

Chants Sons

Cartographier la chanson contemporaine

Actes de la première Biennale internationale
d'études sur la chanson

20-21-22 septembre 2017

Aix Marseille Université

MuCEM / Conservatoire Darius Milhaud / SACEM / Petit Duc

25-26 septembre 2017

Universités de Lille, Valenciennes et Picardie-Jules-Verne

Musée du Louvre-Lens

sous la direction de

Perle Abbrugiati, Stéphane Chaudier, Stéphane Hirschi
Jean-Marie Jacono, Joël July, Céline Pruvost

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur <http://presses-universitaires.univ-amu.fr>

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Création graphique de la couverture Jean-Bernard Cholbi – PUP (Aix-en-Provence)

Mise en page Jordy Niess – Grasse

Imprimé en France
sur les presses de SEPEC – Peronnas (01960)

Dépôt légal 1^{er} trimestre 2019

ISBN 979-10-320-0208-7

ISSN 2551-573X



Jacopo Tomatis

**C'est quoi la
« chanson**



**(à l')italienne »,
aujourd'hui ?**

Università di Torino

Introduction : chanson et identité nationale¹

Ces derniers temps, les débats sur l'identité italienne ont refait surface, à travers les médias, dans la vie quotidienne et en politique : ce sont des débats qui portent, malheureusement, sur une identité italienne opposée aux « autres » : les migrants qui traversent le canal de Sicile, les Italiens de seconde génération... Ces débats absurdes nous poussent – malgré tout – à réfléchir au concept d'identité nationale. Et cela est également valable de notre point de vue de musicologue.

Bien que la chanson soit un élément généralement négligé, elle est l'un des éléments constamment associés à l'identité nationale italienne. L'idée selon laquelle il existerait une « chanson italienne », chargée d'éléments nationaux et « ethniques », ayant une tradition bien à elle (une *vraie* chanson italienne), est une idée fort présente dans l'inconscient collectif. Souvent, même les chercheurs véhiculent cette idée sans même la questionner. De nos jours, en pleine globalisation, il est peut-être peu opportun de parler de chanson de tradition « nationale ». Pourtant, le thème de l'identité nationale est, aujourd'hui encore, un élément central dans la

façon dont nous catégorisons la musique, dont nous lui attribuons une certaine valeur².

Évidemment, proposer des portraits-robots de genres musicaux sur une base ethnique, c'est-à-dire essentialiser les genres musicaux, est un procédé ridicule. Les genres (selon la définition de Franco Fabbri) sont basés sur des « conventions partagées par une communauté³ ». Et il est peu convaincant de percevoir des conventions comme étant des éléments universels, les conventions étant historiquement et culturellement contingentes.

Dans l'un des piliers de la pensée contemporaine, le sociologue Benedict Anderson définissait les nations en termes de « communautés imaginées⁴ ». C'est une intuition, reprise par l'historien du cinéma Rick Altman⁵, qui associe nations et genres musicaux : tous deux se basent sur des

1 Cet article a été traduit de l'italien par Giovanni Privitera. Je voudrais remercier Giovanni, aussi bien que Perle Abbrugiati, pour leur disponibilité.

2 Le rapport entre identité nationale et musique a été examiné par Marcello Sorce Keller, *What Makes Music European? Looking Beyond Sound*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012 ; « Italy in Music: a Sweeping (and Somewhat Audacious) Reconstruction of a Problematic Identity », in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (dir.), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londres, New York, Routledge, 2014, p. 17-27.

3 Cf. Franco Fabbri, « How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes », in Stan Hawkins (dir.), *Essays in Honour of Derek B. Scott*, Aldershot, Ashgate, p. 179-191.

4 Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte / Syros, 2002 (1983 pour la première édition américaine).

5 Rick Altman, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999, p. 196-198.

« communautés imaginées ». Et cela est doublement vrai pour ces genres musicaux fondés sur une certaine idéologie nationale – comme l’est, justement, la chanson italienne. Anderson écrit :

Mon point de départ est que la nationalité ou l’état de nation [...] aussi bien que le nationalisme [et on pourrait bien remplacer *nation* par *genre musical*], sont des artefacts culturels d’un type bien particulier. Pour pouvoir mieux les interpréter, il est nécessaire de considérer avec attention comment ils sont nés, de quelle façon leur sens a évolué à travers les époques, et pourquoi aujourd’hui ils ont acquis une légitimité si profondément émotive⁶.

