serait donc une manière de rendre caduc le grand partage, de prouver que la supériorité anglo-saxonne en matière de pop n'est qu'un préjugé. Mais le moyen choisi pour y parvenir, en utilisant tous les clichés de l'Amérique pour tromper le public a plutôt tendance, on peut le croire, à renforcer la fétichisation de cette aire culturelle. D'ailleurs, l'affaire se révèle être une opération juteuse pour Decca et Jacques Barouh n'hésite pas à s'en vanter dans la presse professionnelle, ce qui amoindrit la portée critique de l'opération⁴⁵.

Se défaire du complexe anglo-saxon

Mais aux yeux des acteurs de la scène pop, il ne suffit pas que les Français parviennent à rencontrer le succès chez eux : il faudrait, dans l'idéal, qu'ils puissent s'imposer à l'étranger et en particulier aux États-Unis. L'exportation des groupes français les rendrait plus rentables, puisque le marché serait beaucoup plus large, et les maisons de disques seraient probablement moins frileuses à produire de la pop si le retour sur investissement était moins incertain et plus rapide. Bernard de Bosson explique :

« En France, si tu mets un million sur un groupe, tu peux le récupérer en trois ans. En Amérique [...], tu le récupères en un an⁴⁶. »

Mais l'enjeu n'est pas seulement financier. Rencontrer le succès outre-Manche ou outre-Atlantique est également très important d'un point de vue symbolique. Il s'agit de montrer que les Français peuvent faire aussi bien, sinon mieux, que l'original. Et l'anecdote choisie par Jean-Bernard Hébéy pour prouver qu'en France aussi « nous avons nos monstres » n'est pas innocente à cette égard :

« L'autre jour un DJ d'une célèbre station underground à New York est venu me rendre visite. Je lui ai fait écouter Julien Clerc, Michel Polnareff et Triangle, il était dingue⁴⁷. »

C'est particulièrement important de montrer que le succès à l'étranger est possible dans la mesure où la pop musique est une déclinaison française (avec bien sûr des

45 Anonyme, « La renaissance des éditions Grande Avenue », *Le monde du spectacle*, op. cit.

46 P. Koechlin, « Enquête sur une musique... », op. cit., p. 64

47 S. Reins, « La pop à la radio et à la télévision », op. cit.

spécificités) d'un mouvement culturel international – une forme de culture-monde à laquelle les auditeurs s'identifient et cherchent à s'intégrer⁴⁸.

Ces préoccupations rejoignent également celles de Michel Berger à la même époque. En 1973, il fustige « le complexe de la chanson anglo-saxonne » et applaudit Robert Charlebois, chanteur canadien dont il juge le travail « beaucoup plus intéressant que des tas de chanteurs anglais ou américains plus célèbres que lui⁴⁹ ». Il marque ainsi une évolution par rapport à la posture adoptée quelques années plus tôt pour « Jesus », mais aussi pour « Love Song (We Believe In Love) » composée en 1971 pour son ami Marcus Kraftchik, et « Words » qu'il interprète en 1972 sous le nom de Michel Hamburger (voir annexe 3). Il n'est plus question d'imiter les Américains, mais bien de se libérer du complexe anglo-saxon et de tracer un chemin original pour la chanson française.

Ainsi, Michel Berger répond au double problème du succès de la pop française et de ses relations avec la pop américaine en retournant à la chanson, forme par laquelle il a débuté dix ans plus tôt. Ses analyses, marquées par les débats qui agitent alors la scène pop, montrent non seulement à quel point il est un enfant de son époque, mais aussi qu'il s'identifie, malgré le circuit de la variété vers lequel il s'oriente en laissant *Puzzle* derrière lui, aux forces progressistes de la pop. Se façonne alors, en même temps qu'une admiration ambiguë pour les États-Unis qui durera toute sa carrière, un chemin original pour la pop et la chanson française qu'il trace d'abord avec Véronique Sanson.

AVEC VÉRONIQUE SANSON, BRISER LES CHAÎNES DE LA POP FRANÇAISE

Véronique Sanson a elle aussi le regard tourné vers les États-Unis. Regrettant sur son premier album que « tout éloigne de la musique », elle rêve d'une éruption musicale européenne qui ferait s'effondrer la toute-puissance américaine :

48 Jonathyne Briggs, *Sounds French. Globalization, Cultural communities & Pop music in France 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 78-109

49 Michel Calonne, « Michel Berger, le charme aux deux visages », *Mademoiselle âge tendre*, p. 75

*Il n'y aura même plus d'Amérique
Et plus de pays chimérique
Tous les talents, comme les oiseaux
Auront volé sur l'Atlantique
Vers nous⁵⁰*

Comme pour exaucer ce vœu, la perspective d'un réel succès de Sanson à l'étranger semble crédible pendant quelques mois. En imposant un style musical original, en s'imposant elle-même à l'étranger, elle briserait alors les chaînes de la pop française, celles qui la soumettent aux variétés à l'intérieur et qui la réduisent au silence à l'extérieur. Cette ambition est soutenue par une stratégie éditoriale, qu'on s'attachera à reconstituer. Mais la réception de cette tentative indique qu'elle se heurte à l'inertie du « grand partage ».

Une révolution musicale française ?

L'implication de Michel Berger

On a vu au chapitre précédent les liens qui unissent Michel Berger et Véronique Sanson : leur couple se double d'un partenariat musical. À l'aube des années 1970, ils ont les mêmes ambitions (Sanson écrit elle aussi un concerto pour groupe pop et orchestre, qui ne sera jamais enregistré) et les mêmes influences, citant chacun Robert Charlebois côté francophone et Cat Stevens côté anglophone, deux auteurs-compositeurs-interprètes. Tous les deux passés par une carrière d'interprète sans grand succès, ils définissent ensemble leur style. Si Véronique Sanson écrit bien les chansons de ses deux albums produits par Michel Berger, celui-ci explique s'être investi énormément dans sa préparation :

« Ce fut plus qu'une simple collaboration. Nous avons conçu ensemble la musique de ses chansons, la façon de les chanter, de balancer, de nuancer la voix⁵¹... »

50 Véronique Sanson, « Tout est cassé, tout est mort », Éditions Piano Blanc, 1972

51 M. Calonne, « Michel Berger : le charme aux deux visages », *op. cit.*

Ce grand soin dans la préparation du premier, puis du deuxième album est confirmé par leur arrangeur Michel Bernholc, dont c'est le premier travail d'envergure comme orchestrateur :

« Michel [voulait] être les trois-quarts du temps assis à côté de moi, à savoir 'qu'est-ce que t'écris à la basse, qu'est-ce que t'écris à la batterie, et là les violons qu'est-ce qu'ils vont jouer' et je faisais l'arrangement avec Véro qui était dans le canapé derrière, Michel à ma droite, regardant chaque geste que je faisais⁵² »

Cette implication fait de *Véronique Sanson*, avant même *Michel Berger* qui paraît l'année suivante, le premier album adulte de Michel Berger, qui identifie ce style comme le sien, reflétant fidèlement ses ambitions.

La révélation de Bernard de Bosson

Véronique Sanson sort sur le label Elektra, du groupe Warner Elektra Atlantic (WEA). Celui-ci est le résultat de la fusion récente de plusieurs maisons de disques états-uniennes, dont les trois principales donnent ce nom composé à la firme, afin de créer des filiales à l'étranger et de faire du groupe une multinationale. Après la création en 1970 de l'antenne canadienne, l'entreprise s'implante au Royaume-Uni, en Allemagne et en France. La major y a d'abord pour nom Kinney-Filipacchi avant d'être renommée WEA-Filipacchi au cours de l'année 1972 : le groupe s'associe en effet à Daniel Filipacchi, fondateur de l'émission *Salut les copains* en 1959 puis du magazine en 1962, qui constitue depuis quelques années son empire de presse et dont les relations sont à même d'aider la firme à faire ses premiers pas sur le territoire français.

Bernard de Bosson, cité en première partie de chapitre comme directeur du catalogue Atlantic chez Barclay et devenu en 1971 premier président de WEA France, revient longuement sur cet épisode dans un entretien accordé à Jean-Rodolphe Zanzotto pour la Bibliothèque nationale de France en 2017⁵³. Il raconte comment Filipacchi lui a recommandé Michel Berger, engagé en mars 1971 comme directeur artistique. C'est ce

52 *Profession orchestrateur 4 : Michel Bernholc*, France Culture, 21 juillet 1994

53 Sauf mention contraire, toutes les citations suivantes de Bernard de Bosson proviennent de cet entretien. Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretiens avec Bernard de Bosson. 2, entretien du 15 novembre 2017*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017 [consulté en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10813014>]

dernier qui, à son tour, présente Véronique Sanson à de Bosson pour la faire produire par WEA. L'ancien président se souvient de sa première rencontre avec la musicienne :

« J'arrive [au studio] à quatre heures de l'après-midi, je rentre dans la cabine, la cabine elle est dans le noir [...] y avait un piano et j'entends une voix et Véro qui chantait là, bon, je savais pas qui c'était [...] et j'entends un piano et une voix qui chante 'Amoureuse', mais instantanément je suis en larmes quoi [...] Des sanglots dans la voix quand elle a fini j'ai dit : 'Si on la signe pas, je vous tue les mecs'. »

De Bosson caractérise cette première rencontre par l'instantanéité de la révélation (« instantanément »), insiste sur le dénuement du dispositif (seulement « un piano et une voix »), le fait qu'il n'a pas besoin de voir la chanteuse pour être touché. Débute alors ce qui s'apparente à une croisade personnelle, pour l'amour de sa musique et non par appât du gain, pour imposer Sanson dans le paysage musical français : « moi je faisais entendre à tout le monde, les mecs rentraient dans le bureau et ils avaient intérêt à dire que c'était bien ! ».

La première étape est de produire Véronique Sanson. La décision de Bernard de Bosson est non seulement instantanée, mais aussi risquée dans la mesure où il décide de « fai[re] un album tout de suite », au lieu d'attendre que la chanteuse fasse ses preuves en 45-tours pour éventuellement produire un 33-tours : « jamais on n'avait fait ça ». La deuxième étape est la promotion du disque, pour laquelle de Bosson contacte un grand nombre de ses connaissances, toutes estomaquées par la musique de Sanson. Ce sont d'abord Jean Bertola, directeur artistique rencontré chez Polydor (« il trouve ça extraordinaire »), et son épouse Danièle Heymann, « rien moins que Madame Culture à *L'Express* » (« je lui fais entendre, elle était comme folle »), qu'il charge d'élaborer le dossier de presse. Vient le tour de la directrice de la programmation musicale à Europe 1, Arlette Tabart qui s'exclame : « c'est incroyable, c'est inouï », repart lotie de cinq disques et décidée à les faire passer à l'antenne ; elle se serait même chargée, selon de Bosson, de contacter elle-même les directrices de programmation de RTL et de France-Inter.

Bernard de Bosson n'est pas avare de témoignages. Il intervient fréquemment dans des émissions⁵⁴ ou auprès de divers biographes⁵⁵ auxquels il livre des anecdotes sur

54 Par exemple la série radio de Thomas Jost (réal.), *Michel Berger. Tout pour la musique*, France Inter, 2014, neuf épisodes de 48min

55 Par exemple dans Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2012. Ses témoignages sont également utilisés dans Grégoire Colard, Alain Morel, *Michel Berger. L'étoile*

les carrières et vies privées de musiciens qu'il a connus parmi lesquels Michel Berger, Véronique Sanson et France Gall. Ses multiples apparitions sont autant d'occasions de mettre en avant son rôle dans le développement des artistes, sa conviction dans l'exercice de sa fonction, sa volonté d'être avant tout au service de la création – bref, de se distinguer de l'image négative qu'on peut avoir des patrons de maisons de disques, critiqués pour leur avidité et leur désintérêt pour la musique. Il faut donc prendre ses dires avec précaution, d'autant que la répétition de certaines anecdotes (dont celle qui concerne la révélation dans le studio en écoutant « Amoureuse », rapportée presque telle quelle dans la biographie d'Yves Bigot cinq ans plus tôt, mais aussi dans un documentaire télévisé réalisé en 2016⁵⁶) indique la sédimentation, au fil du temps, de récits propres à satisfaire les interlocuteurs curieux.

Stratégie éditoriale et affinités sélectives

Si on s'intéresse aux autres activités de la filiale française de WEA, on s'aperçoit que le traitement réservé à Véronique Sanson relève moins de l'exception que d'une stratégie mise en place par la firme pour lancer les chanteurs. En plus de démarcher certains artistes établis (Hugues Aufray et France Gall, sans maison de disques depuis la faillite de leur label La Compagnie, signent alors chez Atlantic), WEA mise en effet sur de jeunes artistes peu connus : les trajectoires de Jean-Pierre Castelain, Véronique Sanson et Jeanne-Marie Sens, les premiers chanteurs produits et développés en France respectivement par Warner, Elektra et Atlantic, sont comparables. Comme Véronique Sanson, Castelain⁵⁷ et Sens⁵⁸ sortent leur premier album chez WEA mais ils arpentent déjà les studios depuis quelques années puisque tous les trois ont publié un *single* en 1969, chacun dans une maison différente : Castelain chez Vogue⁵⁹, Sanson chez Odéon⁶⁰, Sens chez Polydor⁶¹. Comme Véronique Sanson, Jeanne-Marie Sens est la compagne d'un employé de WEA : le directeur de la production Jean-Pierre Orfino, ancien guitariste des

au cœur brisé, Paris, Flammarion, 2009

56 Antoine Beghin, Virginie Henaff, Laysa Ainouz (réal.), *Michel Berger. Quelques mots d'amour*, France, 2016, 105min

57 Jean-Pierre Castelain, *De mes yeux vu*, album 33-tours, Warner Bros. Records, 46155, 1972

58 Jeanne-Marie Sens, *D'avertissement*, album 33-tours, Atlantic, 40485, 1973

59 Jean-Pierre Castelain, « Comme un bébé », simple 45-tours, Disques Vogue, V. 45-1584, 1969

60 Véronique Sanson, « Le printemps est là », simple 45-tours, Odéon, 10.697, 1969

61 Jeanne-Marie Sens, « Les bottes », simple 45-tours, Polydor, 66 648, 1969

Pirates dans les années 1960. Castelain, de son côté, ne s'est pas non plus éloigné de l'industrie phonographique depuis son coup d'essai puisqu'il est musicien de studio (il indique d'ailleurs accompagner Véronique Sanson sur scène⁶²).

Comme Sanson, Jean-Pierre Castelain et Jeanne-Marie Sens enregistrent et publient directement un album chacun. Comme celui de Véronique Sanson, l'album de Sens est accompagné d'un 45-tours qui en est extrait⁶³, ce qui ne semble pas être le cas de Castelain. En revanche, tous les trois publient, quelques mois après leur album, un deuxième 45-tours (« il fallait en sortir un », concède Bernard de Bosson) cette fois inédit destiné à occuper l'espace médiatique en attendant la sortie d'un deuxième album⁶⁴. La stratégie est la même lorsqu'il s'agit de lancer Michel Berger comme chanteur en 1973, sur le label Warner Bros. Records. Comme Véronique Sanson et Michel Berger, Jean-Pierre Castelain est auteur-compositeur-interprète, tandis que Jeanne-Marie Sens est autrice de ses textes.

Le témoignage de Bernard de Bosson, si sincère soit-il, masque donc la rationalité d'un choix éditorial derrière une affinité sélective, « modalité de travail subjective et 'primaire', où une conviction durable se fonde uniquement sur le plaisir immédiat qu'a provoqué chez le directeur artistique la première image du chanteur⁶⁵ » selon la définition d'Antoine Hennion, pour qui cette alliance entre la subjectivité de l'émotion musicale et l'objectivité de la raison institutionnelle est inscrite au cœur même des métiers du disque. La mise en avant des motivations subjectives de Bernard de Bosson pour produire Véronique Sanson a d'autant plus d'effet que la rationalité institutionnelle qu'elles recouvrent est elle-même objectivement en rupture par rapport à l'industrie musicale de l'époque. Le décision de sortir immédiatement un 33-tours tranche en effet avec l'organisation de l'industrie musicale en France à la même période, centrée sur le 45-tours et concevant le plus souvent les albums comme des collections de chansons plutôt que comme un tout organique⁶⁶. L'objectif de WEA, menée par Bernard de Bosson,

62 Jacques Chabiron, « Castelain, made in France », *Rock & Folk*, n°69, octobre 1972, p. 30-31

63 Jeanne-Marie Sens, « En plein cœur », simple 45-tours, Atlantic, 10315, 1973

64 Véronique Sanson, « Comme je l'imagine », simple 45-tours, Elektra, 12065, 1972

Jean-Pierre Castelain, « Monsieur Dugenou », simple 45-tours, Warner Bros. Records, F16245, 1972

Jeanne-Marie Sens, « Madame la girafe », simple 45-tours, Atlantic, 10557, 1974

65 Antoine Hennion, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981, p. 72-73

66 Selon les statistiques du SNEP, les ventes de 45-tours en France s'élèvent à 29 millions en 1970 contre 22 millions de 33-tours et cassettes audio. Fabrice Ferment, *40 ans de tubes*, Paris, Snep/Larivière, 2002, p. 3

Jean-Pierre Orfino, Michel Berger et d'autres, est manifestement de rompre avec ces conceptions, ce qui signale d'ailleurs la parenté de leurs ambitions avec celles de la pop.

Au-delà de la révélation vécue par Bernard de Bosson en découvrant Véronique Sanson, ses débuts sont donc à considérer en perspective avec toute une stratégie éditoriale mise en place aux premiers temps de WEA France, mais il n'en reste pas moins que Sanson, toute première artiste à être véritablement lancée par la filiale, bénéficie pour sa promotion de moyens supérieurs à ceux des autres artistes. C'est d'abord le cas en France, où Jean-Pierre Castelain affirme que la sortie de son disque a été retardée « pour ne pas gêner la promotion de Véronique Sanson⁶⁷ ». Mais l'exception du cas Véronique Sanson réside plutôt, semble-t-il, dans l'envergure internationale qu'a prise son lancement.

La multinationale au service d'une artiste française ?

En avril 1973, Véronique Sanson quitte Michel Berger pour s'établir avec Stephen Stills, *guitar hero* américain alors au sommet de sa popularité. Cette union ouvre la perspective d'une carrière américaine pour l'artiste française, de surcroît anglophone. Mais il ne faut pas s'y tromper : l'ambition de faire réussir Véronique Sanson outre-Manche et outre-Atlantique date bien de son premier album et semble consubstantielle à la proposition d'un style musical original, fondé sur sa qualité d'autrice-compositrice-interprète (ACI). Les ACI tiennent le haut du pavé dans la chanson française à partir des années 1950⁶⁸, et des artistes comme Véronique Sanson et Michel Berger ont été identifiés *a posteriori* comme des précurseurs de la « nouvelle chanson française » des années 1970, qui aurait su proposer une synthèse originale entre le rock anglo-saxon et la tradition littéraire française de la chanson⁶⁹. Il semble pourtant qu'à ses débuts, la qualité d'ACI de Véronique Sanson la rapproche moins de Georges Brassens que de Carole King, Judy Collins ou Cat Stevens, avec lesquels elle est souvent comparée et à qui elle-même se compare. Loin d'être une « spécificité française⁷⁰ », la capacité pour un

67 J. Chabiron, « Castelain, made in France », *op. cit.*, p. 30

68 David Looseley, *op. cit.*

69 Par exemple Joël July, « Chanson française contemporaine : état des lieux communs », *Revue critique de fixation française contemporaine*, 2012 [en ligne]

70 *Ibid.*

interprète de chanter son propre répertoire est plutôt une tendance internationale du rock au début des années 1970, comme le remarque Christophe Pirenne⁷¹.

Ce rapprochement est habilement mis en avant par la maison de disques de Véronique Sanson, WEA, qui insiste moins sur son identité française que sur sa capacité à tenir tête aux têtes d'affiches internationales. Dans un entretien accordé au journal britannique *Melody Maker*, le chargé de promotion de WEA France Dominic Lamblin expose sa conviction :

« Ce qu'on a de meilleur en ce moment c'est cette fille, Véronique Sanson. C'est une sorte de Carole King *heavy*, si tu vois ce que je veux dire. C'est à peu près la seule chose française qu'on est sûr de pouvoir vendre à l'international⁷². »

En effet, WEA tente de lancer la carrière de Sanson non seulement en Europe mais aussi aux États-Unis et au Canada : elle enregistre quatre de ses chansons en plusieurs langues (anglais, allemand et espagnol).

Dans cette perspective, il est particulièrement intéressant pour Véronique Sanson et Michel Berger, qui partage ses ambitions, de travailler dans la filiale française d'une multinationale. Alors que Berger exprimait ses appréhensions, craignant que la major se limite à distribuer en France un matériel anglais et américain et l'accusant de ne pas chercher à développer la création française⁷³, il semble au contraire que l'appartenance à WEA puisse faciliter l'accès aux marchés étrangers et que la filiale française puisse peser face au siège américain – que l'échange culturel puisse ne plus être à sens unique.

L'ouverture du label Elektra à Sanson, première artiste française à y signer, est abondamment commentée⁷⁴, d'autant plus que le catalogue de ce label comprend Judy Collins ou Carly Simons, deux chanteuses dont le style soft-rock peut être rapproché de celui de Véronique Sanson : anodine aujourd'hui, cette ouverture montre que pour les contemporains une fenêtre semble ouverte à l'intégration de la pop française dans la culture-monde du rock. Mais Michel Berger qui, après s'être investi dans la production de l'album, participe activement à sa promotion, exprime plus tard ses désillusions quant à l'accueil rencontré par *Véronique Sanson* :

71 C. Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, op. cit., p. 260-267

72 Roy Hollingworth, « Eurovision », *Melody Maker*, 13 janvier 1973, p. 24-25, p. 24

73 Selon le témoignage de Bernard de Bosson, qui explique avoir eu des difficultés à convaincre Berger de signer.

74 Par exemple par Jacques Vassal, « Véronique, la chance », *Rock & Folk*, n°68, septembre 1972, p. 37-38

« J'en ai pris plein la gueule ; j'avais pris contact moi-même avec les médias, persuadé qu'on allait m'accueillir en me disant que c'était le meilleur album de tous les temps. En fait ce fut un peu plus compliqué que cela. [...] Alors que je croyais que tout le monde allait établir une comparaison avec Procol Harum, Deep Purple, elle s'est faite avec la variété française. À l'avantage de cette dernière, d'ailleurs⁷⁵. »

On peut y lire un dépit qui tient non seulement à l'insulte ressentie personnellement (« j'en ai pris plein la gueule ») mais aussi à l'échec de l'ambition portée avec Véronique Sanson de faire un disque de chansons, en français, qui n'ait pas à rougir musicalement devant les succès anglo-américains. Selon Michel Berger, cet échec tient à l'attitude des « médias », qui ont fait la « comparaison » avec la « variété française » plutôt qu'avec la tradition rock. L'étude comparée de la réception des deux premiers albums de Véronique Sanson dans la presse rock (*Rock & Folk*, *Best* et *Pop 2000* ont été consultés de 1971 à 1973) et dans la presse jeune (*Salut les copains* et *Mademoiselle âge tendre* aux mêmes dates) montre toutefois que le tableau est plus nuancé.

Une réception ambiguë : de la difficulté de jouer sur deux tableaux à la fois

Un déséquilibre numérique en faveur de la presse jeune

Le dénombrement des contenus consacrés au moins en partie à Véronique Sanson dans les cinq titres de presse choisis met en évidence sa surreprésentation dans la presse jeune par rapport à la presse rock. Si les premières mentions de Véronique Sanson sont le fait de la seconde (dans leur numéro respectif de février 1972, *Rock & Folk*⁷⁶ et *Best*⁷⁷ annoncent en deux lignes la sortie prochaine de son premier album, suivis par *Pop 2000* en mars⁷⁸), ce sont bien *Salut les Copains* et *Mademoiselle Âge Tendre* qui consacrent en 1972 et 1973 le plus grand nombre d'articles à la chanteuse : onze pour le premier, huit pour le deuxième. Les trois titres rock sont loin derrière puisqu'on ne

75 Yves Bigot, « Berger l'étoile », *Guitare & claviers*, n°62, avril 1986, p. 53-57, 116 et 121, p. 57

76 Anonyme, « Télégrammes », *Rock & Folk*, n°61, février 1972, p. 19

77 Anonyme, « Nouvelles », *Best*, n°43, p. 22-23

78 Anonyme, « Brèves », *Pop 2000*, n°3, mars 1972, p. 5

compte que quatre apparitions de Sanson dans *Rock & Folk*, trois dans *Best*, et deux dans *Pop 2000*.

À première vue, force est donc de constater avec Michel Berger que « [la comparaison] s'est faite avec la variété française », et Véronique Sanson semble trouver un terrain bien plus favorable chez *SLC* et *MAT* que dans la presse rock. Toutefois, le grand nombre d'occurrences recensées dans la presse jeune doit être nuancé en tenant compte du format des articles dans ces magazines. Dans *Salut les Copains*, par exemple, on peut lire un article abondamment illustré où Véronique Sanson parle de sa première sortie à moto, avec force détails techniques et sans qu'il soit question une seule fois de musique⁷⁹ ; on lui pose des questions sur la vie de couple, auxquelles elle répond en quelques phrases aux côtés d'autres vedettes⁸⁰ ; on la présente photographiée sept fois prenant la pose sans autre texte que de courtes légendes⁸¹ ; on raconte en détail son mariage en Angleterre avec le guitariste Stephen Stills⁸², etc.

La situation est la même dans *Mademoiselle Âge Tendre*, ce qui illustre bien le traitement réservé aux artistes dans ces magazines : bien que la musique soit à l'origine de la popularité de la plupart des vedettes présentes dans ces pages, la presse écrite agit ici comme complémentaire de l'expérience musicale dont elle constitue le prolongement plutôt qu'un retour réflexif sur cette expérience. La complémentarité intermédiaire n'est pas l'apanage de la presse jeune, et Claire Blandin remarque qu'elle est « aussi revendiquée et appréciée par les producteurs [de *Rock & Folk*] eux-mêmes⁸³ » ; mais, là où *Rock & Folk* met cette complémentarité au service d'un « mouvement d'artificialité de la pop music », en apportant par exemple son concours à des émissions de télévision consacrées au rock⁸⁴, *Salut les Copains* et surtout *Mademoiselle Âge Tendre* tendent à s'éloigner de la musique pour proposer des « reportages sur les faits et gestes des

79 Véronique Sanson, « Véronique Sanson joue à moto vole », *Salut les Copains*, n°124, décembre 1972, p. 84-89, 116, 119

80 Anonyme, « Leur avis sur la vie à deux », *Salut les Copains*, n°121, septembre 1972, p. 84-87

81 Anonyme, « 7 fois Véronique Sanson », *Salut les Copains*, n°121, septembre 1972, p. 104-111

82 Anonyme, « La plus belle Sanson de Stephen Stills », *Salut les Copains*, n°129, mai 1973, p. 54-59, 128, 133-134

83 Claire Blandin, « Radio et magazine : une offre plurimédia pour les jeunes des sixties », *Le Temps des Médias*, 2013/2, p. 134-142, p. 139

84 Maxime Guébey, « Les émissions de rock à la télévision française (1967-1974) », mémoire de M2 en histoire contemporaine sous la direction de Pascale Goetschel, soutenu en juin 2020 à l'Université Paris 1, p. 93

'idoles' » jouer auprès du public (pré)adolescent un rôle « d'initi[ation] aux codes des relations amoureuses et amicales », dans une perspective très généraliste⁸⁵.

Ce traitement spécifique implique deux conséquences. D'une part, même si Véronique Sanson reste quantitativement plus présente dans la presse jeune que dans la presse rock, la différence de traitement est telle que la comparaison numérique est ici d'un intérêt limité. En effet, et c'est la deuxième conséquence, la présence de Sanson dans les colonnes de la presse jeune relève avant tout d'une mise en visibilité dans laquelle les photographies occupent souvent une place plus importante que le texte – une visibilité qui prête le flanc à de nombreuses critiques⁸⁶. La rapidité avec laquelle Véronique Sanson s'impose parmi les têtes de gondole de *SLC* et *MAT* est sans doute de nature à expliquer son succès, dans un univers où la diffusion des musiques populaires tend à devenir inséparable de « l'image médiatique de l'idole » façonnée par des « synergies médiatiques⁸⁷ ». Mais cette forte présence médiatique ancre la chanteuse dans un univers culturel dont elle aimerait vraisemblablement se détacher, comme en témoigne l'étude de sa réception dans la presse rock.

La presse rock entre occultation et enthousiasme

Si l'on étudie précisément l'accueil réservé à Véronique Sanson par les trois titres de presse rock sélectionnés, on constate que le (relativement) faible nombre d'occurrences relevées n'est pas dû à un rejet de sa musique. On y trouve en effet des compte-rendus élogieux de ses disques. Guy Jolie écrit dans *Pop 2000* que son « premier 33-tours [...] fit l'effet d'une bombe dans le milieu musical » et que son second est « tout aussi merveilleux que le premier⁸⁸ ». Jacques Vassal, qui lui consacre un assez long article dans *Rock & Folk*, juge son style « bon, frais et neuf, sincère et pas prétentieux » et estime que, si Sanson est chanceuse de connaître un succès aussi rapide, cette chance est « méritée⁸⁹ ». Quant à Sacha Reins, secrétaire de rédaction chez *Best*, il se justifie ainsi d'avoir choisi *De l'autre côté de mon rêve* comme disque du mois :

85 C. Blandin, *op. cit.*, p. 137-138

86 Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012

87 Céline Chabot-Canet, « La chanson française : microsillon et macromutations », *L'Éducation musicale*, n°569, 2011, p. 21-39

88 Guy Jolie, « Véronique Sanson », *Pop 2000*, n°15, mars 1973, p. 12-13, p. 12

89 J. Vassal, « Véronique, la chance », *op. cit.*, p. 38

« Le deuxième album de Véronique est sans aucun doute ce qui a été fait de plus beau cette année, non seulement en France où sans aucune peine il s'élève très haut au-dessus de la production musicale mais également sur le plan international où il se place d'emblée au même niveau que *Honky Château* d'Elton John ou *Carney* de Russell⁹⁰. »

Dithyrambique, cette chronique de disque met à mal l'idée selon laquelle les deux premiers albums de Véronique Sanson auraient été comparés à la variété française plutôt qu'au rock anglo-américain : ici, Sacha Reins juge explicitement plus approprié de contextualiser la musique de Sanson par rapport à Elton John et Leon Russell que par rapport à l'actualité musicale française.

La chronique de Sacha Reins fournit une piste d'explication au paradoxe de la réception de Véronique Sanson par la critique rock : bien qu'enthousiastes, voire très enthousiastes, les journalistes de *Pop 2000* et surtout *Best* et *Rock & Folk* ne lui laissent que peu de place dans leurs colonnes. En particulier, *Best* n'avait fait aucune critique du premier album *Amoureuse*, n'avaient pas parlé de Véronique Sanson et les deux seules mentions de la chanteuse dans ses colonnes annonçaient sobrement la sortie de son album, d'abord en France, puis en Angleterre. Sacha Reins explique :

« J'avais presque un peu honte d'aimer autant Véronique Sanson il y a quelques mois. Si, si, certainement le vieux réflexe du type qui se méfie de tout ce qui est made in France, plus particulièrement en ce qui concerne la chansonnette. Le mot est lâché. Chansonnette. Elton John, Leon Russell, Joni Mitchell ou Carly Simon c'est pas de la chansonnette tandis qu'une minette qui chante en français et qui pose pour *M.A.T.* et nous gloussons de dédain. Et c'est là que nous nous trompons, sans doute dégoûtés par un emballage qui n'a jamais fait ses preuves nous mettons tout le monde dans le même panier. Permettez donc que j'en sorte pour vous, Véronique Sanson, et que je la présente à votre sagace jugement⁹¹. »

Le journaliste met en scène, de manière volontairement caricaturale, la réaction qui a été la sienne, partagée avec d'autres (« nous gloussons de dédain »), à la découverte de Véronique Sanson. Il décrit un conflit entre son goût pour la chanteuse et les normes auxquelles ce goût doit se conformer, qui résulte dans un sentiment d'indignité, de « honte » culturelle, et dans une injustice faite au talent de Sanson – à laquelle cette chronique est une tentative de remédier, en la sortant du « même panier » dans lequel il l'avait mise.

90 S. Reins, « Sacha Reins a choisi », *Best*, n°55, février 1973, p. 93

91 *Ibid.*

Cet épisode montre la difficulté pour une nouvelle musicienne de jouer sur les deux tableaux à la fois, de se montrer dans la presse rock et dans la presse jeune. Cette difficulté est d'autant plus grande que Véronique Sanson tient à se distinguer, dans ses interviews, de « l'emballage » auquel elle se trouve (malgré elle?) associée. À plusieurs reprises, elle insiste sur son rejet de toute forme de commercialisme (qu'elle définit à *Pop 2000* comme « la recherche du tube et de l'argent⁹² »), avoue à *Rock & Folk* être la première surprise par son succès (« parce que commercialement, ce n'est pas évident comme style⁹³ ») mais aussi à *Salut les Copains* (« d'autant plus fantastique que ce disque n'était pas spécialement commercial⁹⁴ »). Elle critique sur ce point Michel Polnareff (« il s'occupe plus de donner une image de lui-même, de se créer un personnage [...] ; quand on est vraiment centré sur ça, on perd le point de vue sur la musique⁹⁵ ») ; et, quand elle confesse ne pas aimer Brigitte Fontaine, elle reconnaît tout de même que « cela dit, c'est mieux que de faire ce que fait Sheila, par exemple⁹⁶ », reprenant ainsi à son compte les dénonciations du commercialisme et du vedettariat qui sont monnaie courante dans la presse rock dont Sheila est une tête de turc. Mais son appartenance simultanée à l'univers *SLC* la place inmanquablement en contradiction avec elle-même : le mois où elle critique Sheila devant le journaliste de *Rock & Folk*, un numéro de *Salut les Copains* la présente donnant son avis sur « la vie à deux » aux côtés de France Gall, Françoise Hardy, Dani, Nicoletta et... Sheila⁹⁷.

La position de Michel Berger, qui estime que la critique a relégué Sanson dans la variété française, est donc caricaturale (puisque, on l'a vu, la critique rock a été élogieuse à son égard) mais elle traduit la difficulté à faire accepter ses disques par la critique rock tout en refusant de bouder la promotion offerte par la presse jeune. Et si l'équipe de *Best* semble vouloir procéder à la réhabilitation de Véronique Sanson, cela ne signifie pas que les barrières soient toutes levées ; le suivi de ses apparitions dans *Rock & Folk* indique un chemin inverse. Son premier 33-tours a droit à une chronique sympathique de la part de Philippe Koechlin, rédacteur en chef du magazine (« il faut saluer la fraîcheur, l'apparente fragilité, la douce fermeté, le balancement discret mais sûr, le vibrato siper-

92 G. Jolie, « Véronique Sanson », *op. cit.*, p. 13

93 J. Vassal, « Véronique, la chance », *op. cit.*, p. 38

94 Éric Vincent, « Véronique la virtuose », *Salut les Copains*, n°120, août 1972, p. 42-46, 71-73, 104, 106 ; p. 106

95 G. Jolie, « Véronique Sanson », *op. cit.*, p. 13

96 J. Vassal, « Véronique, la chance », *op. cit.*, p. 38

97 Anonyme, « Leur avis sur la vie à deux », *op. cit.*

sin [*sic*] de Véronique Sanson⁹⁸ ») ; quelques mois plus tard c'est à Jacques Vassal de vanter son talent dans un article déjà cité, et puis... plus rien jusqu'à la fin de l'année 1973, malgré la sortie de son deuxième album. Si la réception de Véronique Sanson dans *Rock & Folk* reste positive au long des années 1970, elle est surtout intermittente et Sanson reste sous-représentée par rapport aux artistes anglo-saxons.

Les difficultés rencontrées par Véronique Sanson sont révélatrices d'une frontière vivace entre les mondes du rock et de la variété, héritée pour partie du rejet du yé-yé par le monde du rock, qui s'exprime avec force à partir du milieu des années 1960. Au demeurant, cette frontière n'est pas tant stylistique que socio-culturelle, marquée de part et d'autre par des journaux, des discours, des attitudes différents et exclusifs les uns des autres. Et pour problématique qu'elle soit, la réception de Véronique Sanson par la presse rock n'est pas pour autant mauvaise. En revanche, cette épisode nous permet de mieux saisir la situation de Michel Berger en 1973, à l'aube de sa seconde carrière. Achevant une phase de professionnalisation longue de dix ans, il exprime et tente de réaliser des ambitions qui se heurtent à la segmentation du paysage musical. Selon Christophe Pirenne en effet, « cette segmentation explique que, si le monde attend de nouveaux Beatles ou l'Elvis Presley à venir, la structure du marché rend cette apparition impossible⁹⁹ » : le style élaboré par Michel Berger et Véronique Sanson, qui se veut synthétique et progressiste, ne peut faire l'unanimité dans ce contexte. Et Michel Berger, qui s'identifie pourtant au monde de la pop musique, s'apprête désormais à faire carrière dans les variétés, comme chanteur et producteur.

98 P. Koechlin, « Quelques albums de plus », *Rock & Folk*, n°63, avril 1972, p. 91

99 C. Pirenne, *op. cit.*, p. 281

DEUXIÈME PARTIE

1973-1980. DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE : LE SUCCÈS D'UN PRODUCTEUR

Chapitre 4 – Colline, Crapoutchik, Gang. Un autre regard sur la « galaxie Berger¹ »

En 1973, Michel Berger a atteint un point de fixité : après les années dispersées de la professionnalisation, il a réaffirmé sa volonté d'être également interprète et trouvé pour cela un style, vite identifié comme le « style Berger² ». Mais c'est principalement en tant que producteur qu'il rencontre le succès, Françoise Hardy puis France Gall succédant à Véronique Sanson. Pour débiter la deuxième partie du mémoire, qui se propose d'étudier au fil des années 1970 comment Michel Berger passe de l'ombre à la lumière jusqu'à l'explosion de sa popularité en 1980, il paraît judicieux de s'interroger sur les différentes implications de ce rôle de producteur, avant de voir au prochain chapitre le rôle joué par cette figure dans la définition de son image médiatique.

Dans les années 1970, c'est en effet comme cela que Michel Berger se présente, se plaignant d'ailleurs en 1975 que « la France ignore complètement ses producteurs » alors qu'« en Amérique, les producteurs sont des super-stars³ ». Mais en quoi consiste, au juste, cette nouvelle fonction ? Quelle est sa place dans l'organisation du travail créatif ? Qu'est-ce qui la distingue, par exemple, d'un auteur-compositeur ? On s'attachera ici à décrire trois aspects du rôle tel que Michel Berger l'endosse : la création d'une maison d'édition musicale puis de production, Colline ; la collaboration avec ses musiciens ; le travail de création en studio. Ce faisant, on portera une attention particulière aux acteurs qui, croisant le chemin de Michel Berger, paraissent avoir une influence si déterminante dans ses pratiques de production et de création musicale qu'on est tenté de voir en eux une « galaxie Berger » qui, contrairement à celle identifiée par Stéphane Hirschi qui réunit le producteur et ses interprètes, rassemble ici des musiciens, des techniciens, un studio, auxquels la carrière de Berger est durablement liée.

1 L'expression est de Stéphane Hirschi, *La chanson française depuis 1980. De Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2016, p. 99

2 Anonyme, « Disques. France Gall », *Pop Hebdo*, n°4, 27 janvier 1976

3 Dominique Bosselet, « Le chanteur Michel Berger a réinventé Françoise Hardy », *France Soir*, 12 août 1975

En élargissant notre regard sur ces acteurs qu'on se gardera de penser de second plan, une tension apparaît toutefois : la production musicale court le risque de l'éclatement, de la dissolution dans le collectif, alors même que les années 1970 sont censées être la période où s'impose la « griffe immédiatement reconnaissable » de Michel Berger. En réévaluant la contribution de ses collaborateurs au « style Berger », on montrera alors comment pratiques et discours parviennent à sauvegarder l'idée d'unité de la création.

LES ÉDITIONS COLLINE : LA MAISON DU PRODUCTEUR

Avant de s'intéresser aux pratiques créatives de Michel Berger en tant que producteur, il faut s'arrêter sur l'infrastructure de cette production. Ayant rejoint la multinationale WEA en 1971, Berger n'en crée pas moins sa propre maison d'éditions, Colline, en 1973 – elle devient aussi une société de production en 1975. Mais quels sont, au juste, les rapports entre Colline et WEA ? Quelle est l'utilité de cette société pour Michel Berger ? Après avoir rattaché la genèse des Éditions Colline aux balbutiements d'une évolution historique dans l'organisation du show-business, on montrera que Colline, sans chercher réellement l'indépendance, a vocation à constituer un écran de protection entre Michel Berger et les grandes maisons de disques dont il dépend : structure de création artisanale, c'est avant tout la maison d'un producteur.

Un concept novateur : l'interprète-éditeur

Piano Blanc, une première tentative

Colline n'est pas la première maison d'édition de Michel Berger. On se souvient de Caramel, étudiée au chapitre 2, mais il faut y ajouter Piano Blanc, qui n'édite pourtant qu'un titre de Berger en 1972 (« Viens dans mes nuages », écrite pour René Joly). Selon

Bernard de Bosson, à l'époque directeur général de WEA-Filipacchi, Michel Berger et Véronique Sanson « avaient monté Piano Blanc où ils étaient associés⁴ », à l'occasion de la publication d'*Amoureuse* dont les douze chansons sont les premières références du catalogue. « Viens dans mes nuages » est cotée PB13, juste avant « Comme je l'imagine » et « Toute seule », respectivement PB14 et PB15, deux chansons parues sur un 45-tours quelques mois après *Amoureuse*.

Vraisemblablement, Berger compte d'abord éditer ses propres chansons chez Piano Blanc. Mais comme on le sait, son association avec Véronique Sanson tourne court en même temps que leur relation amoureuse, ce qui trouble son calendrier éditorial. Ainsi, l'édition des chansons de son premier album *Michel Berger* est morcelée. Certaines des chansons ne sont éditées qu'après la parution de l'album : ainsi de « Ni reine ni princesse », dont les paroles publiées en juin 1973 dans *Mademoiselle âge tendre* ne mentionnent pas d'éditeur mais simplement « par autorisation de l'auteur⁵ » (la société des Éditions musicales Colline ne sera immatriculée que plus d'un mois plus tard). Quatre des douze chansons qui composent *Michel Berger* (« Attends-moi », « Pour me comprendre », « Si tu t'en vas », « Donne-moi du courage ») sont d'ailleurs éditées par une autre société, avant la création de Colline : les éditions Bertrand de Labbey.

Bertrand de Labbey et les premiers interprètes-éditeurs

Né en 1938 à Vierzon, Bertrand de Labbey poursuit à Reims des études en école de commerce lorsqu'il rencontre par hasard Gilbert Bécaud. Impressionné par l'assurance de ce jeune homme qui lui donne des conseils sur son répertoire, le chanteur lui propose de le rejoindre à Paris pour l'aider à créer et diriger sa propre maison d'édition musicale : Rideau Rouge, active dès 1960⁶. De Labbey en reste le directeur général jusqu'à sa démission en octobre 1972 suite à une mésentente avec Bécaud⁷. Deux mois plus tard, il crée pour son compte les éditions Bertrand de Labbey et il aide

4 Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretiens avec Bernard de Bosson. 2, entretien du 15 novembre 2017*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017 [consulté en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10813014>]

5 « Les chansons chouchous de MAT », *Mademoiselle âge tendre*, n°103, juin 1973, p. 29-34

6 Frédéric Martel (prod., prés.), « Bertrand de Labbey : agent des stars », *Masse critique*, France Culture, 10 juillet 2011. On trouve, selon les sources, différentes dates pour les débuts de cette collaboration : 1963, 1965... Toutefois, le catalogue de la BnF indique des partitions éditées par Rideau Rouge dès 1960.

7 « Avis et annonces fonds de commerce », *Show magazine*, n°5, avril 1973, p. 28 : une annonce concerne le changement de gérant de Rideau Rouge, une autre la création des éditions Bertrand de Labbey.

Julien Clerc (avec qui il collaborait déjà pour le compte de Rideau Rouge) et Maxime Le Forestier à créer leurs propres sociétés, respectivement Sidonie et les éditions de Misère⁸.

À la même époque, Bertrand de Labbey est « l'agent de Michel [Berger] », selon Grégoire Colard – qui ne l'a connu que plus tard⁹. Leur contact est en tout cas avéré dès 1971, date à laquelle « Love Song (We Believe In Love) » écrite pour Marcus Kraftchik est éditée chez Rideau Rouge, ainsi que « Listen My Friend » co-écrite par Véronique Sanson et Michel Bernholc pour la face B (voir l'annexe 3). Il est tentant d'attribuer un rôle à Bertrand de Labbey dans la mise sur pied de Piano Blanc puis de Colline, analogue à celui qu'il assume auprès de Julien Clerc et Maxime Le Forestier. On ne peut toutefois l'établir avec certitude, le principal intéressé n'en faisant jamais mention. Mais derrière l'initiative personnelle et le hasard des rencontres, c'est une tendance historique qui se dessine et à laquelle Michel Berger contribue, sous l'influence ou non de son agent : celle de l'autonomisation des interprètes, auteurs et compositeurs vis-à-vis des éditeurs graphiques historiques.

Bertrand de Labbey, agent entremetteur

Agent artistique venu du monde de l'édition, où l'important est « d'abord de savoir juger une musique, des paroles ou un scénario avant tout le reste, les contrats et autres¹⁰ », Bertrand de Labbey a une conception de son métier partagée entre le juridique et l'artistique. Si le rôle d'un agent consiste à « établi[r] les modalités d'engagement entre un producteur et un artiste », de Labbey reste persuadé qu'un bon agent doit avoir « ce chromosome qui vous fait [...] dire, ça c'est une bonne chanson, ou ça c'est un bon scénario ». Son importance dans la carrière de Michel Berger va bien au-delà d'un éventuel conseil au moment de la création de Colline.

À la même époque, Bertrand de Labbey est en effet l'agent de France Gall, elle-même compagne de Julien Clerc depuis 1969. Il édite aussi les chansons qu'elle interprète en 1973 sous la direction de Jean-Michel Rivat et Frank Thomas, dans une

8 Ludovic Perrin, « La couleur de l'agent », *Libération*, 4 février 2004. Ici aussi la date avancée (1971) est imprécise : les éditions Sidonie sont immatriculées au tribunal de commerce le 8 décembre 1972.

9 Grégoire Colard, Alain Morel, *Michel Berger, l'étoile au cœur brisé*, Paris, Fayard, 2009, p. 80

10 F. Martel, « Bertrand de Labbey : agent des stars », *op. cit.*. Les citations de ce paragraphe en sont extraites.

tentative de relancer sa carrière qui ne rencontre pas le succès escompté¹¹. La rencontre de Michel Berger et France Gall n'a donc rien d'un hasard et, si la chanteuse vit peut-être cet événement comme un coup de foudre personnel et artistique, c'est bien l'oreille experte et l'entregent de Bertrand de Labbey qui le rendent possible. France Gall reconnaît d'ailleurs que la suggestion vient de lui :

« Un jour [Michel Berger] a écrit pour moi, mais c'est pas moi qui lui ai demandé, c'était mon producteur à l'époque, c'était Bertrand de Labbey [...]. Il lui a dit : 'écoutez, vous avez une telle complicité, vous vous entendez tellement bien, on a l'impression vraiment que... Pourquoi vous travailleriez pas ensemble ?'¹² »

Cet épisode et le succès qui s'ensuit mettent bien en évidence le rôle fondamental des intermédiaires que sont les agents dans la carrière des artistes. L'accumulation et l'utilisation de capital social apparaissent donc comme une dimension essentielle de cette activité, la mise en relation des artistes (ce que Wenceslas Lizé nomme des « stratégies réticulaires¹³ ») démultipliant les chances de succès et de consécration.

Bertrand de Labbey fonde en 1975 l'agence Artmédia Variétés, filiale de l'agence de cinéma de Gérard Lebovici Artmédia. De 1977 à 1983, c'est à cette adresse que l'on peut joindre France Gall selon les annuaires professionnels¹⁴. Il est probable que de Labbey reste son agent pendant une partie de sa carrière mais on ne dispose à vrai dire d'aucune information permettant de connaître la nature de leur collaboration pendant toutes ces années, ni son interférence éventuelle dans l'association artistique de Michel Berger et France Gall.

11 France Gall, « Cinq minutes d'amour »/« La quatrième chose », simple 45-tours, Pathé, 2C 006-12348, 1973 et France Gall, « Par plaisir »/« Plus haut que moi », simple 45-tours, Pathé, 2C 006-12480, 1973

12 « France Gall », *C'est votre vie*, France 2, 26 septembre 2015

13 Wenceslas Lizé, « De quelques stratégies managériales d'accumulation du capital symbolique dans le champ musical », in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 51-70

14 *Guide du show business*, Paris, SERP, de 1977 à 1983.

Une infrastructure de création artisanale ?

Les avantages financiers d'une société personnelle

À l'origine de la création de Piano Blanc, puis de Colline, il y a sans doute un calcul financier. Pour des raisons historiques qui tiennent au rôle essentiel joué pendant longtemps par les éditeurs graphiques dans la création de musique¹⁵, ceux-ci captent en effet une part importante des revenus versés au titre du droit d'auteur : un tiers pour chaque exécution publique et la moitié pour chaque reproduction mécanique d'un de ses enregistrements – auteur et compositeur se partageant équitablement le reste¹⁶. On comprend alors l'avantage pour Michel Berger de gérer sa propre maison d'édition graphique et de toucher également la part d'éditeur, soit deux fois plus au total que ce qu'il touchait auparavant en faisant éditer ses œuvres par des tiers.

On l'a vu, Berger n'est pas le seul interprète à fonder sa maison d'édition à cette époque. Il faut le considérer comme participant à une tendance, qui fait tout de même débat dans l'industrie musicale : comme on peut s'y attendre, les éditeurs historiques grognent face à ce phénomène, à l'instar de Marcel Marouani des Éditions Sugar Music, qui plaide en 1974 dans *Show magazine* en faveur de la survie des « éditeurs graphiques indépendants ». En cause selon lui, « les éditions de récupération des interprètes et des maisons de disques » qui abusent de leur position de force pour se passer des éditeurs graphiques, se justifiant en expliquant que désormais le disque est devenu le produit central de l'industrie musicale. Au contraire, Marouani défend l'idée que seul l'éditeur est à même de fournir un « travail de recherche, d'écriture » qui consiste à « découvrir ou réunir des auteurs, des compositeurs puis [à] proposer l'œuvre à l'interprète éventuel¹⁷ ».

Si l'on suit cet argumentaire, l'interprète qui fonde ses propres éditions fait en réalité un mauvais calcul : augmentant ses profits à court terme, celui-ci se passerait en fait d'un intermédiaire indispensable et aurait de plus en plus de mal à trouver de

15 En effet, les modalités de mise en œuvre du droit d'auteur ne relèvent pas de l'application d'un plan cohérent conçu *a priori*, mais d'un enchaînement historique de décisions prises sous l'effet des rapports de force. Françoise Benhamou, Joëlle Farchy, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, La Découverte, 2014 (1e éd. : 2007), p. 24

16 Anonyme, « Éditeurs : vrais et faussaires », *Le Monde*, 20 janvier 1978

17 Marcel Marouani, « La difficulté d'être éditeur », *Show magazine*, n°17, juin 1974, p. 13

bonnes chansons à interpréter. Or, sans ces chansons, plus de succès possible... et donc moins de rentrées d'argent. Cette mise en garde n'est pas sans fondement : on a d'ailleurs vu, au chapitre 2, comment des éditeurs pouvaient se retrouver au centre de réseaux de collaborations entre auteurs, compositeurs, interprètes et arrangeurs, qui ont permis à Michel Berger de diversifier son activité pour sortir du seul cadre de sa maison de disques Pathé-Marconi et poursuivre sa carrière indépendamment.

Un outil de gestion adapté à un catalogue sélectif

Toutefois, quand Berger crée Colline en 1973, la situation pour lui est différente : en publiant son premier album, il assume le statut d'auteur-compositeur-interprète. Les objections de Marcel Marouani s'appliquent moins bien à cette catégorie de chanteurs qui, du fait qu'ils écrivent leur propre matériel, ont moins besoin d'être mis en relation avec des auteurs et compositeurs¹⁸. Et si Michel Berger continue à écrire pour d'autres interprètes, à partir de 1973 son activité d'auteur-compositeur est bien moins dispersée que pendant la période précédente, comme en témoigne d'ailleurs le catalogue de Colline¹⁹. À l'exception de *Starmania*, les chansons éditées par la société ne concernent que quelques interprètes : Michel Berger lui-même et France Gall, pour la plus grande part ; Françoise Hardy également, pour qui Berger réalise en 1973 l'album *Message personnel* puis le *single* « Je suis moi » ; la chanteuse anglaise Helen Chappelle, dont Berger produit en 1974 un *single* ; enfin, Mireille, dont Colline produit un album en 1975 puis un *single* en 1977, sans que Berger soit directement investi.

Rétrospectivement, les Éditions musicales Colline apparaissent donc comme un outil adapté à la gestion d'un catalogue relativement restreint et surtout très concentré autour de collaborations ciblées. En particulier alors que 1974 voit le début d'une association quasi-exclusive avec France Gall, qui devient son épouse en 1976, il est cohérent que Michel Berger devienne le propre éditeur de son œuvre relativement unifiée. Bien entendu, il ne sait pas encore au moment de créer Colline qu'il adoptera une

18 M. Marouani reconnaît d'ailleurs que « si l'interprète est lui-même l'auteur ou le compositeur de sa chanson, il est naturel qu'il cherche à récupérer les droits éditoriaux ». *Ibid.*

19 J'ai reconstitué le catalogue éditorial de Colline en utilisant le catalogue en ligne de la BnF, qui renvoie vers les partitions conservées au titre du dépôt légal. Étant donné sa longueur et son faible intérêt (il s'agit essentiellement de la liste des chansons écrites par Michel Berger et enregistrées sur ses disques), je n'ai pas jugé utile de le faire figurer en annexe.

interprète unique et il semble même que ses projets initiaux soient différents. En octobre 1975, peu avant la sortie de *France Gall*, son premier album réalisé pour la chanteuse, il déclare encore :

« Mon idée, au départ, était de réaliser un album avec un artiste. Comme les metteurs en scène de cinéma choisissent des comédiens pour un film, et ne sont pas obligés de tourner le suivant avec les mêmes. Surtout quand ça marche, quelle excellente raison pour ne pas continuer²⁰ ! »

On commentera plus loin dans ce chapitre la comparaison avec le travail des « metteurs en scène de cinéma ». Pour l'instant, il faut noter que si Michel Berger a d'abord l'intention « réaliser un album avec un artiste » et donc de travailler pour des artistes différents, son projet reste très différent de sa méthode de travail à la fin des années 1960, où il plaçait ses œuvres chanson par chanson : c'est ici l'album qui est considéré comme l'unité de production du travail musical.

Une telle conception change l'organisation de la production de telle sorte que l'éditeur graphique voit son rôle amoindri – surtout quand le producteur est en même temps auteur-compositeur de l'album, une évolution qui s'amorce rapidement chez Michel Berger après l'expérience décevante de *Message personnel* pour Françoise Hardy :

« J'ai demandé à beaucoup de gens d'écrire des chansons [...] Il y avait un petit peu de tout, et je l'ai regretté après coup. La seule unité du disque était celle du son, de la production, pas d'unité dans les compositions et finalement c'est dommage²¹. »

En quête d'une meilleure « unité du disque », qui n'est pas seulement affaire de signature sonore mais aussi de l'expressivité même des « chansons » qui doivent former un tout, Berger écrit intégralement tous les albums qu'il produit à partir de 1974. On voit donc ici comment un parti-pris esthétique peut s'accorder avec une mutation de l'organisation de la production, en l'occurrence une maison d'édition personnelle. Par ailleurs, en épousant l'unité de la production de Michel Berger, Colline devient en quelque sorte l'atelier personnel d'un auteur-compositeur-interprète dont la création revêt encore une forme artisanale. David Looseley remarque que cette représentation de l'ACI comme artisan reste répandue dans les années 1970 et 1980, par opposition à des variétés où

20 Guillaume Godard, « Le producteur de ces dames », *Gold*, n°4, octobre 1975, p. 26-28, p. 27

21 *Ibid.*

les musiciens sont conçus comme les maillons d'une chaîne de collaboration industrielle²². Colline montre que cette représentation n'est pas sans fondement.

L'évolution en semi-indépendant : un compromis rationnel

Une société gérée par Barclay

Attention toutefois à ne pas surestimer le pouvoir acquis par Michel Berger grâce à Colline : si sa société lui permet de contrôler d'abord son catalogue musical, puis ses enregistrements, elle reste prise dans un jeu de dépendances multiples vis-à-vis des grands acteurs économiques de l'industrie musicale. Si l'existence de Colline permet à Berger de gagner en indépendance financière, c'est au prix d'une autre forme de dépendance qui découle de la nécessité de faire gérer administrativement cette société par des professionnels qualifiés. En l'occurrence, Berger se tourne vers les Nouvelles Éditions Eddie Barclay (NEEB), division éditoriale du grand indépendant français du disque. Le siège social de Colline se trouve 143, avenue Charles de Gaulle à Neuilly-sur-Seine et sa direction administrative et commerciale est sise 44, rue de Miromesnil dans le 8^e arrondissement parisien²³ : elle est en fait abritée par les locaux des NEEB.

Cette situation est loin d'être un cas isolé et semble même être la règle en ce qui concerne les maisons d'édition liées personnellement aux interprètes. À titre d'exemple, les éditions de Misère, créées par Maxime Le Forestier avec la complicité de Bertrand de Labbey ont pour adresse le numéro 4 de la rue d'Argenson à Paris – elles sont abritées par Chapel²⁴. Les NEEB, quant à elles, gèrent de nombreuses autres maisons d'édition à commencer par Piano Blanc, restée sous le contrôle de Véronique Sanson. C'est d'ailleurs par son entremise que Michel Berger rencontre Patrick Vilaret, directeur des NEEB

22 David Looseley, *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg, 2003, p. 69

23 *Guide du show business*, Paris, SERP, 1981, p. 253

24 Cf. par exemple le recueil de partitions des premières chansons parues aux éditions de Misère en 1973 : Maxime Le Forestier, *Album n°2*, Paris, Les éditions de Misère, 1973, conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote FOL-VM16-41152

depuis 1970²⁵, et que leur collaboration commence²⁶. C'est le même Vilaret qui, au long de l'existence de Colline, joue le rôle de porte-parole de Michel Berger auprès de la presse professionnelle, annonçant les prochaines publications de l'auteur-compositeur-interprète parmi celles des autres sociétés qu'il administre.

Eddie Barclay lui-même est directement intéressé par cette association : Vilaret administre Colline « pour le compte commun de Berger et de Barclay²⁷ ». Les actes et statuts de Colline, obtenus auprès de l'INPI, ne remontent pas jusqu'à 1973 et ne permettent pas de connaître la composition du capital de la société – donc de savoir si Barclay ou une de ses sociétés est techniquement associé à Michel Berger. En revanche, Vilaret indique l'existence d'un « axe Barclay, qui [perçoit] un pourcentage sur le phono²⁸ » c'est-à-dire sur les activités de production de Michel Berger *via* Colline. On le voit bien, Colline ressemble à une coquille vide, un outil de gestion du catalogue et de la production phonographique, avantageux d'un point de vue financier et artistique, mais dont le fonctionnement repose entièrement sur l'appareil de production préexistant, aux mains des majors et des grands indépendants qui s'y apparentent.

En cela, Colline ne diffère pas vraiment de Caramel, société d'édition et de production qui collaborait avec plusieurs éditeurs phonographiques mais qui était contrôlée par Vogue (voir le chapitre 2). Selon Lucie Servin, auteure d'un mémoire sur cette maison de disques, deuxième grand indépendant français avec Barclay, le système sur lequel repose Caramel comme plus tard Colline est une réponse des Disques Vogue aux « appétits d'indépendance²⁹ » de certains interprètes à succès. Par exemple, Léon Cabat et Jacques Wolfsohn suggèrent en 1967 à Françoise Hardy de créer sa société de production... dont ils deviennent associés, la gardant ainsi sous tutelle. Se met alors en

25 La date de 1970 est approximative. Dans un dossier de *Show magazine* consacré à Frank Sinatra, Vilaret explique : « J'ai succédé à Gilbert Marouani [à la tête des NEEB] après l'affaire 'My Way' ». Cette adaptation de « Comme d'habitude », dont les NEEB détiennent les droits, est interprétée par Sinatra en 1969. « They get a kick out of him », *Show magazine*, n°25, mars-avril 1975, p. 30

26 Selon le témoignage de Patrick Vilaret lui-même : « C'est par Véronique Samson [sic] que j'ai rencontré Michel Berger ». Dans Jean D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous !' », *Show magazine*, n°157, avril 1985, p. 20-23. On ne sait pas, en revanche, comment Sanson et Vilaret se connaissent.

27 *Ibid.*, p. 20

28 *Ibid.*

29 Lucie Servin, « La maison de disques Vogue. De la croissance à la faillite : analyse artistique et commerciale d'un label français pendant les Trente Glorieuses (1948-1992) », mémoire de M2 d'histoire contemporaine sous la direction de Danielle Tartakowski, soutenu en octobre 2010 à l'université Paris 8, p. 76

place une véritable « nébuleuse³⁰ » qui permet à Vogue et aux autres maisons de disques de garder le contrôle sur la production de la musique.

La création financée par WEA-Filipacchi

Dépendante de Barclay pour la gestion et l'administration, la société Colline est toutefois dans le giron d'une autre maison de disques en ce qui concerne le financement de la production : WEA-Filipacchi. À la fin de l'année 1975, Michel Berger quitte sa double casquette de directeur artistique et d'interprète chez WEA pour se lancer à son compte dans la production, *via* Colline. Signifiée par une annonce dans *Show magazine* en novembre 1975³¹, cette mutation du statut de Michel Berger devient effective au tournant de l'année 1976 avec les parutions quasi-simultanées de deux albums : *Aujourd'hui*, qui marque le retour de la chanteuse Mireille, et *France Gall*, premier album éponyme de la compagne de Berger. Cette mutation est d'ordre juridique : désormais producteur phonographique de ses disques, Michel Berger est responsable *via* Colline de tout le processus d'enregistrement jusqu'au mixage final des *masters* (les bandes magnétiques à partir desquelles les disques seront gravés) dont il est propriétaire et dont il concède la licence à WEA.

On peut se demander ce qui motive Michel Berger à quitter la sécurité de sa position chez WEA pour devenir producteur indépendant. Interrogé par Antoine Hennion à la fin des années 1970, il explique :

« Quelqu'un qui, étant payé tous les mois, doit s'occuper de la carrière d'un artiste, je trouve que ce n'est absolument pas viable. Parce que c'est quelque chose de passionnel, on ne peut pas salarier quelqu'un qui fait un métier passionnel : à long terme, ça ne peut pas marcher³². »

La quête d'indépendance artistique, dont on a exposé plus haut les ressorts, se trouve donc associée à une volonté de responsabilité financière dont les motifs ne se limitent pas à l'appât du gain : comme le commente Hennion, « les avantages que procure une grande firme bureaucratique entrent en contradiction avec le mode propre de la création

30 *Ibid.*

31 « Mouvements », *Show magazine*, n°32, novembre 1975, p. 15

32 Antoine Hennion, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981, p. 104

artistique, vécue comme investissement total, subjectif, où le génie personnel fonde des convictions inébranlables³³ ».

Mais cette responsabilité financière a des limites. Selon le patron de WEA Bernard de Bosson, Colline profite en effet d'un système d'avances « non récupérables en fin de contrat³⁴ » : c'est bien la multinationale qui investit les sommes nécessaires à la production des disques et, si elle récupère ensuite ces avances sur les ventes réalisées, elle ne peut exiger de Michel Berger qu'il comble un éventuel déficit du retour sur investissement de la major. Dans ces conditions, les productions Colline ne font pas de Michel Berger un producteur pleinement indépendant. On peut plutôt parler d'une situation semi-indépendante ou bien, pour reprendre les termes de Barbara Lebrun, d'un « indépendant structurel, relativement prosaïque dans ses démarches » qui se distingue des indépendants « à vocation indépendante, cherchant à éviter la logique libérale des majors³⁵ ». En effet, Berger ne cherche pas à les éviter ni à les combattre, mais à profiter de leur infrastructure et de leur appui financier, tout en ménageant son indépendance artistique.

Un modèle original de développement de carrière

Cela dit, la situation de Michel Berger présente une particularité par rapport à la complémentarité entre petits indépendants et grandes multinationales identifiée depuis les années 1970. Alors que la production des indépendants concerne principalement l'économie du tube, de la grande variété populaire et du 45-tours, ils jouent auprès des multinationales le rôle de sous-traitants : plus efficaces que celles-ci pour prévoir et profiter de modes vite arrivées et vite dépassées, ils les dispensent d'investir dans la recherche du prochain tube³⁶. Mais ce modèle ne correspond pas au cas de Colline. D'abord car, on l'a vu, la visée de Colline n'est pas de produire à tours de bras en espérant placer un tube, bien au contraire ; ensuite, on l'a vu aussi, car ce n'est ici pas

33 *Ibid.*

34 J.-R. Zanzotto, *Entretiens avec Bernard de Bosson*, *op. cit.*

35 Barbara Lebrun, « Majors et labels indépendants. France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2006/4, p. 33-45, p. 33

36 Jean-Pierre Vignolle, « Mélange des genres, alchimie sociale : la production des disques de variétés », *Sociologie du travail*, 1980/2, p. 129-151

l'indépendant mais la multinationale qui prend l'essentiel du risque économique de la production.

En réalité, Colline s'apparente plutôt à un compromis entre la situation d'indépendance et celle d'intégration au sein de WEA : d'ailleurs, Bernard de Bosson déclare en 1979 que les producteurs sous licence, comme Colline, « font quasiment partie de la maison³⁷ ». Ce compromis profite à Michel Berger qui bénéficie d'une grande indépendance sur le plan artistique (en tant que producteur phonographique, il gère tout le processus de création, de l'écriture des chansons à leur mixage) et d'une sécurité financière garantie par la major qui, par ailleurs, prend en charge l'essentiel des impératifs extra-musicaux (gestion de la publicité, de la fabrication et de la distribution des disques, de la logistique des enregistrements à l'étranger³⁸...). De la part de WEA, cela représente un investissement sur le long terme sur un auteur-compositeur-interprète en lequel les dirigeants croient, un investissement qui a une rationalité économique : comme le relève Antoine Hennion, la construction sur le long terme de carrières est peu rentable voire déficitaire pendant les premières années, mais elle est le meilleur moyen de s'assurer, une fois l'artiste établi, des volumes de ventes certes moins importants que ceux des tubes mais bien plus durables et réguliers³⁹.

L'originalité du modèle Colline tient donc dans l'alliance de caractéristiques des deux pôles (indépendant et major) identifiés par Hennion et Vignolle. Ce modèle composite est dû à la volonté qu'a Michel Berger de maîtriser complètement non seulement la création de sa musique, ce pour quoi il aurait pu se satisfaire d'un contrat d'artiste chez WEA, mais encore l'intégralité de la production de ses enregistrements : si c'est comme auteur-compositeur-interprète que Berger crée Colline en 1973, c'est bien comme producteur (au sens artistique du terme) qu'il la transforme en 1975 en société de production (au sens juridique). Mais en quoi consiste cette activité de producteur ?

37 Cité dans Anonyme, « WEA 1978 : +25 % », *Show magazine*, n°77-78, 19 janvier 1979, p. 90

38 Ainsi Philippe Rault, qui organise en 1980 l'enregistrement à Los Angeles du duo entre France Gall et Elton John produit par Colline, se souvient du rôle de WEA dans la logistique complexe. « C'est WEA qui fait appel à moi en 1980 pour les enregistrements de France Gall avec Elton John à Los Angeles [...] Il y avait un contracteur officiel à Los Angeles, Frank de Caro, engagé par le bureau WEA International à New York pour régler les problèmes de contrats avec le Syndicat des Musiciens U.S. (A. F. of M.) WEA-Filipacchi France payait les factures de Colline (et leur rechargeait plus tard) et obtenait un crédit de WEA International N.Y. qui de son côté payait Frank de Caro qui ensuite payait la facture des musiciens à l'A. F. of M. Les frais de studios et frais annexes étaient payés en direct par WEA International N.Y. » Échange de courriels avec l'auteur, 10 juin 2021.

39 A. Hennion, *op. cit.*, p. 197-200

ORGANISER LE TRAVAIL DES MUSICIENS

Si l'on s'intéresse aux aspects créatifs du rôle de producteur de Michel Berger, il faut bien entendu considérer les relations entretenues avec les différents musiciens dont il s'adjoint les services au fil de sa carrière. Cette partie, qui dépasse le cadre chronologique des années 1970 pour décrire les collaborations entre Berger et ses musiciens tout au long de sa carrière de producteur, porte toutefois une attention particulière au Système Crapoutchik, le groupe qui accompagne Michel Berger sur tous ses enregistrements jusqu'en 1977 et dont on montrera le rôle dans l'avènement du « style Berger » – une expression reprise *a posteriori* par les biographes⁴⁰ mais qui désigne une cohérence musicale perçue dès les années 1970 par les observateurs⁴¹. On verra cependant par quelles modalités le producteur, dont le style dépend largement de ses collaborateurs, apparaît comme le véritable auteur de la musique enregistrée.

Une collaboration matricielle avec le Système Crapoutchik

Un groupe formé autour de Jacques Dutronc et des Disques Vogue

En 1966, Alain Chamfort est pianiste pour l'éphémère groupe les Mods qui enregistre deux 45-tours pour Vogue. Dans leurs locaux de la rue d'Hauteville, où se trouvent les bureaux mais aussi le studio d'enregistrement (les studios de Villetaneuse n'entrent en service qu'en 1978⁴²), règne une atmosphère propice aux rencontres entre jeunes employés et musiciens, qui se retrouvent régulièrement dans « un petit bar en

40 Yves Bigot utilise à plusieurs reprises cette expression, de même que Grégoire Colard et Alain Morel. Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, p. 16, 17 et 222 et G. Colard, A. Morel, *op. cit.*, p. 31

41 Entre autres exemples : Guillaume Godard note en 1975 que « sa griffe est immédiatement reconnaissable » (G. Godard, *op. cit.*, p. 27) et Claude Fléouter évoque en 1976 « l'école musicale du jour, celle de Michel Berger et de Véronique Sanson » (Claude Fléouter, « Le Festival de la chanson à Spa », *Le Monde*, 30 juin 1976)

42 L. Servin, *op. cit.*, p. 91

face du 54 rue d'Hauteville qui s'appelait le Canari⁴³ ». Alain Chamfort s'y lie d'amitié avec Jacques Dutronc, à l'époque assistant du directeur artistique Jacques Wolfsohn. Quand Dutronc rencontre le succès à l'été 1966 avec « Et moi, et moi, et moi », il lui faut trouver un groupe d'accompagnement pour promouvoir son disque à la télévision : les Mods ne jouent ce rôle qu'un temps, mais Chamfort rejoint durablement le groupe de Dutronc.

Dans le même café, Claude Puterflam – autre ami de Dutronc, lui aussi directeur artistique chez Vogue – rencontre Gérard Kawczinski, qui accompagne à la guitare les artistes produits par Alain Boubil⁴⁴. C'est par Puterflam que Kawczinski rejoint lui aussi le groupe de Jacques Dutronc, qui le surnomme « Crapoutchik ». Ce dernier invite son ami de longue date, le bassiste Christian Padovan avec qui il a grandi à Drancy, à intégrer le groupe. Sur leur temps libre, les musiciens de Jacques Dutronc jouent ensemble et écrivent des morceaux. C'est Puterflam qui les encourage à enregistrer sous le nom de Système Crapoutchik, participant même à l'écriture des paroles et profitant de son accès au studio pour les produire à peu de frais. Après quelques 45-tours chez Vogue en 1968, le Système s'attelle à la confection de l'album *Aussi loin que je me souviens* que Claude Puterflam publie en 1969 sur son nouveau label Flamophone (toujours distribué par Vogue)⁴⁵.

La structure élastique d'un groupe de studio

À l'instar des musiciens de Jacques Dutronc, dont le groupe a évolué constamment, le Système Crapoutchik est à géométrie variable. Pour l'album de 1969, Alain Chamfort se souvient que « tout le monde était réquisitionné, tous les copains, qui faisaient un coup de tambourin, l'autre un coup de pipeau, on faisait des chœurs, des claquements de mains⁴⁶... ». Outre Padovan et Kawczinski, noyau dur du groupe, outre Puterflam et Chamfort, on trouve aussi au sein du Système Jean-Pierre Alarcen (ancien guitariste des Mods, lui aussi accompagnateur de Dutronc) et, au gré des

43 J.-R. Zanzotto, *Entretiens avec Alain Chamfort. 2, entretien du 23 octobre 2019*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2019 [consulté en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb46500432w>]

44 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam : entretien du 19 décembre 2018*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018 [consulté en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45696346n>]

45 Le Système Crapoutchik, *Aussi loin que je me souviens*, album 33-tours, Flamophone, FLAM 33 01, 1969

46 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Alain Chamfort, op. cit.*

enregistrements ultérieurs, le batteur André Sitbon, le guitariste Slim Pezin, le pianiste Bernard Ilous et le percussionniste Marc Chantereau. Tous ces musiciens – sauf Alarcen – collaboreront avec Michel Berger, à un moment ou à un autre.

Fruit de rencontres fortuites autour de la maison Vogue et de son personnel et en ceci parallèle à celle qu'on a suivie au chapitre 2, celle de Michel Berger à la même période, l'histoire du Système Crapoutchik est encore un exemple de l'importance des éditeurs, des studios comme lieux de sociabilité qui créent les conditions nécessaires à l'émergence de nouveaux projets musicaux. L'existence du Système en tant que groupe est de courte durée : fin 1970, Claude Puterflam publie *Flop*⁴⁷, compilation rétrospective d'une expérience qui apparaît déjà terminée, autant pour ses musiciens – le titre parle de lui-même – que pour la presse⁴⁸. Une reformation en 1975 accouche d'un nouvel album⁴⁹, mais sans suite. En revanche, les musiciens du Système continuent l'activité par laquelle ils s'étaient rencontrés : l'accompagnement, sur scène mais surtout en studio, d'autres artistes.

Une des raisons de la plasticité du Système Crapoutchik est l'absence de formation scénique qui pourrait en donner une forme canonique. Le Système ne cherche pas à se produire en concert : « c'était juste un groupe de studio⁵⁰ », confirme Alain Chamfort, qui pense que cette orientation est en partie responsable du peu de succès rencontré. Si le Système ne fait pas de scène, c'est sans doute le résultat de contraintes qui pèsent sur l'activité artistique propre des musiciens : le manque de moyens financiers et de temps, notamment, qui les oblige à écrire entre deux concerts de Jacques Dutronc et à enregistrer entre deux tournées quand le studio rue d'Hauteville est libre. Mais ce trait d'être des artistes de studio, qu'ils partagent d'ailleurs avec Michel Berger au début des années 1970, tient aussi aux ambitions mêmes du Système et aux inspirations de leurs membres.

47 Le Système Crapoutchik, *Flop*, album 33-tours, Flamophone, FLAM 33 02, 1970

48 Dans une critique de l'album, le journaliste pop Jean-Paul Commin se veut lucide : bien qu'il juge le disque très bon, il s'agit résolument pour lui d'un témoignage des quatre années passées et en aucun cas d'une révélation apte à indiquer à la pop française une voie à suivre, comme certains qui découvrent la musique du Système semblent le penser à l'époque. Jean-Paul Commin, « Pop France », *Best*, n°42, janvier 1972, p. 78

49 Le Système Crapoutchik, *Le Système Crapoutchik*, album 33-tours, Flamophone, 2933 103, 1975

50 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Alain Chamfort*, *op. cit.*

Une référence commune : la musique des Beatles

Christian Padovan et Gérard Kawczinski, qui forment le cœur du groupe, cimentent leur amitié par une passion musicale commune : « complètement fanatiques des Beatles, ils connaissaient toutes les harmonies, ils avaient acheté les partitions » qu'ils connaissaient avec exactitude là où « des tas de musiciens le font de manière très approximative⁵¹ ». Il n'est pas étonnant que les Beatles figurent parmi les inspirations d'un groupe pop de la fin des années 1960 : de leurs premiers concerts parisiens début 1964 préfigurant la *British Invasion*⁵² à leur séparation en 1970 (et même après...), leur succès en France est quasiment sans égal. Le groupe touche aussi bien la presse jeune (*Salut les copains* et ses avatars) que les auditeurs adultes et les critiques qui s'y adressent : vainqueurs du premier référendum des lecteurs de *Rock & Folk*, dont les résultats sont publiés en février 1968, « ils sont aussi les artistes pop favoris » de la rédaction⁵³.

On trouve aisément les marques de cette inspiration dans les disques du Système Crapoutchik, où les harmonies vocales des chœurs sont très présentes et où l'expérimentation ne se traduit pas par des morceaux de plus en plus longs et improvisés mais par une recherche de perfection formelle, de sophistication harmonique et sonore sur le terrain du format traditionnel de la chanson courte, comme chez les Beatles ou les Beach Boys de l'époque *Pet Sounds*⁵⁴. On peut aussi y voir la patte de leur producteur Claude Puterflam, lui aussi très influencé par les Beatles, qui explique aujourd'hui ce qui lui a plu chez eux : « je trouvais qu'ils avaient un tel talent, ça ressemblait tellement aux Beatles...⁵⁵ ». *Aussi loin que je me souviens*, en 1969, se veut un album concept, racontant

51 *Ibid.*

52 Littéralement « invasion britannique », la *British Invasion* désigne la déferlante de groupes rock anglais sur les États-Unis dans le sillage des Beatles qui y font leur première tournée en 1964, et plus largement sur le monde occidental. Ian Inglis et Charlotte Wilkins, à propos des concerts des Beatles à l'Olympia en février 1964, soulignent leur rôle préparatoire au succès phénoménal qu'ils sont sur le point de rencontrer outre-Atlantique. Voir Ian Inglis, Charlotte Wilkins, « L'histoire, l'endroit et le moment : le déclenchement de la *British Invasion* », *Volume !*, 2016/1, p. 87-107

53 Jacques Barsamian, « Premiers résultats du premier référendum Rock&Folk 68 », *Rock & Folk*, n°15, février 1968, p. 4

54 Cet album publié en 1966 est le premier à être qualifié de « progressif », accordant une grande importance aux timbres et au mélange des genres musicaux. Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 190-191. Voir aussi une analyse musicologique et contextuelle de *Pet Sounds* par le même auteur : C. Pirenne, « Entre analyse historiciste et interdisciplinarité : *Pet Sounds* des Beach Boys », *Musurgia*, 2002/2, p. 9-22

55 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam*, *op. cit.*

du début à la fin du disque la vie du chanteur qui grandit⁵⁶. Étant données les ambitions du Système, il n'est pas surprenant que leur musique ne passe jamais le cap de la scène : « à l'époque, explique Puterflam, les moyens étaient tels qu'il était difficile de reproduire sur scène ce qu'on faisait en studio⁵⁷ ». C'est d'ailleurs la même raison qui motive, en 1966, les Beatles à ne plus monter sur scène : les expérimentations sonores de plus en plus présentes dans leurs disques y devenaient impossibles à reproduire.

Cette référence commune explique l'intérêt de Michel Berger pour le Système Crapoutchik. Suivant lui aussi de très près l'actualité musicale anglo-saxonne, comme on l'a vu, Berger réserve aux Beatles une place toute particulière dans le panthéon de ses inspirations, qu'il ne cesse d'affirmer au long de sa carrière. En 1975, il participe à la série d'émissions *Beatles Story* qui retrace l'histoire du groupe sur TF1⁵⁸ ; en 1978, il revient pour le même magazine évoquer ses souvenirs de l'irruption des Beatles dans les années 1960⁵⁹ ; en 1980, il interprète sur Antenne 2 « Let It Be » des Beatles et « Imagine » de John Lennon, en hommage au chanteur récemment assassiné⁶⁰ ; en 1985, lors du *Grand échiquier* qui lui est consacré, il déclare que les Beatles sont à l'origine de « l'explosion mondiale de la musique » et les compare à une « révolution⁶¹ ». En 1976, il affirme sa conscience d'appartenir à « la génération du sergent Poivre », dans une chanson éponyme sur l'album *Mon piano danse* qui fait allusion à l'album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, créé par les Beatles en 1967 et considéré par une grande partie des critiques et du public comme un tournant dans l'évolution de la musique pop⁶² :

*On écouterait de la musique, tu choisirais les disques
Je suis sûr que c'est les mêmes qu'on aime, je ne prends pas de risque
Après tout, on est tous les deux*

56 Sur les albums concepts, leurs ambitions et différentes déclinaisons, ainsi que les controverses auxquelles ils donnent lieu au sein du rock, voir Iddir Zebboudj, « Le concept album : une vaste 'escroquerie' ? », *Volume !*, 2005/2, p. 107-117

57 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam*, op. cit.

58 « Beatles Story : 1e partie », *Les visiteurs du mercredi*, TF1, 12 novembre 1975

59 « Les grandes années du rock : 1964 », *Les visiteurs du mercredi*, TF1, 8 février 1978

60 *Quelque chose en plus : Simone Signoret*, Antenne 2, 27 décembre 1980

61 « Michel Berger », *Le grand échiquier*, Antenne 2, 3 novembre 1985

62 Lire les chapitres 5 et 6, consacrés à la réception et à l'héritage de l'album, dans Allan Moore, *The Beatles : Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 58-69 et p. 70-82. Bien entendu, la tendance des Beatles et de *Sgt. Pepper* à incarner l'avènement d'une pop *mainstream* ambitieuse culturellement en fait aussi la cible d'attaques des tenants d'un rock plus pur et plus dur. Ainsi le critique Nik Cohn voit-il dans *Sgt. Pepper* un album « mou et obsédé par lui-même » et ridiculise sa prétention à « l'Art ». Cité par I. Zebboudj, « Le concept-album : une vaste 'escroquerie' ? », op. cit., p. 107

L'histoire du Système Crapoutchik est un bon exemple de circulation transnationale des influences musicales, et leur collaboration avec Michel Berger illustre effectivement un certain esprit générationnel. S'il faut chercher dans le hasard des rencontres le moteur des rapprochements entre musiciens, c'est bien sur la base d'ambitions partagées que se construisent des collaborations. Le style Berger, qui « acclimate les sons de la pop à des paroles en français⁶⁴ » selon Stéphane Hirschi, apparaît alors intimement dépendant de la formation et des ambitions de ses musiciens. Il exemplifie la manière dont toute la « nouvelle chanson française⁶⁵ » des années 1970 dont le programme est similaire à celui de Berger repose sur des évolutions préalables qui se font d'abord de manière marginale dans le monde des musiciens mais qui parviennent peu à peu à imprégner la variété et le paysage musical dominant.

Au long de la carrière de Michel Berger, le même modèle de collaboration avec les musiciens

Un grand nombre de musiciens mais un noyau restreint de fidèles

Les musiciens de Michel Berger ne se limitent pas, bien sûr, au Système Crapoutchik. Une étude des pochettes de disques nous donne des informations détaillées sur l'ensemble des musiciens ayant collaboré avec Michel Berger, du début des années 1970 à la fin de sa carrière⁶⁶. Pour trente-et-un albums interprétés ou produits par Berger entre 1971 et 1992, on recense douze musiciens par album en moyenne et pas moins de 195 musiciens différents ayant collaboré à ces disques. Il y a cependant de grandes disparités entre les albums, en ce qui concerne le nombre de musiciens : *Beauséjour* demande en 1980 le concours de trente-cinq instrumentistes, tandis que

63 Michel Berger, « La génération du Sergent Poivre », Éditions Colline, 1976

64 Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, p. 219

65 L'expression désigne les chanteurs qui selon la critique parviennent à assimiler les influences anglo-américaines sans toutefois les copier, dans la veine d'Alain Souchon, Michel Jonasz, Francis Cabrel, etc. D. Looseley, *op. cit.*, p. 42-43

66 Voir en annexe 4 des éléments méthodologiques sur cette étude conduite grâce à une base de données relationnelle.

d'autres se contentent de cinq (comme *Chansons pour une fan* en 1974). Et si la tendance semble plutôt à l'agrandissement des équipes au fil du temps, ce changement n'est pas spectaculaire. Le nombre moyen de musiciens pour les albums réalisés avant 1980 est de 11,75 ; à partir de 1980, il est de 12,37 soit moins d'un musicien en plus. D'ailleurs, le dernier album interprété par Michel Berger (*Double Jeu*, en duo avec France Gall) ne compte lui non plus que cinq musiciens.

Une analyse des musiciens en fonction de leur nombre d'apparitions (Figure 3) met en évidence le contraste entre un groupe ultra-majoritaire de noms qui n'apparaissent qu'une fois dans la base (144 sur 195, soit près des trois quarts) et un petit groupe de musiciens qui reviennent fréquemment : 18 entre trois et six fois, 11 plus de sept fois... La plupart des musiciens sont donc convoqués ponctuellement par Michel Berger pour prêter main-forte dans un enregistrement ; inversement, il existe un noyau dur d'accompagnateurs, qui participent jusqu'à dix-neuf albums – c'est le cas du bassiste Jannick Top.

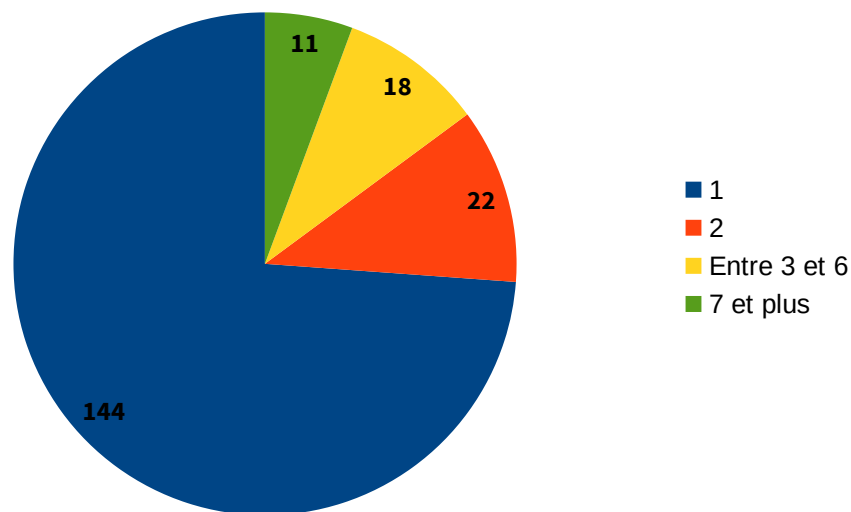


Figure 3 - Répartition des musiciens selon le nombre de collaborations aux albums produits par Michel Berger entre 1971 et 1992

Le travail avec ces deux types de musiciens répond à deux logiques différentes. Dans le cas des collaborations ponctuelles, les musiciens semblent relativement interchangeables ; d'ailleurs, il arrive que Michel Berger délègue le choix des musiciens à un organisateur *ad hoc*, particulièrement quand il enregistre à l'étranger, ce qui est

généralement le cas quand les albums comptent un grand nombre de musiciens. Philippe Rault, qui organise les séances du *single* « Donner pour donner » (France Gall et Elton John) en 1980 *via* sa société Bastille Productions, se souvient avoir « géré la logistique du studio et le choix des musiciens⁶⁷ ». Au contraire, les musiciens qui reviennent le plus souvent sont proches de Michel Berger, font parfois partie de son entourage amical et l'accompagnent dans ses déplacements, aussi bien en studio qu'en tournée... jusqu'à donner l'impression de former un véritable groupe.

Le changement de génération des années 1980

Les musiciens qui comptent le plus grand nombre de collaborations sont ceux dont les apparitions aux côtés de Michel Berger sont les plus étalées dans le temps. Claude Engel participe régulièrement aux albums de Berger, de *Puzzle* (premier disque pris en compte) à *Double Jeu* : ses 16 apparitions sont réparties sur une période de 22 ans. De même, Jannick Top qui apparaît 19 fois compte la deuxième plus longue période de collaboration, de *Starmania – Le Spectacle* à *Double Jeu*, soit 14 ans. Inversement, on explique le moindre nombre d'apparitions de certains musiciens par la période plus courte des collaborations, comme pour Patrick Bourgoïn (8 apparitions en 9 ans) ou Serge Perathoner (9 apparitions en 8 ans).

Le tri des musiciens par période de collaboration permet aussi de constater un changement de noyau accompagnateur à la fin des années 1970. André Sitbon (batter), Christian Padovan (bassiste), Gérard Kawczynski (guitariste), Michel Bernholc (pianiste et arrangeur) sont présents au cours des années 1970 mais pas 1980. D'autres musiciens prennent le relais : ce sont Jannick Top (bassiste), Serge Perathoner (claviériste), Claude Salmieri (batter), Patrick Bourgoïn (saxophoniste) avec qui Michel Berger travaille désormais le plus fréquemment.

L'apparition de Patrick Bourgoïn au saxophone en 1979, alors que l'utilisation des cuivres était jusque là plutôt marginale par rapport aux arrangements de cordes, précède de peu la fin des collaborations avec Michel Bernholc et une réorientation de la

67 Échange de courriels avec l'auteur, 10 juin 2021

direction musicale⁶⁸. Il y a là, de la part de Michel Berger, une volonté de renouvellement musical, marquée notamment par l'utilisation des synthétiseurs en vogue au tournant des années 1980. Serge Perathoner se souvient :

« À un moment donné il avait voulu changer la formule des orchestres qui l'accompagnaient et il a dit à un des musiciens qu'il avait besoin de deux jeunes claviers qui soient très bons. Mon nom est venu, et celui de mon frère qui a le même cursus⁶⁹. »

Mais c'est l'arrivée du bassiste Jannick Top, bientôt directeur musical (et non plus arrangeur) des albums de Michel Berger, qui représente le mieux cette « direction nouvelle » prise par le « travail de création d'une chanson⁷⁰ », selon les propres mots du musicien.

Ce changement de style se double d'un changement générationnel. Les membres du Système Crapoutchik, dont on a vu qu'ils représentaient avec Berger une génération qui fait ses premiers pas dans l'industrie musicale alors que les Beatles sont encore en activité, ne collaborent plus avec lui après 1977. Sa nouvelle équipe, quant à elle, est composée de musiciens globalement plus jeunes : Serge Perathoner est né en 1953, Claude Salmieri en 1959, et le guitariste Kamil Rustam (qui ne collabore « que » quatre fois avec Berger entre 1983 et 1985) en 1962. Dans la jeune garde, même Jannick Top qui est né comme Berger en 1947 ne commence sa carrière dans la pop qu'en 1972, après des années à étudier le piano, le violoncelle et la direction d'orchestre au Conservatoire de Marseille⁷¹. À la même période, son compère Serge Perathoner (avec qui il assume la direction musicale de *Starmania* deuxième version en 1988, puis de *La Légende de Jimmy* en 1990) laisse lui aussi derrière lui sa formation de pianiste classique pour accompagner Yves Simon sur scène et en studio après avoir joué dans des orchestres de bal au Club-Méditerranée⁷².

68 Si leur dernière collaboration en studio remonte à *Dreams in Stone* (1981), il faut toutefois souligner que Michel Berger et Michel Bernholc continuent de travailler ensemble à certaines occasions, comme lors du spectacle de France Gall au Palais des Sports (1982) ou à l'émission *Le grand échiquier* consacrée à Berger en 1985, pour laquelle Bernholc dirige l'Orchestre Colonne présent sur le plateau.

69 Stéphane Loison, « Entretien avec Serge Perathoner », 6 avril 2017, en ligne sur le site *Vieille Carne* à l'adresse <https://vieillecarne.com/entretien-serge-perathoner-jaime-bien-quil-ait-une-melodie-de-base/> consulté le 12 juillet 2021

70 Cité dans Serge Elhaïk, « Michel Bernholc », in S. Elhaïk, *Les arrangeurs de la chanson française*, Paris, Textuel, 2018, p. 167-180, p. 176

71 S. Elhaïk, « Jannick Top », in S. Elhaïk, *op. cit.*, p. 1923-1936

72 S. Loison, *op. cit.*

Quoi qu'il en soit, ce changement générationnel et l'évolution esthétique qu'il accompagne ne bouleversent apparemment pas la répartition qui s'établit très tôt entre les musiciens d'appoint et une équipe plus soudée qui constitue le cœur du groupe de Michel Berger. On le verra, cela ne bouleverse pas non plus les principes fondamentaux de son travail de studio, malgré quelques ajustements.

Une hiérarchie entre producteurs et musiciens

Les musiciens d'accompagnement, des musiciens fonctionnels

Avant de pouvoir considérer le « groupe » formé par Michel Berger avec ses musiciens, encore faut-il savoir s'il y a un projet musical commun. Or ce qui frappe, tant dans les trajectoires de la nouvelle équipe des années 1980 que dans celle du Système Crapoutchik, c'est que la position de nombreux musiciens de studio relève d'une réorientation manifeste de leur carrière musicale. Au demeurant, l'insertion progressive de Michel Berger dans le système de production des musiques populaires s'est elle-même bâtie sur une dynamique de réorientations : les dispositions acquises par la fréquentation précoce de la musique savante sont réinvesties dans le rock'n'roll (chapitre 1) ; l'insertion professionnelle en tant que chanteur permet le développement de compétences comme directeur artistique et compositeur de commande (chapitre 2) ; les rencontres faites pendant cette période amènent des collaborations dans lesquelles Michel Berger fonde les principes de sa deuxième carrière d'interprète, qui peut désormais commencer (chapitre 3). Mais au contraire de Berger, ses musiciens semblent se trouver réduits au rôle d'accompagnateurs, après une tentative infructueuse de lancer leurs propres projets musicaux.

C'est ainsi que Gérôme Guibert évoque rapidement le cas du Système Crapoutchik, qui « joue dans l'orchestre de la comédie musicale *Hair*, et sur les enregistrements de Michel Berger ou de Véronique Sanson⁷³ » ; selon lui, c'est un symptôme de l'impasse où se trouvent les groupes de rock français au tournant des

73 Gérôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amant Tallende/Paris, Mélanie Sèteun/Irma, 2006, p. 154-155

années 1970, alors que l'absence de couverture médiatique et de crédit auprès des majors rend leur succès presque impossible⁷⁴. S'il faut nuancer ce constat d'échec compte tenu des éléments cités précédemment (le Système n'a pas cherché à jouer sur scène, sa structure n'était pas bien définie et, surtout, il s'agit dès le départ d'un groupe d'accompagnement), force est de reconnaître que leur position de musiciens de studio place les membres du Système dans une position subalterne économiquement mais aussi artistiquement par rapport au chanteur-producteur Michel Berger.

Se dessine alors un tableau hiérarchisé du travail musical et des collaborations entre musiciens dans l'industrie musicale ; à leur tour, les musiciens engagés par Michel Berger jouent auprès de lui le rôle de « musiciens fonctionnels⁷⁵ » que celui-ci assumait – et assume toujours dans les années 1970 – en travaillant pour la publicité, par exemple. Ces musiciens sont payés à la séance selon des règles strictes (une séance correspond à trois heures d'enregistrement avec une pause de vingt minutes, elle est due en intégralité si elle est entamée et ne peut donner droit à plus de vingt minutes de musique enregistrée) et des tarifs négociés annuellement par les syndicats des éditeurs et des artistes interprètes. Cette codification ainsi que l'intervention des syndicats indiquent l'existence d'un rapport de forces, parfois conflictuel, au sein de cette activité fortement professionnalisée⁷⁶. La sortie du régime vocationnel que suppose le statut de musicien fonctionnel ne va pas en effet sans désillusion ou sans résistances – ainsi Jannick Top explique-t-il avoir refusé pendant plusieurs années d'accompagner les chanteurs de variétés, qui ne l'intéressaient pas musicalement⁷⁷.

L'accompagnement entre pluriactivité choisie et subie

Ces situations ne sont en rien exceptionnelles et on sait que les conceptions modernes prévalentes sur l'art et les artistes, marquées par un élitisme individualiste

74 *Ibid.*, p. 151 et sq.