Je voudrais, à travers cet article, proposer une réflexion sur le concept de « chanson italienne », ou plutôt l’ébauche d’une déconstruction de ce concept dans une perspective historico-culturelle. L’objectif principal est justement de comprendre quand et comment ce concept de « chanson italienne » est né, et comment il a évolué dans le temps, afin de pouvoir – éventuellement – saisir pourquoi il a aujourd’hui encore une « légitimité si profondément émotive ».

J’aimerais préciser que, quand je parle de « chanson italienne », j’entends par là le genre musical. Dans le champ sémantique « chanson italienne », il existe, en langue italienne

mais pas seulement, une base de sens plus idéologique. Il existe des chansons plus italiennes que d’autres, à tel point qu’on les appelle « chanson à l’italienne », *de style italien*. Pour une bonne partie des communautés musicales à travers le monde, aujourd’hui, quand on parle d’une chanson italienne typique, de la *vraie chanson italienne*, on pense à un certain type de chanson mélodique et mélodramatique.

Une chanson très italienne

On peut prendre comme exemple le cas du morceau *Grande amore*, par Il Volo. Il Volo est un trio composé de deux jeunes ténors et un baryton (Piero Barone, Ignazio Boschetto et Gianluca Ginoble). *Grande amore*, sans doute leur chanson la plus célèbre, a gagné le Festival de Sanremo (depuis 1951 la manifestation la plus importante pour la chanson italienne) en 2015. La même année, elle a été classée troisième au concours Eurovision. Il Volo a été consacré comme l’un des groupes italiens ayant le plus de succès dans le monde (surtout hors des frontières italiennes). Aujourd’hui, ce groupe a partagé la scène avec les plus grandes stars internationales, vendu des millions de disques, gagné des Grammy Awards... Et toute personne ayant un jour jeté un œil dans les bacs étiquetés « Italie » de n’importe quelle FNAC du monde (à part en Italie) sait que le groupe sur lequel on a le plus de probabilités

⁶ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 18-19.

de tomber en cherchant de la « chanson italienne », c'est largement Il Volo.

Qu'est-ce qui rend *Grande amore* « italien », au-delà, bien sûr, du fait que ce titre est chanté en italien? On peut y entendre certains éléments qui, pour de nombreuses communautés musicales dans le monde, sont (et *sonnent*) « typiquement italiens ». Le musicologue Philip Tagg⁷ a proposé le concept de « synecdoque de genre » pour définir ces éléments qui, à l'intérieur d'un morceau, peuvent véhiculer des significations extramusicales, comme celles liées au caractère national. La « synecdoque » fonctionne en rapport à un « style-base » (*home style*). Dans le cas précis du morceau de Il Volo, nous sommes devant un produit typique de la pop internationale (style-base), dans lequel certains éléments sonnent clairement comme des éléments de la « chanson à l'italienne » (synecdoque de genre). Quels sont ces éléments? On peut essayer de les résumer :

- le rôle central de la mélodie;
- la voix « classique », bien posée;
- la virtuosité vocale;
- le finale aigu;
- la structure en crescendo, avec des modulations vers le haut, type « *power ballad* » (comme l'a dit le *New York Times*,

⁷ Cf. Philip Tagg, *Music's Meaning*, New York, Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press, 2012, p. 522.

- Il Volo « se situe à l'intersection entre le standard de la pop italienne et une *power ballad* qui s'envole vers le ciel⁸ »;
- l'arrangement classique « kitsch »;
- le texte en italien non standard : langage guindé et constructions peu naturelles pour que cela colle à la métrique (par ex. inversions : « *giorni miei* » au lieu de « *miei giorni* »);
- le thème : amour, nostalgie.

Puisque ces caractéristiques ne sont ni « ethniques » ni « naturelles », il faut s'interroger et se demander pour quelles raisons elles sont codifiées comme étant typiquement italiennes. Quand cette idée de chanson (à l')italienne naît-elle?

Comme l'a remarqué Marcello Sorce Keller, il existe une italianité musicale reconnue de l'extérieur, et liée à l'idée de « mélodie », dès le XIX^e siècle, bien avant même qu'advienne l'unité politique italienne⁹. Qu'était alors la « musique italienne »? Essentiellement, la chanson napolitaine, et les arias d'opéra. Il Volo et ses nombreux fans à travers le monde se réfèrent clairement aux deux. Cette italianité est profondément liée au contexte

⁸ « *The group inhabits the intersection of the Italian pop standard and the soaring power ballad* »; Zachary Woolfe, « They're, Like, Awesome Opera Singers », *The New York Times*, 29 septembre 2011. En ligne : <https://www.nytimes.com/2011/10/02/arts/music/il-volo-the-teenage-italian-singers-go-on-tour.html>.