75 Charles Umney, « Musiciens fonctionnels, technologie et rapport de classe », *Volume !*, 2021/1, p. 81-94, p. 82

76 Un article de décembre 1973 se fait l'écho d'un conflit opposant les deux parties : dans un contexte de crise pétrolière qui fait peser sur la fabrication des disques une incertitude quant à l'approvisionnement en matière première, les éditeurs refusent d'augmenter le tarif alors en vigueur de 130F par séance et que les musiciens veulent fixer à 180F. Anonyme, « Musiciens de séance plus chers ? », *Show magazine*, n°12, décembre 1973, p. 1

77 S. Elhaïk, « Jannick Top », *op. cit.*

dans lequel le désintéressement est fondamental⁷⁸, n'impliquent pas la possibilité pour chacun de vivre de son art. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne l'industrie musicale, dont le modèle économique repose sur un déséquilibre important entre ce qui est produit à perte, qui représente l'essentiel de la production, et ce qui rapporte effectivement de l'argent aux maisons de disques⁷⁹. La grande majorité des artistes sont donc forcés de multiplier les activités selon une « nécessité économique⁸⁰ » inhérente à leur métier.

En effet, l'entrée dans une carrière de musicien de séance ne signifie pas nécessairement que le musicien y consacre tout son temps. On peut parfois suivre les parcours parallèles des musiciens de Michel Berger. Au-delà des séances assurées pour d'autres interprètes, certains continuent d'enregistrer ensemble des disques à faible tirage dans des formations éphémères⁸¹, rencontrant parfois un grand succès dans des groupes instrumentaux destinés à tirer profit de vagues musicales comme le disco. C'est notamment le cas de Marc Chantereau et Slim Pezin dans le groupe Voyage à partir de 1977, mais aussi de Jannick Top qui la même année participe au groupe Space pour son tube « Magic Fly ». Mais de la même manière que les noms de ces musiciens ne sont pas médiatisés lorsque leurs groupes rencontrent du succès, la plupart de leurs activités restent probablement sous les radars de l'industrie musicale. Elles n'en sont pas moins essentielles pour autant aux intéressés, comme l'explique Jannick Top :

« À côté de mes activités musicales officielles, j'ai toujours une autre activité, créative en général [...] Lorsqu'on ne joue pas dans un groupe où on peut exprimer sa créativité, il y a un manque⁸². »

Pour un musicien de séance, le travail « officiel » (qu'on peut comprendre ici comme intégré à l'industrie musicale, à un champ de « l'économie de services » comme le dit

78 Ève Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 35

79 Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2017 (1e éd. : 1996), p. 67 et sq.

80 Marie-Christine Bureau, Roberta Shapiro, « Introduction. 'Et à part ça, vous faites quoi ?' », in M.-C. Bureau, Marc Perrenoud, R. Shapiro, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 17-31, p. 23

81 Ainsi de Christian Padovan, Slim Pezin, André Ceccarelli et Marc Chantereau (tous les quatre ayant joué pour Michel Berger) qui se réunissent dans le groupe CCPP pour l'album de jazz fusion du même nom : CCPP, *CCPP*, album 33-tours, Flamophone, 2933 104, 1975. Dans le même genre musical, quelques années plus tard, Jannick Top rejoint trois musiciens sur un album : Didier Lockwood, Jannick Top, Christian Vander, Benoît Widemann, *Fusion*, album 33-tours, Disques JMS, JMS 015, 1981

82 S. Elhaïk, « Jannick Top », *op. cit.*, p. 1934

Charles Umney) apparaît ainsi insuffisant, créant un « manque » qu'une autre activité doit combler.

Pour autant, si la « créativité » de Top ne se déploie pas pleinement en tant que musicien d'accompagnement, il n'est pas non plus cynique quant à ce qu'il joue :

« J'étais écartelé entre deux mondes, ma formation classique, celui du jazz, du rock, de Tamla Motown, et celui de la chanson. Là, j'ai vraiment senti quelque chose de très fort sur le plan de la composition, et puis la présence de France, de sa voix qui était absolument unique. Il avait su lui écrire des mots très forts parce que, je l'ai découvert au fur et à mesure, il y avait toujours un deuxième, un troisième rideau dans ses textes. [...] C'est Michel qui m'a fait prendre conscience de l'importance des mots⁸³. »

Dans ce souvenir de sa première séance avec Michel Berger en 1978 pour « Viens, je t'emmène » interprété par France Gall, Jannick Top parvient à résoudre l'« écartèl[ement] » qui découle de sa pluriactivité, du dissensus entre sa vocation (le monde de « [s]a formation classique, celui du jazz, du rock, de Tamla Motown ») et son gagne-pain (le monde « de la chanson »). Cette résolution demande, de la part du musicien, de cultiver un certain éclectisme en s'ouvrant « au fur et à mesure » à une esthétique qui ne le touchait pas, en découvrant notamment « l'importance des mots » d'une chanson auxquels il ne prêtait auparavant pas attention.

Ainsi Jannick Top, qui refusait au départ d'enregistrer pour la variété, se lance-t-il à partir de sa collaboration avec Michel Berger dans une longue carrière dans ce champ : avec Serge Perathoner, rencontré en accompagnant Berger, il dirige pour celui-ci l'orchestration de *Starmania* en 1988 et de *La Légende de Jimmy* en 1990 puis celle de *Notre-Dame de Paris* en 1998, tout en composant régulièrement pour la publicité et la télévision, signant par exemple le générique de l'émission *Ushuaïa* et les musiques de la série *Navarro*⁸⁴. L'exemple de Jannick Top laisse donc voir l'entre-deux dans lequel se déploie l'activité de musicien de séance : sans appartenir au régime vocationnel, cette pluriactivité n'est pas forcément subie par le musicien et peut être « recherchée même en l'absence de la nécessité économique », la diversification des projets et des influences étant aussi une « disposition inhérente au statut d'artiste⁸⁵ ».

83 Cité par Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 148

84 S. Loison, op. cit.

85 M.-C. Bureau, R. Shapiro, op. cit., p. 22

La division du travail de création musicale

Un travail de groupe ?

Si le clivage entre le producteur et ses musiciens n'est pas toujours aussi fort qu'on peut le penser, il subsiste une tension entre l'idée d'une collaboration entre les différents membres du groupe et la réalité d'une subordination des musiciens au producteur. Si les musiciens du Système Crapoutchik ont assez d'influence pour participer à définir le « style Berger », c'est bien que leur rôle n'est pas négligeable dans la création. Et plusieurs fois Michel Berger confirme cette idée, en déclarant par exemple à propos de son album *Que l'amour est bizarre* :

« [Il] a été entièrement réalisé avec le Système Crapoutchik [...] Quand je suis rentré en studio, je n'avais presque rien de préparé. [...] Michel Bernholc a fait deux ou trois passages de cordes, mais à part cela, ce fut exclusivement un travail de groupe. C'est l'album d'un groupe⁸⁶. »

Cette revendication répétée d'une création en « groupe » résonne bien entendu avec la forme canonique du groupe de rock, dont la principale innovation est selon Jean-Luc Poueyto que « tous les membres [sont] polyvalents et égaux, et [interviennent] à tous les stades de la production de leurs disques en introduisant une perméabilité inédite entre les différentes fonctions, exercées de manière jusque-là très cloisonnée⁸⁷ ». La création en groupe résonne avec l'idée d'une montée en autonomie des artistes, la valorisation d'un projet commun s'accompagnant d'une volonté de contrôle artistique sur tous les aspects de la production ; un idéal partagé par Michel Berger qui, peu avant de faire de Colline une maison de production, déclare que son rêve est de « faire tout, uniquement avec des copains : production, chansons, disques et promotion⁸⁸ ». Ses « copains », il les associe en effet à son autonomie nouvelle, en confiant à Philippe Chatiliez et Gérard Kawczinski la réalisation de l'album de Mireille *Aujourd'hui* en 1975⁸⁹ – seule production de Colline, cela dit, qui ne soit pas réalisée par Michel Berger.

86 G. Godard, *op. cit.*, p. 27

87 Jean-Luc Poueyto, « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », *L'Homme*, 2015/3, p. 127-148, p. 137

88 Dominique Bosselet, « Le chanteur Michel Berger a réinventé Françoise Hardy », *France Soir*, 12 août 1975

89 Mireille, *Aujourd'hui*, album 33-tours, Warner Bros. Records, 56 190, 1975

En ce qui concerne le travail même de création musicale, l'approche de Michel Berger est tout aussi collaborative. Dans un reportage diffusé en janvier 1980, il montre les petits cahiers dans lesquels il note ses idées de chanson, dont il crée parfois des maquettes grâce à un petit enregistreur⁹⁰. L'idée de départ est donc personnelle, mais c'est bien avec les musiciens qu'elle prend sa forme définitive. Plusieurs témoignages le confirment, comme celui de Philippe Rault, qui gère dans les années 1980 les enregistrements de Michel Berger aux États-Unis :

« Il avait les mélodies, souvent les paroles (mais pas toujours finies) dans un de ses cahiers, type cahier d'écolier – avec des lignes. Mais tous les arrangements étaient créés sur place, avec la rythmique. [...] Michel comptait beaucoup sur la contribution musicale des musiciens qui l'entouraient⁹¹. »

« La rythmique », c'est notamment à cette époque le bassiste Jannick Top qui assume la direction musicale des disques de Michel Berger depuis le changement de génération des années 1980 qui voit Berger se séparer de son arrangeur Michel Bernholc et approfondir la méthode la création sur place, accentuant encore l'importance de la « contribution musicale des musiciens ».

Le producteur comme réalisateur

Pour autant, Michel Berger tient à affirmer son rôle prédominant dans l'élaboration des enregistrements. Interrogé en 1986 sur ses relations avec les musiciens au moment de l'enregistrement, il explique :

« Si c'étaient les musiciens qui faisaient la moitié du boulot, ça ne serait jamais pareil [...] Quel que soit le talent du musicien que tu as en face de toi, tu dois tout assumer. Les choses doivent être comme je veux, même si le résultat est nul. Je suis le seul responsable⁹². »

Apparemment, cette citation entre en contradiction avec la revendication d'un travail de groupe – où les musiciens ne font d'ailleurs pas « la moitié du boulot », mais où celui-ci est partagé équitablement, même s'il ne s'agit que de l'arrangement et pas de la

90 « Michel Berger », *L'invité du jeudi*, Antenne 2, 10 janvier 1980

91 Échange de courriels avec l'auteur, 10 juin 2021

92 Y. Bigot, « Berger l'étoile », *op. cit.*, p. 121

composition. En fait, Berger ne prétend pas tout faire tout seul, mais plutôt être « le seul responsable » du « résultat », ce qui est une nuance de taille. Ce qu'il défend, c'est plutôt le fait d'être celui qui porte le projet musical, la conception de ce à quoi l'œuvre doit ressembler.

Dans un passage d'interview citée en première partie de ce chapitre, Michel Berger compare son travail à celui d'un « metteur en scène de cinéma qui choisi[t] des comédiens pour un film⁹³ » : de la même manière que la vision artistique à l'origine d'un film est celle du réalisateur, selon le paradigme de la politique des auteurs, le projet artistique d'un enregistrement est porté par le producteur. Cette définition, qui fait du producteur le véritable auteur d'une œuvre enregistrée, réconcilie ainsi le principe d'unicité et d'authenticité de l'œuvre au fondement de l'idéologie française des auteurs-compositeurs-interprètes avec les mutations des modes de la création dans les musiques populaires qui rendent ses acteurs bien plus interdépendants. D'un point de vue rhétorique, on peut y voir le mariage d'une tradition de chanson française avec une tradition plus neuve de pop anglo-saxonne. Mais la comparaison entre la situation du producteur et celle d'un réalisateur de cinéma s'avère aussi féconde pour qualifier les relations entretenues avec les musiciens.

Dans leur article sur les réseaux des réalisateurs, Olivier Alexandre et Adeline Lamberbourg notent que « le poids de la représentation du réalisateur comme soliste n'est pas l'indice de son isolement créateur, mais bien au contraire de sa centralité au sein d'un collectif de travail, en tant qu'*entrepreneur* de projets⁹⁴ ». Dans cette perspective, la capacité à s'entourer de musiciens compétents et surtout sur la même longueur d'onde musicale devient une qualité essentielle du producteur : il est celui qui crée parce qu'il est celui qui organise la création. Et la structure des collaborations de Michel Berger avec ses musiciens, dont un noyau dur collabore très régulièrement mais pas systématiquement avec lui, fait apparaître une nouvelle forme de groupe, élastique – à l'instar d'autres producteurs avant lui, qui disposaient également de groupes malléables, comme le Wrecking Crew de Phil Spector ou les Funk Brothers de Berry Gordy⁹⁵... Il apparaît alors essentiel que le producteur puisse s'attacher durablement les

93 G. Godard, *op. cit.*

94 Olivier Alexandre, Adeline Lamberbourg, « Le singulier collectif. L'auteur à travers ses réseaux », *Sociologie de l'art*, 2016/1, p. 63-82, p. 65

95 Virgil Moorefield, *The Producer as Composer. Shaping the Sounds of Popular Music*, Cambridge/London, MIT Press, 2005, p. 21-22

services de ces musiciens réguliers, qui ne participent pas au même titre que lui à ses projets musicaux mais qui doivent pouvoir les aborder sans cynisme pour être force de proposition. Comme pour les réalisateurs, la « dimension proprement artistique » du talent se complète d'une « dimension entrepreneuriale et humaine » : le « savoir-être social⁹⁶ » du producteur. Laissons le mot de la fin à Jannick Top expliquant que son activité dans la variété, « c'était avant tout une intelligence de personnes [...] Michel Berger aurait fait n'importe quoi comme musique, j'aurais accepté⁹⁷ ».

LE PRODUCTEUR, UN ANIMAL DE STUDIO

Reste une dimension à étudier pour finir ce panorama des activités du producteur. On l'a vu, la création « sur place », avec les musiciens, est essentielle dans la musique de Michel Berger. Sur place ? Dans les studios d'enregistrement, bien sûr. Sous l'effet d'évolutions technologiques, au premier rang desquelles la console multi-piste⁹⁸, le temps passé en studio par les artistes des musiques populaires ne cesse de s'allonger à partir des années 1960⁹⁹. Le producteur apparaît donc bien comme un animal de studio, qui supervise non seulement l'enregistrement mais aussi les étapes ultérieures du mixage et du mastering. On verra que le rapport de Michel Berger aux studios est, comme ceux qu'il entretient avec ses musiciens, marqué sous le sceau de collaborations durables qui participent elles aussi à donner une assise au « style Berger ».

96 O. Alexandre, A. Lamberbourg, *op. cit.*, p. 82

97 S. Elhaïk, « Jannick Top », *op. cit.*, p. 1930

98 De manière générale, l'utilisation des bandes magnétiques à partir des années 1950 ouvre les portes à des expérimentations et facilite le travail *a posteriori* sur les enregistrements : on peut couper et remonter les bandes. Le développement des consoles multi-pistes, qui permet d'enregistrer et lire simultanément et indépendamment plusieurs bandes puis de les mixer sur une bande *master*, multiplie les possibilités offertes par la bande magnétique : il est désormais possible d'enregistrer séparément un grand nombre d'instruments et de rajouter à l'envi des pistes instrumentales ou vocales enregistrées en plusieurs fois (c'est la technique dite de l'*overdubbing*). Toutefois, les premières consoles n'ont qu'un nombre de pistes limité, en particulier en France où la norme reste 4-pistes pendant le gros des années 1960, avant que les studios se mettent au diapason du gigantisme anglais et américain (des consoles de 16, 24 voire 32 pistes).

99 Paul Théberge, « 'Plugged in' : Technology and Popular Music », in Simon Frith, Will Straw, John Street (dir.), *Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 1-25, p. 11

Le studio Gang, port d'attache de Michel Berger

Le studio du « gang » Berger

Le studio Gang ouvre ses portes peu après le début de la seconde carrière de Michel Berger comme interprète. C'est le projet de Claude Puterflam, qui s'est illustré comme producteur du Système Crapoutchik chez Vogue. Désireux de prendre son indépendance, il rachète les locaux d'une fabrique de sommiers au 12-14 du boulevard de l'Hôpital et s'associe avec l'ancien propriétaire des lieux pour monter Gang – un nom choisi en raison de l'équipe soudée qu'il forme alors avec ses amis musiciens du Système, mais aussi avec l'ingénieur du son Jean-Pierre Janiaud, rencontré chez Vogue et qui le rejoint à l'ouverture du studio en 1974¹⁰⁰. Michel Berger fait partie de ses premiers clients, en y enregistrant en 1975 son album *Que l'amour est bizarre*.

Au fil des années, Berger utilise de nombreux studios, en France (le studio Condorcet à Toulouse, pour « Big Fat Mamma » de France Gall par exemple) mais aussi à l'étranger : surtout à Londres (« L'amour est là » aux Morgan Studios en 1975, les cordes et cuivres de *Dancing Disco* aux Berwick Street Studios en 1977, les cordes de *Starmania* aux Studios E.M.I. en 1978...) et aux États-Unis (les cuivres de *Starmania* aux Secret Sound studios new-yorkais, « Donner pour donner » aux studios Sunset Sound à Los Angeles), mais aussi en Italie (les Lark Recording Studios à Carimate, dans la campagne lombarde, pour certaines chansons de *Babacar* en 1987) et au Danemark (préparation de l'album *Ça ne tient pas debout* aux studios PUK de Copenhague en 1989). Malgré cette diversification, tous les disques sont mixés chez Gang¹⁰¹, le plus souvent par Jean-Pierre Janiaud ; de même, la gravure des bandes *masters* sur la matrice (le disque qui sert de modèle pour le pressage en série des vinyles) est toujours effectuée chez Translab, annexe de Gang ouverte en 1976.

Par ailleurs, même quand les disques sont en grande partie enregistrés à l'étranger, une autre partie au moins l'est à Gang : c'est le cas de *Débranche* en 1984, dont

100 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam*, op. cit.

101 À l'exception de « Donner pour donner », un duo entre France Gall et Elton John produit uniquement à Los Angeles, et de *Dreams in Stone*, son album pour le marché américain en 1981.

les instrumentations sont créées à Los Angeles et au studio parisien du Palais des Congrès, mais dont les voix sont enregistrées dans le studio de Claude Puterflam. Gang apparaît ainsi comme le port d'attache de Michel Berger tout au long de sa carrière, ce qui s'avère profitable au studio : il produit ainsi vingt-huit albums de 1975 à 1992, enregistrés et mixés tout ou partie boulevard de l'Hôpital¹⁰². Il y entraîne également d'autres artistes, dont Johnny Hallyday à l'occasion de *Rock'n'roll attitude*, qui retourne ensuite au studio – son album suivant, écrit et produit par Jean-Jacques Goldman, s'appelle significativement *Gang*¹⁰³.

« *Un endroit fait pour produire*¹⁰⁴ »

On peut expliquer, bien sûr, la longévité de cette association par la permanence des liens qui unissent Michel Berger à l'équipe de Gang dès avant la création du studio (avec Claude Puterflam, les musiciens du Système Crapoutchik...). Claude Puterflam, récemment interrogé sur le succès de son établissement, cite aussi la qualité du matériel qui comporte dès le départ de nombreuses installations sur mesure, la compétence de l'ingénieur du son Jean-Pierre Janiaud (alors surnommé « le sorcier¹⁰⁵ »), mais propose également une explication plus inattendue :

« C'est un bon studio, sympa, dans un endroit fait pour produire, c'est-à-dire un peu chaleureux – ce que les autres ne sont pas tous, surtout à l'époque¹⁰⁶. »

Le succès de Gang tiendrait-il à la convivialité d'un lieu « sympa », « chaleureux » ? Dès son installation dans les lieux, Puterflam installe en effet une « salle d'attente/de relaxation avec bar, disques¹⁰⁷ » pour les musiciens ; il revient aussi sur le cadre proposé par le studio, sa cour intérieure en plein Paris (face à la gare d'Austerlitz) et son calme. Mais il s'agit avant tout d'un « endroit fait pour produire ». Comme il l'explique en 1983 :

102 Voir l'annexe 1 pour la liste des albums produits entre 1975 et 1992. On en compte vingt-sept, auxquels on peut ajouter *Émilie ou la Petite Sirène 76*, conte musical pour la télévision, enregistré et mixé au studio Gang mais jamais paru sur disque, à l'exception du *single* « Ça balance pas mal à Paris ».

103 Johnny Hallyday, *Gang*, album 33-tours, Philips, 830 756-1, 1986

104 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam*, *op. cit.*

105 Anonyme, « Gang : la maîtrise », *Show magazine*, n°143, septembre 1983, p. 29

106 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam*, *op. cit.*

107 Anonyme, « Gang, un studio original », *Show magazine*, n°35, mars 1976, p. 69-70, p. 69

« Les artistes et leurs producteurs doivent pouvoir travailler sans voir leurs pensées détournées ; la création ne doit pas souffrir des contraintes techniques et financières¹⁰⁸. »

Si la convivialité du lieu est si importante, c'est donc pour faciliter la « création » des « artistes et [de] leurs producteurs ». Déjà en 1976, il exprimait son ambition d'en faire « un studio pour les producteurs¹⁰⁹ » qui, à l'instar de Michel Berger, créent de plus en plus avec leurs musiciens – et donc, passent de plus en plus de temps en studio, qui devient un lieu de création et plus simplement d'enregistrement.

Pour assouplir les « contraintes techniques et financières » qui pèsent sur les producteurs, Claude Puterflam tente de mettre en place un système de forfait, plutôt que de gérer les réservations par séance unique de trois heures. Cela permettrait, selon lui, d'inscrire le travail en studio dans une temporalité plus longue. Ce système échoue, trop compliqué à mettre en place (on ne sait pas s'il faut prendre Puterflam au pied de la lettre quand il déclare en 1976 que Michel Berger « a pris un abonnement¹¹⁰ »), mais le temps passé en studio s'allonge quoi qu'il en soit : « on prenait des journées entières, c'est-à-dire trois séances¹¹¹ ». Cette inflation est particulièrement sensible au long de la carrière de Michel Berger : si le premier album de Véronique Sanson est enregistré en deux jours au studio Europa-Sonor, le dernier album solo de Michel Berger demande une année entière de recherche dans des studios danois, français, états-uniens avant d'arriver à maturation¹¹².

Comme on peut s'y attendre, une telle pratique du studio entraîne des coûts importants, disproportionnés par rapport à la quantité effective de musique produite. Bien qu'on ne sache pas exactement ce que Michel Berger dépense pour produire ses albums – il refuse en 1986 de répondre à cette « question du jeu de la vérité¹¹³ » que lui pose *Libération* – il assure à plusieurs reprises que cela lui coûte très cher, allant même jusqu'à dire qu'il « pense être la personne qui dépense le plus d'argent pour faire un disque¹¹⁴ », à cause de cette méthode qui utilise le studio dans la durée. Compte tenu de l'importance accordée à la production en studio par Berger comme par Claude

108 Anonyme, « Gang : la maîtrise », *op. cit.*

109 Anonyme, « Gang : un studio original », *op. cit.*

110 *Ibid.*

111 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam*, *op. cit.*

112 Alain Morel, « Michel Berger : 'secouez-vous !' », *Le Parisien*, 24 mai 1990

113 Bayon, Serge Loupien, « La réponse du Berger », *Libération*, 17 avril 1986

114 Y. Bigot, « Berger l'étoile », *op. cit.*

Puterflam, on comprend que leur association soit fondamentale dans la carrière de Michel Berger. Ils exemplifient parfaitement bien une évolution qui est bien plus large, non seulement parce qu'elle concerne bien plus de monde, mais aussi parce qu'elle a une autre conséquence sur la musique produite : elle place le *son* au rang des qualités premières d'un enregistrement.

Le studio comme instrument ? producteur et techniciens

Michel Berger, remarqué pour la qualité sonore de ses enregistrements

Identifiant, au fil du XX^e siècle, l'importance croissante de la sophistication des techniques d'enregistrement dans la production de musique, Ludovic Tournès parle même d'une « invention du son¹¹⁵ », voyant dans les avancées techniques (utilisation du micro électrique dans les années 1920, invention de la bande magnétique dans les années 1940, apparition de la stéréo et du microsillon dans les années 1950) une condition favorable à l'évolution des pratiques créatrices. Une fois celles-ci libérées de la question de la fidélité au son d'origine grâce au perfectionnement de la *reproduction* sonore, elles s'attaquent ainsi à la *production* d'un environnement sonore qui ne se réfère plus qu'à lui-même : le studio devient un « instrument d'expérimentation sonore¹¹⁶ ».

Certes, Michel Berger ne semble pas faire du studio et de ses outils une utilisation particulièrement expérimentale, comparée par exemple à celle de Brian Eno, producteur anglais de la même époque qui considère le studio comme « l'endroit où la composition (et pas juste l'enregistrement ou même l'arrangement) a lieu¹¹⁷ », selon l'analyse de Virgil Moorefield ; ni même par rapport aux Beatles, qui détournaient les instruments de leur usage originel pour créer des sonorités inattendues et surréalistes¹¹⁸. En revanche, l'attention portée à la qualité du son fait bien partie des éléments constitutifs de son identité de producteur pendant les années 1970, qui fait sa réputation professionnelle.

115 Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, 2008, p. 112

116 *Ibid.*, p. 117

117 V. Moorefield, *op. cit.*, p. 54

118 *Ibid.*, p. 29 et sq.

Selon le journaliste Guillaume Godard, si Berger est au début des années 1970 « un des premiers producteurs à s'être fait remarquer », c'est parce qu'il sait trouver pour ses interprètes et pour lui-même « le bon studio avec le bon son », si bien que « sa griffe est immédiatement reconnaissable¹¹⁹ ». Dès la parution de son *single* « Écoute la musique » en 1973, on loue ainsi dans *Show magazine* la « prise de son remarquable¹²⁰ ». Et même dans les colonnes de *Rock & Folk*, pourtant habituellement rétives aux productions de Michel Berger, on peut lire Yves Adrien complimenter l'album *Dancing Disco* (1977) pour sa « production immaculée¹²¹ ».

Les techniciens, d'indispensables intermédiaires

Si ce sont les progrès techniques qui permettent une attention de plus en plus grande au son dont procède la réputation de Michel Berger comme producteur, la sophistication du matériel rend également son utilisation de plus en plus compliquée. La centralité de l'enregistrement dans la production de musique a alors comme corollaire l'établissement de chaînes d'interdépendance plus marquées entre les musiciens qui utilisent le matériel pour ses potentialités artistiques et les techniciens qui le maîtrisent et le rendent utilisables pour les profanes¹²². Si bien que la distinction entre domaines artistique et technique devient caduque : comme les musiciens d'accompagnement, l'ingénieur du son doit faire preuve d'esprit d'initiative et d'oreille pour traduire concrètement les intentions artistiques du producteur, devenant alors « un nouveau musicien¹²³ ». Toujours comme pour les musiciens d'accompagnement, les services d'un technicien en particulier peuvent être précieux pour le producteur, développant ainsi un partenariat dans la durée. Ainsi Jean-Pierre Janiaud, dont on a vu la réputation de « sorcier », est-il mobilisé par Michel Berger même en-dehors du studio Gang : c'est lui qui organise celles des prises de son de l'album *Babacar* qui ont lieu en Italie.

D'ailleurs, la frontière même entre musiciens et techniciens s'estompent alors que se répandent les synthétiseurs. Le parcours de Georges Rodi, régulièrement crédité aux

119 G. Godard, *op. cit.*

120 « Disques à suivre », *Show magazine*, n°9, septembre 1973, p. 23

121 Yves Adrien, « Dico Disco », *Rock & Folk*, n°140, septembre 1978, p. 104-109

122 P. Théberge, *op. cit.*, p. 11

123 A. Hennion, *op. cit.*, p. 154

claviers sur les albums de Michel Berger (on compte treize collaborations), est éloquent¹²⁴. Claviériste de formation, jouant de l'orgue électrique dans un groupe de rock des années 1960, il découvre par hasard les premiers synthétiseurs et fait le voyage aux États-Unis pour en acquérir un (ils ne sont pas commercialisés en France à cette époque). Sans formation technique ni scientifique, il apprend sur le tas à s'en servir, un apprentissage soutenu en permanence alors que les progrès techniques à l'œuvre sont très rapides : apparition des premiers synthétiseurs polyphoniques, puis des microprocesseurs, à une époque où l'informatique est loin d'être une réalité expérimentable quotidiennement.

Ce n'est toutefois pas lui, mais Serge Pérathoner et Jannick Top, que Michel Berger charge en 1988 de réarranger complètement *Starmania* sur des séquenceurs. Ce projet ambitieux, même risqué selon Pérathoner au vu des limitations matérielles de l'époque, emporte l'adhésion de Berger quand bien même il n'a pas la moindre idée de la manière dont cela fonctionne :

« Michel, il voulait toujours avoir la dernière technologie, donc il faisait confiance à son équipe et aux gens autour de lui pour lui montrer ce qu'était la dernière technologie, et il était de toute façon toujours pour s'en servir [...] Par contre lui il était pas très technologie : il enregistrait avec des dictaphones, mais des dictaphones qui sont tombés par terre [...] Donc il nous apportait tous les deux-trois jours quelques morceaux de plus, et quand on les écoutait c'était immonde quoi¹²⁵. »

On retrouve, dans l'importance de la « confiance à son équipe » pour réaliser un projet porté par le producteur, encore une fois le même schéma que pour les musiciens. Cela dit, une nuance vient s'ajouter du fait que Michel Berger ne maîtrise manifestement pas du tout la technologie qui semble ainsi dresser entre le créateur et l'interprète-exécutant une barrière plus épaisse que dans le cadre de l'arrangement. Mais il n'en perd pas nécessairement la main pour autant. À vrai dire, Berger revendique sa distance avec la technique, au sens de technologie mais aussi de technique musicale (instrumentale, compositionnelle) :

« Ce qui est rare, je trouve, c'est l'inspiration et c'est ça qui fait qu'on aime certains créateurs plutôt que d'autres, mais c'est pas la manière qu'ils ont de

124 Pierre Lafitan, « Synthés : le son du gars Rodi », *Claviers magazine*, n°12, juin 1982, p. 24-25, 66-68

125 Serge Pérathoner cité dans « *Starmania* », *Michel Berger, tout pour la musique*, France Inter, 2 août 2014

traiter sur le plan technique ce qu'ils font [...] C'est-à-dire que le côté presque technologique de la fabrication de la chanson, les vers, tout ça ça compte pas du tout, je crois qu'on a dépassé très vite ça¹²⁶. »

Cette métaphore est révélatrice : en faisant référence à la technologie, Michel Berger insiste sur le fait que la « fabrication » concrète d'une chanson, son élaboration formelle, se rapprochent d'une activité « technologique » au sens machinal du terme, considérée ici comme éloignée de la création. On a pourtant vu à quel point même les points les plus techniques de l'enregistrement et de l'instrumentation nécessitent le concours artistique de techniciens-musiciens. Mais en affirmant que « l'inspiration » prime la « technique », Berger revendique encore une fois la seule paternité de son œuvre, étendant à tous les degrés de la collaboration artistique la même place périphérique que celle des techniciens.

Fondamentalement, le producteur apparaît comme l'organisateur du travail artistique. Ce rôle organisateur procède de l'*intention* créatrice qui est la sienne. La figure du producteur permet alors de surmonter la tension fondamentale entre l'éclatement de la production entre les divers collaborateurs et l'unicité revendiquée de l'œuvre. Chez Michel Berger, cette réconciliation apparaît indissociable du fait qu'il est également auteur-compositeur des morceaux qu'il produit : sa déception affichée après l'album *Message personnel* pour Françoise Hardy montre bien que la seule unité du « son », bien qu'importante, ne suffit pas. Dans cette perspective, la figure du producteur apparaît aussi comme un élément de mariage entre les influences de la pop et la tradition française des auteurs-compositeurs-interprètes, qui valorise une création artisanale face à une production industrialisée – un artisanat qui concorde bien avec le fonctionnement des productions Colline, coquille protégée de Michel Berger au cœur de l'industrie musicale.

126 Cité dans « À pas de deux », *Michel Berger, tout pour la musique*, France Inter, 26 juillet 2014

Chapitre 5 – Les paradoxes de la médiatisation

Comme on l’a suggéré, c’est aussi en tant que producteur que Michel Berger gagne en notoriété dans les années 1970. Si l’on s’intéresse ici à son succès, ce n’est pas tant du point de vue de la réception de son œuvre que dans la mesure où la production de musique elle-même, prise dans un système marchand dans lequel les maisons de disques cherchent à rentabiliser leurs investissements, est conditionnée par la réussite des artistes sur lesquels elles misent. Dans ce sens, la médiatisation est à prendre en compte non seulement parmi les paramètres explicatifs de la production, mais comme un élément à part entière du travail de production de musique. Toutefois, les professionnels de la musique ne sont pas nécessairement des professionnels de la médiatisation, et les activités de promotion sont le fait d’acteurs spécialisés qu’il faut étudier en tant que tels. En étudiant le succès et la médiatisation de Michel Berger de 1973 à 1980, on investit donc les marges de l’industrie musicale, sa zone de contact avec le système médiatique.

Pour autant, le « travail réputationnel¹ » que suppose la production de musique dans l’industrie musicale incombe aussi aux artistes, qui doivent savoir se montrer ou se cacher, gagner la faveur du grand public mais aussi des « prescripteurs culturels² », personnalités médiatiques et journalistes. Il faut alors faire attention à l’attitude de Michel Berger, aux stratégies qu’il choisit d’adopter – et dont il peut déléguer la mise en œuvre. Ces stratégies doivent s’adapter à un contexte particulier, le paradoxe des univers artistiques « soumis à une double économie, financière et symbolique³ » : comment concilier une exposition médiatique suffisamment forte pour garantir le succès sans être touché par le discrédit lié à un trop-plein de visibilité ? On a déjà vu, en étudiant les deux premiers albums de Véronique Sanson, les effets pervers que pouvaient avoir une

1 Émilie Saunier, « Produire la valeur artistique dans une économie de la notoriété. Le cas d’Amélie Nothomb », *Terrains & travaux*, 2015/1, p. 41-61,

2 Wenceslas Lizé, « De quelques stratégies managériales d’accumulation du capital symbolique dans le champ musical », in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 51-70

3 W. Lizé, D. Naudier, S. Sofio, « Introduction », in W. Lizé, D. Naudier, S. Sofio (dir.), *op. cit.*, p. I-XVII, p. XI

promotion trop efficace. Ici, l'enjeu est similaire, mais les paramètres du problème diffèrent. En effet, le succès personnel de Michel Berger reste limité en tant qu'interprète. Dans ces conditions, il faut se demander quelles sont les ressources dont il dispose pour s'imposer. On remarque couramment qu'il est alors connu plutôt pour ce qu'il fait pour d'autres interprètes que pour ses propres réalisations : ce constat, facilement vérifié, nous servira alors de point de départ pour étudier la manière dont Berger prend son parti de cette situation, forgeant une image publique de producteur intrinsèquement liée à ses relations aux interprètes féminines.

RÉUSSIR SA CARRIÈRE, ENTRE SUCCÈS ET MÉDIATISATION

Avant d'étudier le succès de Michel Berger, encore faut-il pouvoir le mesurer. Les formes du succès peuvent en effet être multiples. On en distingue ici deux (parmi d'autres possibles) sur lesquelles on s'attardera : le succès commercial des disques ; le succès médiatique (ou plutôt, la présence médiatique). Pour chacune des deux formes, on tentera de quantifier le succès de Michel Berger, avant de s'interroger sur les conditions de possibilité d'une médiatisation d'un chanteur sans grand succès.

Un succès discographique indirect

Antoine Hennion voit dans la vente de disques, qui suppose un effort financier de l'auditeur, l'indicateur le plus pertinent du succès d'un chanteur⁴. En l'absence de statistiques officielles, avalisées par les maisons de disques, il est alors difficile de mesurer précisément ce succès⁵. On peut toutefois s'appuyer sur les données fournies par Fabrice Ferment, qui a eu accès aux archives des maisons de disques pour la

4 Antoine Hennion, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981, p. 171

5 Il existe un classement éphémère édité, à destination des professionnels, par le Centre d'Information et de Documentation du Disque (CIDD) de 1973 à 1977. Faisant l'objet de critiques, le classement prend fin. Il faut attendre 1984 pour voir renaître un classement avalisé par le SNEP, le Top 50 – bien que son fonctionnement soit également sujet à caution.

préparation d'un ouvrage écrit en collaboration avec le SNEP et dédié aux plus grands succès commerciaux en France depuis 1962 : les chiffres de vente mis en ligne sur son site internet complètent les manques de *40 ans de tubes*, qui n'indique pas précisément les ventes de chacun des disques présentés⁶.

Tout au long de la décennie 1970, Michel Berger est absent des tableaux de Fabrice Ferment : aucun de ses *singles* ne se vend à 80 000 exemplaires, aucun album ne franchit la barre des 75 000 exemplaires. Ces nombres élevés placent la barre du succès assez haut, mais force est de constater que les disques de Michel Berger peinent à décoller, alors même qu'il publie un album par an entre 1973 et 1976, chacun accompagné de deux *singles* qui en sont tirés.

Il en va autrement des disques qu'il produit pour d'autres interprètes. En 1973, WEA écoule plus de 100 000 exemplaires de *Message personnel*, l'album produit pour Françoise Hardy. Idem deux ans plus tard pour *France Gall*, premier album éponyme écrit, composé et produit pour sa compagne. En 1977, il se vend 300 000 exemplaires de l'album *Dancing Disco*. Cette progression des ventes se vérifie aussi pour les *singles* : alors que « La déclaration d'amour », premier *single* produit par Michel Berger pour France Gall, n'atteint pas les 80 000 exemplaires vendus, « Mais, aime-la » dépasse ce chiffre en 1975, avant que « Musique » et « Si, maman si » se vendent respectivement à plus de 250 000 et 100 000 exemplaires en 1977, et l'année suivante « Viens, je t'emmène » à 300 000 exemplaires.

Il faut placer cette forte augmentation dans le contexte d'une industrie du disque florissante et d'un marché en expansion. Selon les données fournies par l'International Federation of the Phonographic Industry, le volume total de phonogrammes vendus en France passe de 76 millions d'unités en 1971 à 159 millions en 1978 soit plus du double, une forte croissance qui s'explique entre autres par la hausse modérée (30%) du prix des disques pendant la décennie, là où l'indice général des prix à la consommation double⁷. Par ailleurs, l'équilibre des ventes se modifie nettement, le format album dépassant pour la première fois le *single* : toujours de 1971 à 1978, la proportion d'albums (33-tours et cassettes) vendus passe de 38 % à 58 %⁸.

6 Fabrice Ferment, le SNEP, *40 ans de tubes*, Clichy, Éditions Larivière, 2001. Le site de Fabrice Ferment est <http://top-france.fr/>

7 Ghislain de Murard, *L'industrie du disque*, Paris, DAFSA, 1982, p. 30

8 *Ibid.*

Ces données, qui reflètent le dynamisme économique français dans la consommation de loisirs à la fin des Trente Glorieuses, correspondent également à une politique des distributeurs, qui privilégient l'augmentation des ventes en volume à la recherche de rentabilité et à l'accroissement des marges⁹. Quant à la nouvelle prédominance de l'album, on a vu aux chapitres précédents que les racines culturelles de ce changement étaient particulièrement exploitées par WEA-Filipacchi qui, dès son implantation en France, se concentre sur ce format. Si le succès commercial des disques de France Gall profite de ce contexte favorable, il n'en est pas moins remarquable dans la mesure où l'interprète, au sommet de sa gloire une décennie plus tôt, peinait au début des années 1970 à renouer avec le succès. Son association avec Michel Berger lui permet bien de relancer sa carrière, mais le succès commercial de celui-ci n'est qu'indirect puisqu'il ne vend pas ses propres disques. Cela ne lui en assure pas moins une visibilité médiatique.

Les médias audiovisuels, passage obligé d'une carrière dans l'industrie musicale

Des relations problématiques avec l'industrie du disque

Il ne faut en effet pas conclure trop vite d'un succès commercial mitigé que Michel Berger est un chanteur inconnu. Si Antoine Hennion a raison de souligner que la seule observation de l'exposition médiatique des interprètes ne donne accès qu'à une image déformée de leur succès auprès du public, il ne faut pas pour autant négliger cette exposition ni ses effets possibles sur la trajectoire des artistes. C'est d'autant plus vrai qu'en étudiant Michel Berger on s'intéresse à la construction d'une carrière. Dans la typologie des succès d'Antoine Hennion, on l'a vu au chapitre 4, la *carrière* se rattache à une forme particulière de trajectoire qui suppose de la part de la firme un investissement de longue durée et d'abord non rentable dans le développement d'un artiste. Étudier sa *construction* suppose de prêter attention aux processus par lesquels le chanteur *va faire carrière*, aux acteurs impliqués dans ces processus, à leurs intérêts

9 Marc Bourreau, Benjamin Labarthe-Pol, « Crise des ventes de disques et téléchargements sur les réseaux peer-to-peer. Le cas du marché français », *Réseaux*, 2006/5, p. 105-144, p. 116

divers et à leurs interactions. Si la présence médiatique est disqualifiée par Hennion parce qu'elle distord le succès réel d'un interprète auprès du public, c'est précisément pour cette raison qu'on doit s'y intéresser : parce qu'en construisant le public et le chanteur, elle construit sa carrière¹⁰.

Les acteurs de l'industrie du disque ne s'y trompent pas. La couverture médiatique des artistes est un enjeu de taille pour les firmes qui cherchent à les développer et à rentabiliser leurs investissements. En 1989, Mario d'Angelo conclut d'un examen des relations entre industrie phonographique et système médiatique que « dans la rencontre entre la production et la consommation, ce sont moins les circuits de distribution que les média qui constituent des intermédiaires puissants¹¹ ». Certes, l'auteur écrit à la fin d'une décennie qui a vu un essor considérable de la médiatisation des musiques populaires (libéralisation des radios et télévisions, développement du clip vidéo) et donc la modification des rapports de force entre industrie du disque et diffuseurs¹². Mais les industries culturelles n'ont pas attendu les années 1980 pour voir se développer des formes de synergie médiatique dans l'espoir de stimuler les ventes, donnant d'ailleurs lieu à de nombreuses dénonciations : la *payola*, pratique qui consiste à intéresser financièrement un animateur radio au succès d'un disque pour l'inciter à en faire la promotion, fait scandale aux États-Unis dans les années 1950¹³ ; en France à la même époque, c'est le « matraquage » par lequel Lucien Morisse impose Dalida (sa future femme et à ce moment surtout la nouvelle égérie de son partenaire en affaires Eddie Barclay) sur les ondes d'Europe 1 qui fait l'objet de critiques décrédibilisant la chanteuse¹⁴ ; une campagne de presse dénonce dans les années 1970 la pratique de la co-édition, avatar moderne de la *payola* où les radios éditent des chansons qu'elles vont passer fréquemment, récupérant ainsi la part d'éditeur liée au passage à l'antenne et gagnant aussi de l'argent en cas de succès du disque¹⁵.

10 Voir Philippe Le Guern, « Il n'y a pas d'œuvres cultes, juste le culte des œuvres. Pour une approche constructiviste des cultes médiatiques », in P. Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 13-35

11 Mario d'Angelo, *La renaissance du disque. Les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 86

12 Voir Ivan Chupin, Nicolas Hubé, Nicolas Kaciaf, *Histoire politique et économique des médias en France*, Paris, La Découverte, 2009, p. 75-89

13 Nicolas Curien, *L'industrie du disque*, Paris, La Découverte, 2006, p. 42

14 Barbara Lebrun, *Dalida. Mythe et mémoire*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2020, p. 68 et sq.

15 Voir par exemple l'intervention de Jean-Loup Tournier, président de la Sacem, dans l'article : Anonyme, « Éditeurs : vrais et faussaires », *Le Monde*, 20 janvier 1978

Certes, Michel Berger n'est pas impliqué dans de telles manœuvres qui dévoilent une certaine consanguinité entre les milieux du disque et des médias. Mais ces controverses à répétition montrent à quel point la médiatisation est érigée en enjeu et en problème par les éditeurs musicaux et phonographiques, par les femmes et hommes de médias, par les critiques et les artistes eux-mêmes¹⁶. L'exposition médiatique, perçue comme la seule manière d'accéder au marché de masse, semble ainsi un passage obligé pour la réussite d'une carrière artistique dans l'industrie musicale¹⁷.

Une survisibilité médiatique ?

On a donc eu recours aux collections de l'Ina pour mesurer la présence de Michel Berger dans les médias audiovisuels. On a cherché ses apparitions à partir de 1973, année où il commence à passer à la télévision à l'occasion de sa seconde carrière d'interprète¹⁸, et jusqu'en 1980, année du grand succès « La groupie du pianiste » qui semble l'installer durablement parmi les interprètes les plus reconnus. Le choix de cette seconde borne est motivé par le thème du chapitre, qui étudie la montée en notoriété de Michel Berger, autant que par la multiplication des résultats à partir de 1981 qui, d'une part, complique l'analyse et, de l'autre, peut relever des mutations du paysage audiovisuel français dues au changement politique de 1981. *A contrario*, la période étudiée est assez stable du point de vue des chaînes et des programmes audiovisuels, correspondant à peu près au septennat de Valéry Giscard-d'Estaing (1974-1981) et à la période de transition entre la suppression de l'ORTF par celui-ci et la nouvelle donne

16 Un documentaire sur le sujet, produit par Lionel Rotcage en 1982, donne un bon aperçu de l'implication générale de tous les acteurs dans ce débat, la position la plus commune étant celle de renvoyer la balle dans le camp de l'adversaire. « Trente-trois tours et puis s'en vont », *Mœurs en direct*, Antenne 2, 19 décembre 1982

17 C'est également la conclusion de Moshe Adler, qui remarque que la hiérarchie des succès ne s'établit pas en vertu de celle des talents, mais qu'elle est fonction de la facilité d'accès à l'information concernant un artiste ou une œuvre. Dans cette perspective, la tendance naturelle à la concentration de l'attention médiatique sur quelques-uns explique le développement d'un *star-system* et donne lieu à une bataille féroce pour se tailler une place dans le groupe exposé. Moshe Adler, « Stardom and Talent », *The American Economic Review*, 1985/1, p. 208-212

18 On l'a vu, Michel Berger était cependant apparu à la télévision à deux occasions pendant sa première carrière. *Discorama*, 1e chaîne, 10 novembre 1963 et *Jeunesse oblige*, 1e chaîne, 30 avril 1966

induite par la libéralisation et les ambitions culturelles du Parti socialiste de François Mitterrand¹⁹.

Ont été comptabilisées les émissions renvoyées par une recherche croisée (« Michel Berger » et « Berger Michel ») sur le catalogue en ligne de l'Inathèque. On n'a retenu que les émissions où Michel Berger est effectivement présent – après vérification du document si l'indexation seule ne permettait pas d'en juger²⁰. Pour donner un point de comparaison à cette étude, on a également comptabilisé les apparitions de Pierre Billon, dont la situation en 1973 est très comparable à celle de Michel Berger : né comme lui en 1947, fils de la chanteuse Patachou, il commence aussi sa carrière dans les années 1960 avec son ami Michel Sardou pour qui il compose des chansons. Après plusieurs années à évoluer dans l'ombre de l'industrie musicale, plaçant ses chansons à divers interprètes (Serge Reggiani, Pierre Groscolas, Dick Rivers, Nicoletta...) il publie son premier album en même temps que Michel Berger (en suivront deux autres en 1974 et 1976) à l'occasion de quoi un article commun est consacré aux deux débutants dans les colonnes de *France Soir*²¹.

On constate sans surprise que les deux trajectoires sont très différentes : tandis que celle de Michel Berger, connaît une progression globale puis un quasi-triplement du nombre d'occurrences en 1980, celle de Pierre Billon décline lentement jusqu'à rejoindre l'axe des abscisses en 1979 et 1980 (Figure 4). Il est plus intéressant d'observer que les trois premières années sont à peu près similaires pour chaque interprète : malgré le pic de dix apparitions que Billon enregistre en 1974, leur présence médiatique est à peu près similaire. C'est à partir de 1976 que la différence se fait vraiment sentir, alors que le nombre d'apparitions de Michel Berger double par rapport à l'an passé (de sept à quatorze) et que Billon continue de décliner. Le disque de Michel Berger ne rencontre pourtant pas plus de succès que les précédents. On peut donc parler, à partir de ce moment, d'une certaine surexposition médiatique si l'on compare cette médiatisation à son succès commercial.

19 Voir Patrice Flichy, *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991 (1e éd. : 1980), p. 69-74

20 Beaucoup d'émissions apparaissent parmi les résultats parce qu'une chanson passe dont Michel Berger est l'auteur, ou qu'il est mentionné par un des participants.

21 Dominique Bosselet, « Deux nouvelles têtes, deux nouvelles voix », *France Soir*, 21 avril 1973

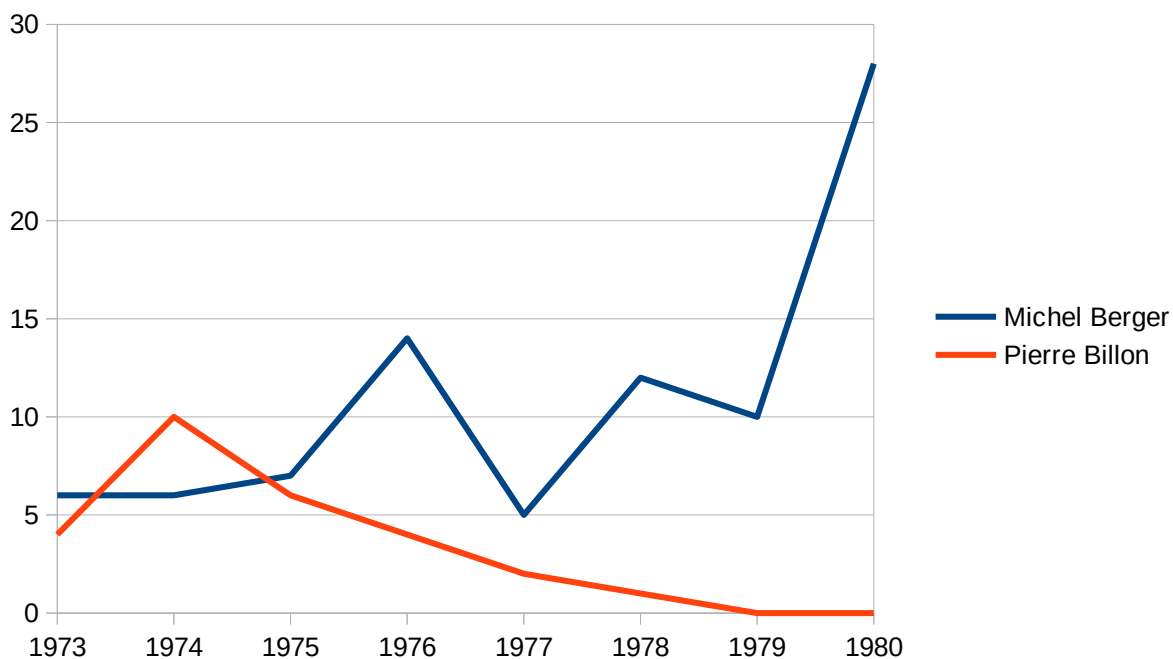


Figure 4 - Évolution du nombre d'apparitions médiatiques. Comparaison entre Michel Berger et Pierre Billon de 1973 à 1980

Une bonne insertion sociale dans le paysage audiovisuel des années 1970

Des relais dans les radios privées

L'étude du catalogue de l'Inathèque a cependant une limite majeure : n'y sont conservées, pour la période qui nous intéresse, que les collections de l'audiovisuel public français. En ce qui concerne la diffusion des musiques populaires, il est pourtant difficile de faire abstraction des radios dites périphériques – Europe 1 et Radio Luxembourg en tête – qui accordent leur accordent une place comparativement bien plus importante dans leur programmation. Mais les indices dont on dispose quant à la diffusion de Michel Berger par ces stations privées nous donnent également une piste d'interprétation de son apparente sur-médiatisation dans les années 1970. C'est Yves Bigot (lui-même employé d'Europe 1 à la fin de la décennie) qui nous l'apprend :

« Europe 1 le diffuse régulièrement, qui le soutiendra toujours, via René Cleitman, Christian Geldreich, Claude Brunet, Jean-Loup Lafont, Mychèle, Yves et Jean-Pierre Abraham notamment. À RTL, toutefois, Georges Lang est fan²². »

L'accent mis sur les animateurs qui « soutien[nent] » Berger nous invite à considérer l'importance primordiale de son insertion sociale dans sa trajectoire médiatique. Est-ce un hasard si c'est Europe 1 qui suit le mieux Michel Berger, alors que ce dernier compose depuis la fin des années 1960 des indicatifs pour ses animateurs dont Viviane Blassel, Jean-Loup Lafont, Pierre Lescure (voir le chapitre 2) ? Quant à Mychèle Abraham, citée ci-dessus, le même auteur évoque ses rendez-vous au café pendant lesquels Berger l'entretient de sa vie personnelle (son mariage avec le patron de Polygram France), ou de ses choix de programmation²³.

Certes, ces proximités ne signifient pas mécaniquement un traitement privilégié ni l'existence de liens intimes entre le chanteur et ces personnalités médiatiques. Comme souvent, les relations professionnelles et amicales ne sont pas clairement délimitées, et c'est Yves Bigot lui-même qui, tout en expliquant que ses fréquentes rencontres avec Michel Berger « dans un cadre professionnel [ont débordé] sur [leurs] vies », précise qu'il « n'oserai[t] pas pour autant affirmer que Michel était un ami²⁴ ». Mais on peut multiplier les exemples qui témoignent de sa bonne insertion sociale dans le paysage audiovisuel de l'époque. Il est ainsi convié aux Olympiades d'Europe 1, une « opération de publicité » de la station de radio selon Grégoire Colard qui se souvient l'y avoir accompagné, en sa qualité d'attaché de presse, à deux reprises au moins : au Maroc (probablement en 1977) et au Sénégal en 1979²⁵. La manifestation consiste à réunir « des représentants des sociétés phonographiques et des différents media [avec] un très grand nombre d'artistes²⁶ » pour un séjour au soleil, participant ainsi à resserrer les liens entre les divers pôles de l'industrie musicale. Autre illustration des bénéfices d'une proximité avec le personnel d'Europe 1, c'est la programmatrice de la radio Claude Brunet qui conseille en 1977, après avoir entendu les bandes de l'album de France Gall

22 Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, p. 100

23 *Ibid.*, p. 230-231

24 *Ibid.*, p. 11

25 Entretien avec l'auteur, 9 juin 2021

26 Anonyme, « Les Olympiades d'Europe 1 », *Show magazine*, n°97, 24 décembre 1979, p. 8-9, p. 8

Dancing Disco, de choisir le titre « Musique » comme *single* pour promouvoir l'album²⁷ – avec succès, le 45-tours se vendant à plus de 300 000 exemplaires.

Pour témoigner des bénéfices qu'on peut tirer de la fréquentation des journalistes musicaux, l'exemple de Frank Lipsik est également révélateur. Ce jeune journaliste, animateur et créateur en 1974 de l'émission « Taxi » sur Radio Monte-Carlo, explique en 1975 le principe de son émission : essayer « d'imposer des chanteurs qui au départ ne sont pas des vedettes consacrées²⁸ ». Et lorsqu'on lui demande quels chanteurs il a le plus soutenus, il cite en premier le nom de Michel Berger. Plus tard, entre autres intervenants (dont Jacques Barsamian, auteur de l'interview sus-citée...), les deux hommes participent à l'émission « Beatles Story » qui retrace l'histoire du groupe anglais²⁹. Et l'année suivante, ils collaborent pour la création du conte musical *Émilie ou la Petite Sirène 76* dont Lipsik signe le livret sur une musique de Michel Berger³⁰. Cette collaboration, de courte durée et sur laquelle on ne possède aucune information supplémentaire, illustre encore une fois la difficulté de remonter la piste des liens entre acteurs à partir des traces publiques produites par l'industrie musicale : on ne peut pas dire si Lipsik et Berger se connaissaient avant que le premier invite le second dans son émission, jusqu'où va leur bonne entente, pourquoi ils collaborent ensemble, ni s'ils continuent de se fréquenter après. En revanche, cela confirme que Michel Berger dispose dès les années 1970 de relais dans le monde médiatique dont il peut profiter à diverses occasions.

Dans la cour des grands : les émissions de variétés populaires

On peut aussi profiter de l'évocation du conte *Émilie* pour faire remarquer qu'il s'agit d'une étape importante dans la médiatisation de Michel Berger puisqu'il s'agit de son premier *Numéro Un*³¹. Cette émission de variétés produite par Maritie et Gilbert Carpentier, qui réunit en moyenne quinze millions de téléspectateurs tous les samedis

27 J.-R. Zanzotto, *Entretien avec Dominic Lamblin*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2019 [consulté en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45696368z>]

28 Jacques Barsamian, « Frank Lipsik. Du stylo au micro », *Gold*, n°2, août 1975, p. 36-37, p. 36

29 « Beatles Story », *Point chaud*, TF1, 12 novembre 1975

30 « Émilie ou la Petite Sirène 76 », *Numéro Un*, TF1, 22 mai 1976

31 Précisons que Michel Berger figure parmi les invités du *Top à Julien Clerc*, prédécesseur des *Numéro Un*, mais il n'y occupe qu'une place secondaire. « Julien Clerc », *Top à*, 29 septembre 1973

soir de sa création en 1974 à son coup d'arrêt en 1982³², joue un rôle structurant dans la diffusion des musiques populaires par l'audiovisuel public français, en l'absence le plus souvent d'émissions consacrées au rock³³. *Numéro Un* repose sur une mise en scène personnalisée qui implique la bonne connaissance de chaque artiste et le partage de moments conviviaux pendant la préparation des émissions, ponctuée d'un goûter chez le couple de producteurs³⁴. L'émission représente ainsi, pour nombre de critiques qui dénoncent le « clan³⁵ » Carpentier, la tendance à l'entre-soi du show-business français et les verrous qui font obstacle à l'entrée des nouveaux artistes sur la scène.

Même s'il ne fait pas partie des invités les plus réguliers, Michel Berger bénéficie d'une position avantageuse en pénétrant ce cercle ; mais sa participation à ces émissions, ainsi que ses apparitions de plus en plus fréquentes auprès d'autres présentateurs vedettes (Danièle Gilbert pour *Midi Trente*, Michel Drucker pour *Les rendez-vous du dimanche*, Guy Lux pour *Top club...*) contribuent aussi à l'éloigner de la forme contre-culturelle du rock dont il se réclamait au début des années 1970 et à le rapprocher de la « variété française », amalgame stylistique entre des chanteurs qui ont en commun une certaine facilité d'accès et leur participation, bon gré mal gré, aux rouages de l'industrie musicale – on se souvient que Véronique Sanson avait rencontré un accueil similaire (voir le chapitre 3). Et Berger juge bon de se défendre, en 1983, d'appartenir à ce milieu :

« Si on contrôle, j'ai fait un Numéro Un où j'ai invité Bashung, Balavoine, c'est pas mal. Si on est soi-même invité, c'est différent, là on n'a pas le choix. Sinon, c'est vrai, à la télé, il y a une complaisance³⁶. »

Invoquant les noms d'Alain Bashung et de Daniel Balavoine comme des cautions rock, la « complaisance » et l'absence de « choix » qui sont selon lui souvent la règle dans le travail de promotion, Michel Berger exprime ici sa frustration à l'égard d'une télévision

32 Elizabeth Jacquinot, *Les émissions de variétés de Maritie et Gilbert Carpentier. Un divertissement français de la seconde moitié du XX^e siècle (1948-1988)*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2017, p. 131

33 Maxime Guébey, « Les émissions de rock à la télévision française (1967-1974) », mémoire de M2 en histoire contemporaine sous la direction de Pascale Goetschel, soutenu en juin 2020 à l'Université Paris 1, p. 33. Philippe Le Guern et Hugh Dauncey quant à eux se demandent, non sans s'en amuser, si le fossé franco-anglais en matière de musiques populaires peut se résumer à l'opposition entre *Top of the Pops* et les Carpentier. Philippe Le Guern, Hugh Dauncey, « Top of the Pops vs Maritie et Gilbert Carpentier ? France – Angleterre, regards croisés sur les musiques populaires », in H. Dauncey, P. Le Guern (dir.), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires, France – Grande Bretagne*, Guichen/Paris, Éditions Mélanie Sèteun/Irma, 2008, p. 9-24

34 E. Jacquinot, *Les émissions de variété de Maritie et Gilbert Carpentier*, op. cit., p. 134-135

35 *Ibid.*, p. 186

36 Cité par Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 215

qui semble faire système et montre une sensibilité critique. Dans un paysage musical populaire construit par une opposition forte entre rock et variétés, l'exposition médiatique a un prix : celle d'être catalogué comme un artiste *mainstream*. Il se reproduit pour Michel Berger ce qui a déjà freiné la reconnaissance de Véronique Sanson par la critique rock.

À LA CONQUÊTE DE L'AUTHENTICITÉ

Si Michel Berger bénéficie d'une médiatisation correcte dans les années 1970 c'est aussi, comme on l'a suggéré, en raison de son travail pour d'autres interprètes et en particulier France Gall. Il est communément admis que celle-ci lui donne – comme à Serge Gainsbourg en son temps – une visibilité qu'il ne pourrait avoir sans elle. Cela ne va pourtant pas de soi qu'un auteur-compositeur capte la lumière projetée sur son interprète : au contraire, l'image du chanteur ou de la chanteuse se doit le plus souvent de proposer au public un support d'identification qui gomme les conditions réelles d'existence de la chanson comme œuvre collaborative et fabriquée – au point, selon Céline Chabot-Canet, que l'interprète « ne vend plus seulement sa chanson, mais d'une certaine manière son image³⁷ ». Dans cette perspective, on peut considérer le travail médiatique comme une composante à part entière du « style Berger ». Il faut donc s'interroger sur le processus dynamique de construction des images médiatiques de France Gall, Michel Berger et ses autres interprètes féminines dans les années 1970. on montrera ainsi que le rapport de l'auteur-compositeur-producteur masculin à des interprètes féminines est essentiel dans l'image de producteur qui fait peu à peu sa notoriété dans les années 1970.

37 Céline Chabot-Canet, « La chanson française : microsillon et macromutations », *L'Éducation musicale*, n°569, 2011, p. 21-39

Une vie privée à protéger : le travail de la médiatisation

Acquérir le contrôle de son image

Il faut d'abord replacer cette exposition peu à peu acquise par Michel Berger dans le contexte d'une culture de la visibilité qui s'affirme au XX^e siècle comme une caractéristique fondamentale des sociétés contemporaines, au profit d'évolutions techniques successives permettant la captation, la reproduction et la diffusion massive des images³⁸. Dans la mesure où la visibilité devient un type de capital, réparti inégalement selon les individus, et que ce capital peut servir à mettre en valeur d'autres types de capitaux (les capitaux économique et symbolique liés au succès d'une chanson, par exemple), elle devient logiquement l'objet d'un travail spécifique lié à sa gestion³⁹. Une partie du travail de médiatisation est assumée par Michel Berger lui-même, qui participe aux émissions, aux événements publics tels que les remises de prix⁴⁰, etc. Mais ce sont des acteurs particuliers qui ont la charge de ce travail.

Dans l'industrie du disque, ce sont les éditeurs phonographiques et les distributeurs qui s'occupent le plus souvent de la promotion des artistes⁴¹. WEA-Filipacchi dispose ainsi début 1975 d'un service constitué de six employés (deux pour les relations avec la radio, une pour la télévision, une pour la presse, un autre spécialisé pour la presse musicale et les artistes internationaux, ainsi qu'une secrétaire) sous l'autorité de Benoît V. Gautier⁴². Des réunions ont lieu chaque semaine en présence du directeur général, des directeurs de catalogue et du directeur commercial qui établissent les consignes de promotion en fonction des objectifs commerciaux pour chaque produit, réévalués grâce aux retours de terrain des services commerciaux.

Toutefois, Michel Berger s'émancipe rapidement de la promotion de WEA. Au moment où il fait de Colline un producteur phonographique, il choisit de travailler

38 Sur l'histoire de la visibilité, voir Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 87-128

39 *Ibid.*, p. 263-264

40 Michel Berger et France Gall se déplacent ainsi au Marché international de l'édition musicale (MIDEM) de Cannes, où ils reçoivent des prix, comme en 1978 (Anonyme, « Les trophées d'Europe 1 », *Show magazine*, n°57, 15 février 1978, p. 9) et en 1979 (Anonyme, « Les numéros un d'Europe 1 », *Show magazine*, n°79, 12 février 1979, p. 30-31)

41 Jean-Samuel Beuscart, Kevin Mellet, *Promouvoir les œuvres culturelles*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2012, p. 124

42 Anonyme, « La promotion WEA-Filipacchi », *Show magazine*, n°24, février 1975, p. 19

indépendamment sa médiatisation. Il contacte alors Grégoire Colard en septembre 1975 pour lui proposer de s'occuper de l'album de Mireille⁴³. Jeune indépendant, Colard n'est pas sans expérience : il a été, pendant trois ans jusqu'en mai 1975, responsable des relations avec la télévision de Phonogram⁴⁴, et s'occupe déjà de plusieurs artistes dont Mireille Mathieu⁴⁵. Selon son témoignage, c'est le présentateur de RTL André Torrent qui lui adresse Michel Berger quand ce dernier lui fait part de son désir de prendre en main sa promotion⁴⁶. En charge des télévisions et radios, Grégoire Colard reste indépendant et partage son travail avec Gil Pacquet, auparavant attaché de presse de Johnny Hallyday, qui s'occupe de la presse pour Michel Berger.

Grégoire Colard : le travail d'un intermédiaire de la notoriété

Le travail de Grégoire Colard apparaît essentiel, dans un univers où « la relation [est] solidement établie entre la présence d'intermédiaires [...] et la notoriété des artistes⁴⁷ ». Son travail reste essentiellement caché ; comme il l'explique, il reste « dans l'ombre de la lumière⁴⁸ ». Il correspond bien à l'idéal-type de l'artisan de la visibilité décrit par Nathalie Heinich⁴⁹ : attaché durablement à une vedette (deux en l'occurrence, puisqu'il faut aussi compter France Gall), il pénètre son intimité (« je faisais partie de la famille, du clan ») et son rôle, bien que circonscrit à la sphère des relations publiques, ne paraît pas avoir de délimitations précises. Ainsi, ses attributions sont multiples. « Gardeschourme » devant les loges des concerts, il joue aussi le rôle d'écran de protection entre les fans et les vedettes dans la rue ; il se décrit aussi comme un « conseiller » sur l'image, notamment vestimentaire, de Michel Berger ; mais son rôle le plus important est la gestion des relations avec les gens de médias.

Présent « dans toutes les télés et dans toutes les radios », Grégoire Colard apparaît comme l'artisan principal des négociations nécessaires entre l'artiste et le monde médiatique, grâce à un entretient soigneusement cultivé :

43 Cf. Grégoire Colard, Alain Morel, *Michel Berger, l'étoile au cœur brisé*, Paris, Fayard, 2011, p. 108-110

44 Anonyme, « Mouvements », *Show magazine*, n°26, mai 1975, p. 15

45 Anonyme, « Mouvements », *Show magazine*, n°37, mai 1976, p. 17

46 Entretien avec l'auteur, 9 juin 2021

47 W. Lizé, *op. cit.*, p. 52

48 Entretien avec l'auteur, 9 juin 2021. Sauf mention contraire, toutes les citations du paragraphe en sont extraites.

49 N. Heinich, *op. cit.*, p. 270-276

« C'est le truc dans ce métier d'attaché de presse, faut être ami avec les gens, voilà. Mais forcer un peu la dose quoi, son amitié pour obtenir aussi des choses, c'est un échange. Parce qu'eux [les programmeurs et producteurs] ils demandent aussi des choses : 'on voudrait telle chose, nous, par rapport à tel artiste, est-ce que Brassens voudrait bien faire ceci'⁵⁰ ... »

Mentionnant aussi « des échanges secrets par rapport à d'autres artistes » pour favoriser les passages à la radio et à la télévision de Michel Berger, Grégoire Colard bénéficie d'une grande latitude dans l'organisation du planning promotionnel. C'est lui qui se charge de « gérer les périodes de silence », donc d'entretenir la rareté, une stratégie clef identifiée par Wenceslas Lizé⁵¹ qui s'applique à tous les artistes – mais particulièrement, semble-t-il, à Michel Berger, dont la discrétion semble constituer une ligne de conduite.

Un couple invisible ? Une éthique de la discrétion

En effet, malgré le rôle mis en évidence ci-dessus de France Gall dans la notoriété de Michel Berger, le couple cultive la discrétion. Dès leur mariage, ils mettent le plus grand soin à ménager leur intimité, comme ils l'expliquent alors à Philippe Bouvard :

« Il y a beaucoup de gens pour qui le mariage pour les gens qui chantent c'est plus important que les chansons qu'ils font, et ça c'est un petit peu dommage⁵². »

Cette discrétion est justifiée par la volonté de mettre en avant les « chansons ». Autant que la volonté de se préserver du regard parfois intrusif des médias, c'est véritablement pour protéger leurs images respectifs d'interprètes, leurs *personae*, que France Gall et Michel Berger tiennent à se distinguer l'un de l'autre. Ce dernier l'affirme avec force en 1980 :

« Je ne veux absolument pas qu'on lie ma vie publique à celle de France Gall. Nous ne cachons pas que nous vivons ensemble, bien sûr. Mais nous avons deux publics très différents. On essaie toujours de nous présenter en bloc, comme un couple chantant. C'est catastrophique, aussi bien pour elle que pour moi⁵³. »

50 Entretien avec l'auteur, 9 juin 2021

51 W. Lizé, *op. cit.*

52 *Dix de der*, Antenne 2, 10 juillet 1976

53 Jean-Pierre Enard, « C'est l'heure de Michel Berger », *VSD*, 26 juin 1980

Berger tient à se démarquer des « couple[s] chantant[s] », à l'instar de Stone et Charden qui rencontrent le succès dans les années 1970. Là encore, le rôle de Grégoire Colard apparaît primordial pour se prémunir des pressions qui existent – y compris dans leur propre maison de disques WEA, dont le directeur de la production Dominic Lamblin déclare justement d'eux en 1976 que « ce sont les nouveaux Stone et Charden⁵⁴ ».

Ce travail de protection est relationnel, certes : consiste surtout à tenir tête aux sollicitations médiatiques. Mais il peut également être physique – sans un sens non violent du terme. Grégoire Colard se souvient que France Gall et Michel Berger lui demandaient constamment de « [s]e mettre au milieu quand il y avait des photographes⁵⁵ ». On le voit, c'est véritablement l'*image* qui pose ici un problème, représentant un danger pour les carrières respectives des deux musiciens. Et on comprend la nature de ce danger quand on voit que les critiques tendent justement à se concentrer sur leur couple – ou en tout cas à l'utiliser comme argument de discrédit. Ainsi, Jacques Colin dans *Rock & Folk* les appelle « Monsieur Gall » et « Madame Berger », concluant sa critique de *Paris, France* en déclarant ironiquement qu'ils « ont au moins de quoi vivre jusqu'au prochain [album]⁵⁶ ». Chez *Libération*, Jean-Pierre Thibaudat va jusqu'à dire que « France Gall n'existe pas [...] Ce corps n'est autre que celui de Madame Berger⁵⁷ ».

Ces critiques signifient-elles l'échec de la stratégie de discrétion adoptée par Michel Berger et France Gall ? Peut-être, dans une certaine mesure en tout cas. Sa visibilité étant longtemps liée à celle de ses interprètes féminines, l'image forgée par Michel Berger dans les années 1970 semble aller contre la discrétion qu'il cherche à adopter.

54 Cité dans Anonyme, « Séminaire WEA : Pompadour le 30 août », *Show magazine*, n°41, octobre 1976, p. 18

55 Entretien avec l'auteur, 9 juin 2021

56 Jacques Colin, « Disques : *Paris, France* », *Rock & Folk*, n°162, juillet 1980, p. 132

57 Jean-Pierre Thibaudat, « Allée France », *Libération*, 30 janvier 1982

« Le producteur de ces dames⁵⁸ » : interprètes féminines et médiatisation

Un pic de visibilité dû aux interprètes féminines

Revenons sur le décompte des apparitions médiatiques de Michel Berger entre 1973 et 1980, esquissé ci-dessus. On a vu que l'année 1976 marque le pic de visibilité de Michel Berger (quatorze apparitions) avant la médiatisation intensive de 1980 (vingt-six apparitions). Dans quelle mesure exactement ce pic est-il lié à son travail pour France Gall, qu'il épouse cette même année ? Pour répondre à cette question, on peut distinguer de 1973 à 1980 le nombre de ses apparitions seul sur le plateau et le nombre d'apparitions où il est accompagné d'une ou plusieurs de ses interprètes (Figure 5).

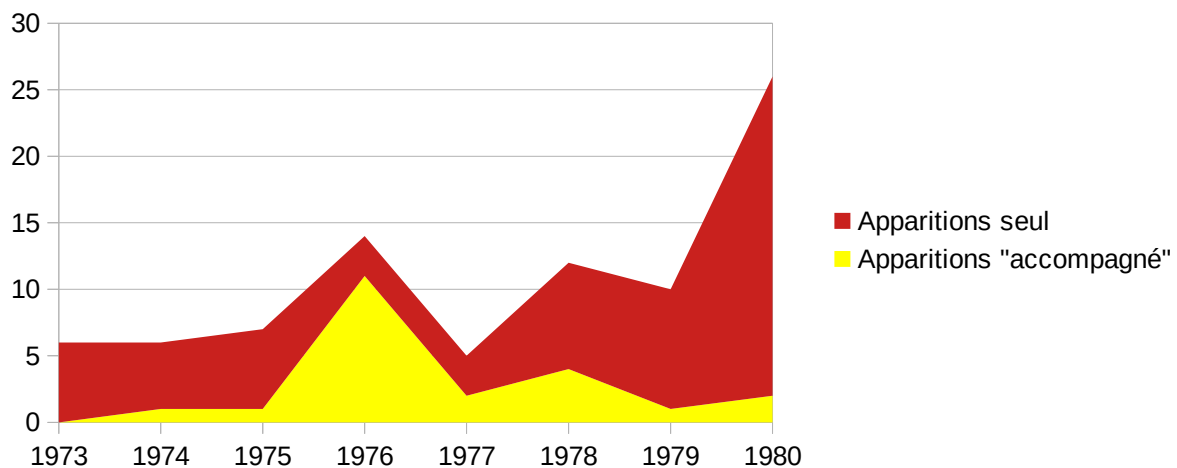


Figure 5 - Évolution du nombre d'apparitions médiatiques de Michel Berger, accompagné ou non, de 1973 à 1980

La première année, Michel Berger est seul pour ses six apparitions médiatiques ; en 1974, il apparaît cinq fois tout seul mais pour la première fois avec France Gall. Celle-ci interprète sur le plateau de *Sports en fête*⁵⁹ la chanson que lui a écrite Berger (« La déclaration d'amour ») et le rejoint ensuite pour chanter en play-back une chanson issue de son album à laquelle elle participe (« Mon fils rira du rock'n'roll »). Il est probable que Michel Berger profite ici de l'invitation de France Gall pour chanter sa propre chanson à l'émission. L'année suivante, il paraît encore six fois seul, mais à la fin de l'année on note

58 Guillaume Godard, « Le producteur de ces dames », *Gold*, n°4, octobre 1975, p. 26-28

59 *Sports en fête*, 1e chaîne, 22 septembre 1974

une apparition commune avec France Gall et Françoise Hardy⁶⁰. C'est cependant l'année 1976 qui voit le plus grand nombre de co-apparitions : sur les quatorze apparitions comptées, il ne se présente seul que trois fois (dont une fois au cours d'un reportage de quinze minutes où la présence de France Gall est suggérée hors-champ), avec France Gall neuf fois (dont une fois avec Françoise Hardy et une fois avec Mireille également) et deux fois avec Mireille (dont une fois avec Françoise Hardy).

Le pic de visibilité de Michel Berger dans les années 1970 est donc aussi la seule année où il se présente plus souvent accompagné que seul, au point que ses co-apparitions avec des chanteuses comptent presque pour les trois quarts de sa présence à la télévision. Les années suivantes, au contraire, voient décroître le nombre de ces co-apparitions : il apparaît encore deux fois (sur cinq) avec France Gall en 1977, quatre fois (sur douze) en 1978, une fois (sur dix) avec Mireille en 1979, une fois avec Mireille et une fois avec France Gall (pour son *Numéro Un*⁶¹) contre vingt-quatre fois seul en 1980, signe que sa carrière d'interprète prend véritablement son indépendance. On confirme l'idée répandue que la notoriété de Michel Berger auprès du grand public se fait d'abord en vertu de son travail pour des interprètes féminines. On peut préciser les contours de cette image en s'intéressant au contenu des émissions qui ont été dénombrées.

De Françoise Hardy à Mireille, l'image d'un producteur exigeant

Si France Gall est bien l'interprète à laquelle Berger est le plus souvent associé à la télévision et à la radio, la présence de Françoise Hardy à ses côtés n'est pas anodine. Celle pour qui il a écrit « Message personnel » deux ans plus tôt joue en effet un double rôle dans la perception de Michel Berger comme auteur-compositeur-producteur pour des femmes. Un rôle direct d'abord : Berger s'affirme à plusieurs reprises comme le compositeur de « Message personnel », qu'il lui arrive d'interpréter lorsqu'il est invité, comme au journal de France Inter en 1975⁶² ou lors d'un reportage qui lui est consacré en 1976⁶³. De son côté, Françoise Hardy s'affiche comme l'interprète de Michel Berger, en

60 *Un sur cinq*, Antenne 2, 17 décembre 1975. Les bandes semblent avoir été perdues et l'émission n'est pas consultable à l'Inathèque, on ne connaît donc pas exactement le contenu de l'émission.

61 « Michel Berger », *Numéro Un*, 15 novembre 1980

62 *Inter actualités de 13h*, France Inter, 15 décembre 1975. On l'entend jouer « Message personnel » au piano

63 « Spécial variétés Michel Berger », *Un sur cinq*, Antenne 2, 10 novembre 1976. Pour illustrer l'aspect poétique d'un texte de chanson, il déclame le texte de « Message personnel »

interprétant avec lui sa chanson « Peut-être toi, peut-être moi » sur Europe 1 en 1974 et, l'année suivante, en chantant sur la même radio « La déclaration d'amour » écrite pour France Gall⁶⁴.

Mais Hardy joue aussi un rôle indirect en présentant Michel Berger à une femme dont le rôle auprès de lui à cette époque est peu souligné : Mireille, compositrice-interprète renommée dans les années 1930 et 1940 pour son association avec le parolier Jean Nohain et depuis directrice du Petit conservatoire de la chanson qu'on a évoqué au chapitre 1⁶⁵. Intime de Mireille dont elle a été l'élève, elle la présente à Berger lorsque celui-ci cherche à monter pour la télévision *Émilie ou la petite sirène* 76. Se croisent, dans ce conte, France Gall (qui tient le rôle principal) et Françoise Hardy (qui joue le personnage de « la star ») ; le rôle de la grand-mère, prévu pour Mireille, est finalement confié à Nicole Croisille⁶⁶ mais sa rencontre avec Michel Berger est le prélude à une admiration mutuelle qui transparait dans leur parcours médiatique.

En effet, Michel Berger décide de produire avec Colline un nouvel album de Mireille. S'il ne s'investit pas directement dans le processus de production, confié comme on l'a vu à deux de ses amis musiciens, il paraît à plusieurs occasions à la télévision aux côtés de la chanteuse respectée dont il devient proche : trois fois en 1976, une fois en 1979 et une dernière fois en 1980. D'une part, on voit que cette co-exposition participe du pic de visibilité de Berger en 1976. D'autre part, l'étude de ces apparitions montre comment elles ont pu participer à sédimer l'image de Michel Berger comme producteur pour des interprètes féminines. D'abord, parce que Mireille insiste sur le rôle de celui-ci auprès de Françoise Hardy, en lui demandant d'interpréter « Message personnel » qu'elle a trouvé « formidable⁶⁷ » la première fois qu'elle l'a entendu, répétant l'opération en 1979 lorsqu'elle invite Berger et Hardy à chanter avec elle cette chanson lors du *Grand échiquier* qui lui est consacré⁶⁸. Ensuite et surtout, parce qu'une confusion manifeste s'opère à lieu entre les auteurs-compositeurs du disque de Mireille (qu'elle mentionne pourtant) et Michel Berger, alors que la présentatrice Danièle Gilbert explique que c'est lui qui a écrit les chansons de l'album. Cette confusion est soutenue

64 Ces deux titres sont disponibles sur la réédition « Deluxe » de l'album *Message personnel*, parue en 2013.

65 Sur le rôle crucial de Mireille dans la chanson française et notamment l'assimilation des influences américaines, voir le documentaire de Patrick Rebeaud, *La voix de Mireille*, France, 2014, 53min

66 J.-R. Zanzotto, *Entretiens avec Bernard de Bosson. 3, Entretien du 24 juillet 2018*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018, en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45394775b>

67 *Midi Première*, TF1, 20 février 1976

68 « Mireille », *Le grand échiquier*, Antenne 2, 25 janvier 1979

par un autre amalgame à l'occasion d'un échange plaisant entre Mireille et Michel Berger. À Danièle Gilbert qui s'amuse de l'inversion des rôles du Petit Conservatoire, Mireille répond, malicieuse :

« C'est vrai, je suis devenue l'élève – c'est un merveilleux conte de fées pour moi – je suis devenue l'élève de Michel Berger. C'est vrai ! [...] Il m'a fait très peur... Mais j'ai fait tout ce qu'il m'a dit, et je continue, et avec joie⁶⁹. »

Cette citation participe à ancrer l'idée d'un producteur exigeant (« il m'a fait très peur », venant d'une femme elle-même connue pour son autorité et son exigence), renforcée encore par l'idée d'une inversion des rôles maître-élève, si bien que Michel Berger, qui n'a pourtant jamais fréquenté le Petit conservatoire, est aujourd'hui cité parmi ses anciens élèves⁷⁰.

Et Berger créa France Gall

Ce n'est pas la première fois qu'une confusion de ce type prête à Michel Berger un rôle qu'il n'a pas eu auprès d'une chanteuse. Michel Drucker, en sa qualité de présentateur de *Sports en fête*, le présente ainsi lors de sa première apparition commune avec France Gall à la télévision :

« Un duo avec une ravissante personne, très jolie, une jolie voix, et Michel Berger qui est un grand compositeur. On parle beaucoup de lui et on a raison, il a écrit pour Véronique Sanson, pour Françoise Hardy, là il écrit pour France Gall⁷¹. »

Pour montrer le « grand compositeur » qu'est Michel Berger, Drucker soutient en passant qu'il a « écrit pour Véronique Sanson ». D'apparence anodine, cette erreur témoigne toutefois d'une relecture de la carrière de Michel Berger au début des années 1970 à la lumière des rôles qu'il a depuis endossés avec Françoise Hardy et maintenant France Gall. Très vite, Berger devient en effet celui qui lance les carrières de ces interprètes.

69 *Midi Première*, TF1, 8 janvier 1976

70 Entre autres exemples : Laurence Le Saux, « Podcast : 'Mireille, c'était une petite voix pointue' », *Télérama*, 18 juin 2019, en ligne : <https://www.telerama.fr/radio/podcast-mireille,-cetait-une-petite-voix-pointue.n6289595.php>

71 *Sports en fête*, 1e chaîne, 22 septembre 1974

Significative à cet égard est l'accumulation des formules, à partir de 1974 dans la presse quotidienne, destinées à affirmer son influence : il est « le chanteur qui vous fera redécouvrir France Gall et Françoise Hardy⁷² », « le compositeur préféré des jolies filles⁷³ », « le compositeur charmant qui réveille les princesses de cire endormies⁷⁴ », celui qui « a découvert Véronique Sanson [...] réinventé Françoise Hardy [et] réinventé France Gall⁷⁵ », qui « raffole, entre deux disques à lui, de donner quelques chansons aux chanteuses⁷⁶ », etc. Michel Berger devient alors le « Vadim de la chanson⁷⁷ », ainsi que le surnomme Jean-Claude Mangeot sur France Inter en 1975. Filant par ailleurs la métaphore du producteur comme réalisateur, cette comparaison avec le cinéaste qui fit de Brigitte Bardot une star avec son film de 1956 *Et Dieu créa la femme*, n'est pas plus anodine que la confusion de Michel Drucker : elle établit Michel Berger comme celui qui crée non seulement les chansons de ses interprètes, mais bien ses interprètes elles-mêmes.

Il faut dire que France Gall et Michel Berger se prêtent au jeu. D'abord, le second assume sa volonté de ne travailler qu'avec des femmes – ce qui est effectivement le cas dans sa seconde carrière, exceptée bien entendu sa collaboration avec Johnny Hallyday en 1985. Il explique simplement à Jean-Claude Mangeot : « quand j'écris pour des garçons, et bien j'écris pour moi⁷⁸ ». Défendant dans la même interview son appartenance à la « petite race à part » des auteurs-compositeurs-interprètes, qui ont « quelque chose à exprimer » (contrairement aux interprètes?), il s'inscrit à nouveau dans l'idéologie des ACI de la chanson française. Mais ici, il faut remarquer la dimension genrée de cette idéologie, qui accorde une place prépondérante aux hommes⁷⁹. Dans la continuité de représentations anciennes de la musique (Agnès Fine cite la formule de Wagner, « la musique est femme et le poète est l'homme qui doit venir la féconder dans

72 Alice Hubel, « Michel Berger, le chanteur qui vous fera redécouvrir France Gall et Françoise Hardy », *France Soir*, 8 mai 1974

73 Anonyme, « Michel Berger, le compositeur préféré des jolies filles », *L'Aurore*, 9 mai 1974

74 M. A., « Michel Berger : des chansons pour lui », *Le Quotidien de Paris*, 28 juin 1975

75 Dominique Bosselet, « Le chanteur Michel Berger a réinventé Françoise Hardy », *France Soir*, 12 août 1975

76 Alice Hubel, « Michel Berger : des chansons sur la planche », *France Soir*, 10 décembre 1975

77 *Inter actualités de 13h*, France Inter, 15 décembre 1975

78 *Ibid.*

79 Voir Peter Hawkins, *Chanson. The French singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Adlershott/Burlington, Ashgate, 2000, p. 35-50 pour un tour d'horizon des autrices-compositrices-interprètes de la chanson française.

l'amour⁸⁰ »), cette vision du masculin créateur et du féminin inspirateur est réinvestie par le couple Berger-Gall.

En effet, France Gall exprime à maintes reprises sa reconnaissance vis-à-vis de Michel Berger qui lui a permis de renaître à la chanson. Entre autres exemples, elle explique en 1977 à Michèle Dokan pour *France Soir* :

« Gainsbourg (que je n'ai rencontré que cinq fois dans ma vie) [...] donnait de moi l'image qu'il s'imaginait être la mienne... Il m'a écrit des choses que j'ai adoré chanter, mais qui n'étaient pas moi. [J'ai eu de la chance d']épouser un auteur qui vous fait des chansons sur mesure [...] Il me voit vivre, il sait ce que je veux vivre⁸¹ »

En citant sa collaboration avec Serge Gainsbourg (avec qui, d'ailleurs, on compare aujourd'hui Michel Berger pour leur rôle de Pygmalion), France Gall déclare non seulement qu'une page s'est bel et bien tournée dans sa carrière, mais revendique aussi une continuité entre sa vie et les chansons que lui écrit Michel Berger. Cette continuité est une manière de clamer son authenticité, c'est-à-dire la « continuité entre l'être perçu et l'être réel⁸² », une authenticité mise en péril par la médiatisation qui multiplie les images factices de la chanteuse, et que les chansons s'emploient à restaurer. Significativement, les concerts que donne France Gall en 1978 – les premiers depuis le début de la décennie – font d'abord entendre, avant que le spectacle commence, la mélodie de « Poupée de cire, poupée de son » jouée par une clarinette mélancolique... avant que toutes les musiciennes fassent leur entrée ensemble en entamant énergiquement « Musique », écrite par Michel Berger.

Dans un contexte où la médiatisation est un paramètre essentiel du succès, il est paradoxal d'observer que si son association avec des interprètes féminines et en particulier avec France Gall est essentielle pour rendre compte de sa notoriété dans les années 1970, elle lui vaut aussi des critiques. Ce paradoxe, qui tient comme on l'a vu à la nature particulière des marchés artistiques où la rareté doit savoir s'allier avec la

80 Agnès Fine, « Éditorial », *Clio. Femmes, genre, histoire*, n°25, 2007, p. 9-25

81 Michèle Dokan, « France Gall : 'Je suis bien dans ma peau' », *France Soir*, 30 avril 1977

82 N. Heinich, *op. cit.*, p. 29

présence pour espérer « cumuler les profits » réputationnel et financier, implique alors un travail spécifique, à la lisière de l'industrie musicale et du monde médiatique. Mais un autre paradoxe tient au fait qu'en se coulant dans le moule du Pygmalion et de sa Muse, France Gall et Michel Berger contribuent en partie à alimenter cette image de couple qu'ils cherchent à cacher, alors que c'est bien en vertu de leur complémentarité artistique revendiquée qu'ils prétendent conquérir l'authenticité, établissant une continuité entre leur vie et leurs chansons qui deviennent alors, plutôt que les médias, le moyen privilégié de les connaître.

TROISIÈME PARTIE

1980-1992. VOIR AU-DELÀ DE LA MUSIQUE

Chapitre 6 – Apache, une ambition d’indépendance

Après 1980, Michel Berger continue sur sa lancée. Au succès rencontré par France Gall s’ajoute désormais le sien qui lui confère une visibilité plus importante. Quelles sont les perspectives d’évolution de carrière qui s’offrent alors à lui ? Cette période est pour Michel Berger l’occasion de multiples revendications. Après avoir conquis son autonomie de producteur grâce à Colline, il cherche à dépasser les rôles d’auteur-compositeur-interprète et de producteur qui lui sont assignés. Déclarant en 1986 à *Libération* : « J’ai envie d’être éclectique, de faire plein de trucs [...] je ne suis pas un chanteur, je suis aussi un chanteur¹ », il semble vouloir s’émanciper du cadre restrictif de ce qui fait son succès – à l’instar de Léo Ferré, quoique d’une manière différente².

La troisième et dernière partie de ce mémoire se propose ainsi de considérer deux de ces tentatives d’émancipation et de diversification au long des années 1980. On commence ici par s’interroger sur la création en 1982 d’une maison de disques, Apache, par Michel Berger. Alors que sa société de production Colline semblait lui avoir fourni un outil adapté à ses méthodes et à ses conceptions de la création et, par ailleurs, profitable (Berger fait partie des quelques artistes qui touchent en 1980 plus d’un million de francs de droits de la Sacem³), qu’est-ce qui motive la fondation d’Apache ?

Pour répondre à cette question, il faudra restituer les ambitions déclarées de Michel Berger et de Patrick Vilaret, son associé dans Apache, grâce à une étude de la presse professionnelle ; ces ambitions doivent être replacées dans un double contexte. D’une part, la création d’un éditeur indépendant résonne avec l’évolution économique de l’industrie du disque, marquée par une concentration croissante et la mobilisation des producteurs et éditeurs indépendants pour défendre leur position face aux multinationales dominantes. D’autre part, les ambitions proprement artistiques déclarées par Michel Berger prennent leur sens dans un contexte culturel marqué par

1 Bayon, Serge Loupien, « La réponse du Berger », *Libération*, 17 avril 1986

2 Peter Hawkins, « The career of Léo Ferré : a Bourdieusian analysis », *Volume !*, 2003/2, p. 55-67

3 Claude Fléouter, « Rencontres professionnelles à Blois. L’édition phonographique face à son avenir », *Le Monde*, 27 octobre 1981

des débats parfois virulents sur la place des musiques populaires dans l'écosystème culturel français, débats dans lesquels on exposera la position de Berger.

On montrera ainsi que la création d'Apache procède d'une volonté d'indépendance qui s'exprime en termes économiques aussi bien que culturels, vis-à-vis d'une industrie musicale mondialisée sur laquelle il porte un regard critique. Pour autant, cet épisode ne relève pas d'une logique de confrontation. En étudiant les formes de négociation mises en œuvre par Michel Berger pour acquérir cette indépendance, on se demandera aussi dans quelle mesure cette volonté de ne pas rompre totalement avec le champ de la grande production peut nuire à son projet – Apache se termine en effet par un constat d'échec, au regard en tout cas des ambitions affichées par ses créateurs au début de la décennie.

UNE ÉMANCIPATION COMPLIQUÉE DU « SYSTÈME DES MULTINATIONALES⁴ »

La décision de Michel Berger de créer une structure indépendante est cohérente avec un parcours jusque-là marqué par une certaine recherche de liberté et d'émancipation. Sa société Colline avait déjà vocation à lui garantir une certaine autonomie dans son travail, bien qu'elle ait été, on l'a vu, *de facto* complètement dépendante de WEA-Filipacchi et de Barclay. Mais c'est plus largement une sensibilité critique vis-à-vis du système de production de la musique que traduisent les créations de ces sociétés : il y a au moins un désir d'indépendance, que Michel Berger souhaite réaliser en créant les Disques Apache, qui n'est plus seulement un producteur (comme Colline), mais également un éditeur phonographique, voué à s'installer véritablement sur le marché. S'il faut interpréter ce mouvement comme une émancipation vis-à-vis des multinationales, on verra toutefois que cette émancipation ne se fait pas tant sur le mode de la rupture que de la collaboration.

4 Jean D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », *Show magazine*, n°157, avril 1985, p. 20-23, p. 20

Une réaction à l'évolution de l'industrie du disque

La concentration économique des années 1980

S'il faut en croire le directeur général de WEA Bernard de Bosson, la méfiance générale à l'égard des multinationales était déjà bien ancrée chez Michel Berger en 1971, au moment de signer chez eux comme directeur artistique : accusant les sociétés américaines d'inonder le marché européen de musique étrangères, il redoutait alors que WEA rechigne à produire des artistes français, rejoignant ainsi le discours critique de la scène pop de l'époque⁵. Après une décennie passée dans le giron de WEA, Michel Berger saisit en 1982 l'occasion de créer une nouvelle société indépendante lorsque le contrat de licence entre Colline et WEA prend fin. C'est Patrick Vilaret, co-fondateur et gérant des Disques Apache, qui témoigne en 1985 auprès de *Show Magazine* :

« [Michel Berger] n'avait pas l'intention de renouveler son contrat parce qu'il était comme moi, contre ce système des multinationales⁶ »

Si Vilaret insiste sur cette opposition au « système des multinationales », c'est que lui-même cherche à en fuir une en s'associant avec Michel Berger. Les deux se sont connus, on s'en souvient, alors que Vilaret administrait Colline pour le compte des éditions Barclay, dont il était directeur (voir le chapitre 4) ; or la société néerlandaise Polygram prend le contrôle du groupe fin 1978⁷. S'il est annoncé que Barclay gardera son indépendance – y compris en ce qui concerne la distribution – Polygram affirme néanmoins son emprise sur l'ex-indépendant français, en nommant par exemple Roger Maruani (anciennement à la tête de l'international chez Phonogram France) directeur général de Barclay deux mois plus tard⁸.

Au début des années 1980, la tendance se dessine en effet d'un regain de concentration de l'industrie phonographique. Après une année très profitable en 1978, le marché du disque s'effondre et la rentabilité des entreprises est mise en cause. Le

5 Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretiens avec Bernard de Bosson. 2, entretien du 15 novembre 2017*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017 [consulté en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10813014>]

6 J. D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », *Show magazine*, *op. cit.*, p. 20

7 Dans un premier temps, Polygram France acquiert 40 % du capital de Barclay et la Société générale 40 % aussi. *Show magazine*, n°73, 17 novembre 1978, p. 1

8 *Show magazine*, n°77-78, 19 janvier 1979, p. 1

nombre de disques vendus en France passe de 76 millions pour les 33-tours et 62 millions de 45-tours en 1978 à respectivement 64 millions et 58 millions en 1980 ; seules les ventes de cassettes se maintiennent et augmentent même légèrement (de 20 millions en 1978 à 22 millions), mais pas assez pour compenser la perte de vitesse du disque⁹. En cause : le développement des cassettes vierges et pirates, la baisse du pouvoir d'achat des tranches d'âge les plus consommatrices (ici, les plus jeunes) due à la morosité économique générale, mais surtout le développement de nouvelles pratiques de loisirs audiovisuels qui font concurrence à la musique enregistrée (vidéo, jeu vidéo...)¹⁰.