⁹ Marcello Sorce Keller, « Italy in Music... », art. cit., p. 19.

historique dans lequel naît la « *popular music* » comme « troisième type de musique » (selon Derek Scott¹⁰), distinct de la musique classique d'une part et de la musique de tradition orale d'autre part. La chanson napolitaine et les réductions d'arias d'opéra forment la partie centrale du répertoire *popular* entendu au niveau mondial (ces éléments apparaissent, par exemple, dans le répertoire de Stephen Foster, le « *father of American music*¹¹ »).

La chanson italienne dans le « Trentennio »

Cependant, l'idée de « chanson à l'italienne » comme on l'entend aujourd'hui ne se cristallise vraiment qu'au cours du xx^e siècle, et tout particulièrement dans l'intervalle allant de la période fasciste à la première décennie de la République. Les études les plus récentes ont mis en lumière une continuité dans les médias – et particulièrement ceux de l'industrie culturelle – avant et après la Seconde Guerre mondiale¹². Du point de vue de l'histoire de la musique, on identifie clairement une

période de trente ans (un « *trentennio* » : le terme est de Franco Fabbri, en référence au « *ventennio fascista*¹³ »), qui commence avec la naissance de l'EIAR (la radio nationale italienne, qui deviendra la RAI) jusqu'à la fin des années 1950. C'est pendant ce laps de temps que se propage à travers les *mass media*, et pour la première fois, un répertoire de « chanson italienne » écouté par toute la communauté nationale, grâce surtout à l'omniprésence du medium radiophonique et à son caractère centralisateur et nationaliste. S'il existe une « musique italienne » déjà au XIX^e siècle, avant cette période allant du fascisme aux années 1950, il n'est pas évident de trouver des sources se référant à la « chanson italienne » comme genre musical, au sens où on l'entend aujourd'hui. 1951 est une date charnière : c'est la naissance du Festival de Sanremo¹⁴. Ce festival, comme le démontre le cas d'Il Volo, est aujourd'hui encore le lieu symbolique par excellence de la chanson italienne. On peut affirmer sans doute

10 Derek Scott, *Sound of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, New York, Oxford University Press, 2008.

11 Charles Hamm, *La musica degli Stati Uniti. Storia e cultura*, Milan, Ricordi / Unicopli, 1990.

12 Cf. par ex. David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologne, il Mulino, 2007.

13 Franco Fabbri, « Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958 », in Angela Ida De Benedictis, Franco Monteleone (dir.), *La musica alla radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Rome, Bulzoni, 2015, p. 225-243. Également in Franco Fabbri, *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milan, il Saggiatore, 2017, p. 376-398 (nouvelle édition).

14 Pour une histoire du Festival de Sanremo : Serena Facci, Paolo Soddu, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Rome, Carocci, 2011 ; Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo*, Milan, Mondadori, 1998.

que, dans l'Italie d'aujourd'hui, la « chanson à l'italienne » typique est celle des premières années de Sanremo.

Pendant, il est assez aisé de démonter l'idée selon laquelle la chanson de ces années porte en elle une certaine « pureté » italienne. C'est même plutôt le contraire : en plein fascisme circule en Italie une multitude de musiques d'origine afro-américaine, qui ne sont bloquées par la censure qu'occasionnellement (et surtout à partir de l'avènement des lois raciales en 1938). Les sources à notre disposition¹⁵ nous parlent plutôt d'une tentative de construction de la chanson italienne en résonance avec les politiques nationalistes et autarciques du parti fasciste, en opposition aux goûts « pervers » du public, à l'époque bien plus intéressé par la musique d'origine afro-américaine. On peut par exemple lire, dans les procès-verbaux du MinCulPop du 9 mars 1942, « les mesures ministérielles à propos de la “musica leggera” (“variété”), afin d'améliorer la “canzonetta”¹⁶ ».

15 Sur l'idéologie de la chanson italienne entre fascisme et république, voir Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milan, il Saggiatore, en cours de publication.