Pour faire face à ces difficultés, les entreprises du secteur se restructurent. Au rachat de Barclay suit bientôt celui de Decca, également par Polygram. En 1983, quelques mois à peine après la création d'Apache, Warner Communications Inc. (WCI, maison-mère de WEA International) révèle son projet de racheter les parts de Siemens dans Polygram et de s'associer à Philips pour créer une super-société associant les efforts des deux géants du disque¹¹ qui contrôlerait, en France, près de 40 % du marché de la distribution¹². De telles tractations montrent bien la nature des majors de l'industrie du disque : Polygram, qui apparaît déjà comme une super-structure regroupant plusieurs labels importants (Polydor, Deutsche Grammophon, Phonogram, nouvellement Barclay et Decca...) et exerçant sur plusieurs pays *via* des filiales nationales, n'est en réalité qu'une partie d'un conglomérat industriel plus large associant Philips d'un côté et Siemens de l'autre, deux entreprises pour lesquelles la production et la distribution de musique n'est qu'une activité parmi d'autres. Là non plus, la situation n'est pas nouvelle, et WCI elle-même descend d'une entreprise de parking états-unienne, Kinney National Company. Mais les réorganisations suite à la crise de 1979 et en vue de

9 Ghislain de Murard, *L'industrie du disque*, Paris, DAFSA, 1982, p. 30

10 Mario d'Angelo, *La Renaissance du disque. Les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 17-18

11 Anonyme, « Philips et Warner : restructuration internationale », *Show magazine*, n°142, juillet-août 1983, p. 1. Après un feuilleton judiciaire long de plusieurs mois et dans plusieurs pays, la fusion sera finalement empêchée, CBS ayant saisi la justice américaine pour faire appliquer les lois anticoncentration. M. D'Angelo, *La Renaissance du disque, op. cit.*, p. 17

12 Estimation à partir des données fournies par Antoine Hennion pour l'année 1979 en additionnant les parts de marché de Phonogram (15-16%), Polydor (11-12%), WEA-Filipacchi (7%) et Barclay (6-7%). Antoine Hennion, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981, p. 242. Si, au niveau français, le rapport de forces apparaît nettement en faveur de Polygram qui apporte 33 des 40 % de parts de marché, l'équilibre n'est pas le même à l'international et notamment aux États-Unis où WEA est plus forte et Polygram l'est moins.

se préparer à l'arrivée du CD, prévue pour 1983, ainsi qu'au développement de la vidéo, rendent le problème encore plus sensible au début des années 1980, alors que les entreprises de taille moyenne peinent à s'adapter à la nouvelle donne industrielle¹³.

Barclay et WEA en proie à la rationalisation

Lors de la création d'Apache en 1982, Michel Berger et Patrick Vilaret ne peuvent pas prédire la suite des changements que réserve la décennie. Ils n'ont probablement même pas connaissance du projet de fusion entre WEA International et Polygram. Mais ce qui peut expliquer leur départ c'est que cette tendance à la concentration, déjà à l'œuvre, se répercute sur l'expérience même de leur métier. Patrick Vilaret explique :

« Je me suis retrouvé tout d'un coup dans un système qui ne me convenait plus avec des obligations quotidiennes et une façon de travailler qui ne me convenait plus non plus¹⁴ ».

Fabrice Aboulker, assistant de Patrick Vilaret dans ses dernières années chez Barclay, confirme la rationalisation du travail qui s'opère quand la multinationale prend le contrôle du grand indépendant :

« Quand Philips a racheté Barclay, c'était fini quoi. L'immeuble où Philips les faisait travailler six mois après, c'était un immeuble boulevard de l'Hôpital, du genre, on avait l'impression d'être à la Sécu. Ils étaient dix fois plus nombreux, y avait des pointeuses à l'étage artistique, c'était pas du tout la même ambiance, les gens étaient beaucoup moins bien payés, y avait pas de notes de frais, y avait pas de voyages... C'était beaucoup plus austère¹⁵. »

Le tournant des années 1980 apparaît donc comme une période charnière dans l'histoire de l'industrie musicale. Le changement d'échelle (« dix fois plus nombreux ») et le resserrement des budgets (« les gens étaient beaucoup moins bien payés, y avait pas de notes de frais, pas de voyages ») accompagnent un contrôle du travail et de la productivité (les « pointeuses à l'étage artistique ») qui met à mal le sentiment de liberté

13 Vogue, le deuxième « grand indépendant » français avec Barclay, lutte pour sa survie au long des années 1980, sans parvenir à renouer avec le succès artistique ni à s'adapter à l'arrivée du CD. Lucie Servin, « La maison de disques Vogue. De la croissance à la faillite : analyse artistique et commerciale d'un label français pendant les Trente Glorieuses (1948-1992) », mémoire de M2 d'histoire contemporaine sous la direction de Danielle Tartakowsky, soutenu à l'université Paris 8 en octobre 2010

14 J. D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », *op. cit.*, p. 20

15 Entretien avec l'auteur, 6 juin 2021

et « d'irresponsabilité financière¹⁶ » qu'Antoine Hennion place au cœur du métier de directeur artistique.

D'ailleurs, les inquiétudes de Michel Berger pour s'éloigner de WEA sont très proches de celles de son associé dans Apache. Bernard de Bosson se souvient :

« Il était malheureux, me disant que la maison était en train de changer. Il me disait : 'Ne tombe pas dans ces travers. Résiste devant le marketing, la compta, le business, n'oublie pas la musique'¹⁷ »

L'opposition entre « le business » et « la musique » dans ce discours recouvre, sans doute de manière simpliste, la différence entre le « système des multinationales » évoqué tout à l'heure par Patrick Vilaret et une maison de disques indépendante, où le producteur et auteur-compositeur-interprète aurait une plus grande liberté.

La vieille garde passe la main

Si, avec la crise, c'est l'ensemble de la profession qui passe « du caviar au régime sans sel¹⁸ » comme l'exprime alors Bernard de Bosson, la charnière que représente la vente de Barclay est aussi liée à un changement de personnel et de génération dont « l'ambiance » se ressent. « Joyeux compagnon de la saga Barclay¹⁹ », comme le surnomme *Show magazine* en 1985, Patrick Vilaret est dépaysé par le changement de propriétaire. Son assistant Fabrice Aboulker développe :

« Patrick Vilaret faisait vraiment partie de l'entourage d'Eddie Barclay. C'était une époque très familiale. [...] Le disque facile, la vie facile... C'était une certaine époque. Et quand Barclay a vendu sa boîte, il a dû sentir qu'il perdait la main, il devait se faire épilucher sans doute même les notes de restaurant, quoi²⁰. »

16 Antoine Hennion, *Les professionnels du disque*, op. cit., p. 99. Voir aussi au chapitre 2 de ce mémoire, « Un métier de grande liberté »

17 Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, p. 247

18 Alain-Guy Aknin, « Crise ou pas crise ? Les réponses », *Show magazine*, n°93, 18 octobre 1979, p. 17-22, p. 20

19 J. D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », op. cit., p. 20

20 Entretien avec l'auteur, 6 juin 2021

Avant d'être directeur des éditions Barclay pendant plus de dix ans²¹, Vilaret était assistant de Léo Missir à la Compagnie européenne du disque, la branche discographique de Barclay²². Au moment de la vente, le personnel a l'impression qu'une « époque très familiale » prend fin. Fabrice Aboulker lui-même, fils de Florence Aboulker qui gravite dans la galaxie Barclay, bénéficie de la coutume qui veut qu'on offre des postes subalternes aux enfants des membres de l'équipe, pour les faire débiter dans le métier²³. L'exemple des « notes de restaurant », anodin en apparence, exprime le passage de relations de travail amicales et détendues dans une conjoncture économique favorable (« le disque facile, la vie facile... ») à une ambiance « austère », ressentie comme impersonnelle, couplée à une réduction des budgets personnels.

La mention du restaurant n'est pas innocente, compte tenu de la personnalité de Patrick Vilaret. Thibaut Chatel, jeune publicitaire dont l'agence Torpedo est hébergée dans les locaux d'Apache de 1984 à 1986, se souvient :

« Vilaret c'était un mec très rigolo, très sympa, qui détestait déjeuner seul donc dès le matin il commençait à s'organiser pour trouver quelqu'un pour déjeuner. [...] Donc on a passé comme ça des déjeuners très sympas avec lui, il nous a même proposé de manger avec Eddie Barclay²⁴. »

Il ne s'agit certes pas d'attribuer la création d'Apache à la seule volonté de Patrick Vilaret de déjeuner tous frais payés. Mais l'importance que « l'élégant jeune homme du show-business français²⁵ » attache aux sociabilités du métier contribue à expliquer sa volonté d'évoluer dans un environnement professionnel protégé, d'autant plus que son rôle relève autant du suivi personnel des artistes que de la gestion des sociétés :

« Patrick, la grande force qu'il avait, c'est qu'il était beaucoup dans les relations publiques. Ça se passait très bien avec les artistes, il les suivait. C'était pas quelqu'un qui était dans l'artistique, c'était vraiment avec les gens. [...] Il a suivi, protégé Michel Berger sa vie entière et c'était... un assistant de grand luxe, un peu²⁶. »

21 D'après son témoignage, il a « succédé à Gilbert Marouani [à la tête des éditions Barclay] après l'affaire 'My Way' », c'est-à-dire entre 1969 et 1970. « They Get A Kick Out Of Him », *Show magazine*, n°25, mars-avril 1975, p. 30

22 « Compagnie européenne du disque (Barclay) », *Guide du show-business*, Paris, SERP, 1968, p. 102

23 Entretien avec l'auteur, 6 juin 2021

24 Entretien avec l'auteur, 5 juin 2021

25 J. D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », *op. cit.*, p. 20

26 Fabrice Aboulker, entretien avec l'auteur, 6 juin 2021

Dans cette perspective, la création d'Apache apparaît comme une tentative de préserver la liberté dont il disposait avant le rachat de Barclay, en misant tout sur sa collaboration avec Michel Berger, dont il est proche depuis une décennie. Mais il ne s'agit pas d'un simple repli : contrairement à Colline, Apache n'a plus vocation à abriter uniquement les productions de Berger pour renforcer son indépendance artistique personnelle (et engranger des droits supplémentaires), mais bien à s'ouvrir vers l'extérieur en produisant d'autres artistes.

Apache, une « véritable maison de disques²⁷ »

La création d'Apache procède donc d'une volonté d'indépendance et de résistance à la concentration galopante des multinationales et à la dissolution croissante de la production musicale dans des groupes industriels aux activités diversifiées. Mais, alors que les majors contrôlent dans l'ensemble la distribution des disques, quelles sont au juste les relations d'Apache, société de production et d'édition phonographique et musicale, avec ces entreprises ? Michel Berger et Patrick Vilaret donnent-ils à leur maison de disques les moyens de leurs ambitions ?

Une dépendance financière avérée vis-à-vis des majors

Selon Yves Bigot, le contrat qui fixe la distribution par WEA du catalogue d'Apache est signé le 18 novembre 1982²⁸. *Show magazine* rend compte de cet événement dans son numéro de décembre 1982 : le premier disque du catalogue Apache est déjà sorti (le double album de France Gall en concert au Palais des Sports), mais la maison de disques elle-même n'a encore qu'une existence théorique et Michel Berger souhaite la « mettre sur pied le plus rapidement possible²⁹ ». D'ailleurs, le *live* de France Gall sort bien sous étiquette Apache, mais l'enregistrement est produit par Colline et le copyright

27 Anonyme, « Et Berger créa Apache », *Show magazine*, n°136, décembre 1982, p. 5

28 Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, p. 238. À plusieurs reprises, Bigot évoque un « contrat de licence », c'est-à-dire du producteur (Apache) à l'éditeur (WEA), mais il s'agit selon toute probabilité d'un contrat de distribution, entre un éditeur phonographique (Apache) et un distributeur (WEA). En 1985, Patrick Vilaret mentionne d'ailleurs le contrat de distribution qui lie les deux sociétés. J. D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », *op. cit.*, p. 20

29 Anonyme, « Et Berger créa Apache », *Show magazine*, *op. cit.*

phonographique est celui de WEA³⁰ : Apache n'est encore concrètement qu'un label commercial.

En plus du capital de cent mille francs apporté par les deux associés, Michel Berger et Patrick Vilaret, Apache peut compter sur son contrat, portant selon Yves Bigot sur vingt-quatre albums (dont quatre chacun pour France Gall et Michel Berger, tous obligatoirement réalisés par ce dernier) et qui prévoit, en plus d'un taux de redevances de 23 %, une avance globale de 27 427 820 francs³¹. En ce qui concerne le financement de la production, il n'y a donc pas d'évolution fondamentale par rapport à Colline : les besoins d'Apache pour la production de musique – en particulier des albums de Berger et Gall dont la maturation est longue et demande beaucoup de temps passé en studio sur plusieurs continents – sont trop importants par rapport à ses fonds de roulement et à son capital assez limité. Alors que l'ambition affichée par Berger est de « réinvestir dans la création le bénéfice de ses propres productions³² », une grande part du financement est toujours assuré par la major WEA sous forme d'avances – ce qui, soit dit en passant, ne constitue nullement une exception : en 1986, sur les soixante-douze millions de francs que l'ensemble des entreprises (à l'exception des neuf plus grandes) investissent dans la production musicale, les deux tiers de ces fonds proviennent en fait des neuf grandes entreprises, notamment sous forme d'avances³³.

Un fonctionnement et une politique autonomes

Même si Apache reste dépendante de WEA pour son financement, Patrick Vilaret et Michel Berger répètent à de nombreuses reprises qu'elle est « une véritable compagnie phonographique³⁴ », une « véritable maison de disques à l'exception toutefois du secteur de la distribution³⁵ ». Il semble pourtant que la fabrication des disques

30 Le copyright phonographique (©), réglementé par la Convention de Genève en 1971, indique le producteur ou l'éditeur de l'enregistrement à des fins de protection de la propriété intellectuelle. Tous les disques produits par Colline et édités par WEA mentionnent le ©WEA. À partir de 1983, les disques sortis sous label Apache mentionnent le ©Apache, à l'exception curieuse de *Débranche*, album de France Gall paru en 1984, sous copyright de WEA – il faut logiquement en conclure que cet album est édité par WEA et non par Apache, sans explication à partir des informations dont on dispose.

31 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, *op. cit.*, p. 238

32 Anonyme, « Et Berger créa Apache », *Show magazine*, *op. cit.*

33 M. d'Angelo, *La Renaissance du disque*, *op. cit.*, p. 28

34 J. D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », *Show magazine*, *op. cit.*, p. 23

35 Anonyme, « Patrick Vilaret quitte Barclay pour Apache », *Show magazine*, n°138, février 1983, p. 1

continue d'être assurée par WEA (la plupart du catalogue Apache est pressée chez Record Service, une usine de pressage à Alsdorf en Allemagne qui appartient à WEA International). Cette sous-traitance, si elle grève la marge de manœuvre d'Apache, n'est pas étonnante compte tenu de l'installation importante que représente une usine de pressage – en particulier alors que le développement prévisible du disque compact, lancé sur le commerce au moment même de la création d'Apache fin 1982, implique dans les années à venir de lourds investissements technologiques.

Mais sur tous les autres volets, Apache dispose d'une liberté accrue. Patrick Vilaret assure que Warner ne participe « absolument pas » à la promotion de ses disques :

« Nous avons notre service promotion qui est dirigé par un garçon qui s'appelle Grégoire Colard qui s'occupe de la radio et de la télévision. Nous prenons en plus des indépendants au niveau de la presse qui sont Gil Paquet et Geneviève Salama³⁶. »

On remarque le maintien de Grégoire Colard, compagnon de route de Michel Berger depuis la transformation de Colline en société de production en 1975. La nouveauté n'est donc pas tant la gestion indépendante des relations publiques : on a vu au chapitre précédent que Colard, avec Berger et Gall, disposait déjà en ce domaine d'une autonomie totale. En revanche, Apache acquiert la mainmise sur le marketing et la publicité, auparavant prérogatives de l'éditeur WEA. La Warner leur alloue en effet 250 000 francs de budget promotionnel pour chaque album, auxquels s'ajoutent à partir d'un avenant en 1986 une nouvelle somme « destinée à financer une promotion indépendante³⁷ ».

Cette « politique bien à nous » que défend Patrick Vilaret est surtout rendue possible par le personnel et les locaux d'Apache, indépendants de ceux de WEA. Thibaut Chatel, qui sous-loue à l'époque un bureau auprès de Patrick Vilaret, se souvient de l'installation d'Apache dans un ancien appartement situé 8 rue Marbeuf dans le 8^e arrondissement de Paris :

« Il y avait le hall d'entrée, une pièce ouverte avec les deux secrétaires, le grand bureau de Patrick Vilaret, puis derrière il y avait le bureau de Sorin, le bureau du

36 J. D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », *Show magazine*, *op. cit.*, p. 23

37 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, *op. cit.*, p. 238

stagiaire et de l'assistante personnelle de Michel et France et puis l'ancienne cuisine qui était notre bureau à nous³⁸. »

Vilaret est directeur général d'Apache, Jean-Louis Sorin en assume la direction administrative et financière, Dominique Pisani est assistante de direction auprès de Patrick Vilaret, et Danielle Poli est secrétaire³⁹. Quant au stagiaire, il s'agit de Philippe Gaillard, d'abord engagé par Vilaret pour l'assister dans la direction puis crédité à l'« artistique » dans l'organigramme paru en 1987 dans le *Guide du show-business*⁴⁰.

La protection des liens de confiance interpersonnels

Des conditions avantageuses offertes par WEA

Ici encore, il faut souligner que même si Apache dispose des ressources nécessaires à un fonctionnement autonome, ces ressources dépendent des liens privilégiés qui existent entre Michel Berger et les dirigeants de WEA. Ainsi, Apache récupère dès sa création les locaux du 8 rue Marbeuf, dans le 8^e arrondissement, où les éditions You You Music (créées en 1971 et appartenant à WEA) étaient jusqu'en 1982⁴¹. Ces locaux appartiennent depuis longtemps à Daniel Filipacchi et ont déjà abrité, dans les années 1960, les bureaux de plusieurs de ses magazines, comme *Salut les copains* ou *Mademoiselle âge tendre*⁴². Apache n'hérite pas seulement des locaux de You You Music, mais aussi de son P.-D.G. Jean Louis-Sorin qui devient directeur administratif et financier chez Apache, dès sa création : à la mise à disposition de locaux s'ajoute de la part de WEA un transfert de personnel qui rend possible la mise sur pied de la maison de disques de Michel Berger.

Ce n'est pas tout : très tôt après sa création, Apache obtient la licence des bandes originales de la société de production cinématographique Hachette-Fox, nouvelle

38 Entretien avec l'auteur, 5 juin 2021

39 « Apache France », *Guide du show business*, Paris, SERP, 1987, p. 314

40 *Ibid.*

41 Voir dans le *Guide du show-business*, Paris, SERP, 1982, p. 278. You You Music a ses locaux au 8 rue Marbeuf mais son siège social à la même adresse que WEA-Filipacchi, 70 avenue des Champs-Élysées.

42 En 1965, l'adresse fournie pour la correspondance de la mascotte Chouchou est 8 rue Marbeuf. *Salut les copains*, n°32, mars 1965, p. 34. En 1971, c'est le service administratif de *Mademoiselle âge tendre* qui y est situé : *Mademoiselle âge tendre*, n°79, juin 1971, p. 3

compagnie affiliée au groupe Hachette, lui-même sous le contrôle de Daniel Filipacchi et du groupe Lagardère depuis 1981. Il est difficile de ne pas faire de lien entre cette appartenance et l'édition des bandes originales par Apache. Patrick Vilaret ne mentionne certes pas Filipacchi :

« Quelqu'un nous a fait tout de suite confiance : René Cleitman, l'ancien directeur artistique d'Europe 1 qui était le patron de la Compagnie de Cinéma Hachette-Fox. Il nous a donné à gérer tous [*sic*] son catalogue de films et on a distribué immédiatement des disques de bandes originales d'Hachette-Fox⁴³. »

Mais l'intervention de René Cleitman, étant donné son activité de directeur artistique à Europe 1 dans les années 1970, incite également à trancher en faveur d'une association fondée sur des liens de confiance personnels quand on connaît la proximité de Daniel Filipacchi avec Europe 1, radio d'ailleurs présidée par Jean-Luc Lagardère et appartenant à l'époque au groupe Floirat dont le président Sylvain Floirat est administrateur du groupe Hachette⁴⁴. Michel Berger lui-même ayant écrit de nombreux indicatifs pour les émissions d'Europe 1 dans les années 1970 (voir le chapitre 2), un axe semble se dessiner qui explique en partie la « confiance » que René Cleitman manifeste à Apache.

La keyman clause, protection juridique fondée sur les liens interpersonnels

On a déjà souligné le rôle joué par les relations interpersonnelles dans l'évolution des carrières au sein de l'industrie musicale ; mais, alors qu'on a auparavant mis l'accent sur les relations entre les musiciens ou les personnalités médiatiques, il faut ici insister sur les liens noués avec les hommes d'affaires du milieu, qui apparaissent déterminants. Et ceux de Michel Berger avec Daniel Filipacchi, s'ils sont peu visibles, jouent manifestement un rôle structurant depuis le début de sa carrière : c'est son succès précoce dans l'émission *Salut les copains* qui permet à Berger de rencontrer le patron de presse, qui l'emmène aux États-Unis en 1970, lui faisant rencontrer les frères Ertegun et Ira Gerschwint ; c'est encore Filipacchi, comme on l'a vu au chapitre 3, qui le fait engager dans sa maison de disques en 1971 ; et l'année de son explosion auprès du grand public,

43 J. D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'une politique bien à nous' », *op. cit.*, p. 21

44 Patrice Flichy, *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991 (1^e éd. : 1980), p. 175-177

en 1980, l'ombre de Filipacchi plane au-dessus de l'article qui lui est consacré dans *Paris Match* et puisque c'est l'ancien photographe du magazine, devenu directeur, qui prend son portrait :

« J'ai passé le premier disque de Michel Berger à la radio quand il avait quinze ans. J'ai voulu faire son premier portrait dans *Match*⁴⁵. »

Le patronage de Daniel Filipacchi, ainsi que les avantages que Berger tire de sa proximité avec Bernard de Bosson et Nesuhi Ertegun, peuvent d'ores et déjà être comptés dans la liste des arguments qui plaident pour voir en Apache une maison de disques satellite de WEA, comme Colline en son temps. Mais dans le même temps, ces relations privilégiées apparaissent comme une ressource à protéger, garante au contraire de l'indépendance d'Apache. Alors que sa création est motivée par les inquiétudes de Michel Berger face à l'évolution de WEA, celui-ci craint que son distributeur adopte à son égard une attitude moins libérale si jamais il venait à perdre ses relais dans la « maison », en premier lieu Bernard de Bosson. Il demande alors à faire figurer une *keyman clause* dans le contrat qui lie Apache à la Warner : une disposition qui conditionnerait la validité du contrat à la présence de de Bosson à la tête de WEA. La direction internationale de la firme refuse, mais à force de négociations un arrangement est trouvé qui consiste à attacher la condition non pas à un seul interlocuteur, mais à au trio de Bosson-Filipacchi-Ertegun. Un avenant est donc signé, qui stipule :

« Dans le cas où Monsieur Bernard de Bosson serait amené à quitter ses fonctions, [Michel Berger] pourra exiger que ses seuls interlocuteurs pour l'exécution du présent contrat soient Messieurs Daniel Filipacchi et/ou Nesuhi Ertegun. [S'ils ont également] cessé d'exercer leur fonction au sein du groupe WEA, [Apache aura] la possibilité de résilier le présent contrat au moyen d'une lettre recommandée avec préavis de six mois [sans pénalités]⁴⁶ »

Cette contractualisation des liens interpersonnels semble une manière originale de garantir l'indépendance et la liberté de Michel Berger et de tous les artistes produits par Apache, mais aussi de se prémunir contre l'évolution de l'industrie musicale.

S'appuyant sur des recherches en psychologie de la création, Ève Chiapello note à propos de l'édition littéraire à quel point il est vital pour les artistes et leur création que

45 Philippe Bouvard, « Michel Berger doit à Kant sa maîtrise et aux Beatles sa petite musique intérieure », *Paris Match*, n°1622, 27 juin 1980

46 Cité par Y. Bigot, *Quelle chose en nous de Michel Berger*, op. cit., p. 255-256

les relations entre auteurs et éditeurs soient vécues comme autre chose qu'une relation purement hiérarchique ou marchande, « de fournisseur à acheteur⁴⁷ ». Dans cette mesure, la *keyman clause* apparaît comme une protection du musicien créateur face aux pressions économiques et gestionnaires que fait naître sa situation dans l'industrie musicale. L'incompatibilité entre industrialisation et création artistique, fondement aux critiques des industries culturelles (morcellement, standardisation des produits)⁴⁸, fait donc l'objet d'une négociation permanente qui vise à sa résolution, y compris lorsque les acteurs évoluent en plein centre d'un circuit de « grande production⁴⁹ ». Mais cette résolution demeure fragile, conditionnée au maintien de liens interpersonnels, et conjuguer l'accès à un public de masse (pour lequel les grands distributeurs sont indispensables) à la conquête d'une pleine liberté artistique s'apparente à un exercice de funambule.

L'ÉCHEC D'UNE STRATÉGIE D'ÉCLECTISME

On a vu le contexte dans lequel naît Apache et le subtil jeu entre dépendance et indépendance sur lequel repose son fonctionnement. Mais l'originalité de la maison de disques, en particulier par rapport à Colline, vient de la décision de Michel Berger d'abriter d'autres artistes, de développer d'autres créations que la sienne. En replaçant cette ambition dans le contexte culturel du début des années 1980, on s'attachera à caractériser la ligne éditoriale d'Apache et ses implications politiques. Puis l'étude du catalogue de la maison de disques servira de base à une interrogation sur les raisons de l'échec de cette ligne éditoriale, illustrant les difficultés du positionnement sur le marché des musiques populaires pour un éditeur indépendant.

47 Ève Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 143

48 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2019 [édit. originale : 1947]

49 Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977/1, p. 3-43, p. 10

Un regard critique sur l'industrie musicale

Michel Berger face à la « crise de la chanson française »

Pour mieux comprendre le positionnement éditorial d'Apache lors de sa création, on peut revenir sur les controverses qui agitent à cette époque le débat public à propos des cultures et des musiques populaires. À la fin des années 1970, des études sont menées pour mesurer la proportion de chansons étrangères (c'est-à-dire anglophones) à la radio, servant d'appui aux critiques de leur programmation⁵⁰. Le journaliste culturel Henry Chapier annonce non seulement « la crise » mais même « l'agonie de la chanson française⁵¹ » dans une tribune retentissante suite à laquelle le ministre de la Culture Jean-Philippe Lecat lui confie la réalisation d'un rapport sur les maux de la chanson⁵². Rejoignant les conclusions de la Sacem, dont le directeur Jean-Loup Tournier exprime chaque année ses inquiétudes face à la progression de la musique anglo-américaine au détriment de la chanson francophone⁵³, Chapier dénonce « la politique compétitive des multinationales », les « programmeurs de radio-télévision sensibles aux modes » et « l'incurie des pouvoirs publics⁵⁴ » face à la crise du disque français.

Michel Berger intervient publiquement dans ce débat, d'abord par l'intermédiaire d'une tribune dans *Le Monde* du 20 décembre 1979, retranscrite en annexe 5⁵⁵. Son point de vue est nettement plus nuancé. Reconnaissant que la campagne de presse « part d'un bon sentiment », il estime dangereuse la tendance des détracteurs des variétés anglo-saxonnes à promouvoir une « unique image d'une chanson française traditionnelle dépositaire de la 'qualité française' », soulignant au contraire les apports à tirer des musiques populaires anglophones. Ce jugement esthétique se double d'une prise de position politique, appelant à ne pas opposer systématiquement la « chanson authentique » à des « commerçants » diabolisés, soulignant d'ailleurs que la chanson

50 Claude Fléouter, « Chansons françaises et chansons étrangères », *Le Monde*, 18 février 1977

51 Henry Chapier, « Complot contre la chanson française », *Le Monde*, 27 août 1979

52 Anonyme, « Henry Chapier : Monsieur chanson française parle », *Show magazine*, n°97, 24 décembre 1979, p. 3

53 C. H., « Le bilan de la Sacem. Inquiétude devant la menace anglo-saxonne », *Le Monde*, 13 juillet 1979. C. H., « Un dossier de la Sacem sur ses activités en 1979. La crise de l'industrie phonographique », *Le Monde*, 12 juillet 1980. Anonyme, « La Sacem rappelle l'état préoccupant de la musique populaire française », *Le Monde*, 3 juillet 1981

54 H. Chapier, « Pour en finir avec la chanson française », *Le Monde*, 3 juillet 1980

55 Michel Berger, « La crise de l'énergie de la chanson française », *Le Monde*, 20 décembre 1979

« rive gauche » est elle aussi à compter au nombre des « créneaux commerciaux des industriels du disque et du spectacle ». Il termine son texte par un constat :

« L'idée vieillotte de l'avant-garde persécutée face aux honteux best-sellers, après avoir paralysé le livre et le cinéma en France, veut maintenant s'emparer du disque. »

Cette opposition entre « avant-garde » et « best-sellers » est critiquée à d'autres reprises par Michel Berger. Trois mois plus tard, il déclare à Jacques Chancel :

« L'avant-garde a existé et a été importante à un moment. Mais je crois que maintenant, c'est peut-être dans un circuit de grande consommation que se font les choses les plus intéressantes⁵⁶. »

Bien entendu, on peut y voir une tentative de défendre sa propre position, puisqu'il s'inscrit lui-même « dans un circuit de grande consommation » – comme on a vu au chapitre 5 qu'il se justifiait de sa participation à des émissions très populaires. Mais il n'en reste pas moins critique de l'industrie du disque et des médias qui diffusent, sur le même plan, ce qu'il appelle des « sous-produits » de la musique américaine et la « chanson moyen d'expression⁵⁷ ». Critiquant la comparaison entre des musiques différentes, surtout à l'aune de leur succès commercial, il déclare la même année 1980 :

« Le hit-parade, enfin le fait de hiérarchiser la musique, de dire que quelqu'un est mieux qu'un autre, ça c'est quelque chose que je digère assez mal⁵⁸. »

C'est d'ailleurs au nom de cette même volonté de ne pas « hiérarchiser la musique » qu'il critique en 1984 la création du Top 50 par Canal + et le SNEP, auprès du cofondateur de la chaîne Pierre Lescure : les classements nuisent selon lui à la diversité et aboutissent au nivellement des cultures⁵⁹.

Changer les industries culturelles de l'intérieur

56 « Michel Berger », *Radioscopie*, France Inter, 11 mars 1980

57 *Ibid.*

58 « Michel Berger », *L'invité du jeudi*, Antenne 2, 10 janvier 1980

59 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, *op. cit.*, p. 254

C'est donc sur une ligne de crête que Michel Berger évolue, tâchant de défendre « la pluralité des musiques authentiques⁶⁰ » mise à mal par un système de production et de diffusion des musiques populaires jugé inadapté, sans pour autant renier le « circuit de grande consommation » dans lequel il voit les perspectives les plus prometteuses d'évolution de l'art musical. Berger partage ce refus de condamner l'industrie musicale (malgré une inquiétude quant à la qualité de ses productions) avec le nouveau pouvoir socialiste, depuis l'élection de François Mitterrand en 1981. Jack Lang, son ministre de la Culture, se démarque ainsi de ses prédécesseurs en accordant une plus grande importance au monde de la chanson et du rock, alliant encouragement des initiatives locales (comme les Centres régionaux pour la chanson créés en 1982) et mesures nationales⁶¹.

En effet la « démocratie culturelle⁶² » ne consiste pas tant, malgré les craintes initiales des grands éditeurs, à battre en brèche les industries culturelles qu'à aller vers une « reconnaissance mutuelle de la culture et de l'économie⁶³ ». Dans son célèbre discours de Mexico en 1982, Jack Lang dénonce certes à mots à peine masqués l'impérialisme culturel américain qui « s'approprie les consciences » du monde entier ; il n'en défend pas moins un « soutien actif aux industries culturelles et nationales : cinéma, livre, disque », considérant comme à propos des « technologies nouvelles » qu'il « ne faut pas les fuir [...] mais nous emparer d'elles avant qu'elles s'emparent de nos consciences⁶⁴ ».

Il faut peut-être voir dans leurs conceptions proches du rôle de la culture et de l'attitude à adopter face à ses mutations la source de la proximité, idéologique mais aussi personnelle, entre Michel Berger et certains hommes-clés du pouvoir socialiste : Jack Lang, Jacques Attali (auteur en 1977 d'un ouvrage sur l'« économie politique de la

60 M. Berger, « La crise de l'énergie de la chanson française », *op. cit.*

61 Philippe Teillet, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des 'musiques amplifiées' », in Philippe Poirrier, *Les collectivités locales et la culture*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 361-393

62 Patrick Mignon définit la démocratie culturelle comme « fondée sur une conception relativiste [de la culture], induisant la réhabilitation des cultures spécifiques à des groupes sociaux et la déhiérarchisation des valeurs artistiques », un programme qui s'accorde bien avec les conceptions de Michel Berger. Patrick Mignon, « Évolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques », in GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, p. 23-30, p. 26

63 P. Teillet, « Une politique culturelle du rock ? », *Vibrations. Musiques, médias, société*, 1991, hors-série « Rock. De l'histoire au mythe », p. 217-246, p. 217

64 Jack Lang, Discours prononcé lors de la conférence mondiale des ministres de la Culture à Mexico, 27 juillet 1982, consulté en ligne : <https://www.vie-publique.fr/discours/253868-discours-de-jack-lang-ministre-de-la-culture-lors-de-la-conference-mon>

musique⁶⁵ ») et François Mitterrand lui-même. Au long des années 1980, des dîners les réunissent de temps en temps, à l'Élysée mais aussi chez Michel Berger et France Gall, occasions que le chanteur emploie à « discuter ferme pour faire avancer les droits des artistes⁶⁶ », à en croire Yves Bigot. Sans considérer qu'il y ait un lien de causalité entre les idées de Michel Berger et la politique culturelle du Parti socialiste, on peut toutefois dire que la position du premier dans la controverse autour de la chanson française est révélatrice d'un climat culturel spécifique, qui advient en France au moment de l'alternance politique, et à la lumière duquel il faut comprendre les ambitions de sa nouvelle maison de disques.

Apache, un « atelier créatif⁶⁷ » ?

De 1983 à 1985, une ligne éditoriale éclectique et internationale

On peut en effet considérer la création d'Apache comme une volonté de résistance positive et pratique aux travers du show-business identifiés par Michel Berger. Contre la standardisation, il faut l'éclectisme. À Jacques Chancel, il exprimait déjà en 1980 sa volonté de favoriser « l'interpénétration des contacts entre les univers musicaux⁶⁸ ». C'est bien le programme d'Apache, dès sa création : conçue comme un véritable « atelier créatif », elle doit « s'ouvrir aussi bien à la variété traditionnelle qu'au jazz, à la musique contemporaine qu'aux disques pour enfants⁶⁹ ». L'ambition affichée est de donner à ces genres en périphérie du star-system la force de s'imposer auprès du public, en traitant l'ensemble du catalogue « de façon tout à fait originale et agressive à l'instar des variétés⁷⁰ », selon le compte-rendu qu'en fait *Show magazine*.

Dès sa première année d'existence, le catalogue d'Apache donne des signes de cette ambition (voir l'annexe 6 qui reproduit ce catalogue, à l'exception des disques de Michel Berger et France Gall). Neuf références sont éditées en 1983, concernant six

65 Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 1977

66 Y. Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, *op. cit.*, p. 250

67 Anonyme, « Et Berger créa Apache », *op. cit.*

68 « Michel Berger », *Radioscopie*, *op. cit.*

69 Anonyme, « Et Berger créa Apache », *op. cit.*

70 Anonyme, « Patrick Vilaret quitte Barclay pour Apache », *op. cit.*

artistes et un générique de télévision. On note tout d'abord la présence de trois artistes étrangers dont Apache prend la licence pour les distribuer en France, signe que l'éclectisme se conjugue aussi à l'international. « Lovin' You » de Scarlet Fever, sous licence du producteur suisse Jungle Records, est un morceau de variété rock orienté vers la danse (le *single* sort en format « maxi », un 45-tours de trente centimètres de diamètre particulièrement prisé des DJs) : pas de grande innovation de ce côté-là. En revanche, distribuer le groupe de Compas haïtien basé au Canada Joël + Zéklè, sous licence de Zéklè Music, relève déjà d'un parti-pris plus marqué : « Repon' moin » (le groupe chante en créole haïtien) est édité sous trois formats différents, 33-tours, 45-tours et maxi. Même observation pour « 1789 » du Brésilien Claudio Cartier (sous licence d'Opus), qui ne sort cependant qu'en 45-tours. Quant aux deux artistes restants, produits directement par Apache, il s'agit de Julia Migenes Johnson et de Claude Engel. La première est une cantatrice américaine dont le *Récital* paraît chez Apache quelques mois avant la sortie du film *Carmen* de Francesco Rossi, qui la met à l'honneur dans le rôle principal. Claude Engel, on s'en souvient, est un guitariste venu de la pop, accompagnateur fréquent de Michel Berger depuis son album *Puzzle* : son disque *Guitarisme* chez Apache est un album instrumental.

Les deux années qui suivent tracent le même sillon. En plus d'un autre *single* de Scarlet Fever, trois artistes étrangers sont publiés chez Apache : Boys Don't Cry, groupe britannique de pop synthétique, sous licence de Legacy Records ; Di'Anno, groupe mené par l'ex-chanteur du groupe de metal Iron Maiden, sous licence de Heavy Metal Records ; enfin Clint Eastwood & General Train, un groupe de reggae également britannique, sous licence de Greensleeves Records. Quant aux productions « maison » d'Apache, elles poursuivent dans la même veine : un *single* de Claude Engel est publié en plus de celui extrait de son 33-tours ; Zachary Richard, chanteur acadien, publie un *single* et un album... On note aussi qu'Apache publie deux artistes produits par Flamophone, Philippe Cataldo et Jean Schultheis. Maison de production fondée par Claude Puterflam pour accueillir le Système Crapoutchik à la fin des années 1960, Flamophone (après avoir été distribué par WEA et CBS) collabore pendant une courte période avec Apache.

Jean Schultheis, percussionniste et batteur, musicien de studio, fait partie depuis plusieurs années de la galaxie Flamophone et collabore à l'album de Claude Engel.

Philippe Cataldo est lui aussi un ami de Claude Puterflam⁷¹. Pour Michel Berger, ce n'est pas innocent de mettre ainsi en valeur les talents de son « gang » en les abritant dans sa maison de disques. Comme il le déclare à propos de Claude Engel, c'est « la rage de voir des gens de grand talents sous-employés » qui le pousse à écrire pour les autres (pour Johnny Hallyday par exemple, qu'il a « entendu faire des trucs épouvantables⁷² ») mais aussi à donner leur chance à des artistes qu'il admire. Engel, Schultheis et Cataldo ne sont pas les seuls dans ce cas de figure : Apache chapeaute aussi Marie Park Productions (société de Philippe Chatiliez qui avait par exemple produit l'album de Mireille pour Colline en 1975) et B Side Music (qui appartient à son ancien arrangeur Michel Bernholc)⁷³.

À partir de 1986, la multiplication des petites productions

Pourtant, force est de constater avec l'évolution du catalogue que l'ambition de promouvoir l'éclectisme et la curiosité internationale fait long feu. À partir de 1986, Apache n'édite plus d'enregistrements étrangers sous licence ; elle ne produit plus qu'une bande originale, celle du film *Tenue de soirée* par Serge Gainsbourg en 1986 ; enfin, elle semble déléguer la production musicale (exceptée celle de Michel Berger et France Gall, bien entendu) à une multitude de petites maisons de production : ce sont déjà trois producteurs indépendants qui produisent « Action » de Delia Sheppard en 1985 ; les productions SCS Barzotti & Cie réalisent « La maison d'Irlande » d'Anne Roche, les productions G.A.H. créent « He Ha Ho » de Peggy, etc. Philippe Gaillard, employé chez Apache, forme par ailleurs un tandem avec l'ingénieur du son de Gang Jean-Pierre Janiaud ; Gaillard fonde bientôt Phil the Cat Music, société *via* laquelle il produit une bonne partie des derniers artistes du catalogue Apache.

Le fonctionnement de la maison de disques se rapproche alors du schéma classique dans l'organisation de l'industrie musicale : la plupart des productions sont déléguées à des indépendants, qui tentent de dénicher le prochain succès en multipliant

71 Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam : entretien du 19 décembre 2018*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018 [consulté en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45696346n>]

72 Y. Bigot, « Berger l'étoile », *op. cit.*, p. 122

73 « Apache France », *Guide du show business*, Paris, SERP, 1987, p. 367

les essais avec des interprètes peu connus⁷⁴. Ainsi, à partir de 1986, Apache ne publie plus aucun 33-tours (à l'exception de la B.O.F. *Tenue de soirée*) et ses disques sont interprétés par des artistes apparemment très jeunes qui n'ont pas laissé d'autre trace : Peggy, qui chante « He Ha Ho » pour les productions G.A.H., est même censée avoir treize ans⁷⁵. Bref, pour différentes qu'elles puissent être, ces productions (d'ailleurs de plus en plus rares, jusqu'à la dernière en 1989) ne relèvent plus de la même logique d'éclectisme exigeant qu'aux débuts d'Apache ; et la prestigieuse collection « Apache Classique », ouverte en 1983 avec le *Récital* de Julia Migenes Johnson et à la présentation soignée, n'est jamais agrandie. Même les musiques de films disparaissent, probablement trop coûteuses : demandant, selon Patrick Vilaret, un investissement d'au moins trois cent mille francs, elles ne se vendent au mieux (sauf cas exceptionnel) qu'à un peu plus de deux mille exemplaires⁷⁶. Ne restent alors, exceptées ces petites productions éparses, que les poids lourds : France Gall et Michel Berger. Bon gré, mal gré, Apache est devenu ce que Colline était déjà, une « boîte aux lettres pour les disques de Michel Berger⁷⁷ », selon l'expression de Fabrice Aboulker.

S'imposer comme indépendant, un pari risqué

La difficulté d'accéder à un marché de masse

À quoi tient l'échec de cette ligne éditoriale ? Si l'ambition d'Apache repose au début sur l'éclectisme des productions, la stratégie commerciale exposée par Patrick Vilaret est plus complexe. À plusieurs reprises, il insiste sur sa volonté d'« acquérir des artistes de notoriété publique⁷⁸ ». Michel Berger propose par exemple à Françoise Hardy, avec qui il a travaillé par le passé, de rejoindre sa maison de disques. Bien qu'emballée par l'idée, celle-ci estime qu'elle ne peut pas lui fournir l'album articulé autour d'un concept qu'il attend d'elle et renonce à le rejoindre⁷⁹. Plus tard, Berger et Vilaret tentent

74 Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2017 (1e éd. : 1996), p. 70 et sq.

75 Anonyme, « Tous les nouveaux disques », *Show magazine*, n°170, juillet 1986, p. 63

76 Cité dans Anonyme, « Les musiques de films », *Show magazine*, n°162, octobre 1985, p. 31

77 Fabrice Aboulker, entretien avec l'auteur, 6 juin 2021

78 Anonyme, « Patrick Vilaret quitte Barclay pour Apache », *op. cit.*

79 Françoise Hardy, *Le désespoir des singes et autres bagatelles*, Paris, Robert Laffont, 2008

de convaincre Alain Souchon qui quitte sa maison de disques RCA de signer chez Apache, mais celui-ci rejoint finalement Virgin – qui lui fait, selon Vilaret, une offre sur laquelle ils n’ont « pas voulu [s’]aligner⁸⁰ ». Tout récemment fondée, on comprend qu’Apache ait du mal à être compétitive face aux plus grosses maisons de disques et en particulier à Virgin, branche française d’un grand indépendant britannique qui, ces dernières années, a aussi offert à Julien Clerc puis à Renaud des contrats très avantageux.

S’il est crucial pour les fondateurs d’Apache d’attirer d’autres artistes déjà reconnus, c’est non seulement pour que la maison de disques ait « pignon sur rue » et soit plus attractive, mais aussi pour favoriser l’équilibre entre les artistes produits : en 1985, Vilaret estime en effet que « la balance pèse trop sur France Gall et Michel Berger⁸¹ » qui représentent selon lui 85 % du chiffre d’affaires de sa société. Cette situation rend l’entreprise plus dépendante de leurs résultats (qui sont certes importants, mais espacés d’au moins deux ans entre les disques de leurs interprètes) mais surtout plus fragile dans ses négociations avec son distributeur WEA. Patrick Vilaret, tout en se disant très satisfait de WEA en ce qui concerne France Gall et Michel Berger, reconnaît que les discussions peuvent être ardues sur des artistes moins connus :

« Nous nous battons beaucoup pour que Schultheis soit bien mis en place, pour qu’il fasse des scores et aujourd’hui je ne suis pas satisfait de leurs performances de ventes⁸². »

Rejetant la responsabilité de faibles « scores » sur la Warner (« leurs performances »), Patrick Vilaret insiste sur l’importance d’une bonne « mis[e] en place », c’est-à-dire d’une disponibilité la plus large possible dans le plus grand nombre de points de vente possible. La part des ventes réalisés dans les hypermarchés augmente sans cesse, représentant au milieu des années 1980 la majorité des disques écoulés, favorisant la concentration des ventes sur un plus petit nombre d’artistes⁸³. Dans ces conditions, l’éditeur est d’autant plus dépendant des efforts faits par le distributeur pour rendre visibles en rayon ses disques que les acheteurs potentiels, qui ne bénéficient pas du conseil d’un vendeur, sont portés vers les valeurs sûres. Inversement, le distributeur qui

80 J. D. Nouailhac, *op. cit.*

81 *Ibid.*

82 *Ibid.*

83 G r me Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amand Tallende/Paris, Mélanie Sèteun/Irma, 2006, p. 130-131

prévoit une mise en place importante pour un titre au succès incertain risque d'être confronté à une vague de retours de la part des détaillants.

Étant donné le peu de succès de la plupart des disques de son catalogue (*Guitarisme* de Claude Engel se vend à douze mille exemplaires, le *Récital* de Julia Migenes Johnson à vingt mille⁸⁴), Apache est condamnée à rester ce que Mario D'Angelo et Paul Vesperini nomment, dans leur typologie des indépendants du disque, un « artisan capitalisateur⁸⁵ ». Ces sociétés, caractérisées par leur activité « monoproduit » dans le domaine des variétés, sont certes rentables grâce à la star qui tire leur chiffre d'affaire, mais elles sont d'autant plus dépendantes des multinationales qui les distribuent qu'elles manquent de fonds de roulement propres pour financer les enregistrements et les spectacles de leur vedette, puisqu'elles ont peu de sources de revenus. Dans le cas d'Apache, ces fonds sont apportés, ont l'a vu, par les larges avances que lui concèdent leurs contrats avec WEA – mais elle reste bien un satellite de la multinationale.

Le repli de Michel Berger

Sans doute en raison de ce bilan plus que mitigé, Michel Berger se désinvestit peu à peu d'Apache. Refusant d'en parler aux journalistes, il exprime simplement sa désillusion : « c'est bien difficile de lancer de jeunes artistes en France⁸⁶ ». Il fonde une nouvelle société, CMBM, distribuée par Apache et par laquelle il produit désormais ses disques. Des tractations s'engagent pour vendre le catalogue d'Apache à WEA : Michel Berger et Patrick Vilaret, qui ont besoin de fonds pour organiser la tournée de *Starmania* en 1988, expliquent alors :

« Nous ne sommes pas bien équipés pour exploiter à fond notre catalogue éditorial et c'est vrai qu'une major pourrait sans doute mieux le faire que nous⁸⁷. »

84 J. D. Nouailhac, *op. cit.*

85 M. D'Angelo, Paul Vesperini, *Avenir et devenir des indépendants français du disque*, vol. 1, Paris, IDEE Europe, 1993,

86 C. F., « Michel Berger, le chanteur chlorophylle », 1985 (date exacte et titre de presse inconnus – coupure conservée à l'Inathèque, fonds Canal + Musique, 00025894-92, dossier n°184)

87 Anonyme, « Apache pourrait vendre son catalogue à WEA », *Show magazine*, n°193, octobre 1988, p. 18

Il est même question durant certaines tractations que la société Apache elle-même soit vendue, sans aboutir⁸⁸. C'est finalement Polygram, avec qui Michel Berger avait collaboré pour le disque de Johnny Hallyday *Rock'n'roll attitude* en 1985, qui rachète le catalogue d'Apache en 1989.

Au bout du compte, Apache n'est pas devenue la « véritable maison de disques » que Michel Berger voulait voir en elle. Derrière l'histoire de ce projet avorté se profilent des causes structurelles qui tiennent à l'organisation du système de production et, surtout, de distribution de la musique : pour un éditeur qui prétend avoir une politique éditoriale originale, c'est un pari risqué de s'attaquer à un marché de masse, et Apache ne survit pas au manque de succès de ses productions quand Patrick Vilaret et Michel Berger échouent à rallier d'autres vedettes. L'épisode est pourtant révélateur des aspirations de Michel Berger qui cherche, au début des années 1980, à profiter de son succès pour mettre en pratique ses conceptions sur la musique en tentant de jouer un rôle dans l'industrie musicale, au-delà de ses propres chansons.

88 Anonyme, « Apache vendu ? », *Show magazine*, n°209, 3 février 1989, p. 8

Chapitre 7 – Monter sur scène : montrer la musique

En 1980, Michel Berger ne s'est toujours pas produit en concert. Après dix-sept ans de carrière, le fait est étonnant. Peut-être est-ce en vertu du rôle de producteur qu'il assume dans les années 1970, avant tout lié à la création de musique enregistrée. Toujours est-il qu'il reste aujourd'hui dans les mémoires comme le créateur de *Starmania*, qui est pourtant bien un spectacle. Il semble alors opportun de réévaluer l'importance de la scène dans la carrière de Michel Berger. Pour ce faire, on s'intéressera d'abord aux prémices de son activité scénique : *Starmania*, monté au Palais des Congrès en avril 1979 sous la supervision de Michel Berger mais dans lequel il ne joue pas. Cet opéra-rock est intéressant d'un point de vue historique comme révélateur des nouvelles stratégies de production et de promotion des spectacles musicaux.

Mais c'est surtout les activités de Michel Berger sur scène et autour de la scène qui retiendront notre attention. Une fois monté sur scène, Berger y retourne régulièrement, aussi bien à Paris que pour des tournées en province. La période concernée voit advenir des mutations de l'écosystème du spectacle musical, qu'on s'attachera à restituer, marquées notamment par l'avènement du spectaculaire. On se penche ici sur trois axes définis par Pascale Goetschel pour l'étude du spectaculaire¹ : d'abord, en évoquant la question de la dimension sensible des spectacles, qui relèvent d'une volonté manifeste de dépasser ce que la simple musique peut offrir ; ensuite, on étudiera cet avènement du spectaculaire à l'aune de la transformation des infrastructures du spectacle musical ; enfin, en étudiant la conception du spectacle par Michel Berger à travers des discours tenus lors d'interventions télévisées, on verra que le spectaculaire est conçu comme le vecteur d'un lien identitaire entre l'interprète et son public.

1 Pascale Goetschel, « Présentation. Le spectaculaire contemporain », *Sociétés & représentations*, 2011/1, p. 9-15, p. 12

STARMANIA, LA DÉFINITION D'UN MODÈLE FRANÇAIS DE SPECTACLE MUSICAL²

Non content d'être un tournant dans la carrière de Michel Berger, *Starmania* est aussi un moment séminal de l'histoire des musiques populaires en France et, en particulier, des spectacles musicaux. Selon Xavier Dupuis et Bertrand Labarre, c'est à « un modèle français de la comédie musicale³ » (sur lequel s'alignent *Notre-Dame de Paris* en 1998, *Le Roi Soleil* en 2005 ou *Mozart l'Opéra Rock* en 2009) que *Starmania* donne naissance. « Proche du spectacle de variétés⁴ », ce modèle est défini par ses influences et caractéristiques artistiques, mais aussi par son mode de production. En resserrant la focale sur la première version de *Starmania*, entre la sortie du double album en octobre 1978 et sa création scénique au Palais des Congrès du 11 avril au 10 mai 1979, cette partie vise à comprendre comment ce nouveau modèle associe de manière synergique le disque, la scène et les médias.

Une superproduction de l'industrie musicale

Une production de la Warner avec la collaboration d'autres éditeurs

Bien que Michel Berger possède sa société Colline, *via* laquelle il produit tous ses projets, il juge plus avantageux de laisser WEA-Filipacchi produire le double album *Starmania* qui paraît à l'automne 1978. Le premier avantage est d'ordre financier : les sommes investies sont colossales et, malgré le système d'avances non remboursables (voir chapitre 4), Michel Berger tient à ne prendre aucun risque. Au moment de la sortie du disque, le journaliste Claude Fléouter évoque un coût de plus d'un million de francs⁵ ; Bernard de Bosson, à l'époque directeur général de WEA, se souvient aujourd'hui du nombre de 1 287 000 francs⁶. Cette somme dépasse de très loin les coûts ordinaires de

2 Cette partie reprend, en la complétant, l'analyse de *Starmania* proposée comme étude de cas dans mon mémoire de master 1.

3 Xavier Dupuis, Bertrand Labarre, « Le renouveau du spectacle musical en France », *Culture études*, 2013/6, p. 1-12, p. 1

4 *Ibid.*, p. 4

5 Claude Fléouter, « Starmania », *Le Monde*, 6 novembre 1978

6 Thomas Jost, « Épisode 6. L'opéra-rock », *Michel Berger, tout pour la musique*, France Inter, 2 août 2014

production d'un disque, selon les données fournies par Antoine Hennion d'après une enquête contemporaine à la réalisation de *Starmania* : de quatre-vingts à cent mille francs pour un 33-tours, c'est ce qu'on peut attendre pour un disque de variétés ; pour un opéra, cette somme peut aller jusqu'à cinq cent mille francs... toujours deux fois moins que l'opéra rock de Michel Berger et Luc Plamondon⁷.

La réalisation du disque est largement facilitée par l'insertion professionnelle de Michel Berger et ses liens de confiance avec les dirigeants de WEA (voir le chapitre 6) : selon Bernard de Bosson, le patron à l'international Nesuhi Ertegun accepte que la filiale française investisse à l'aveugle pendant presque deux ans sur le seul nom de Michel Berger⁸. Cette confiance ne sert pas qu'à lever un obstacle financier. En effet, l'investissement personnel de Bernard de Bosson dans le projet permet aussi de surmonter les difficultés juridiques liées à la participation d'interprètes sous contrat avec différentes maisons de disques, un obstacle qui a rendu impossible la parution du disque d'*Émilie ou la Petite Sirène 76* deux ans plus tôt⁹. L'arrangement trouvé consiste à réserver à WEA l'exploitation de l'album, tandis que la maison de disques de chaque interprète a la liberté d'exploiter elle-même les *singles* qui la concernent. *Starmania* associe donc plusieurs maisons de disques en sus de WEA : Barclay pour Daniel Balavoine et Diane Dufresne, C.B.S. pour Éric Estève, Kebec-Disc pour Fabienne Thibeault... Mais l'étendue limitée de cette collaboration ainsi que l'absence de coordination entre les sorties des différents *singles* nuancent le caractère multilatéral de *Starmania* qui reste une superproduction de WEA.

Un spectacle ambitieux qui profite d'une grande salle

Mais *Starmania* n'est pas qu'une superproduction phonographique. Sa mise en scène au printemps 1979 témoigne aussi des transformations du secteur économique du spectacle. Donné au Palais des Congrès, une salle de 3700 spectateurs en service depuis 1974 et à l'équipement sophistiqué, *Starmania* est produit par Roland Hubert, un acteur

7 Données citées par Patrice Flichy, *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1991 (1e éd. : 1980), p. 41

8 Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretiens avec Bernard de Bosson. 2, entretien du 15 novembre 2017*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017 [consulté en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10813014>]

9 Alain Wodrascka, *Douce France*, Paris, Éditions du Moment, 2015

historique du secteur : directeur dans les années 1960 des tournées « Gala des Étoiles » auxquelles France Gall a notamment participé¹⁰, Hubert est aussi pionnier dans l'organisation de concerts au Palais des Congrès où il a produit Serge Lama dès 1975¹¹. Le spectacle profite donc de l'appui d'un producteur à la fois très bien établi, et novateur dans son utilisation des salles à grande capacité. C'est encore une autre caractéristique des comédies musicales à la française, qui se donnent « dans de très grandes salles et pour un nombre limité de dates¹² » et que *Starmania* participe à formaliser. Si *La Révolution française*, en 1973, était mise en scène au Palais des Congrès, les autres tentatives des années 1970 ont eu lieu dans des salles plus petites comme le Théâtre de la Porte Saint-Martin d'un millier de places (*Hair* en 1969, *Mayflower* en 1975) ou le Théâtre de l'Européen encore plus petit (*Gomina* en 1974).

Ce changement opère certes à la faveur de l'apparition récente d'une nouvelle salle, le Palais des Congrès construit en 1974, mais il doit faire face aux réticences des acteurs de l'industrie musicale devant un projet aussi coûteux (selon *Paris Match*, le spectacle aurait coûté « près de huit millions de francs¹³ »). Des difficultés se font en effet sentir pour monter le spectacle. Peu après la sortie de *Starmania*, son compositeur explique :

« Un monsieur qui a une grande salle comme le Palais des Congrès, il est habitué à avoir des orchestres symphoniques, des gens qui viennent de tous les pays du monde et c'est difficile de le convaincre de donner un mois ou deux mois à un spectacle dont il ne connaît absolument pas la teneur, avec des jeunes et dans un genre qui n'est pas encore confirmé puisque le spectacle musical en Europe, à part *Hair* et finalement des spectacles américains, n'a pas été un très très grand succès jusqu'à maintenant¹⁴. »

Les spectacles musicaux de grande ampleur, dont *Starmania* représente en France un des premiers spécimens, se trouvent donc dans une situation contradictoire. Les grandes salles, dont ces spectacles ont besoin pour être rentables compte tenu de leur coût et de leurs lourdes installations, sont réticentes à les accueillir en raison même du risque

10 Par exemple fin 1964, avec Richard Anthony. Anonyme, « Calendrier des tournées », *Salut les copains*, n°29, décembre 1964, p. 124

11 Anonyme, « Roland Hubert : 22 ans de spectacle », *Show magazine*, n°155, janvier 1985, p. 21

12 X. Dupuis, B. Labarre, *op. cit.*, p. 4

13 Jean-Claude Zana, « France Gall : elle triomphe dans *Starmania* », *Paris Match*, n°1561, 27 avril 1979, p. 50

14 Cité dans Thomas Jost, « Épisode 6. L'opéra rock », *Michel Berger, tout pour la musique*, France Inter, 2 août 2014

encouru en cas d'insuccès et du manque à gagner d'autant plus important que la salle est grande. Et si le Palais des Congrès fait confiance à la production de Roland Hubert, le spectacle connaît des déconvenues : en mars 1978, Michel Berger annonce d'abord que *Starmania* sera créé à Montréal « à la rentrée¹⁵ ». Un an plus tard, c'est finalement une représentation unique qui est prévue au Stade Olympique de la ville le 29 juin 1979¹⁶. Mais le spectacle n'y est pas monté avant 1980, dans une mise en scène différente et avec d'autres acteurs, signe que le montage organisationnel et financier d'un aussi grand spectacle ne va pas encore de soi.

Imposer un opéra-rock : la promotion de *Starmania*

Un partenariat fructueux avec Europe 1

Pour réduire l'incertitude du succès, qui apparaît ici comme le facteur principal de la difficulté à monter un grand spectacle, c'est toute une mécanique promotionnelle qui est mise en place pour faire l'événement. Cette mécanique est encore une fois partie intégrante du modèle de spectacle musical français identifié par Xavier Dupuis et Bertrand Labarre, caractérisé par le « besoin d'un appui médiatique très puissant pour vendre le disque et remplir les salles dans lesquelles le spectacle va être donné¹⁷ ». Cet appui médiatique est en partie assuré par un partenariat entre la production du spectacle et Europe 1, qui n'a rien de surprenant compte tenu des réseaux professionnels de Michel Berger. À noter : la deuxième version de *Starmania*, en 1988, est même coproduite par la société Hachette-Fox, dont le directeur René Cleitman, ancien directeur des programmes d'Europe 1, a donné à Apache la licence des bandes-originales.

Couplé à une publicité déjà importante (Claude Fléouter évoque « une campagne d'affichage sans précédent¹⁸ » dans les rues de Paris, dont les reportages télévisés nous donnent une idée¹⁹), ce partenariat avec une des grandes radios dites périphériques

15 *Inter midi week-end*, France Inter, 19 mars 1978

16 J.-C. Zana, *op. cit.*

17 X. Dupuis, B. Labarre, *op. cit.*, p. 5

18 C. Fléouter, « *Starmania* au Palais des Congrès », *Le Monde*, 13 avril 1979

19 Notamment dans le magazine *Pleins feux* qui montre en gros plan une affiche du spectacle : *Pleins feux*, TF1, 16 avril 1979

permet au spectacle d’occuper l’espace médiatique pendant plusieurs semaines – et même de remplir la salle les premiers soirs, s’il faut en croire Yves Bigot qui « exhort[ait] quotidiennement à l’antenne d’Europe 1 [ses] auditeurs à venir retirer des places²⁰ ». Le *single* « Besoin d’amour », enregistré spécialement pour la promotion du spectacle et interprété par France Gall, se trouve ainsi propulsé dans le top 5 du hit-parade d’Europe 1 de la semaine du 1^{er} avril à la semaine du 13 mai, culminant à la première place la semaine du 15 avril, celle de la création du spectacle²¹. Pourtant, le titre n’est pas présent au hit-parade des autres stations de radio et le disque, qui ne reçoit aucune certification du SNEP, ne connaît pas de ventes exceptionnelles. C’est bien un traitement de faveur qu’Europe 1 fait à *Starmania*, critiqué d’ailleurs par le journaliste culturel Henri Chapier (instigateur de la campagne pour la chanson française critiquée, on l’a vu au chapitre précédent, par Michel Berger...) : en août, on peut encore « entre ‘matraquer’ l’album de *Starmania* sur Europe 1 (une coproduction maison)²² ».

Une promotion télévisée en deux temps

Mais la promotion de *Starmania* ne se limite pas à cette association avec une radio. À la télévision et dans la presse, le projet de Michel Berger est bien visible. À la télévision d’abord, la promotion se fait en deux temps. Une période assez longue (de septembre à décembre 1978) correspond à la sortie du disque, articulée autour de deux temps forts : une émission des Carpentier consacrée à Michel Berger et dont la présentation de *Starmania* occupe la plupart du temps²³ ; un magazine entièrement consacré à *Starmania* que certains chanteurs viennent défendre, accompagnés d’un groupe rock et d’un orchestre symphonique dirigé par Michel Bernholc²⁴. À ce moment, *Starmania* n’est pas encore mis en scène ; l’intrigue en est présentée dans les grandes lignes et la version scénique est annoncée au « printemps prochain²⁵ », sans plus de précision. En effet, la difficulté de convaincre une salle de monter le spectacle, qu’on a

20 Yves Bigot, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, p. 173

21 Selon les données brutes mises à disposition sur le site <https://chartssingletop40france.blogspot.com/> [consulté le 3 juin 2020]

22 Henri Chapier, « Complot contre la chanson française », *Le Monde*, 27 août 1979

23 « Michel Berger », *Numéro Un*, 18 novembre 1978

24 « *Starmania* », *Avec*, Antenne 2, 11 décembre 1978

25 Par Luc Plamondon dans *ibid.*

vue, implique que le disque rencontre d'abord un certain succès, selon l'explication de Michel Berger :

« Le disque c'était quand même une garantie pour nous qu'il fallait continuer, que les gens étaient un peu intéressés par le départ et que ce genre de choses était tentable [*sic*]. Je crois pas qu'on aurait pu demander à un homme d'affaires de financer ce genre de projet si on n'avait pas eu au moins ce disque²⁶. »

La première campagne promotionnelle apparaît ainsi nécessaire non seulement à la viabilité du projet, mais à l'existence même du spectacle, dont on a vu que l'organisation n'était pas évidente.

C'est cependant au moment de la création scénique de *Starmania* que la couverture télévisuelle est la plus importante. Une recherche du mot-clé « starmania » sur le catalogue en ligne de l'Ina renvoie quatorze résultats du 31 mars au 17 avril, trois semaines qui entourent la création du spectacle. Parmi ces résultats, six émissions correspondent à une semaine entière de promotion dans l'émission de Guy Lux *Top club* sur Antenne 2, du 2 au 8 avril 1979. Les 10 et 11 avril, soit les deux jours précédant la création, *Starmania* fait l'objet de deux reportages de journaux télévisés (un sur TF1²⁷, l'autre sur Antenne 2²⁸) et d'un reportage de la troisième chaîne²⁹. Montrant des images des répétitions générales entrecoupées d'interviews des créateurs et des interprètes, ces sujets participent à imposer l'événement *Starmania*, en insistant notamment sur le caractère inédit du projet.

La presse entre focale sur la musique et mise en valeur de France Gall

Une présence dans la presse écrite complète la campagne d'affichage et la promotion audiovisuelle. On remarque ici aussi deux séquences distinctes, correspondant l'une à la sortie du disque et l'autre au spectacle. Par ailleurs, ces deux séquences sont différentes tant dans leurs supports de prédilection que dans la nature des contenus, dessinant ainsi une stratégie de conquête progressive du grand public. En effet, lors de la sortie du disque, c'est surtout dans la presse spécialisée qu'on trouve

26 Cité dans T. Jost, « Épisode 6. L'opéra rock », *op. cit.*

27 *IT1 20h*, TF1, 11 avril 1979

28 *Antenne 2 Midi*, Antenne 2, 10 avril 1979

29 *Soir 3*, FR3, 11 avril 1979

mention de *Starmania* et les contenus mettent en avant la personnalité de Michel Berger à l'origine du projet. C'est le cas des critiques du disque, comme celle de Jean-Marc Bailleux dans *Rock & Folk* qui précise que « Berger n'est pas n'importe qui³⁰ » avant de rappeler son cursus ; c'est le cas aussi de deux critiques parues dans *Rock Hebdo* à une semaine d'intervalle, la première – positive – expliquant que si « un opéra français a de quoi exciter la curiosité, un opéra signé Michel Berger laisse tout le reste à l'écart pendant un moment³¹ » et la deuxième – négative – ironise en disant que « le grand Berger l'aurait procréée³² ». Dans *Rock en Stock*, la présentation de l'opéra-rock est simplement annoncée sur la couverture comme une interview de Michel Berger³³.

A contrario, la deuxième séquence promotionnelle qui correspond au spectacle utilise plutôt la presse *people* comme support pour mettre en valeur France Gall, qui interprète le rôle de Cristal. Elle fait ainsi en avril 1979 la une d'un numéro de *Paris Match* qui lui consacre un article³⁴ au contenu bien plus personnel que musical. Gall est ainsi décrite comme une jeune mère (sa fille Pauline est née fin 1978) et comme une épouse : le couple qu'elle forme avec Michel Berger est le sujet de l'article, mais aussi de la double-page d'illustration qui l'accompagne et dont la légende compare deux bonheurs, celui de « l'amour partagé depuis cinq ans » et « le succès de *Starmania*³⁵ ». Pour la promotion du spectacle, Michel Berger et France Gall dérogent donc à la règle de discrétion qui guide depuis cinq ans la gestion de leurs images publiques : le couple pose même pour la couverture de *Jours de France*³⁶.

Créer l'événement

Bien entendu, cette différence de traitement tient aux caractéristiques mêmes des titres de presse en question. Néanmoins, cet agenda promotionnel en deux temps est révélateur de la stratégie de WEA : avant d'attirer le grand public et de chercher à remplir la salle, il s'agit de créer l'événement en s'appuyant sur la renommée

30 Jean-Marc Bailleux, « Starmania », *Rock & Folk*, n°142, novembre 1978

31 Anonyme, « Starmania », *Rock Hebdo*, n°27, 27 septembre 1978, p. 30

32 Élisabeth D., « A Starmania is born », *Rock Hebdo*, n°28, 4 octobre 1978, p. 16-18

33 *Rock en Stock*, n°17, octobre 1978, p. 1

34 J.-C. Zana, *op. cit.*

35 *Ibid.*, p. 48

36 *Jours de France*, n°1271, 21 avril 1979

professionnelle de Michel Berger et en insistant sur le caractère novateur de *Starmania* comme opéra-rock – bien que le concept, on l’a vu, ait déjà fait des émules dans les années 1970 en France. Ainsi, le recto de la pochette du double album de 1978 précise qu’il s’agit d’« un opéra de Michel Berger sur un livret de Luc Plamondon », tandis que le verso indique le sous-titre de l’œuvre : *La Passion de Johnny Rockfort selon les Évangiles Télévisés*. Au centre des disques, WEA délaisse le *design* habituel du label Warner Bros. Records au profit d’une étiquette conçue spécialement pour *Starmania* dont l’en-tête annonce en gros : « Warner Bros. Records présente STARMANIA », à la manière d’une affiche de cinéma, tandis que le fond de l’étiquette reprend la vue en contre-plongée des grands immeubles qui illustrent l’intérieur de la pochette dépliant. Et si Michel Berger, on l’a vu, reconnaît la proximité de *Starmania* avec l’opéra, il se démarque dès qu’il en a l’occasion de la pompe avec laquelle WEA le présente sur le marché, en déclarant par exemple à la journaliste de *Rock & Folk* Pascale Jugé :

« Je trouve ça d’une prétention ! Je ne suis pas du tout solidaire. C’est la maison de disques³⁷ »

Et lorsque paraît en 1979 le quadruple album de l’enregistrement du spectacle, « dans un coffret, noir... comme un opéra », Berger tient encore à préciser : « enfin, c’est pas moi qui le présente, c’est la maison de disques³⁸ ! ».

Cette « prétention » au fondement de la stratégie éditoriale de WEA, ainsi que la mise en visibilité du couple Berger-Gall, sont pourtant indispensables au succès de l’entreprise, selon l’avis même de Michel Berger qui revient dessus en 1980 au micro de Jacques Chancel :

« Ce genre de spectacle est à grand spectacle : il demande beaucoup de moyens, il demande de la publicité... Et ça donne un caractère souvent assez antipathique, parce qu’il y a une espèce d’image un peu commerciale à partir du moment où il y a de la publicité. Et ça c’est quelque chose qui fait souffrir les créateurs³⁹. »

En effet, la promotion intensive de *Starmania* prête le flanc aux critiques : on a vu déjà le sarcasme de Pascale Jugé sur sa « procr[ation] » par « le grand Berger » et la remarque agacée d’Henri Chapier sur le « matraquage » de l’album ; on peut citer aussi Jean-Marc

37 Pascale Jugé, « Starmania », *Rock & Folk*, n°148, mai 1979, p. 47-48

38 « Michel Berger », *L’invité du jeudi*, Antenne 2, 10 janvier 1980

39 « Michel Berger », *Radioscopie*, France Inter, 11 mars 1980

Bailleux selon qui le titre pompeux laisse « tout craindre côté ringard, même le pire » et redouter une certaine « artificialité⁴⁰ ». Ces critiques confirment cependant que WEA a réussi, à force de promotion, à créer l'événement – quitte à en agacer certains, et à faire « souffrir les créateurs » de l'œuvre.

LA MUSIQUE EN SPECTACLE : UNE DÉCENNIE SUR SCÈNE

Si *Starmania* joue un rôle de pivot dans la carrière de Michel Berger, c'est qu'en lui offrant auprès du grand public une visibilité supérieure à celle dont il jouissait auparavant, la séquence 1978-1979 prépare le terrain pour le grand succès de « La groupie du pianiste » qu'on a mentionné au chapitre 5. Mais cette visibilité lui sert aussi à monter sur scène, pour la première fois, à l'été 1980 – accomplissant ainsi sa carrière d'interprète. En tentant de comprendre pourquoi ce passage sur scène est si tardif, pourquoi il est si important pour la critique et pour Berger lui-même, on verra que la représentation scénique, visuelle, spectaculaire, de la musique, fait pourtant partie de ses projets depuis de longues années – mais elle connaît au fil de la décennie des mutations importantes.

Une confirmation scénique tardive

La scène, composante essentielle d'une carrière d'interprète

Michel Berger donne ses premiers concerts au Théâtre des Champs-Élysées, du 30 juin au 5 juillet 1980. Au terme d'une séquence de forte exposition médiatique (on compte, sur le catalogue de l'Inathèque, seize passages de Michel Berger à la télévision entre le 1^{er} janvier et le 1^{er} juillet) due notamment à la promotion de son album *Beauséjour* et du *single* « La groupie du pianiste », le concert rencontre un écho critique

40 J.-M. Bailleux, *op. cit.*

favorable. Ce qu'on retient surtout de ce premier « récital-concert », c'est qu'il représente « une sorte d'aboutissement naturel d'un voyage de dix ans dans la chanson⁴¹ ». Les contributions de Michel Berger aux carrières de France Gall, Françoise Hardy, Véronique Sanson sont rappelées en même temps que sa difficulté à s'imposer lui-même comme chanteur. Mais comme l'annonce un article paru quelques jours avant les concerts, « l'heure de Michel Berger⁴² » est arrivée. Ce n'est pas le seul succès de l'interprète dont il est question. Avec la montée sur les planches, c'est une sorte de rite de passage qui est franchi : Berger peut enfin devenir « un véritable artiste de variété⁴³ ». Et c'est son premier concert à l'Olympia, « seul et véritable événement de la rentrée » 1981 selon le journaliste Norbert Lemaire, qui en fait « un tout grand de la chanson française⁴⁴ ».

Commentant les « nouveaux parcours médiatiques » de la chanson française, Céline Chabot-Canet remarque qu'à l'heure du « paradigme du microsillon » qui s'impose à partir des années 1950, « la performance scénique perd de son importance et de son antériorité dans l'édification d'une idole⁴⁵ ». Le parcours de Michel Berger illustre bien cette tendance : il ne monte sur scène que dix-sept ans après la publication de son premier disque et sept ans après celle de son premier album « adulte ». Mais, si l'inversion chronologique entre disque et scène est ici indiscutable, il ne faut pas pour autant minorer l'importance manifeste de la scène qui lui donne l'occasion de se révéler sous un tout nouveau jour :

« Spectacle coup de poing, [...] inattendu surtout. On le croyait tellement sage, le mari de France Gall, que l'uppercut n'en fut que plus violent [...] Quelle pêche il a le gentil fils du professeur. On le savait compositeur hyper-doué mais on ignorait l'artiste⁴⁶. »

Sur scène, le personnage « sage » et « gentil » qui filtre dans les enregistrements et à la télévision donne un « spectacle coup de poing », même « violent ». Plus important : en Michel Berger se révèle un « artiste », qu'il ne pouvait pas être avant de passer l'épreuve du feu.

41 C. Fléouter, « Les vibrations de Michel Berger », *Le Monde*, 2 juillet 1980

42 Jean-Pierre Enard, « C'est l'heure de Michel Berger », *VSD*, 26 juin 1980

43 Henri Quiqueré, « Quand Michel Berger se fait chanteur », *Le Matin de Paris*, 30 juin 1980

44 Norbert Lemaire, « Michel Berger : le seul et véritable événement de la rentrée à l'Olympia », *Show magazine*, n°125, novembre-décembre 1981, p. 15

45 Céline Chabot-Canet, « La chanson française : microsillon et macromutations », *L'Éducation musicale*, 2011/1, p. 21-39

46 N. Lemaire, *op. cit.*

Le journaliste fait d'ailleurs la comparaison avec la présence scénique de Véronique Sanson (« si Berger fut incontestablement l'inspirateur musical de Sanson, celle-ci a été indiscutablement et peut-être inconsciemment le modèle scénique de celui-là⁴⁷ »), dont lui-même scrutait sur la même scène le « premier vrai face à face avec le public⁴⁸ » en 1975. C'est bien de cette « vrai[e] » rencontre, supposée sans médiation (contrairement au disque), entre le public et l'interprète, que procède le caractère essentiel de la scène. En plein milieu de sa première tournée de trente concerts en 1981, Michel Berger déclare lui-même :

« C'est fantastique. Je regrette d'avoir attendu si longtemps. Je crois que c'est vraiment la base du métier de chanteur, vraiment d'aller voir les gens⁴⁹. »

Mais si la musique *live* est « vraiment » essentielle dans sa conception du « métier de chanteur », pourquoi justement a-t-il « attendu si longtemps » avant de se lancer ?

Un tournant anticipé dans la carrière de Michel Berger

Contrairement à Michel Berger, Véronique Sanson avait très tôt commencé à se produire sur scène, d'abord dans un restaurant au premier étage de la Tour Eiffel avant même la sortie de son disque⁵⁰ puis dans divers galas, accompagnant sous les chapiteaux Julien Clerc pour sa tournée d'été 1972⁵¹, Claude François dont elle fait la première partie début 1973⁵²... Si l'on comprend que Berger, surtout compte tenu de ses médiocres ventes de disques, n'ait pas pu se produire immédiatement dans une salle prestigieuse (après tout, Véronique Sanson elle-même a dû attendre trois ans après le grand succès de son premier album pour monter sur la scène de l'Olympia), on voit mal ce qui l'aurait empêché de s'essayer dans une salle plus petite. Au présentateur Patrice Horval, il donne cette explication :

47 *Ibid.*

48 N. Lemaire, « Véronique Sanson à l'Olympia. Premier vrai face à face avec le public », *L'Aurore*, 2 février 1975

49 « Michel Berger », *Coinçons la bulle*, Radio FR3 Midi-Pyrénées, 26 octobre 1981

50 Georges Renou, « Véronique Sanson », *Salut les copains*, n°117, mai 1972, p. 46-49, 151, 155, 157-158

51 Anonyme, « Quand les lions sont lâchés », *Salut les copains*, n°122, octobre 1972, p. 86-91

52 Éric Vincent, « Cloclo fait rage à la périphérie », *Salut les copains*, n°126, février 1973, p. 90-95, 100

« Je me voyais pas faire de toutes petites salles, parce que je fais une musique qui a besoin d'une équipe de son, d'une structure, comme ça, de spectacle. Et j'aurais pas pu faire, je sais pas, des cabarets ou quelque chose comme ça⁵³. »

C'est ainsi en raison de ses ambitions musicales que Michel Berger tarde à monter sur scène. Le peu d'équipement des salles accessibles à un artiste de sa notoriété dans les années 1970 rend difficile la reproduction sur scène de la qualité des enregistrements – c'est déjà, on s'en souvient ce qui avait motivé le Système Crapoutchik à rester un groupe de studio. Ce qui a ici valeur d'enjeu pour Michel Berger est aussi un point auquel le public est de plus en plus attentif, au fur et à mesure que la production des disques est de plus en plus soignée⁵⁴. Il faut aussi préciser que, si Berger peut se passer de la scène, c'est parce qu'il occupe déjà une place avantageuse dans l'industrie de la musique enregistrée qui lui permet de créer comme il l'entend, ce qui est loin d'être le cas de tous les artistes en développement.

D'ailleurs, ses concerts au Théâtre des Champs-Élysées sont marqués par la volonté de « créer un événement » en s'accompagnant à la fois d'un groupe de rock et d'un orchestre symphonique au complet, pour « la première fois en France⁵⁵ » selon le journaliste Jean-Pierre Enard. Une telle formule est naturellement extrêmement coûteuse et Michel Berger doit s'engager lui-même financièrement en produisant le concert ; il sera déficitaire même s'il joue à guichets fermés mais « on peut perdre un peu d'argent dans un show si on en gagne beaucoup dans la vente des albums⁵⁶ », comme il l'explique. On comprend alors qu'il ait mis du temps avant de réaliser ce projet, qu'il portait depuis plus de six ans : dans un interview parue en mai 1974, il prévoit déjà de « monter [à la rentrée] un spectacle d'une heure et demie avec un orchestre symphonique⁵⁷ ».

À vrai dire, ses aspirations ne se limitent pas à un orchestre symphonique. Tout au long des années 1970, Michel Berger fait état de ses aspirations à « [s]'exprimer par d'autres moyens⁵⁸ » que la chanson, comme ici en 1974 :

53 « Michel Berger », *Coinçons la bulle*, *op. cit.*

54 Simon Frith, « L'industrialisation de la musique populaire », in S. Frith, *Une sociologie des musiques populaires*, Dijon, Les Presses du Réel, 2018 (édit. originale : 1992), p. 69-107, p. 86

55 J.-P. Enard, *op. cit.*

56 Cité par C. Fléouter, « Les vibrations de Michel Berger », *op. cit.*

57 Anonyme, « Michel Berger : le compositeur préféré des jolies filles », *L'Aurore*, 9 mai 1974

58 « Spécial variétés Michel Berger », *Un sur cinq*, Antenne 2, 10 novembre 1976

« Je rêve. Je vois un spectacle, des dizaines de musiciens, des chœurs, des invités. [...] Je vois aussi une comédie musicale pour la télévision, avec rien que des femmes qui chantent et qui dansent. C'est l'histoire de la 'Petite sirène'. En fait, je vois toutes les chanteuses de France jouant la 'Petite sirène'⁵⁹. »

Plus encore que d'une ambition démesurée (« des dizaines de musiciens », etc.) ce « rêve » est l'expression d'un programme puisqu'il annonce non seulement *Émilie ou la Petite Sirène* 76 mais aussi, quatre ans plus tard, le spectacle de France Gall au Théâtre des Champs-Élysées. Ce spectacle, le premier de la chanteuse depuis 1971, est en effet fondé sur un concept, un « environnement spécial » : il n'y a « que des filles sur scène⁶⁰ », musiciennes, choristes et danseuses, au nombre de dix-huit.

Avant même *Starmania*, ce spectacle de France Gall exprime donc déjà selon le critique Claude Fléouter une « volonté manifeste de sortir du tour de chant, du récital, des conventions de toute sorte⁶¹ ». À l'aube des années 1980, Michel Berger a les moyens de poursuivre le mouvement amorcé depuis déjà quelques années et il en est conscient. Il annonce : « Il me faut tout. Je veux tout⁶². » Mais cette faim non dissimulée de spectacle, si elle prend les contours d'une révélation pour la critique et l'artiste lui-même, s'inscrit comme on l'a vu dans une ambition de longue date de dépasser les frontières de la simple expression chansonnière : ce tournant est anticipé.

Du récital au spectacle, l'évolution des modes de représentation

La mise en scène, un nouvel horizon pour Michel Berger

Au long des années qui suivent cette révélation scénique, Michel Berger remonte régulièrement sur scène selon un calendrier qui, comme souvent, fait concorder la sortie d'un album, sa promotion dans les médias, une tournée en province et plusieurs dates dans une grande salle parisienne. Après sa première tournée en 1981 et un passage de deux semaines à l'Olympia en avril 1982 (album *Beaurivage*), il se produit en 1983 au

59 Alice Hubel, « Michel Berger : le chanteur qui vous fera redécouvrir France Gall et Françoise Hardy », *France Soir*, 8 mai 1974

60 France Gall sur *Inter midi week-end*, France Inter, 19 mars 1978

61 C. Fléouter, « Variétés : France Gall aux Champs-Élysées », *Le Monde*, 18 avril 1978

62 Jacqueline Sorano, « L'heure du Berger », *Claviers magazines*, n°5, novembre 1981, p. 50-53, p. 53

Palais des Sports (pour *Voyou*) et en 1986 au Zénith (*Différences*). Aucun concert ne suit en 1990 la parution de *Ça ne tient pas debout*, sans doute car Berger s'occupe déjà cette même année de monter son nouvel opéra-rock *La Légende de Jimmy*. Une tournée est bien prévue pour l'album *Double jeu* en 1992, où il doit pour la première fois se produire sur scène avec France Gall – mais il décède avant qu'elle ait lieu et Gall donne toute seule les concerts de la tournée rebaptisée *Simple je*.

Mais ses activités scéniques ne s'arrêtent pas là. Supervisant aussi les spectacles de France Gall (au Palais des Sports en 1982, au Zénith en 1985 puis à nouveau en 1988 – chacun accompagné d'une tournée), il en assume à partir de 1985 le rôle de metteur en scène, qu'il adopte également pour les concerts de Johnny Hallyday à Bercy en 1987. Ce nouveau rôle lui permet de donner une dimension visuelle à la musique. Comme il l'annonçait dans les années 1970, il donne à la danse, aux décors, aux éclairages une importance qui tranche avec la sobriété habituelle du récital à l'ancienne. Le concert tel que le conçoit Michel Berger correspond bien aux observations de la musicologue Monique Rollin qui déclare à propos des spectacles de rock : « le terme de 'concert' est non seulement impropre mais réducteur pour désigner de telles manifestations dans lesquelles s'allient à la fois la musique, le chant et une gestuelle souvent très proche de la danse qui inspirent des éléments visuels⁶³ ».

Parmi ces « éléments visuels », on relève la fréquente présence de figurants, destinés à illustrer les chansons. Par exemple, deux acrobates investissent la scène quand Michel Berger entonne « Mandoline » au Palais des Sports :

*Mais y a deux petits yeux qui voient ça de haut [...]
Heureusement qu'il y a Mandoline
Petite enfant, petite merveille [...]
Mandoline danse au soleil⁶⁴*

La hauteur métaphorique de Mandoline est signifiée par la première acrobate, adulte, qui évolue sur des trapèzes au-dessus de la scène. Mais c'est la deuxième acrobate, « petite enfant » qui fait des roues au premier plan, qui incarne le personnage de la chanson et vient s'asseoir sur le piano à queue du chanteur : Claude Fléouter salue alors l'« effort de mise en scène [qui] fait surgir heureusement sur le plateau certains

63 Monique Rollin, « À propos du rock et de la musicologie », in Anne-Marie Gourdon (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS Éditions, 2000 (1e éd. : 1994), p. 55-61, p. 55

64 Michel Berger, « Mandoline », Éd. Apache, 1983

personnages de ses chansons, comme dans un rêve éveillé⁶⁵ ». Trois ans plus tard au Zénith, c'est toute une installation qui est mise en place pour une seule chanson : quand Berger chante « Si tu plonges », qui incite son fils à « plonger » dans la vie, un acrobate surgit au-dessus de la toile dressée sur le Zénith et plonge sur un trampoline.

Au demeurant, les danseurs convoqués ont la même fonction d'illustration de la musique, qui demeure bien centrale et sur laquelle la danse ne prend jamais le pas. En 1982, France Gall explique le rôle des trois danseurs qui s'apprêtent à l'accompagner sur la scène du Palais des Sports :

« Il y a trois personnes qui vont bouger sur scène : deux filles et un garçon. On peut pas parler de ballet, c'est pas vraiment le style de la chorégraphie, si on peut appeler ça chorégraphie... C'est plutôt une façon de bouger, sur les pêches de batterie ou sur la façon de Jannick Top de jouer de la basse, et c'est là-dessus qu'ils vont bouger et qu'on a axé la danse⁶⁶. »

Selon son propre aveu, il n'y a pas vraiment de « chorégraphie » et les danseurs « bouge[nt] » plutôt qu'ils ne dansent, avant tout pour souligner l'expressivité de la musique et des représentations. En mentionnant son directeur musical Jannick Top, France Gall met d'ailleurs l'accent non seulement sur la musique, mais sur les musiciens, qu'elle met à l'honneur pendant ses concerts. Comme Michel Berger, France Gall sur scène entre fréquemment dans un jeu avec ses musiciens, se rapprochant de l'un ou de l'autre lors d'un solo – une mise en valeur qui concorde bien avec le style d'écriture de Michel Berger, centré sur « l'évocation du monde des musiciens » et « l'importance des développements instrumentaux des morceaux⁶⁷ » selon Stéphane Hirschi. En tant que metteur en scène, Berger s'inscrit donc une continuité cohérente avec ses enregistrements, donnant une nouvelle dimension à sa musique sans rompre le fil.

Des salles de plus en plus grandes

Les spectacles de Michel Berger et France Gall suivent un schéma identifiable : France Gall ouvre la voie à son mari, en se produisant quelques années ou quelques mois

65 C. Fléouter, « Michel Berger au Palais des Sports : la musique d'abord », *Le Monde*, 20 mai 1983

66 « France Gall à Londres : anatomie d'un show », *Les enfants du rock*, Antenne 2, 14 janvier 1982

67 Stéphane Hirschi, *La chanson française depuis 1980*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2016, p. 100

avant lui dans une nouvelle salle : ils investissent ainsi le Théâtre des Champs-Élysées (respectivement en 1978 et 1980), le Palais des Sports (en 1982 et 1983) puis le Zénith (en 1985 et 1986, puis de nouveau en 1988 pour France Gall) et prévoient de donner des concerts au Palais omnisport de Paris-Bercy pour la tournée suivant leur album *Double Jeu*. De scène en scène, les salles sont de plus en plus grandes, illustrant à la fois leur ascension continue au statut de grandes vedettes du spectacle vivant et l'évolution générale des infrastructures du spectacle musical en France.

Le Zénith de Paris, par exemple, est inauguré en 1984 dans le parc de la Villette. Sa construction vise à pallier le manque, en France, de grands espaces dédiés aux concerts de rock et de variétés, alors que l'organisation de ces spectacles reste prise, jusqu'aux années 1970, entre un cadre économique hérité du music-hall de l'après-guerre et un certain amateurisme pour les concerts de groupes étrangers⁶⁸ – on a d'ailleurs vu que le producteur de *Starmania*, Roland Hubert, était connu depuis plus de vingt ans comme organisateur de tournées de galas. Tandis que les premières tournées de France Gall et Michel Berger sont produites par Claude Wild, ceux-ci se tournent vers des producteurs plus importants à partir des spectacles au Zénith, inaugurant une collaboration avec Gilbert Coullier qui forme, avec son associé Jean-Claude Camus, le tandem le plus important de producteurs dans les années 1980.

L'organisation des spectacles prend alors les airs d'une importante machinerie, qu'il s'agit de mettre en place. Pour les artistes les plus connus, les spectacles sont en effet montés par des « producteurs générateurs », qui mettent en place l'intégralité des spectacles, emploient leur propre équipe de techniciens et louent à la soirée une salle vide pour des prix importants (une soirée au Zénith coûte cent mille francs en 1987⁶⁹) en se rémunérant sur la billetterie qu'ils font gérer par une société spécialisée⁷⁰. Cette « inflation des jauges⁷¹ » décrite par Gêrôme Guibert répond à une logique économique : en effet, les investissements nécessaires à la mise en place de concerts spectaculaires rendent irréductibles les coûts de production (on parle alors de « fatalité des coûts⁷² »).

68 Gêrôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amant Tallende/Paris, Mélanie Sèteun/Irma, 2006, p. 136-138

69 *Ibid.*, p. 163

70 G. Guibert, Dominique Sagot-Duvaurox, *Musiques actuelles : ça part en live*, Paris, Irma/Ministère de la Culture et de la Communication, 2013, p. 56-57

71 G. Guibert, *op. cit.*, p. 162

72 *Ibid.*, p. 460

Les deux manières les plus efficaces de conserver une marge de profit sont alors d'augmenter le prix des places et de se produire dans des salles toujours plus grandes.

Mais cette nouvelle donne structurelle, en même temps qu'elle accroît la concentration des recettes et participe à renforcer la hiérarchie entre les artistes dits « confirmés » et les autres⁷³ (dont la notoriété ne permet pas de remplir une salle de plusieurs milliers de places), fait entrer les spectacles musicaux dans une nouvelle dimension. À l'importance accrue donnée à la mise en scène et aux dimensions visuelles de la musique s'ajoute ainsi une inflation des jauges dont les conséquences ne sont pas uniquement quantitatives. Alors que le spectacle, on l'a vu, est valorisé comme le moment d'un lien direct entre l'artiste et son public, au cours duquel la qualité du premier peut se révéler, le gigantisme des salles lui fait encourir le risque de l'éloignement et de l'artificialité – et Michel Berger lui-même, préparant son Zénith, reconnaît sa « peur d'être très, très loin des gens⁷⁴ ». Mais, s'il reconnaît à la même occasion que les concerts en province permettent en effet un contact plus proche avec le public « parce que les salles en général sont moins grandes et moins bien équipées [...] y a pas d'artifices », il ne faut pas en conclure pour autant à une dénonciation de ces « artifices ».

La vocation identitaire du spectaculaire

En 1985, Michel Berger, Daniel Balavoine et Jean-Jacques Goldman s'en expliquent face à Jacques Chancel qui consacre à Berger une édition de son *Grand échiquier*. Le journaliste assumant le rôle de contradiction en défendant une vision plutôt traditionnelle des concerts de chanson, exprime ses doutes quant aux immenses salles dans lesquelles « on n'entend plus le chanteur⁷⁵ ». C'est Daniel Balavoine qui répond :

73 G. Guibert, D. Sagot-Duvaurox, « Notoriété des artistes et organisation des concerts de musiques actuelles », in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 71-92

74 *A2 Midi*, Antenne 2, 18 avril 1986

75 « Michel Berger », *Le grand échiquier*, Antenne 2, 3 novembre 1985. Sauf mention contraire, toutes les citations de cette sous-partie en sont extraites.

« Un grand endroit pour chanter c'est pas seulement une grande salle, c'est aussi une grande scène [...] On fait peut-être plus forcément partie de la génération des artistes et des chanteurs qui croient que leur œuvre se suffit à elle-même. Ce n'est pas qu'on cherche du renfort dans de la technique, on a l'impression, à force d'avoir vu aussi comme disait Jean-Jacques des spectacles anglo-saxons, qu'y a une autre ambition, une autre forme de spectacle. Ce qui ne veut pas dire que le music-hall traditionnel français soit à blâmer, mais je crois que pour faire les spectacles qu'on a envie de faire il nous faut de l'espace parce qu'on a besoin de beaucoup de lumière et de beaucoup de son [...] Ce qu'il faut cesser maintenant c'est de dire qu'un artiste est plus grand et plus fort parce qu'il est tout seul. »

Cette sorte de plaidoyer *pro domo* synthétise les arguments exposés ci-dessus sur le rôle nouveau de la mise en scène et des effets de « son » et « lumière » dans la construction spectaculaire des concerts de variété en les liant aux développements présentés dans le chapitre 4 de ce mémoire sur l'importance de la « technique » et des musiciens qui viennent en renfort du chanteur. Enregistrement et scène apparaissent ici liés par la même volonté de dépasser la simple « œuvre » musicale.

Reconnaissant lui aussi le rôle déterminant de l'influence des « spectacles anglo-saxons » dans ses conceptions des concerts, Michel Berger donne un exemple significatif. C'est celui du « Live Aid » organisé au stade de Wembley (Londres) dans un but caritatif en juillet 1985 – il s'agissait alors de récolter des fonds pour lutter contre la famine en Éthiopie⁷⁶. Des dizaines de groupes anglo-saxons se produisent dans un double concert simultané, à Philadelphie et à Londres. Invités par RTL, Michel Berger et France Gall assistent, en compagnie de Balavoine et Goldman notamment, au concert londonien⁷⁷. Le transfert transnational auquel cette invitation donne lieu ne se limite pas au domaine culturel, puisque c'est là que les chanteurs forment le projet, avec le journaliste Lionel Rotcage qu'ils y rencontrent, de fonder en France Action Écoles, branche française de Band Aid. Mais c'est bien l'impression donnée par le spectacle lui-même qui nous intéresse ici. Manifestement marqué, Michel Berger le compare à « une messe » et développe :

« C'est des gens qui viennent se retrouver parce qu'ils ont le même univers, ils ont une musique à retrouver [...] Les jeunes ils ont besoin d'avoir des mots, de se reconnaître dans quelque chose et d'être tous ensemble et ça, ça peut pas se faire dans une salle de deux mille places »

76 Luis Velasco-Pufleau, « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide », *Relations internationales*, 2013/4, n° 156, p. 109-123

77 Y. Bigot, *op. cit.*, p. 162

On note un déplacement de l'objet du discours. Le grand spectacle n'est plus justifié par la volonté artistique du musicien, mais bien par un « besoin » du public, des « jeunes », qui prend la forme d'une quête identitaire dans laquelle le collectif (ou la communion, pour filer la métaphore de la « messe ») joue un rôle primordial. Si l'on tient compte, en même temps, de l'importance déjà affirmée des sons et lumières, de la dimension visuelle de la musique, « surabondance » dont Anne-Marie Gourdon conclut, à partir de l'étude de plusieurs concerts dont celui de Johnny Hallyday mis en scène par Berger, qu'elle vise à une « perception globale⁷⁸ » au-delà de ce que chaque sens peut appréhender, le spectaculaire tel qu'il est ici définit apparaît comme un saisissement collectif recherché – le spectaculaire sert alors de « véhicule » à un « partage accru des émotions collectives⁷⁹ ».