16 « *Provvedimenti ministeriali nel campo della musica leggera per il miglioramento della canzonetta* », *Rapporto tenuto dall'Eccellenza Pavolini ai giornalisti*, 23 novembre 1941, cité in Nicola Tranfaglia, *Ministri e giornalisti. La guerra e il MinCulPop (1939-1943)*, Turin, Einaudi, 2005, p. 202-203.

À ces occasions, le ministre Pavolini déclarait aux journalistes :

[Le ministère et l'EIAR ont] petit à petit fait en sorte d'italianiser la musique de variété courante. [En Italie] on est ensuite passé d'une musique au rythme syncopé venue d'Amérique à une musique dont le caractère rythmique prévaut dans le monde entier. C'est sur ce fond rythmique qu'a fait son retour dans la « chansonnette » italienne une veine mélodique qui distingue ces chansons comme étant italiennes. Nous avons progressivement cherché à modifier la façon dont elles étaient chantées, la composition des petits orchestres, etc. Tout cela nous l'avons cependant fait en nous fixant des limites puisque évidemment le public n'est pas enfermé dans une chambre et obligé d'écouter ce que nous transmettons¹⁷.

17 « [Il Ministero e l'EIAR hanno] a poco a poco cercato di italianizzare il tipo della musica leggera corrente, quella di creazione italiana che ha ripreso la sua via di espansione e si diffonde un po' dappertutto [...]. Si è passato poi dalla musica sincopata dell'America a una musica con prevalente carattere ritmico in tutto il mondo. Su questo sfondo ritmico è rinata nella musica leggera italiana una vena melodica che designa queste canzoni come italiane. Si è cercato anche a poco a poco di modificare il modo di cantarle, la composizione delle orchestre, ecc. Tutto questo però entro certi limiti perché il pubblico non è chiuso in una stanza ed obbligato ad ascoltare quello che noi trasmettiamo »; *Rapporto tenuto dall'Eccellenza Pavolini ai giornalisti*, 9 marzo 1942, in Nicola Tranfaglia, *op. cit.*, p. 238.

Il est intéressant de noter que le Festival de Sanremo naît en 1951 avec cette même ambition de donner à la « canzone » un caractère « italien », bien qu'avec des agissements *moins* pragmatiques que ceux du MinCulPop fasciste. Voici comment le *Radiocorriere* – organe officiel de la RAI – présentait le tout nouveau Festival de Sanremo :

Une nouvelle initiative, vouée à valoriser la chanson italienne, a récemment été promue par la Rai. [...] L'idée phare est celle de promouvoir une élévation dans le domaine de la « canzonetta » [chansonnette] [...] de manière à combler les carences évidentes dont elle fait preuve aujourd'hui¹⁸.

Quelles sont ces carences ?

L'influence de la musique populaire afro-américaine et hispano-américaine [...] est devenue de plus en plus forte, conférant, ces dernières années, une physionomie exotique aux chansons des différents pays européens, atténuant le caractère original de ces dernières et les éloignant du substrat ethnique et sentimental des peuples dont elles sont issues. La chanson italienne, qui descend de la chanson napolitaine et des romances et qui

est rattachée à une éminente tradition lyrique sans fortes évolutions récentes, a été sujette à cette influence et elle a perdu, ces dernières années, son caractère original et vivant¹⁹.

Donc, on peut identifier des éléments communs du fascisme à Sanremo. Tout d'abord, la chanson italienne est définie d'un point de vue ethnique : on parle de « caractères originaux », « substrat ethnique et sentimental du peuple », « notre tradition ». Ensuite, la chanson italienne contemporaine (des années 1930-1950) est considérée comme étant de faible valeur, parce qu'elle a été contaminée par d'autres musiques exotiques (afro-américaines, hispano-américaines) qui l'ont détournée de sa « tradition ». Enfin, le modèle choisi pour relancer la chanson italienne est celui d'un passé « éminent ». Sanremo, donc, est un festival qui naît non pas pour rendre compte de la contemporanéité de la chanson italienne, mais comme un *projet culturel pour un revival de ses caractères originels*,

¹⁸ « Una nuova iniziativa, volta a valorizzare la canzone italiana, è stata recentemente promossa dalla Rai [...]. L'intento principale è quello di promuovere un elevamento nel campo della musica leggera italiana [...] in maniera da colmare le sensibili manchevolezze che vi si riscontrano oggi [...] » ; Il festival della canzone italiana a Sanremo, *Radiocorriere*, a. 28, n. 5, 28 janvier-3 février 1951, p. 16-17.