Les évolutions conjuguées de la mise en scène de Michel Berger, des structures de production dans lesquelles il s'inscrit, et des conceptions du concert qui sont les siennes dessinent un parcours scénique qui va du récital au spectacle, participant à faire entrer le music-hall dans une autre dimension. C'est en effet l'ère des spectacles de masse qui s'ouvre en France, soutenue par la politique de démocratisation culturelle menée par le pouvoir socialiste. Du point de vue de la carrière de Berger, c'est une activité nouvelle qui prend place au cours des années 1980 et qui continue de le porter vers de nouveaux horizons puisque cette volonté de dépasser la musique en offrant aussi l'image se traduit également par un investissement dans le domaine de la vidéo : Michel Berger fait deux incursions dans le domaine de la réalisation pour les clips de « Babacar » et « Papillon de nuit » pour France Gall, en 1987 et 1988.

78 A.-M. Gourdon, « Le spectaculaire dans les concerts de rock et de variétés : les éclairages », in A.-M. Gourdon (dir.), *op. cit.*, p. 65-71, p. 71

79 P. Goetschel, *op. cit.*, p. 15

Conclusion

Le 2 août 1992 à Ramatuelle, Michel Berger est victime d'une série de crises cardiaques à laquelle il ne survit pas. L'étude de sa carrière est alors désarçonnée, puisque des projets qui germent alors depuis plusieurs années prennent brutalement fin, sans qu'on sache s'ils auraient abouti. Ainsi de la version anglophone de *Starmania*, véritable arlésienne de la carrière de Michel Berger : finalement adaptée par Time Rice et enregistrée en 1992, l'œuvre de Berger et Luc Plamondon n'est jamais montée à Londres, contrairement à ce que le compositeur annonçait en 1991¹. C'est aussi le cas du film qu'il devait réaliser, *Totem*, annoncé depuis plusieurs années déjà mais à l'en croire plus proche que jamais de l'aboutissement².

Au fil de ce récit et des études circonstanciées qui le constituent, on a eu l'occasion de dresser un panorama des différentes dimensions de la production des musiques populaires ainsi que des zones de l'industrie musicale dans lesquelles elles se déploient. Dans ces zones, on a insisté sur l'importance déterminante d'acteurs habituellement perçus comme secondaires mais qui jouent un grand rôle dans l'orientation de la carrière de Michel Berger. C'est Jacques Sclingand, qui le choisit comme interprète puis le promeut directeur artistique ; ce sont Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg et tous les musiciens dont on a retracé les réseaux au chapitre 2 ; Véronique Sanson bien sûr, mais aussi Michel Bernholc, leur arrangeur, qui définit avec eux leur couleur musicale ; Bertrand de Labbey, à ses côtés lorsqu'il crée sa maison d'éditions personnelle et Patrick Vilaret, qui en assure la gestion avant de se lancer avec lui dans l'aventure Apache ; les musiciens du Système Crapoutchik, Claude Engel, Jannick Top et tous les autres dont il ne se sépare pas pendant une longue partie de sa carrière ; Claude Puterflam et Jean-Pierre Janiaud, dont il choisit le studio comme port d'attache pour tous ses enregistrements ; France Gall mais aussi Françoise Hardy et Mireille, qui en lui donnant une visibilité participent aussi à forger son image, et Grégoire Colard, qui fait du travail de cette image sa spécialité ; ce sont encore Daniel Filipacchi, Bernard de

1 Alain Morel, « Totem : le premier film de Michel Berger », *Le Parisien*, 18 février 1991

2 *Ibid.*

Bosson et Nesuhi Ertegun, dont la présence discrète à ses côtés lui donne les moyens de créer sa maison de disques ; ce sont Roland Hubert, Claude Wild et Gilbert Coullier, qui produisent ses spectacles, Daniel Balavoine et Jean-Jacques Goldman, avec qui il partage et défend ses conceptions de la musique.

Plus ou moins cachés dans les coulisses de l'industrie musicale, ces acteurs en incarnent différentes composantes. En tant que tels, ils défendent des intérêts qui leur sont propres et peuvent entrer en contradiction avec ceux de Michel Berger, ou avec ses ambitions. Mais en tant qu'individus, ils sont également susceptibles de liens sociaux qui peuvent déjouer l'application mécanique de ces intérêts. Ainsi, la navigation au fil de la carrière de Michel Berger fait apparaître un subtil jeu entre rationnel et irrationnel : rationalité des politiques éditoriales, des investissements ou des refus d'investir, rationalité encore des stratégies déployées pour promouvoir un disque ou un spectacle ; mais irrationalité des affinités, par exemple, ou des goûts.

Il ne s'agit pas de prétendre, loin de là, que les contraintes structurelles qui pèsent sur les musiciens – et les autres – dans le système de production des musiques populaires s'effacent derrière la seule question des liens interpersonnels et des amitiés ou inimitiés individuelles. Des travaux d'une autre ampleur sont là pour nous le rappeler : par exemple la synthèse, souvent citée dans les pages qui précèdent, de Gérôme Guibert sur *La production de la culture*³, ou encore les réflexions de Charles Umney sur les « musiciens fonctionnels⁴ » qui, faute de succès, se mettent au service des autres, pas toujours de gaieté de cœur. D'ailleurs, la réussite de la carrière de Michel Berger implique aussi que d'autres se mettent à se service, ses musiciens par exemple, qui saisissent l'opportunité de l'accompagner pour pouvoir exercer à côté leur propre activité musicale, avec des rétributions matérielles et symboliques bien moindres. Et, si on a vu que les collaborations de longue durée pouvaient se placer sous le signe de la conciliation et de l'influence mutuelle, un élargissement prosopographique et plus fouillé des quelques pistes lancées, au chapitre 4, sur les collaborations entre le producteur et ses musiciens, s'avérerait sûrement très utile pour mieux connaître les conditions sociales et culturelles de la répartition du travail musical.

3 Gérôme Guibert, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amant Tallende/Paris, Mélanie Sèteun/Irma, 2006

4 Charles Umney, « Musiciens fonctionnels, technologie et rapports de classe », *Volume !*, 2021/1, p. 81-94

Justement, si l'importance maintes fois remarquée des liens interpersonnels ne gomme pas l'existence des contraintes structurelles de l'activité professionnelle dans le champ des musiques populaires, elle contribue à ajouter dans cet univers artistique une part d'incertitude, qui est déjà une de ses caractéristiques premières. L'aptitude à nouer des liens durables apparaît alors comme une qualité essentielle, bien qu'extra-musicale, du producteur de musique. À de nombreuses reprises, ces liens semblent avoir aidé Michel Berger, et sa capacité à évoluer dans l'industrie musicale en organisant socialement le travail autour de ses projets musicaux n'apparaît pas comme le moindre des facteurs de son succès. Le producteur apparaît alors comme un organisateur.

Mais sa carrière n'est pas exempte de revers, de réorientations dont il peut être difficile de retrouver la trace, puisqu'ils ont été laissés de côté par Michel Berger lui-même dans la présentation qu'il fait de sa vie. Ainsi, l'histoire des Disques Apache, tentative avortée de fonder un pôle de résistance éclectique et international à la standardisation des musiques populaires, n'a pas été facile à reconstituer. Par ailleurs, cet épisode illustre les paradoxes des ressources dont Michel Berger dispose pour tracer sa voie, qui sont parfois à double tranchant : en l'occurrence, ses liens privilégiés avec la Warner, qui lui permet manifestement de bénéficier de certains avantages, mais qui maintient sa propre maison de disques dans le giron de la multinationale, l'empêchant de prendre pleinement son indépendance.

Terminons ce propos en soulignant que l'attention portée aux mécanismes sociaux de l'industrie musicale ne nous a pas pour autant rendu aveugle à la musique elle-même qui, si elle n'était pas au centre de notre démarche, est bien entendu omniprésente dans ce travail. On a pu constater des liens forts qui unissent ce paysage économique et social qu'on a retracé, aux expressions culturelles et musicales qu'il participe à former, sans que celles-ci s'y réduisent pour autant. Et les frustrations plusieurs fois exprimées par Michel Berger à l'égard de l'accueil qu'on fait de sa musique ou de son image, nous rappellent à quel point il serait important, pour une compréhension la plus large possible non seulement de la carrière de Berger, mais de la musique en général, de prendre en compte les mécanismes de sa réception, tant les discontinuités sont nombreuses entre les intentions de la production et leur appropriation par les auditeurs.

Annexe 1 – Liste des disques interprétés et/ou réalisés par Michel Berger, publiés en France de 1963 à 1992

Année	Interprète	Format	Titre	Producteur phonographique	Label	Distributeur	Référence commerciale
1963	Michel Berger	45-tours (single)	« Tu n'y crois pas »	Pathé-Marconi	Pat	Pathé-Marconi	PAT 1032
1963	Michel Berger	45-tours (EP)	« Amour et soda »	Pathé-Marconi	La Voix de son Maître	Pathé-Marconi	EGF 653
1964	Michel Berger	45-tours (EP)	« À quoi je rêve »	Pathé-Marconi	La Voix de son Maître	Pathé-Marconi	EGF 677
1964	Michel Berger	45-tours (EP)	« Partout »	Pathé-Marconi	La Voix de son Maître	Pathé-Marconi	EGF 711
1964	Michel Berger	45-tours (EP)	« Vous êtes toutes les mêmes »	Pathé-Marconi	La Voix de son Maître	Pathé-Marconi	EGF 750
1965	Michel Berger	45-tours (EP)	« Me débrouiller »	Pathé-Marconi	La Voix de son Maître	Pathé-Marconi	EGF 807
1965	Michel Berger	45-tours (EP)	« Jim s'est pendu »	Pathé-Marconi	La Voix de son Maître	Pathé-Marconi	EGF 832
1966	Michel Berger	45-tours (EP)	« Matusalem »	Pathé-Marconi	La Voix de son Maître	Pathé-Marconi	EGF 893
1971	Michel Berger	33-tours	<i>Puzzle</i>	Pathé-Marconi	Pathé	Pathé-Marconi	2C 072-11.742
1972	Véronique Sanson	33-tours	<i>Véronique Sanson</i>	Kinney-Filipacchi Music	Elektra	Kinney-Filipacchi	42106
1972	Michel Hamburger	45-tours (single)	« Words »	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	16172

Année	Interprète	Format	Titre	Producteur phonographique	Label	Distributeur	Référence commerciale
1972	Véronique Sanson	45-tours (single)	« Comme je l'imagine »	WEA-Filipacchi Music	Elektra	WEA-Filipacchi Music	12065
1973	Véronique Sanson	33-tours	<i>De l'autre côté de mon rêve</i>	WEA-Filipacchi Music	Elektra	WEA-Filipacchi Music	F52 003
1973	Michel Berger	33-tours	<i>Michel Berger</i>	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	56015
1973	Françoise Hardy	33-tours	<i>Message personnel</i>	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	56019
1973	Michel Berger	45-tours (single)	« Écoute la musique (Quelle consolation fantastique) »	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	16306
1974	Françoise Hardy	45-tours (single)	« Je suis moi »	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	16416
1974	Helen Chappelle	45-tours (single)	« Be My Man »	WEA-Filipacchi Music	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	10457
1974	Michel Berger	33-tours	<i>Chansons pour une fan</i>	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	46289
1974	France Gall	45-tours (single)	« La déclaration d'amour »	WEA-Filipacchi Music	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	10478
1974	France Gall	45-tours (single)	« Mais, aime-la »	WEA-Filipacchi Music	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	10549
1975	Michel Berger	33-tours	<i>Que l'amour est bizarre</i>	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	56144
1975	France Gall	33-tours	<i>France Gall</i>	P.E.M. Colline	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	50210
1976	Michel Berger / France Gall	45-tours (single)	« Ça balance pas mal à Paris »	P.E.M. Colline	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	16785

Année	Interprète	Format	Titre	Producteur phonographique	Label	Distributeur	Référence commerciale
1976	Michel Berger	33-tours	<i>Mon piano danse</i>	P.E.M. Colline	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	56316
1977	France Gall	33-tours	<i>Dancing Disco</i>	P.E.M. Colline	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	50364
1978	France Gall	45-tours (single)	« Viens, je t'emmène »	P.E.M. Colline	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	11109
1978	France Gall	33-tours	<i>France Gall Live</i>	P.E.M. Colline	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	60137
1978	Michel Berger / Luc Plamondon	double 33-tours	<i>Starmania</i>	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	66080
1979	France Gall	45-tours (single)	« Besoin d'amour »	P.E.M. Colline	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	11263
1979	Michel Berger / Luc Plamondon	triple 33-tours	<i>Starmania – Le Spectacle</i>	WEA-Filipacchi Music	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	66089
1980	Michel Berger	33-tours	<i>Beauséjour</i>	P.E.M. Colline	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	56785
1980	Michel Berger	double 33-tours	<i>Au Théâtre des Champs-Élysées</i>	P.E.M. Colline	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	66096
1980	France Gall	33-tours	<i>Paris, France</i>	P.E.M. Colline	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	50707
1980	France Gall / Elton John	45-tours (single)	« Les aveux »	P.E.M. Colline	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	11635
1981	Michel Berger	33-tours	<i>Beaurivage</i>	P.E.M. Colline	Warner Bros. Records	WEA-Filipacchi Music	56953
1981	France Gall	33-tours	<i>Tout pour la musique</i>	P.E.M. Colline	Atlantic	WEA-Filipacchi Music	50857

Année	Interprète	Format	Titre	Producteur phonographique	Label	Distributeur	Référence commerciale
1982	France Gall	double 33-tours	<i>Palais des Sports</i>	P.E.M. Colline	Apache	WEA-Filipacchi Music	240 029-1
1983	Michel Berger	33-tours	<i>Voyou</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	240 104-1
1983	Michel Berger	33-tours	<i>En public au Palais des Sports</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	240 294-1
1984	France Gall	33-tours	<i>Débranche</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	240 367-1
1984	Michel Berger	33-tours	<i>B.O.F. Rive Droite, Rive Gauche</i>	Hachette Fox Productions	Apache	WEA-Filipacchi Music	240 520-1
1985	Michel Berger	33-tours	<i>Différences</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	240 829-1
1985	France Gall	double 33-tours	<i>Au Zénith</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	240 601-1
1985	Johnny Hallyday	33-tours	<i>Rock'n'roll attitude</i>	Laura Productions	Philips	Philips	824 824-1
1986	Michel Berger	double 33-tours	<i>Zénith 86</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	240 964-1
1987	France Gall	33-tours	<i>Babacar</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	242 096-1
1988	France Gall	double 33-tours	<i>Le Tour de France 88</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	244 214-1
1988	Michel Berger / Luc Plamondon	double 33-tours	<i>Starmania</i>	Apache	Apache	WEA-Filipacchi Music	244 213-1
1990	Michel Berger	33-tours	<i>Ça ne tient pas debout</i>	C.M.B.M.	Apache	WEA-Filipacchi Music	9031-71472-1
1990	Michel Berger / Luc Plamondon	double 33-tours	<i>La Légende de Jimmy</i>	C.M.B.M.	Apache	WEA-Filipacchi Music	9031-73058-1

Année	Interprète	Format	Titre	Producteur phonographique	Label	Distributeur	Référence commerciale
1992	Michel Berger / France Gall	disque compact	<i>Double Jeu</i>	C.M.B.M.	Apache	WEA-Filipacchi Music	4509-90069-2

Remarques

- N'apparaissent que les 45-tours qui contiennent une chanson en exclusivité.
- La référence indiquée pour chaque disque est celle de la première édition du 33-tours français. Cela n'exclut pas une sortie dans d'autres pays et/ou sur d'autres supports, ni des rééditions.
- À l'exception de ceux parus avant 1972, tous les disques de la liste mentionnent, sur leur pochette, leur « réalisation » (ou « production ») par Michel Berger. N'apparaissent pas ici les disques auxquels il a collaboré entre 1966 et 1971 dans diverses maisons de disques, dont il est difficile de savoir exactement qui les a réalisés. Le chapitre 2 est dédié aux productions de cette période. Voir aussi l'annexe 3 pour une liste des chansons écrites et composées par Berger entre 1966 et 1973.

Annexe 2 – Tableau récapitulatif des informations recueillies sur les interprètes des disques Pat (1963)

Référence	Titres	Interprète	Sexe	Date de naissance	Adresse	Date fiche	Origine des chansons	Accompagnateur	Disques chez un label P-M
PAT 1001	« Je t'aime » / « À deux pas de l'amour »	Chantal May	F	11/02/49	Paris 15e	13/02/63	Reprises	Paul Piot	
PAT 1002	« Tu m'as fait croire » / « Sur un rythme »	Evelyne Nat	F	30/04/47	Paris 15e	13/02/63	AC	Jerry Mango	
PAT 1003	« Je ne pense qu'à l'amour » / « Vous souvenez-vous »	Bob Asklof	M	1944	Paris 6e, à l'hôtel	12/02/63	Reprises	Paul Piot	Oui
PAT 1004	« Mon train de banlieue » / « Demain j'ai 17 ans »	Alice Dona	F	17/02/46	Taverny (78)	12/02/63	AC	Jo Moutet	Oui
PAT 1006	« Au bout du monde » / « Ainsi... deux enfants »	Bernard Pisani	M	11/04/45	Paris 14e	12/02/63	Inédit mais pas AC	Jo Moutet	
PAT 1008	« C'est pour toi que je viens » / « L'amour qui ne vient pas »	Josette Marty	F	29/05/47	Sartrouville (78)	20/02/63	Reprises		
PAT 1009	« Le 7e jour » / « À mon amour »	Charles Spahn	M	14/11/43	Louveciennes (78)	20/02/63	A	Jo Moutet	
PAT 1010	« Tu m'avais dit » / « On veut vivre en chantant »	Liliane Varenne	F	17/09/46	La Varenne (49)	07/03/63	AC	Henri Péliissier	Oui

Référence	Titres	Interprète	Sexe	Date de naissance	Adresse	Date fiche	Origine des chansons	Accompagnateur	Disques chez un label P-M
PAT 1011	« Si tu ne sais pas » / « Je n'aime que Bobby »	Michelle Darbois	F	20/05/49	Le Pré Saint-Gervais (75)	28/03/63	Reprises	Paul Piot	
PAT 1012	« Si l'amour » / « Quand tu reviendras »	Alain Kan	M	14/09/44	Paris 5e	10/04/63	Reprises	Paul Piot	
PAT 1013	« Désagréable » / « Te rends-tu compte ? »	Alain Aunay	M	30/06/46	Paris 10e	24/04/63	AC	Paul Piot	
PAT 1014	« Je n'aime que toi, moi » / « Ne vas pas croire »	Sophie Bazin	F	18/04/46	Paris 4e	10/04/63	Inédit mais pas AC	Paul Piot	
PAT 1015	« Sans toi » / « La pluie qui tombe »	Serge Revert	M	20/10/46	Aix-les-Bains (73)	24/04/63	AC	François Rauber	
PAT 1016	« Nathalie » / « La lande déserte »	Jean-Daniel Trémeau	M	31/10/44	Paris 12e	17/04/63	AC	Jo Moutet	
PAT 1017	« Retiens ton jupon » / « C'est défendu »	Mireille Gérard	F	13/04/44	Paris 9e	17/04/63	AC	Jo Moutet	
PAT 1018	« Les gens vous disent » / « Tu ris de moi »	Arlette Avedian	F	27/04/42	Paris 10e	15/05/63	AC	Georges Arvanitas	
PAT 1019	« Maman m'a dit » / « Il m'a donné la main »	Nathalie Degand	F	20/02/44	Levallois-Perret (75)	07/05/63	Reprises	Armand Canfora	Oui
PAT 1020	« En écoutant la pluie » / « Fait pour durer »	Dominique Ferry	F	02/12/43	Mons (Belgique)	10/04/63	Reprises	Bernard Gérard	Oui
PAT 1021	« Une pluie de rose » / « La chanson de François »	Martine Jourdan	F	13/12/44	Paris 8e	02/05/63	AC	Bernard Gérard	Oui

Référence	Titres	Interprète	Sexe	Date de naissance	Adresse	Date fiche	Origine des chansons	Accompagnateur	Disques chez un label P-M
PAT 1022	« Paris terre mouillée » / « L'artiste »	Gribouille	F	17/07/41	Paris 2e	20/05/63	AC	Jo Moutet	Oui
PAT 1023	« Si jalouse » / « Je croyais t'oublier »	Gwenaële	F	1945	Paris 16e	15/05/63	AC	Joe Lieberman	
PAT 1025	« O Connie » / « Le roi des fous »	Les Missiles	M	1943 et 1945	Algérie		Reprises	Eux-mêmes	Oui
PAT 1027	« Quand on s'retrouve » / « Mon frangin »	Evy Larguier	F	19/05/47	Paris 19e	06/06/63	Père AC	Paul Piot	
PAT 1028	« Jolies filles » / « Je suis jeune »	Steff	M	27/12/43	Suisse	22/05/63	AC	Jo Moutet	Oui
PAT 1029	« La place vide » / « Un téléphone pour moi »	Peggy	F	24/01/47	Livry-Gargan (78)	28/05/63	Reprises	Paul Piot	Oui
PAT 1030	« Je me souviens de toi » / « Ma Jenny »	Georges Mathias	M	25/12/40	Le Vésinet (78)	28/05/63	Reprises	Armand Canfora	
PAT 1032	« Tu n'y crois pas » / « Amour et soda »	Michel Berger	M	28/11/47	Paris 8e	17/06/63	C	Paul Piot	Oui
PAT 1033	« Quand tu verras la pluie tomber » / « Avec toi »	Fabienne	F	25/12/45	Avignon (84)	24/06/63	AC	Paul Piot	Oui
PAT 1034	« Le cueilleur de galets » / « Rencontre »	Gilbert Lèbre	M	06/01/43	Lauris (84)	25/06/63	AC	Henri Péliissier	Oui
PAT 1035	« Questions » / « T'embrasser, t'embrasser »	Mario Pace	M	15/09/45	Saint-Laurent-des-Arbres (30)	25/06/63	Reprises	Paul Piot	Oui

Référence	Titres	Interprète	Sexe	Date de naissance	Adresse	Date fiche	Origine des chansons	Accompagnateur	Disques chez un label P-M
PAT 1036	« La jeunesse » / « Demain c'est l'amour »	Chantal Quina	F	23/03/47	Quessy-Centre (2)	04/07/63	A		
PAT 1037	« Hey oncle Tim » / « Ma guitare »	Éric et Patric	M	1947 et 1948	Arcueil (75)	07/11/63	AC	Armand Canfora	
PAT 1039	« Toutes les nuits » / « Quant on est loin »	Gérard Bacqué	M	22/12/44	Courbevoie (75)	23/10/63	A	Bernard Gérard	Oui
PAT 1040	« Un printemps, un amour » / « Amoureux »	Alain Brun	M	05/04/45	Paris 10e	15/10/63	AC	François Rauber	

Légende

- A : l'interprète est auteur de ses chansons
- C : l'interprète est compositeur de ses chansons
- AC : l'interprète est auteur et compositeur de ses chansons

Sources

- Pochettes des disques Pat
- Pour la dernière colonne : notices d'autorité de chaque interprète sur le catalogue en ligne de la BnF, complétées par les notices de chaque interprète sur la base de données collaborative Discogs

Annexe 3 – Liste des chansons écrites et composées par Michel Berger (1966-1973)

Année	Chanson	Rôle	Pseudonyme	Cosignature	Éditeur graphique	Interprète	Disque	Producteur phonographique	Label	Référence commerciale	Orchestre, direction
1966	« Le bohémien »	A		Armand Seggian	French Music	Armand Seggian	« MacKinley »		La voix de son maître	EGF 916	
	« Cette vie »	AC				Vic Upshaw	« Chante »		La voix de son maître	EGF 907	
						Noura	« Chante en français »		Pathé	EG 935	
	« Chanson triste »	AC				Vic Upshaw	« Étoile des neiges »		La voix de son maître	EGF 936	
	« Chère Marie-Claire »	AC									
1967	« Mickey »	AC				Franck Pourcel et son grand orchestre	« Mickey »		La voix de son maître	EGF 1018	Franck Pourcel
	« Les girafes »	AC			Barclay	Bourvil	« Les girafes »		Pathé	EG 1047	Hubert Rostaing
	« Quand on est malheureux »	AC			Tremplin	Patricia	« Quand on est malheureux »		Columbia	ESRF 1847	Hubert Rostaing
	« Et j'oublierai »	AC			Barclay						
	« Est-ce qu'une fille peut dire je t'aime »	AC			Tremplin	Patricia	« Est-ce qu'une fille peut dire je t'aime »		Columbia	ESRF 1869	
	« La mer est paresseuse »	AC									

Année	Chanson	Rôle	Pseudonyme	Cosignature	Éditeur graphique	Interprète	Disque	Producteur phonographique	Label	Référence commerciale	Orchestre, direction
1967	« La musique de l'automne »	AC			Tremplin	Patricia	« La musique de l'automne »		Columbia	ESRF 1892	Hubert Rostaing
	« Et dire »	AC									
1968	« L'air démodé »	C	M. Hursel	E. Cadillac (Hubert Rostaing)		Georges Guétary	« Attente »		Pathé	EG 1061	Hubert Rostaing
	« Le charme »	AC	M. Hursel								
	« On n'apprend pas à parler d'amour »	AC			C. Carrère - Tremplin	Cécile Valéry	« On n'apprend pas à parler d'amour »		Odeon	MEO 166	Hubert Rostaing
	« Les chorales »	AC				Cécile Valéry	« Les chorales »		Odeon	MEO 173	Jean Claudric
	« Les petites filles de 1968 »	C		Monty	C. Carrère	Monty	« Pour la vie »		Barclay	71 243	Sam Clayton
	« Je n'ai qu'à te regarder »	C		André Salvat		Alain Stefan	« Je n'ai qu'à te regarder »		Riviera	121 214	
	« The Girl Who Says I Love You Like No One »	AC	M. Hursel			The Scatterbrains	« The Girl Who Says I Love You Like No One »		Stateside	FSS 593	
	« La journée d'Isabelle »	AC				Isabelle	« La journée d'Isabelle »		Odeon	MEO 168	Hubert Rostaing

Année	Chanson	Rôle	Pseudonyme	Cosignature	Éditeur graphique	Interprète	Disque	Producteur phonographique	Label	Référence commerciale	Orchestre, direction
1969	« Quand Michel chante »	AC			Caramel	Isabelle	« Quand Michel chante »	Caramel	Odeon	2C 016 10.057	Hubert Rostaing
	« Dans la vallée de Katmandou »	A		Raymond Jeannot (C), Jacques Barouh (Arr)	Caramel	Vanina Michel	« Dans la vallée de Katmandou »	Caramel	Pathé	2C 006-10.655M	Jean-Daniel Mercier
	« La philosophie de l'amour »	C		Alain Boublil (A)	Caramel						
	« L'automne à Paris »	A		Even de Tissot (C)	Caramel	Szabo	« L'automne à Paris »		Barclay	71 381	Hervé Roy
	« Santa Claus est oublié »	AC				Alix Rohan	« Santa Claus est oublié »	Caramel	Vogue	V45 1651	Hubert Rostaing, Christian Bellest
	« Toi et moi »	AC			Caramel						
	« Dialogue sous la douche »	AC	M. Hursel	Jacques Barouh et Alain Boublil	Caramel	Poupougne et Chloe	« Oh dis la Marie »	Caramel	Vogue	V45 1661	
	« Adieu jolie Candy »	Arr	M. Hursel	Alain Boublil (A), Raymond Jeannot (C)	Baboo	Jean-François Michaël	« Adieu jolie Candy »	Production France Étoiles	Vogue	EPL 8684	
	« Celle que j'aime »	C	M. Hursel	Pierre Darjean (A)	Caramel						

Année	Chanson	Rôle	Pseudonyme	Cosignature	Éditeur graphique	Interprète	Disque	Producteur phonographique	Label	Référence commerciale	Orchestre, direction
1969	« Francine »	C	M. Hursel	Pierre Darjean (A), Franck Pourcel (Arr)	Caramel	Jean-François Michaël	« Adieu jolie Candy » (single)	Production France Étoiles	Vogue	V45 1647	
1970	« Comme les plages en hiver »	A		Raymond Jeannot (C)	Caramel	Jean-Pierre Charbonnier	« Comme les plages en hiver »	Caramel	Barclay	61 261	
	« Mektoub »	C		Michel Bernholc (Arr)	Caramel						
	« Prismes en la mineur »	AC		Pierre Darjean (AC)	Caramel	Patrick Denis et son orchestre	« Clé de sol »	Caramel	Vogue	V45 1720	Patrick Denis
	« Clé de sol »	C		Pierre Darjean (A)	Technisonor – Top 2000						
1971	« Don't Cry Mademoiselle »	C		Gérard Layani (A)	Eco Music – Baboo	David Thomas	« Don't Cry Mademoiselle »		Disques Magellan	126 020	Michel Bernholc
	« Ballad to the One I Like »	C	M. Hursel	Gérard Layani (A)							
	« Clé d'ut »	C			Technisonor – Top 2000	Patchwork Orchestra 2			Disques Magellan	526 053T	
	« Pour qui, pour quoi »	C			Technisonor – Top 2000						
	« De notre envoyé spécial »	C			Technisonor – Top 2000						
	« Jesus »	C	M. Hamburger	Pierre Darjean (A)	Grande Avenue	Jeremy Faith	« Jesus »		Decca	83 003A	

Année	Chanson	Rôle	Pseudonyme	Cosignature	Éditeur graphique	Interprète	Disque	Producteur phonographique	Label	Référence commerciale	Orchestre, direction
1971	« Lord Speak to Me »	C	M. Hamburger	Pierre Darjean (A)	Grande Avenue	Jeremy Faith	Lord		Decca	SSL 40 247A	
	« You can be the man »	AC	M. Hamburger	Jacques Barouh (Arr)	Grande Avenue						
	« We Sing Together »	AC	M. Hamburger		Grande Avenue						
	« Mary »	AC	M. Hamburger		Grande Avenue						
	« Love Song (We Believe In Love) »	AC			Rideau Rouge	Marcus Kraftchik	« Love Song »		Atlantic	10 091	
1972	« Words »	AC	Michel Hamburger		C. Carrère	Michel Hamburger	« Words »		Warner Bros. Records	16 172	Michel Bernholc
	« La vieille dame nous l'avait dit »	AC	Michel Hamburger		C. Carrère						
	« Viens dans mes nuages »	AC			Piano blanc	René Joly	« Viens dans mes nuages »		Pathé	2C 006-12296	Hubert Rostaing
	« Nocturne n°1 »	C			Technisonor – Top 2000		Patchwork Orchestra 4		Disques Magellan Disques Magellan	525 055T 525 055T	
	« Violonerie »	C			Technisonor – Top 2000						
	« Mozik, Mozik »	C		Michel Bernholc (Arr)	Warner Bros. Music	Pachyderm	« Mozik, Mozik »		Warner Bros. Records	16 272	

Année	Chanson	Rôle	Pseudonyme	Cosignature	Éditeur graphique	Interprète	Disque	Producteur phonographique	Label	Référence commerciale	Orchestre, direction
1973	« Musical Express »	C		Michel Bernholc (Arr)	Warner Bros. Music						
	« Donne-moi du courage »	AC			B. de Labbey	Michel Berger	<i>Michel Berger</i>		Warner Bros. Records	56 015	Michel Bernholc
	« Pour me comprendre »	AC			B. de Labbey						
	« Si tu t'en vas »	AC			B. de Labbey						
	« Attends-moi »	AC			B. de Labbey						

Remarques

- Les six premières colonnes du tableau (de l'année à l'éditeur graphique) contiennent des informations sur la chanson, indépendamment de tout enregistrement. Les six colonnes suivantes (de l'interprète au directeur d'orchestre) concernent le disque sur lequel la chanson a été interprétée. Il peut donc y avoir plusieurs entrées de chanson pour une entrée de disque.
- La prise en compte d'informations sur les disques vise à mettre en évidence les conjonctions / disjonctions entre éditeur graphique et producteur ou éditeur phonographique, ainsi qu'à permettre de retrouver plus facilement les relations de travail de Michel Berger à cette époque, c'est-à-dire les personnes ayant collaboré à un même disque : voir la deuxième partie du chapitre 2.

Sources

- Les pochettes des disques concernés
- Les partitions des chansons, conservées au département de la Musique de la BnF
- Les données du répertoire en ligne de la Sacem (<https://repertoire.sacem.fr/>). En cas de contradiction entre les sources, c'est l'information de la Sacem qui est retenue (sauf pour les éditeurs graphiques, qui figurent ici selon la mention d'origine, tandis que la Sacem n'indique que le détenteur actuel des droits).

Légende

- en jaune, musique de film ; en bleu, indicatif d'émission de radio ; en vert, musique d'illustration

- Pôle Carrère – Pôle Caramel/France Étoiles – Pôle Magellan – Bertrand de Labbey

à noter : les éléments qui rattachent une chanson ou un disque à un certain pôle sont bordurés, mais tous les éléments ne sont pas visibles sur le tableau. En particulier, les musiciens qui collaborent au même disque (mais pas à la même chanson) que Michel Berger sont indiqués dans le développement (2^e partie du chapitre 2) mais pas sur le tableau.

Lecture

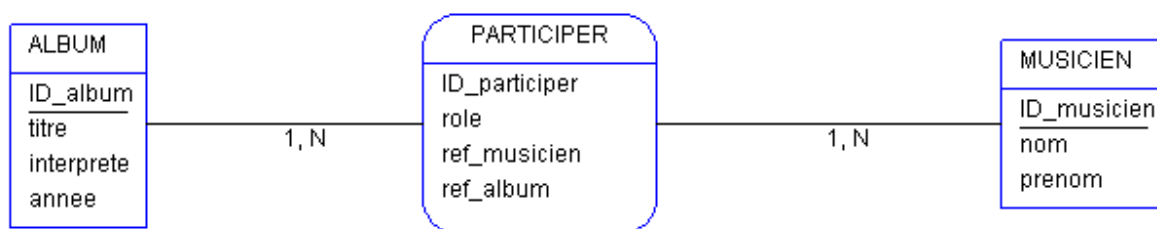
Les chansons de 1970 « Prismes en la mineur » et « Clé de sol », co-écrites avec Pierre Darjean, sont interprétées par Patrick Denis et son orchestre sur un disque produit par Caramel et édité par Vogue sous la référence V45 1720, avec Patrick Denis pour directeur d'orchestre. « Prismes en la mineur », éditée par Caramel, est l'indicatif d'une émission ; « Clé de sol », co-éditée par Technisonor et Top 2000, est une musique d'illustration.

Annexe 4 – Michel Berger et ses musiciens

Les chiffres portant sur les collaborations de Michel Berger comme producteur avec ses musiciens et présentés au chapitre 4 sont issus d'une étude des pochettes de disques dont les informations ont été compilées. Voici quelques précisions à propos de cette étude.

- Les disques pris en compte sont les albums produits (au sens artistique) par Michel Berger entre 1971 et 1992, au nombre de trente-et-un. Faute d'information suffisante, les *singles* n'ont pas été retenus : c'est aussi ce qui explique que l'étude commence en 1971, compte tenu que Michel Berger ne réalise pas d'album avant cette date et qu'on n'a, par conséquent, aucune information précise sur les musiciens avec qui il travaille.
- La production de données statistiques repose sur une base de données relationnelle, conçue lors d'un cours d'informatique cette année. L'architecture de cette base, à l'origine pas destinée à être construite et implémentée, a été pensée pour un corpus comprenant les disques de plusieurs artistes et prenant en compte d'autres informations comme les studios d'enregistrement, les labels, etc. L'idée était de proposer un modèle conceptuel capable de mettre en évidence des réseaux de collaborations professionnelles et leur regroupement autour d'institutions comme les studios et les entreprises du secteur. J'ai réutilisé une partie du modèle pour construire une base de données plus simple, destinée uniquement aux disques de Michel Berger et à leurs musiciens (sur un nombre de disques relativement faible, avec peu de variations dans les studios et encore moins dans les maisons de disques, leur prise en compte devenait moins intéressante). Le modèle conceptuel finalement utilisé (voir Figure 1) n'a qu'un intérêt heuristique limité mais il permet d'entrer un nombre variable de musiciens par album et le langage SQL s'avère utile pour calculer rapidement des données dans des configurations diverses : c'est pourquoi je l'ai privilégié à la construction d'un simple tableur informatique.

Figure 1: Modèle conceptuel des données de la base Michel Berger et ses musiciens



Annexe 5 – Tribune de Michel Berger dans *Le Monde* du 20 décembre 1979

« La crise de l'énergie de la chanson française »

La campagne orchestrée autour de la défense de la chanson française part d'un bon sentiment et elle est au départ motivée par des intentions louables.

La culture francophone vaut d'être défendue entre autres à travers ses chansons et espérons que cette campagne aidera en tout cas à faire progresser l'idée que la chanson peut être un véritable moyen d'expression artistique.

Mais aujourd'hui elle semble se retourner contre elle-même, contre ses propres intentions de départ. En effet, elle impose peu à peu le modèle d'une seule chanson française traditionnelle, face à des commerçants du disque et du spectacle. Mieux vaut dénoncer cette inquiétante démarche que de partir en campagne contre le disque qui mourra bientôt de sa belle mort.

Imagine-t-on Aragon s'insurger à propos des livres de Gérard de Villiers ?

La chanson moyen d'expression et la chanson de danse ou de distraction, si elles se croisent dans la vitrine des médias, n'occupent pas la même place dans l'esprit du public. L'une est fabriquée pour plaire, l'autre est faite pour s'exprimer. Cet antagonisme provoque un éternel et stupide débat.

Mais il y a beaucoup plus grave. On veut donner au public et aux jeunes l'unique image d'une chanson française traditionnelle seule dépositaire « de la qualité française » car si nos aînés, Mireille, Trenet, Brassens, ont ouvert une voie solide pour une chanson authentique, l'histoire de la musique populaire anglaise et américaine nous a, elle aussi, ouvert d'autres perspectives artistiques tout aussi passionnantes, dont notre génération est imprégnée (Brassens a encore prouvé qu'il était le plus jeune et le plus lucide de nos chanteurs en répondant, il y a quelques jours à la télévision, que sa génération elle-même était à l'écoute de l'Amérique).

La chanson est aujourd'hui un moyen d'expression mondial privilégié et même si chaque auteur ou compositeur de talent y fait ressortir son propre bain culturel, il collabore également à une démarche artistique plus largement internationale où Brel et les Beatles ne sont pas antinomiques, mais complémentaires.

Il serait terriblement dangereux que la modernité devienne pénalisante.

Le choix pour la chanson française n'est pas dans une opposition simpliste entre les différents créneaux commerciaux des industriels du disque et du spectacle, de leur franche exhibition disco ou de leur dissimulation derrière une ambiance néo conviviale ou de cabarets rive gauche.

Il est dans l'acceptation de la pluralité des musiques authentiques, des groupes de rock indépendants et carrément opposés au système, des raffinements de la nouvelle instrumentation permise par la console de mixage et la sono, de la java des bals populaires, des chansons intimistes, etc.

Manifestation inattendue de la crise de l'énergie, il ne faudra bientôt plus chanter qu'avec une guitare et même pas électrique... Mais tout ceci paraît relever d'une incapacité générale de l'ambiance culturelle française à assumer les modes d'expression collectifs actuels.

L'idée vieillotte de l'avant-garde persécutée face aux honteux best-sellers, après avoir paralysé le livre et le cinéma en France, veut maintenant s'emparer du disque.

Annexe 6 – Le catalogue des Disques Apache (1983-1989)

Année	Interprète	Format	Titre	Producteur	Référence commerciale
1983	Claude Engel	33-tours	Guitarisme		240-291-1
	Vitamine	45-tours	Vitamine générique TV TF1		249-552-7
	Jean-Claude Petit	45-tours	BOF Vive la sociale		249-628-7
	Julia Migenes Johnson	33-tours	Récital		240-295-1
	Scarlet Fever	45-tours maxi	Lovin' You	Jungle Records (Suisse)	249-774-0
	Joël + Zéklè	33-tours	Repon' Moin	Zekle Music (Canada)	240-193-1
		45-tours			249-781-7
		45-tours maxi			249-781-0
Claudio Cartier	45-tours	1789	Opus (Brésil)	249-545-7	
1984	Claude Engel	45-tours	Équatorial		249-355-7
	Zachary Richard	45-tours	Mama Rosin		249-206-7
		45-tours maxi	Si c'est ça l'amour		249-180-0
	Philippe Cataldo	45-tours	Laisse-la	Flamophone	249-336-7
		45-tours maxi			249-336-0
	Jean Schultheis	45-tours	Tequila Bar	Flamophone	249-208-7
		45-tours	R'garde un peu comme tu marches		249-017-7
	Alain Wizniak	33-tours	BOF La femme publique		240-393-1
Julia Migenes Johnson	CD	Récital		240-295-2	

Année	Interprète	Format	Titre	Producteur	Référence commerciale
1984	Clint Eastwood & General Saint	33-tours	Stop That Train	Greensleeves Records (Royaume-Uni)	240-406-1
		45-tours			249-398-7
		45-tours maxi			249-398-0
	Boys Don't Cry	45-tours	Turn Over	Legacy Records (Royaume-Uni)	249-326-7
		45-tours maxi			249-326-0
	Lolita	45-tours	Crocodile	production : J. Bigorre	249-399-7
	Scarlet Fever	45-tours	Prisoner	Jungle Records (Suisse)	249-444-7
Philippe Sochane	45-tours	Dis-moi pomme		249-452-7	
1985	Di'Anno	45-tours	Heartuser	Heavy Metal Records (Royaume-Uni)	249-133-7
		33-tours	Di'Anno		240-614-1
	Zachary Richard	33-tours	Zack Attack		240-506-1
		45-tours	Zaricho Party		249-072-7
	Jean Schultheis	33-tours	Portrait Robot	Flamophone	240-505-1
	Claude Bolling	45-tours	BOF Un printemps sous la neige		249-064-7
	Jean-Claude Vannier	33-tours	BOF L'amour propre		240-725-1
		45-tours			248-976-7
	Kevin Mulligan / Evert Verhees / Toots Thielemans	33-tours	BOF Une femme ou deux		240-787-1
		45-tours			248-926-7
Carole Serrat	45-tours	Suzy et moi	prod Philippe Gaillard, Jean-Pierre Janiaud	248-937-7	
Claude Engel	45-tours	Humanoïdéal		248-990-7	

Année	Interprète	Format	Titre	Producteur	Référence commerciale
1985	Delia Sheppard	45-tours	Action	prod Michel Ferreri, Jean Robert Boudre, Georges Chatelain	249-010-7
		45-tours maxi			249-010-0
1986	Serge Gainsbourg	33-tours	BOF Tenue de soirée		240-921-1
	Anne Roche	45-tours	La maison d'Irlande	production SCS Barzotti & Cie	248-602-7
	Peggy	45-tours	He Ha Ho	production GAH	248-654-7
		45-tours maxi			248-654-0
	Outland	45-tours	Can You Remember	production Gaillard/Janiaud	248-746-7
		45-tours maxi			248-746-0
Jean Albert	45-tours	Un jour ton prince viendra	production Phil the Cat Music	248-733-7	
1987	Scott Jellet	45-tours maxi	Romantal Sentimentic	production Victor Conte	248-109-0
	Outland	45-tours	I'm So Lonely	production Phil the Cat Music (Gaillard/Janiaud)	248-332-7
1988	Sol Y Sombra	45-tours	Dios te Salve Maria		247-983-7
	Félix	45-tours	Itsi Bitsi Petit Bikini	production Phil the Cat Music (Gaillard/Lozac'h)	PRO322
1989	Paris Nord	45-tours	Sexy magie	production TAO Production	247-045-7
	Lucas d'Ébène	45-tours	Monnaie		247-563-7

Remarque : Figurent dans ce tableau toutes les références au catalogue d'Apache à l'exception des enregistrements de France Gall et Michel Berger

Légende

- **Lignes en gras** : bandes originales de films
- **Lignes sur fond gris** : productions étrangères éditées en France par Apache

Sources

- Une partie du catalogue est présentée dans l'article de Jean D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'une politique bien à nous' », *Show magazine*, n°157, avril 1985, p. 22
- Le reste est compilé du catalogue du dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France

État des sources

ARCHIVES PUBLIQUES

A) SOURCES AUDIOVISUELLES

Bibliothèque nationale de France (site François-Mitterrand)

Disques¹

Disques publiés au nom de Michel Berger

« Tu n'y crois pas », Pat, simple 45-tours, 1963

« Amour et soda », La voix de son maître, 45-tours quatre titres, 1963

« À quoi je rêve », La voix de son maître, 45-tours quatre titres, 1964

« Partout », La voix de son maître, 45-tours quatre titres, 1964

« Vous êtes toutes les mêmes », La voix de son maître, 45-tours quatre titres, 1964

« Me débrouiller », La voix de son maître, 45-tours quatre titres, 1965

« Jim s'est pendu », La voix de son maître, 45-tours quatre titres, 1965

« Matusalem », La voix de son maître, 45-tours quatre titres, 1966

Puzzle. Concerto pour piano, groupe pop et orchestre symphonique, Pathé-Marconi, album 33-tours, 1971

« Words » (sous le nom de Michel Hamburger), Warner Bros. Records, simple 45-tours, 1972

¹ Pour des informations plus détaillées sur les disques (références commerciales, producteurs phonographiques, distributeurs) on se référera à l'annexe 1. Les annexes 2, 3 et 6 et comprennent des listes de disques qui ne sont ni produits ni interprétés par Michel Berger, qui servent dans le raisonnement mais non inclus dans l'état des sources par souci de lisibilité.

Michel Berger, Warner Bros. Records, album 33-tours, 1973
« Écoute la musique (quelle consolation fantastique) », Warner Bros. Records, simple 45-tours, 1973
Chansons pour une fan, Warner Bros. Records, album 33-tours, 1974
Que l'amour est bizarre, Warner Bros. Records, album 33-tours, 1975
Mon piano danse, Warner Bros. Records, album 33-tours, 1976
« Ça balance pas mal à Paris » (avec France Gall), Warner Bros. Records, simple 45-tours, 1976
Starmania (avec Luc Plamondon), Warner Bros. Records, double album 33-tours, 1978
Starmania, le Spectacle (avec Luc Plamondon), Warner Bros. Records, quadruple album 33-tours, 1979
Beauséjour, Warner Bros. Records, album 33-tours, 1980
Michel Berger au théâtre des Champs-Élysées, Warner Bros. Records, double album 33-tours, 1980
Beaurivage, Warner Bros. Records, album 33-tours, 1981
Dreams in Stone, Warner Bros. Records, album 33-tours, 1982
Michel Berger en public au Palais des sports, Warner Bros. Records, double album 33-tours, 1983
Voyou, Apache, album 33-tours, 1983
Rive droite rive gauche BOF, Apache, album 33-tours, 1984
Différences, Apache, album 33-tours, 1985
Michel Berger au Zénith, Apache, double album 33-tours, 1987
Starmania (avec Luc Plamondon), Apache, double album 33-tours, 1988
Ça ne tient pas debout, Apache, album 33-tours, 1990
La légende de Jimmy (avec Luc Plamondon), Apache, double album 33-tours, 1990
Double jeu (avec France Gall), Apache, disque compact, 1992

Disques réalisés par Michel Berger

Véronique Sanson, *Amoureuse*, Elektra, album 33-tours, 1972
Véronique Sanson, *De l'autre côté de mon rêve*, Elektra, album 33-tours, 1973

Françoise Hardy, *Message personnel*, Warner Bros. Records, album 33-tours, 1973
Françoise Hardy, « Je suis moi », Warner Bros. Records, simple 45-tours, 1974
Helen Chappelle, « Be My Man », Atlantic, simple 45-tours, 1974
France Gall, *France Gall*, Atlantic, album 33-tours, 1975
France Gall, *Dancing Disco*, Atlantic, album 33-tours, 1977
France Gall, « Viens, je t'emmène », Atlantic, simple 45-tours, 1978
France Gall, *Paris, France*, Atlantic, album 33-tours, 1980
France Gall, Elton John, « Les aveux », Atlantic, simple 45-tours, 1980
France Gall, *Tout pour la musique*, Atlantic, album 33-tours, 1981
France Gall, *Palais des Sports*, Apache, double album 33-tours, 1982
France Gall, *Débranche !*, Apache, album 33-tours, 1984
France Gall, *Au Zénith*, Apache, double album 33-tours, 1985
Johnny Hallyday, *Rock'n'Roll Attitude*, Polygram, album 33-tours, 1986
France Gall, *Babacar*, Apache, album 33-tours, 1987
France Gall, *Le Tour de France 88*, double album 33-tours, 1988

Enregistrements vidéo de concerts et spectacles

France Gall au Zénith, réal. Guy Job, concepteur Michel Berger, Warner Music France, 1985

Johnny se donne à Bercy, réal. Bernard Schmitt, concepteur Michel Berger, Polygram Music Video, 1988

Le Tour de France 88, réal. Bernard Schmitt, mise en scène Michel Berger, Warner Music France, 1989

Institut national de l'audiovisuel (site de Paris, Inathèque de France)

Émissions de télévision

L'école des vedettes, 1e chaîne, 19 novembre 1962, 60min, présenté par Aimée Mortimer

« Idoles à gogo : la fabrique de jeunes chanteurs », *Journal télévisé 20h*, 1e chaîne, 13 avril 1963, 11min (reportage de François de La Maisonneuve)

Discorama, 1e chaîne, 10 novembre 1963, 28min (prod. Denise Glaser)

« La sono était pourrie », *Seize millions de jeunes*, 2^e chaîne, 16 mai 1964, 16min, reportage de Pierre Andro

Jeunesse oblige, 1e chaîne, 30 avril 1966, 27min (prod. Jacqueline Joubert, prés. Marie-Claude Roul)

Sports en fête, 1e chaîne, 22 septembre 1974, 157min (prod., prés. Michel Drucker)

« Beatles Story : 1e partie », *Les visiteurs du mercredi*, TF1, 12 novembre 1975, 15min (prod. Albert Raisner)

Un sur cinq, Antenne 2, 17 décembre 1975, 140min (prod. Armand Jammot, prés. Patrice Laffont)

Midi Première, TF1, 8 janvier 1976, 25min (prod., prés. Danièle Gilbert)

Midi Première, TF1, 20 février 1976, 25min (prod., prés. Danièle Gilbert)

« Émilie ou la Petite Sirène 76 », *Numéro Un*, TF1, 22 mai 1976, 55min (prod. Maritie et Gilbert Carpentier)

Dix de der, Antenne 2, 10 juillet 1976, 72min (prod., prés. Philippe Bouvard)

« Spécial variétés Michel Berger », *Un sur cinq*, Antenne 2, 10 novembre 1976 (prod. Armand Jammot, prés. Patrice Laffont)

« Les grandes années du rock : 1964 », *Les visiteurs du mercredi*, TF1, 8 février 1978, 15min (prod. Albert Raisner)

« Michel Berger », *Numéro Un*, 18 novembre 1978, 65min (prod. Maritie et Gilbert Carpentier)

« Starmania », *Avec*, 11 décembre 1978, 47min (prod. Marie-France Brière, prés. Michel Berger et Luc Plamondon)

« Mireille », *Le grand échiquier*, Antenne 2, 25 janvier 1979, 180min (prod., prés. Jacques Chancel)

Antenne 2 Midi, Antenne 2, 10 avril 1979, 61min (reportage sur *Starmania*)

TF1 Actualités 20h, TF1, 11 avril 1979, 32min (reportage de Patrick Drevet sur *Starmania*)

Soir 3, FR3, 11 avril 1979, 20min (reportage de Jean-Jacques Peyraud sur *Starmania*)

Plein feux, TF1, 16 avril 1979, 60min (prod., prés. José Artur)

« Michel Berger », *L'invité du jeudi*, Antenne 2, 10 janvier 1980, 78min (prés. Didier Lecat)

« Michel Berger », *Numéro Un*, TF1, 15 novembre 1980, 60min (prod. Maritie et Gilbert Carpentier)

Quelque chose en plus : Simone Signoret, Antenne 2, 27 décembre 1980, 59min (prod. Philippe Labro)

« France Gall à Londres : anatomie d'un show », *Les enfants du rock*, Antenne 2, 14 janvier 1982, 16min (reportage de Gérard Van der Gucht)

« Trente-trois tours et puis s'en vont », *Mœurs en direct*, Antenne 2, 19 décembre 1982, 67min (documentaire de Lionel Rotcage)

« Michel Berger », *Le grand échiquier*, Antenne 2, 3 novembre 1985, 135min (prod., prés. Jacques Chancel)

A2 Midi, Antenne 2, 18 avril 1986, 60min (prés. Noël Mamère)

Lunettes noires pour nuits blanches, Antenne 2, 19 mai 1990, 79min (prod. Catherine Barma et Thierry Ardisson, prés. Thierry Ardisson)

Émissions de radio

« Le Tabou », *La vie parisienne*, PT, 23 décembre 1962, 35min (prod., prés. Jacques Peuchmard)

Inter Actualités de 13h, France Inter, 6 juillet 1971, 60min (interview de Michel Berger par Sophie Dumoulin)

Inter Actualités de 13h, France Inter, 15 décembre 1975, 60min (interview de Michel Berger par Jean-Claude Mangeot)

Inter midi week-end, France Inter, 19 mars 1978, 60min (interview de Michel Berger par Didier Lecat)

« Michel Berger », *Radioscopie*, France Inter, 11 mars 1980, 54min (interview de Michel Berger par Jacques Chancel)

« Michel Berger », *Coinçons la bulle*, Radio FR3 Midi-Pyrénées, 26 octobre 1981, 18min (interview de Michel Berger par Patrice Horval)

« Michel Berger », *Qu'est-ce qui vous fait courir*, France Inter, 5 janvier 1990, 55min (interview de Michel Berger par Sylvain Auger)

Profession orchestrateur 4 : Michel Bernholc, France Culture, 27 juillet 1994, 30min (interview de Michel Bernholc par Thierry Aveline)

Retransmissions de spectacles²

Michel Berger au Palais des Sports, Antenne 2, 21 septembre 1984, 54min, vidéogramme produit par Apache et Channel 80, réalisé par Philippe Marouani

Michel Berger au Zénith, TF1, 18 juillet 1986, 56 min, vidéogramme produit par TF1, réalisé par Jean-Paul Jaud

B) SOURCES IMPRIMÉES³

Bibliothèque nationale de France (site François-Mitterrand)

Presse jeune et presse musicale

Salut les Copains, mensuel créé en 1962, Union des éditions modernes

- Publicité pour les auditions Pat, n°10, mai 1963, p. 28
- Publicité pour les auditions Barclay, n°17, décembre 1963, p. 16

2 Figurent ici les spectacles filmés qui n'ont pas fait l'objet d'une parution dans le commerce.

3 Les articles sans mention d'auteur sont anonymes.

- « Chouchou présente... », n°17, décembre 1963, p. 119
- « Examen de rentrée : voici les candidats », n°27, octobre 1964, p. 34-48, p. 45
- « Correspondance », n°32, mars 1965, p. 34
- « Bob Dylan », n°36, juillet 1965, p. 22-25 et 120
- Roland Gaillac, « Antoine, c'est quelqu'un », n°44, mars 1966, p. 96-99 et 111
- « Michel Berger, un cerveau pop », n°109, septembre 1971, p. 94
- « Jésus : fête pour un prophète », n°111, novembre 1971, p. 97
- Georges Renou, « Véronique Sanson », n°117, mai 1972, p. 46-49, 151, 155, 157-158
- Éric Vincent, « Véronique la virtuose », n°120, août 1972, p. 42-46, 71-73, 104, 106
- « Leur avis sur la vie à deux », n°121, septembre 1972, p. 84-87
- « 7 fois Véronique Sanson », n°121, septembre 1972, p. 104-111
- Véronique Sanson, « Véronique Sanson joue à moto vole », n°124, décembre 1972, p. 84-89, 116, 119
- « La plus belle Sanson de Stephen Stills », n°129, mai 1973, p. 54-59, 128, 133-134

Mademoiselle âge tendre, mensuel créé en 1964, Union des éditions modernes

- Michel Calonne, « Michel Berger : le charme aux deux visages », n°103, juin 1973, p. 74-75 et 180
- « Les chansons chouchous de MAT », n°103, juin 1973, p. 29-34

Rock & Folk, mensuel créé en 1966, Éditions du Kiosque

- Jacques Barsamian, « Premiers résultats du premier référendum Rock&Folk 68 », n°15, février 1968, p. 4

- Philippe Koechlin, « Enquête sur une musique accablée de soupçons », n°48, janvier 1971, p. 61-65
- Jacques Chabiron, « Disques », n°60, janvier 1972, p. 74-75
- « Courrier », n°62, mars 1972, p. 7 et 9
- Philippe Koechlin, « Quelques albums de plus », °63, avril 1972, p. 91
- Jacques Vassal, « Véronique, la chance », n°68, septembre 1972, p. 37-38
- Jacques Chabiron, « Castelain, made in France », n°69, octobre 1972, p. 30-31
- Yves Adrien, « Dico Disco », n°140, septembre 1978, p. 104-109
- Jean-Marc Bailleux, « Starmania », n°142, novembre 1978
- Pascale Jugé, « Starmania », n°148, mai 1979, p. 47-48
- Jacques Colin, « Disques : *Paris, France* », n°162, juillet 1980, p. 132

Best, mensuel créé en 1968

- « Courrier », n°30, janvier 1971, p. 4
- Sacha Reins, « La pop et la radio à la télévision », n°30, janvier 1971, p. 15
- Jean-Paul Commin, « Pop France », n°35, juin 1971, p. 77
- Hervé Muller, « Pop Stars », n°38, septembre 1971, p. 36-42, 59-61
- Jean-Paul Commin, « Pop France », n°42, janvier 1972, p. 78
- Jean-Paul Commin, « Pop France », n°45, avril 1972, p. 78
- Jean-Paul Commin, « Pop France », n°46, mai 1972, p. 75
- Jean-Paul Commin, « Pop France », n°48, juillet 1972, p. 77
- Jean-Paul Commin, Christian Lebrun, « Rock du marché commun », n°49, août 1972, p. 70-80
- Sacha Reins, « Sacha Reins a choisi », n°55, février 1973, p. 93

Divers

- *Pop 2000*, n°1, janvier 1972, p. 2
- Roy Hollingworth, « Eurovision », *Melody Maker*, 13 janvier 1973, p. 24-25

- Alain Lemaire, « Disques », *Pop 2000*, n°14, février 1973, p. 19
- Guy Jolie, « Véronique Sanson », *Pop 2000*, n°15, mars 1973, p. 12-13
- Jacques Barsamian, « Frank Lipsik. Du stylo au micro », *Gold*, n°2, août 1975, p. 36-37
- Guillaume Godard, « Le producteur de ces dames », *Gold*, n°4, octobre 1975, p. 26-28
- Anonyme, « Disques. France Gall », *Pop Hebdo*, n°4, 27 janvier 1976
- « Starmania », *Rock Hebdo*, n°27, 27 septembre 1978, p. 30
- Élisabeth D., « A Starmania is born », *Rock Hebdo*, n°28, 4 octobre 1978, p. 16-18
- Jacqueline Sorano, « L'heure du Berger », *Claviers magazines*, n°5, novembre 1981, p. 50-53, p. 53
- Pierre Lafitan, « Synthés : le son du gars Rodi », *Claviers magazine*, n°12, juin 1982, p. 24-25, 66-68
- Yves Bigot, « Berger l'étoile », *Guitare & claviers*, n°62, avril 1986, p. 53-57, 116 et 121
- Michel Ghuzel, Denis Roux, « Musiques de pub », *Guitare & claviers*, n°63, mai 1986, p. 82-85, 127 et 130

Presse et annuaires professionnels

Show magazine, mensuel créé en 1972 (bimensuel en 1978-1979)

- « Avis et annonces fonds de commerce », n°5, avril 1973, p. 28
- « Disques à suivre », n°9, septembre 1973, p. 23
- « Musiciens de séance plus chers ? », n°12, décembre 1973, p. 1
- Marcel Marouani, « La difficulté d'être éditeur », n°17, juin 1974, p. 13
- « They Get a Kick Out of Him », n°25, mars-avril 1975, p. 30
- « Mouvements », n°32, novembre 1975, p. 15
- « Gang, un studio original », n°35, mars 1976, p. 69-70
- « Barclay racheté par Polygram », n°73, 17 novembre 1978, p. 1

- « WEA 1978 : +25 % », n°77-78, 19 janvier 1979, p. 90
- Alain-Guy Aknin, « Crise ou pas crise ? Les réponses », n°93, 18 octobre 1979, p. 17-22
- « Henry Chapier : Monsieur chanson française parle », n°97, 24 décembre 1979, p. 3
- « Les Olympiades d'Europe 1 », n°97, 24 décembre 1979, p. 8-9
- Norbert Lemaire, « Michel Berger : le seul et véritable événement de la rentrée à l'Olympia », n°125, novembre-décembre 1981, p. 15
- « Et Berger créa Apache », n°136, décembre 1982, p. 5
- « Patrick Vilaret quitte Barclay pour Apache », n°138, février 1983, p. 1
- « Philips et Warner : restructuration internationale », n°142, juillet-août 1983, p. 1
- « Gang : la maîtrise », n°143, septembre 1983, p. 29
- « Roland Hubert : 22 ans de spectacle », n°155, janvier 1985, p. 21
- Jean D. Nouailhac, « Patrick Vilaret : 'Une politique bien à nous' », n°157, avril 1985, p. 20-23
- « Les musiques de films », n°162, octobre 1985, p. 30-31
- « Tous les nouveaux disques », n°170, juillet 1986, p. 63
- « Berger, Vilaret, Torres et Camus créent une société de production de programmes audiovisuels », n°184, décembre 1987, p. 6
- « Patrick Vilaret veut remonter *Starmania* », n°184, décembre 1987, p. 22
- « Apache pourrait vendre son catalogue à WEA », n°193, octobre 1988, p. 18
- « Apache vendu ? », n°209, 3 février 1989, p. 8

Guide du show business, Paris, SERP, consulté de 1966 (création) à 1992

Presse généraliste

Le Monde, quotidien en parution depuis 1944

- Edgar Morin, « Une nouvelle classe d'âge », 6 juillet 1963
- Claude Fléouter, « Le Festival de la chanson à Spa », 30 juin 1976
- Claude Fléouter, « Chansons françaises et chansons étrangères », 18 février 1977
- « Éditeurs : vrais et faussaires », 20 janvier 1978
- Claude Fléouter, « Variétés : France Gall aux Champs-Élysées », 18 avril 1978
- Claude Fléouter, « Starmania », 6 novembre 1978
- Claude Fléouter, « Starmania au Palais des Congrès », 13 avril 1979
- Henry Chapier, « Complot contre la chanson française », 27 août 1979
- Michel Berger, « La crise de l'énergie de la chanson française », 20 décembre 1979
- Claude Fléouter, « Les vibrations de Michel Berger », 2 juillet 1980
- Henry Chapier, « Pour en finir avec la chanson française », 3 juillet 1980
- Claude Fléouter, « Rencontres professionnelles à Blois. L'édition phonographique face à son avenir », 27 octobre 1981
- Claude Fléouter, « Michel Berger au Palais des Sports : la musique d'abord », 20 mai 1983

France Soir, quotidien paru de 1944 à 2011

- Dominique Bosselet, « Deux nouvelles têtes, deux nouvelles voix », 21 avril 1973
- Alice Hubel, « Michel Berger : le chanteur qui vous fera redécouvrir France Gall et Françoise Hardy », 8 mai 1974
- Dominique Bosselet, « Le chanteur Michel Berger a réinventé Françoise Hardy », 12 août 1975
- Alice Hubel, « Michel Berger : des chansons sur la planche », 10 décembre 1975

- Jean-Loup Tournier, « France Gall : fini la Lolita des sucettes à l'anis », 1^{er} janvier 1976

Autres quotidiens

- « Michel Berger : le compositeur préféré des jolies filles », *L'Aurore*, 9 mai 1974
- M. A., « Michel Berger : des chansons pour lui », *Le quotidien de Paris*, 28 juin 1975
- Henri Quiqueré, « Quand Michel Berger se fait chanteur », *Le Matin de Paris*, 30 juin 1980
- Florence Raillard, « Michel Berger, le retour d'une étoile », *Le Matin*, 11 avril 1986
- Bayon, Serge Loupien, « La réponse du Berger », *Libération*, 17 avril 1986
- Alain Morel, « Michel Berger : 'secouez-vous !' », *Le Parisien*, 24 mai 1990
- Ludovic Perrin, « La couleur de l'agent », *Libération*, 4 février 2004

Magazines

- Jean-Claude Zana, « France Gall : elle triomphe dans *Starmania* », *Paris Match*, n°1561, 27 avril 1979, p. 50
- Jean-Pierre Enard, « C'est l'heure de Michel Berger », *VSD*, 26 juin 1980
- Philippe Bouvard, « Michel Berger doit à Kant sa maîtrise et aux Beatles sa petite musique intérieure », *Paris Match*, n°1622, 27 juin 1980

Bibliothèque nationale de France (site Richelieu)

Dossiers de coupures de presse (fonds Rondel)

« Michel Berger, dossier biographique (1973-1977) », 4-SW-12016

- « Françoise Hardy, dossier biographique (1973-1977) », 4-SW-6942
« Véronique Sanson, dossier biographique (1975-1977) », 4-SW-9372
« France Gall, dossier biographique (1965-1977) », 4-SW-5974

Institut national de l'audiovisuel (site de Paris, Inathèque de France)

Dossiers de coupures de presse (fonds Canal + : musique)

- « Artistes : de Amel BENT à Gérard BERLINER », 00025894-25, dossier n°50
« Artistes : France GALL », 00025894-92, dossier n°184

Ouvrages à valeur de source

Collectif, *Spécial Pop*, Paris, Albin Michel, 1967, 360 p.

Hardy, Françoise, *Le désespoir des singes et autres bagatelles*, Paris, Robert Laffont, 2008, 389 p.

Colard, Grégoire ; Morel, Alain, *Michel Berger, l'étoile au cœur brisé*, Paris, Flammarion, 2009, 323 p.

Bigot, Yves, *Quelque chose en nous de Michel Berger*, Paris, Don Quichotte Éditions, 2012, 320 p.

Wodrascka, Alain, *France Gall : des amours, des chansons et des larmes*, Paris, Éditions de Noyelles, 2018, 317 p.

C) SOURCES ÉCRITES

Institut national de l'audiovisuel (site de Paris, Inathèque de France)

Fonds La Cinq, versement 2010. Comptabilité et gestion de la Cinq (3)

Fiche de coût prévisionnel d'achat de droits pour la diffusion d'un spectacle filmé de Michel Berger, 00021783-03, dossier n°5

D) SOURCES ORALES

Bibliothèque nationale de France (en ligne, Gallica)

Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretiens avec Bernard de Bosson. 2, entretien du 15 novembre 2017*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10813014>

Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretiens avec Bernard de Bosson. 3, entretien du 24 juillet 2018*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018, en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45394775b>

Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretiens avec Alain Chamfort. 2, entretien du 23 octobre 2019*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2019, en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb46500432w>

Jean-Rodolphe Zanzotto, *Entretien avec Claude Puterflam du 19 décembre 2018*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018, en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45696346n>

E) ARCHIVES ORALES

Entretien téléphonique avec Thibaut Chatel, publicitaire (Torpédo Productions) partageant les bureaux d'Apache entre 1984 et 1986, 5 juin 2021

Entretien téléphonique avec Fabrice Aboulker, assistant de Patrick Vilaret avant son départ de Barclay, 6 juin 2021

Entretien avec Grégoire Colard, attaché de presse de Michel Berger à partir de 1975, 9 juin 2021

F) WEBOGRAPHIE

Musée en ligne de la Sacem

Dossier de demande d'adhésion d'Alice Dona en qualité d'autrice compositrice, 4 octobre 1963, en ligne : <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/10503>

Demande d'adhésion de Michel Berger en qualité de compositeur, 9 septembre 1964, en ligne : <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/8959>

Demande d'adhésion de Michel Berger en qualité d'auteur, 20 octobre 1965, en ligne : <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/objects/8958>

Sources biographiques

Interview d'Alice Dona, « Les coulisses de la création », 2019, en ligne sur le compte Youtube de la Sacem à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=4ROP0XW1b7Y>, 53min

Interview de Bob Asklof par François Justamand, 1998, en ligne à l'adresse <http://bobasklof.blogspot.com/2015/10/bons-baisers-de-russie-interview-de-bob.html>

Notice biographique d'Arlette Kotchounian (Ann Grégory), en ligne à l'adresse <http://www.auteurscompositeurs.com/france/ann-gregory.html>

Site personnel de l'artiste Bernard Pisani, en ligne à l'adresse <http://bernardpisani.com/>

Coupures de presse sur le site dédié à la chanteuse Julie Bergen : <http://juliebergen.de/presse.html>

Interview de Serge Pérather par Stéphane Loison, 6 avril 2017, en ligne sur le site *Vieille Carne* à l'adresse <https://vieillecarne.com/entretien-serge-perathoner-jaime-bien-quil-ait-une-melodie-de-base/>

Bibliographie

I/ Industries culturelles

A) Le système de production de la musique

Benhamou, Françoise ; Farchy, Joëlle, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, La Découverte, 2014 (1e éd. : 2007), 130p.

Benhamou, Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2017 (1e éd. : 1996), 125p.

Beuscart, Jean-Samuel ; Mellet, Kevin, *Promouvoir les œuvres culturelles. Usages et efficacité de la publicité dans les filières culturelles*, Paris, Ministère de la Culture/DEPS, 2012, 280p.

Bourreau, Marc ; Labarthe-Pol, Benjamin, « Crise des ventes de disques et téléchargements sur les réseaux peer-to-peer. Le cas du marché français », *Réseaux*, 2006/5, p. 105-144

Curien, Nicolas, *L'industrie du disque*, Paris, La Découverte, 2006, 128p.

D'Angelo, Mario, *La Renaissance du disque. Les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1989, 106p.

D'Angelo, Mario, *Socio-économie de la musique en France. Diagnostic d'un système vulnérable*, Paris, La Documentation française, 1997, 190p.

D'Angelo, Mario ; Vesperini, Paul, *Avenir et devenir des indépendants français du disque*, vol. 1&2, Paris, IDEE Europe, 1993, 36f. & 38f.

De Murard, Ghislain, *L'industrie du disque*, Paris, DAFSA, 1982, 164f.

Ferment, Fabrice ; SNEP, *40 ans de tubes*, Clichy, Éditions Larivière, 2001, 251p.

Flichy, Patrice, *Les Industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, Grenoble, PUG, 1991 (1e éd. : 1980), 275p.

Guibert, Gêrôme ; Sagot-Duvaurox, *Musiques actuelles : ça part en live. Mutations économiques d'une filière culturelle*, Paris, Irma/DEPS, 2012, 142p.

Hennion, Antoine, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981, 257 p.

Lebrun, Barbara, « Majors et labels indépendants. France, Grande-Bretagne, 1960-2000 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4, p. 33-45

Servin, Lucie, « La maison de disques Vogue. De la croissance à la faillite : analyse artistique et commerciale d'un label français pendant les Trente Glorieuses (1948-1982) », mémoire de M2 d'histoire contemporaine sous la direction de Danielle Tartakowsky, soutenu en octobre 2010 à l'Université Paris 8, 200f.

Vignolle, Jean-Pierre, « Mélange des genres, alchimie sociale : la production des disques de variétés », *Sociologie du travail*, 22/2, 1980, p. 129-151

B) Histoires des médias

Chupin, Ivan ; Hubé, Nicolas ; Kaciaf, Nicolas, *Histoire politique et économique des médias en France*, Paris, La Découverte, 2009, 128p.

D'Almeida, Fabrice ; Delporte, Christian, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010 (1^e éd. : 2007), 512p.

Goguel, Florence, « TV6, histoire courte d'une chaîne de télévision », mémoire présenté pour le DEA d'Histoire du XX^e siècle à l'IEP de Paris, sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, 1989, 105f.

Guébey, Maxime, « Les émissions de rock à la télévision française (1967-1974) », mémoire de M2 d'histoire contemporaine sous la direction de Pascale Goetschel, soutenu en juin 2020 à l'Université Paris 1, 316f.

Guibert, Gêrôme, « Chapitre 14. La presse musicale : production d'un univers culturel », in Blandin, Claire (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 229-243

Jacquinet, Élisabeth, *Les émissions de variétés de Maritie et Gilbert Carpentier. Un divertissement français de la seconde moitié du XX^e siècle (1948-1988)*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2017, 230p.

Savev, Marc, « Deux exemples de presse musicale jeune en France, de 1966 à 1969 : *Salut Les Copains* et *Rock & Folk* » *Volume !*, 2004/1, p. 5-28

Scheer, Léo, *TV6, la plus jeune des télés*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2016, 144p.

C) Culture de masse, culture médiatique

Adler, Moshe, « Stardom and Talent », *The American Economic Review*, 1985/1, p. 208-212

Blandin, Claire, « Radio et magazine : une offre plurimédia pour les jeunes des sixties », *Le Temps des médias*, 2013/2, p. 134-142

Heinich, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, 593p.

Le Guern, Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, 240p.

Le Roux, Pierre, « L'équipement des Français en biens durables fin 1968 », *Économie et statistique*, 1969/3, p. 65-68

Lizé, Wenceslas ; Naudier, Delphine ; Sofio, Séverine (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014

Morin, Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2008 (1e éd. : 1962), 218p.

Rioux, Jean-Pierre ; Sirinelli, Jean-François (dir.), *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, 464p.

Rioux, Jean-Pierre ; Sirinelli, Jean-François, *Histoire culturelle de la France, 4. Le temps des masses. Le XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 (1e éd. : 1998), 528p.

Sirinelli, Jean-François, « Les vingt décisives. Cultures politiques et temporalités dans la France fin de siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1994/4, p. 121-128

II/ Histoires de la musique

A) Rock et pop : musiques populaires du second XX^e siècle

Dorin, Stéphane (dir.), *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, L'Esturmél/Paris, Mélanie Seteun/Uqbar, 2012, 168p.

Frith, Simon, *Une sociologie des musiques populaires*, Dijon, Les Presses du Réel, 2018 (édit. Originale : 1992), 140p.

Gourdon, Anne-Marie (dir.), *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS Éditions, 2000 (1^e éd. : 1994), 248p.

Guibert, Gêrôme, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Nantes, Mélanie Seteun, 1998 (1^e éd. : 1997), 128p.

Hollander, David (dir.), *Unusual Sounds. The Hidden History of Library Music*, New York, Anthology Editions, 332p.

Inglis, Ian ; Wilkins, Charlotte, « L'histoire, l'endroit et le moment : le déclenchement de la British Invasion », *Volume !*, 2016/1, p. 87-107

Lemonnier, Bertrand, *La Révolution Pop dans l'Angleterre des années soixante*, Paris, La Table Ronde, 1986, 250p.

Moore, Allan, *The Beatles : Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 109p.

Moorefield, Virgil, *The Producer as Composer. Shaping the Sounds of Popular Music*, Cambridge/London, MIT Press, 2010, 162p.

Pacaud, Erwann, *Easy Listening. Exotica & autres musiques légères*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016, 240p.

Pirenne, Christophe, « Entre analyse historiciste et interdisciplinarité : *Pet Sounds* des Beach Boys », *Musurgia*, 2002/2, p. 9-22

Pirenne, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, 797p.

Shuker, Roy, *Understanding Popular Music*, London, Routledge, 1994, 344p.

Shuker, Roy, *Popular Music Culture. The Key Concepts*, Abingdon/New York, Routledge, 2012 (1e éd. : 1998), 381p.

Frith, Simon ; Straw, Will ; Street, John (dir.), *Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001

Tournès, Ludovic, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Autrement, 2011 (1e éd. : 2008), 188p.

Trunk, Johnny (dir.), *The Music Library*, London, Full Publishing, 2016 (1e éd. : 2005), 248p.

B) Les musiques populaires en France

Amar, Johanna, « Les premiers festivals de musique pop en France en 1970 : Le Bourget, Valbonne, Aix-en-Provence et Biot », mémoire de M2 en histoire contemporaine, sous la direction d'Anaïs Fléchet, Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines, 2016

Anderson, Kirk, « Song 'adaptations' and the globalization of French pop, 1960-1970 », *French Cultural Studies*, 2015/3, p. 330-342

Briggs, Jonathyne, *Sounds French : Globalization, Cultural Communities and Pop Music in France, 1958-1980*, Oxford, Oxford University Press, 2015, XVI/226p.

Dauncey, Hugues (dir.) ; Le Guern, Philippe (dir.), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires France / G.-B.*, Guichen/Paris, Éditions Mélanie Sèteun/Irma, 2008, 270p.

Guibert, Gêrôme, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Saint Amand Tallende/Paris, Mélanie Sèteun/Irma, 2006, 558 p.

Lebrun, Barbara, *Dalida. Mythe et mémoire*, Marseille, Le Mot et le Reste, 347p.

Lebrun, Barbara, *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*, Farnham, Ashgate, 2009, 192 p.

Looseley, David, *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg, 2003, XII/254p.

Mignon, Patrick, « Évolution de la prise en compte des musiques amplifiées par les politiques publiques », in Collectif, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, GEMA, 1997, p. 23-30

Quillerou, Laura, « Rock et rockers décadents : histoire de la scène décadente parisienne des années 1970 », mémoire de M2 d'histoire contemporaine sous la direction de Julie Verlaine, soutenu en 2013 à l'Université Paris 1, 273f.

Tamagne, Florence, « 'C'mon everybody'. Rock'n'roll et identités juvéniles en France », in Bantigny, Ludivine ; Jablonka, Ivan (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 199-212

Tamagne, Florence, « La 'Nuit de la Nation' : culture jeune, rock'n'roll et panique morale dans la France des années 1960 », *Criminocorpus* [en ligne], « Rock et violences en Europe, Blousons noirs et rébellions », mis en ligne le 31 octobre 2018

Teillet, Philippe, « Une politique culturelle du rock ? », *Vibrations. Musiques, médias, société*, 1991, hors-série « Rock. De l'histoire au mythe », p. 217-246

Teillet, Philippe, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des 'musiques amplifiées' », in Poirrier, Philippe, *Les collectivités locales et la culture*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 361-393

Zebboudj, Iddir, « Le concept album : une vaste 'escroquerie' ? », *Volume !*, 2005/2, p. 107-117

C) Chanson française

Borowice, Yves, « La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années trente », *Genèses*, 2005/4, p. 98-117

Borowice, Yves, « La chanson française, un art de métèques ? », *Amnis* [En ligne], 2007, n°7, p. 1-19

Chabot-Canet, Céline, « La chanson française : microsillon et macromutations », *L'Éducation musicale*, 2011, n°569, p. 21-39

Elhaïk, Serge, *Les arrangeurs de la chanson française*, Paris, Textuel, 2018, 2160p.

Harrison, Kim, « Putain d'camion : Commercialism and the Chanson Genre in the work of Renaud », *Volume !*, 2003/2, p. 69-82

Hawkins, Peter, *Chanson. The French singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Aldershot/Burlington, Ashgate, 2000, 234p.

Hirschi, Stéphane, *La chanson française depuis 1980*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2016, 330p.

Hirschi, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris/Valenciennes, Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, 300p.

July, Joël, « Chanson française contemporaine : état des lieux communs », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012 [en ligne]

Santamaria, Yves, *Johnny. Sociologie d'un rocker*, Paris, La Découverte, 2009, 288p.

Verlant, Gilles (dir.), *L'Odyssée de la chanson française*, Paris, Éditions Hors Collection, 2006, 463p.

III/ Construire une carrière artistique

A) Sociologie des artistes et de la création

Alexandre, Olivier ; Lamberbourg, Adeline, « Le singulier collectif. L'auteur à travers ses réseaux », *Sociologie de l'art*, 2016/1, p. 63-82

Bourdieu, Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, p. 3-43

Bureau, Marie-Christine ; Perrenoud, Marc ; Shapiro, Roberta (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, 194p.

Buscatto, Marie, « Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? », in Leroux, Nathalie ; Loriol, Marc (dir.), *Le travail passionné*, Toulouse, Érès, 2015, p. 29-56

Chiapello, Ève, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, 257 p.

Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, 367p.

Lahire, Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et affirmation de soi*, Paris, La Découverte, 2004, 777p.

Lahire, Bernard, « Avoir la vocation », *Sciences sociales et sport*, 2018/2, p. 143-150

LeCoq, Sophie, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'art*, 2004/3, p. 111-131

Menger, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001 (1e éd. : 1983), 398p.

Menger, Pierre-Michel, « La création comme un travail », *La vie des idées*, en ligne, 1^{er} juillet 2009 : <https://laviedesidees.fr/La-creation-comme-un-travail.html>

Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, La Découverte, 2014 (1e éd. : 2009), 973p.

Poueyto, Jean-Luc, « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », *L'Homme*, 2015/3, p. 127-148

Émilie Saunier, « Produire la valeur artistique dans une économie de la notoriété. Le cas d'Amélie Nothomb », *Terrains & travaux*, 2015/1, p. 41-61

Umney, Charles, « Musiciens fonctionnels, technologie et rapport de classe », *Volume !*, 2021/1, p. 81-94

B) Épistémologie et historiographie

Bourdieu, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986/2, p. 69-72

Bourdieu, Pierre, « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980/1, p. 2-3

Dahan, Jacqueline ; Dufour, Yvon, « Réussir sa carrière : qu'est-ce que cela signifie ? », *Gestion*, 2012/3, p. 6-18

Darmon, Muriel, « La notion de carrière : un instrument interactionniste d'objectivation », *Politix*, 2008/2, p. 149-167

Ginzburg, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *in* Ginzburg, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Verdier, 2010 (édit. originale : 1986), p. 218-294

Guibert, G r me, « Is the French word ‘chanson’ equivalent to the English term ‘popular music’ ? », texte lu au congrès de l’International Association for the Study of Popular Music, 2005, en ligne : https://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/IASPM_2005_Rome-2.pdf

Kalifa, Dominique, « Lendemain de bataille. L’historiographie française du culturel aujourd’hui », *Histoire,  conomie & société*, 2012/3, p. 61-70

Lahire, Bernard, « L’ambition théorique de la sociologie », *Sociologie*, 2018/1, p. 61-71

Le Guern, Philippe, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France », *Réseaux*, 2007/2, p. 15-45

Mrozek, Bodo, «  couter l’histoire de la musique. Les disques microsillons comme sources historiques de l’ère du vinyle », *Le Temps des médias*, 2014, n 22, p. 92-106

Thornton, Sarah, « Strategies for reconstructing the popular past », *Popular Music*, 1990/1, p. 87-95

Traversier, Mélanie, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 2010/2, p. 190-201

Index des figures

Figure 1- Distribution des interprètes selon leur origine géographique.....	42
Figure 2- Distribution des interprètes selon l'auteur et le compositeur des chansons.....	43
Figure 3 - Répartition des musiciens selon le nombre de collaborations aux albums produits par Michel Berger entre 1971 et 1992.....	140
Figure 4 - Évolution du nombre d'apparitions médiatiques. Comparaison entre Michel Berger et Pierre Billon de 1973 à 1980.....	166
Figure 5 - Évolution du nombre d'apparitions médiatiques de Michel Berger, accompagné ou non, de 1973 à 1980.....	175

Table des matières

Remerciements	4
Sommaire	5
Table des abréviations	7
Introduction	9
<i>La carrière d'un musicien aux facettes multiples</i>	9
<i>Le paysage culturel de la France « fin de siècle »</i>	11
<i>Étudier la production des musiques populaires à l'échelle individuelle : approches croisées</i>	13
<i>Présentation des sources</i>	17
<i>Problématisation et annonce du plan</i>	22
PREMIÈRE PARTIE 1963-1973. L'AVÈNEMENT D'UN PROFESSIONNEL DE LA MUSIQUE ENREGISTRÉE	
Chapitre 1 – Michel Berger, « idole de demain » ?	28
De jeunes musiciens enregistrent leur premier disque	29
<i>Une collection représentative de la vogue yé-yé</i>	29
<i>Une annonce destinée à un public jeune</i>	29
<i>Des orchestrations conventionnelles</i>	31
<i>Des textes topiques</i>	33
Une stratégie d'insertion dans le marché des musiques populaires	35
<i>La mise en compétition de chanteurs novices</i>	35
<i>Pathé-Marconi dans la course au lancement des vedettes</i>	37
<i>L'audition, une formule éprouvée de recrutement des candidats</i>	38
Avant l'audition, les riches parcours des jeunes musiciens	40
Sur quelques caractéristiques générales des interprètes Pat	40
<i>Des musiciens globalement très jeunes, filles et garçons</i>	40
<i>Une faible majorité de Parisiens</i>	41
<i>La surprenante prépondérance des auteurs-compositeurs-interprètes</i>	43
Des trajectoires très diverses à l'origine de l'engagement musical	45
<i>Bob Asklof : de la chorale suédoise aux night-clubs de Tel Aviv</i>	46
<i>Arlette Avedian : la réorientation tardive d'une étudiante en mathématiques</i>	47
<i>Gribouille : l'errance, de Grenoble aux cabarets parisiens</i>	47
<i>Alice Dona : la vocation précoce d'une lycéenne de Taverny</i>	49
Comment Hamburger devient Berger	50
À l'origine de la vocation	50
<i>Une socialisation musicale précoce et savante</i>	50
<i>... Terreau d'une vocation musicale bien ancrée</i>	51
Une vocation métissée	54
<i>La rencontre du rock'n'roll</i>	54
<i>Une révolte contre le milieu familial ?</i>	55

Chapitre 2 – Dans les coulisses de l’industrie musicale : le temps de la professionnalisation	59
De l’interprétation à la direction artistique.....	60
<u>Une pause temporaire dans l’interprétation.....</u>	<u>61</u>
<i>Une période d’évolutions stylistiques.....</i>	<i>61</i>
<i>Un plan de carrière réorienté.....</i>	<i>63</i>
<i>Une professionnalisation progressive.....</i>	<i>65</i>
<u>Les apprentissages professionnels de la direction artistique.....</u>	<u>67</u>
<i>Place aux jeunes chez Pathé-Marconi.....</i>	<i>67</i>
<i>Un métier de grande liberté.....</i>	<i>69</i>
<i>Le directeur artistique au centre de la production.....</i>	<i>70</i>
Se faire un réseau dans l’industrie musicale.....	71
<u>La formation d’un capital social.....</u>	<u>72</u>
<i>Une grande dispersion éditoriale.....</i>	<i>72</i>
<i>Parcours éditorial et cercles de collaboration.....</i>	<i>73</i>
<u>D’un pôle à l’autre.....</u>	<u>74</u>
<i>Pathé-Marconi : Rostaing, Pourcel, Schönberg.....</i>	<i>74</i>
<i>Véronique Sanson et Michel Bernholc.....</i>	<i>75</i>
<i>Autour de Carrère.....</i>	<i>77</i>
<i>Entre Caramel et France Étoiles.....</i>	<i>78</i>
<i>Technisonor et les Disques Magellan.....</i>	<i>80</i>
Publicités et illustration : la face cachée de l’industrie musicale.....	82
<u>Une activité professionnelle par excellence.....</u>	<u>82</u>
<i>Des musiques vite créées, vite oubliées.....</i>	<i>82</i>
<i>Un intérêt principalement financier.....</i>	<i>84</i>
<u>La paradoxale liberté de l’illustration.....</u>	<u>85</u>
<i>Une zone de contacts entre musiciens de divers horizons.....</i>	<i>85</i>
<i>Un laboratoire d’expérimentations.....</i>	<i>86</i>
Chapitre 3 – Se positionner dans le paysage musical, entre pop musique et variétés	90
Le difficile avènement de la pop en France.....	91
<u>Un moment perçu comme décisif dans l’histoire de la pop.....</u>	<u>91</u>
<i>La presse, véhicule d’une conscience historique du rock.....</i>	<i>91</i>
<i>La pop française en danger.....</i>	<i>93</i>
<i>Une musique révolutionnaire ?.....</i>	<i>95</i>
<u>La presse rock partagée face à la question du succès.....</u>	<u>97</u>
<i>La dénonciation du commercial.....</i>	<i>97</i>
<i>Une troisième voie entre Magma et Sheila.....</i>	<i>98</i>
<u>Quelle attitude face au modèle anglo-saxon ?.....</u>	<u>100</u>
<i>Le « grand partage » du marché français.....</i>	<i>100</i>
<i>« Jesus », entre importation et détournement des modes américaines.....</i>	<i>101</i>
<i>Se défaire du complexe anglo-saxon.....</i>	<i>104</i>

Avec Véronique Sanson, briser les chaînes de la pop française.....105

<u>Une révolution musicale française ?.....</u>	<u>106</u>
<i>L'implication de Michel Berger.....</i>	<i>106</i>
<i>La révélation de Bernard de Bosson.....</i>	<i>107</i>
<i>Stratégie éditoriale et affinités sélectives.....</i>	<i>109</i>
<u>La multinationale au service d'une artiste française ?.....</u>	<u>111</u>
<u>Une réception ambiguë : de la difficulté de jouer sur deux tableaux à la fois.....</u>	<u>113</u>
<i>Un déséquilibre numérique en faveur de la presse jeune.....</i>	<i>113</i>
<i>La presse rock entre occultation et enthousiasme.....</i>	<i>115</i>

DEUXIÈME PARTIE 1973-1980. DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE : LE SUCCÈS D'UN PRODUCTEUR

Chapitre 4 – Colline, Crapoutchik, Gang. Un autre regard sur la « galaxie Berger »

121

Les Éditions Colline : la maison du producteur.....122

<u>Un concept novateur : l'interprète-éditeur.....</u>	<u>122</u>
<i>Piano Blanc, une première tentative.....</i>	<i>122</i>
<i>Bertrand de Labbey et les premiers interprètes-éditeurs.....</i>	<i>123</i>
<i>Bertrand de Labbey, agent entremetteur.....</i>	<i>124</i>
<u>Une infrastructure de création artisanale ?.....</u>	<u>126</u>
<i>Les avantages financiers d'une société personnelle.....</i>	<i>126</i>
<i>Un outil de gestion adapté à un catalogue sélectif.....</i>	<i>127</i>
<u>L'évolution en semi-indépendant : un compromis rationnel.....</u>	<u>129</u>
<i>Une société gérée par Barclay.....</i>	<i>129</i>
<i>La création financée par WEA-Filipacchi.....</i>	<i>131</i>
<i>Un modèle original de développement de carrière.....</i>	<i>132</i>

Organiser le travail des musiciens.....134

<u>Une collaboration matricielle avec le Système Crapoutchik.....</u>	<u>134</u>
<i>Un groupe formé autour de Jacques Dutronc et des Disques Vogue.....</i>	<i>134</i>
<i>La structure élastique d'un groupe de studio.....</i>	<i>135</i>
<i>Une référence commune : la musique des Beatles.....</i>	<i>137</i>
<u>Au long de la carrière de Michel Berger, le même modèle de collaboration avec les musiciens.....</u>	<u>139</u>
<i>Un grand nombre de musiciens mais un noyau restreint de fidèles.....</i>	<i>139</i>
<i>Le changement de génération des années 1980.....</i>	<i>141</i>
<u>Une hiérarchie entre producteurs et musiciens.....</u>	<u>143</u>
<i>Les musiciens d'accompagnement, des musiciens fonctionnels.....</i>	<i>143</i>
<i>L'accompagnement entre pluriactivité choisie et subie.....</i>	<i>144</i>
<u>La division du travail de création musicale.....</u>	<u>147</u>
<i>Un travail de groupe ?.....</i>	<i>147</i>
<i>Le producteur comme réalisateur.....</i>	<i>148</i>

Le producteur, un animal de studio.....150

<u>Le studio Gang, port d'attache de Michel Berger.....</u>	<u>151</u>
---	------------

Le studio du « gang » Berger.....	151
« Un endroit fait pour produire ».....	152
<u>Le studio comme instrument ? producteur et techniciens.....</u>	154
Michel Berger, remarqué pour la qualité sonore de ses enregistrements.....	154
Les techniciens, d'indispensables intermédiaires.....	155
Chapitre 5 – Les paradoxes de la médiatisation	159
Réussir sa carrière, entre succès et médiatisation.....	160
Un succès discographique indirect.....	160
<u>Les médias audiovisuels, passage obligé d'une carrière dans l'industrie musicale.....</u>	162
Des relations problématiques avec l'industrie du disque.....	162
Une survisibilité médiatique ?.....	164
<u>Une bonne insertion sociale dans le paysage audiovisuel des années 1970.....</u>	166
Des relais dans les radios privées.....	166
Dans la cour des grands : les émissions de variétés populaires.....	168
À la conquête de l'authenticité.....	170
Une vie privée à protéger : le travail de la médiatisation.....	171
Acquérir le contrôle de son image.....	171
Grégoire Colard : le travail d'un intermédiaire de la notoriété.....	172
Un couple invisible ? Une éthique de la discrétion.....	173
« Le producteur de ces dames » : interprètes féminines et médiatisation.....	175
Un pic de visibilité dû aux interprètes féminines.....	175
De Françoise Hardy à Mireille, l'image d'un producteur exigeant.....	176
Et Berger créa France Gall.....	178
TROISIÈME PARTIE 1980-1992. VOIR AU-DELÀ DE LA MUSIQUE	
Chapitre 6 – Apache, une ambition d'indépendance	184
Une émancipation compliquée du « système des multinationales ».....	185
Une réaction à l'évolution de l'industrie du disque.....	186
La concentration économique des années 1980.....	186
Barclay et WEA en proie à la rationalisation.....	188
La vieille garde passe la main.....	189
<u>Apache, une « véritable maison de disques ».....</u>	191
Une dépendance financière avérée vis-à-vis des majors.....	191
Un fonctionnement et une politique autonomes.....	192
<u>La protection des liens de confiance interpersonnels.....</u>	194
Des conditions avantageuses offertes par WEA.....	194
La keyman clause, protection juridique fondée sur les liens interpersonnels.....	195
L'échec d'une stratégie d'éclectisme.....	197
Un regard critique sur l'industrie musicale.....	198
Michel Berger face à la « crise de la chanson française ».....	198
Changer les industries culturelles de l'intérieur.....	199
<u>Apache, un « atelier créatif » ?.....</u>	201

<i>De 1983 à 1985, une ligne éditoriale éclectique et internationale.....</i>	<i>201</i>
<i>À partir de 1986, la multiplication des petites productions.....</i>	<i>203</i>
<u><i>S'imposer comme indépendant, un pari risqué.....</i></u>	<u><i>204</i></u>
<i>La difficulté d'accéder à un marché de masse.....</i>	<i>204</i>
<i>Le repli de Michel Berger.....</i>	<i>206</i>
Chapitre 7 – Monter sur scène : montrer la musique	209
<i>Starmania, la définition d'un modèle français de spectacle musical.....</i>	<i>210</i>
<u><i>Une superproduction de l'industrie musicale.....</i></u>	<u><i>210</i></u>
<i>Une production de la Warner avec la collaboration d'autres éditeurs.....</i>	<i>210</i>
<i>Un spectacle ambitieux qui profite d'une grande salle.....</i>	<i>211</i>
<u><i>Imposer un opéra-rock : la promotion de Starmania.....</i></u>	<u><i>213</i></u>
<i>Un partenariat fructueux avec Europe 1.....</i>	<i>213</i>
<i>Une promotion télévisée en deux temps.....</i>	<i>214</i>
<i>La presse entre focale sur la musique et mise en valeur de France Gall.....</i>	<i>215</i>
<i>Créer l'événement.....</i>	<i>216</i>
La musique en spectacle : une décennie sur scène.....	218
<u><i>Une confirmation scénique tardive.....</i></u>	<u><i>218</i></u>
<i>La scène, composante essentielle d'une carrière d'interprète.....</i>	<i>218</i>
<i>Un tournant anticipé dans la carrière de Michel Berger.....</i>	<i>220</i>
<u><i>Du récital au spectacle, l'évolution des modes de représentation.....</i></u>	<u><i>222</i></u>
<i>La mise en scène, un nouvel horizon pour Michel Berger.....</i>	<i>222</i>
<i>Des salles de plus en plus grandes.....</i>	<i>224</i>
<i>La vocation identitaire du spectaculaire.....</i>	<i>226</i>
Conclusion	230
État des sources	234
Bibliographie	250