¹⁹ « L'influsso della musica popolare afro-americana e ispano-americana [...] è divenuto via via più rilevante e col trascorrere degli ultimi anni ha impresso una fisionomia esotica alle canzoni dei diversi paesi europei attenuando sempre più i caratteri originali di queste e l'aderenza al substrato etnico e sentimentale dei popoli da cui scaturiscono. La canzone italiana, che discende dai canti napoletani e dalle romanze e si collega ad una tradizione lirica insigne ma scarsa di evoluzioni recenti, è andata particolarmente soggetta a questo influsso ed è venuta a mancare, negli ultimi anni, di un carattere originale e vivo », *ibid.*

de sa « tradition », dans la droite ligne des politiques culturelles de la période fasciste.

Contradictions et « métachansons »

Malgré tout, en écoutant les chansons italiennes de cette période, on se rend vite compte que l'italianité de la chanson est une construction idéologique, et à quel point le répertoire le plus « italien » promu par Sanremo et par le fascisme est une réalité parfaitement alignée sur les goûts internationaux : autrement dit, plusieurs fois certains éléments qui soulignent l'italianité – *des synecdoques d'italianité* – sont insérés dans des morceaux dont le style de base est clairement calqué sur les goûts mondialisés.

Afin de confirmer et d'illustrer ces propos, je me suis penché sur les modes de construction des stéréotypes musicaux « italiens » dans une série de morceaux de la période avoisinant la guerre. Je me suis particulièrement attardé sur un dense filon de « métachansons », des chansons qui parlent d'autres chansons, et en particulier sur celles qui ont pour sujet la chanson à l'italienne. Le dénominateur commun de ces chansons est le contraste évident entre, d'une part, des textes qui exaltent l'italianité musicale et qui en arborent les stéréotypes, chantés par des voix typiquement « italiennes », et, d'autre part, des arrangements, des structures et des rythmes qui s'inscrivent déjà pleinement

dans les canons internationaux de l'époque, modelés sur un *sound* qui à cette période était défini comme « moderne » et « américain ». Je vais donner trois exemples, qui couvrent les années 1930, 1940 et 1950 ; donc, avant la guerre, immédiatement après la guerre, et dans les premières années du Festival de Sanremo.

Dans *Canta all'italiana*²⁰, de 1935, le chanteur Carlo Buti a beau affirmer, dans le texte de la chanson, que « ceci n'est pas la rumba américaine » (*non è questa la rumba americana*), l'arrangement dit exactement le contraire : rythme rumba, incise initiale simil-mariachi (avec harmonisation des trompettes à la tierce). La voix de Buti, par contre, est de celles qui sont typiquement associées à l'italianité, une voix de *stornellatore*.

*Cantando all'italiana*²¹, de 1947, chantée par Oscar Carboni, présente un sujet typique de chanson sur l'émigration et une voix typiquement « italienne » (en *falsetto*), mais également un arrangement swing, de type big band, avec une structure de *song* américain (*verse-chorus-bridge*) ; l'aigu final est accompagné d'une cadence de big band jazz.

20 Carlo Buti, avec l'Orchestra Ferruzzi, *Canta all'italiana* (Dole-Bruno), Columbia DQ 1425, 1935, 78 tours. Pour l'écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=h22I91a0yYc>.

21 Oscar Carboni, *Cantando all'italiana* (Morbelli-Rossi), Cetra DC 4684, 1947, 78 tours. Pour l'écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=u51BEQVuzQk>.

Enfin, on peut considérer *Un disco dall'Italia*²², chanté par Gino Latilla au deuxième Festival della Canzone Italiana de Sanremo en 1952, comme un excellent exemple du « revival » sanrémasque. Ce morceau appartient au même filon de chansons sur l'émigration que *Cantando all'italiana*. Dans la première strophe, le protagoniste remercie celle qu'il aime, restée au village, de lui avoir envoyé « un disque à l'italienne », qui « est comme un verre d'eau pour un assoiffé » (*Un disco all'italiana [...] è come un bicchier d'acqua a un assetato*). Que trouve-t-on dans ce « disque à l'italienne » ? C'est le refrain qui nous donne la réponse. Dans l'ordre : Naples, les mandolines et les ruelles, Mergellina, les sérénades sous le balcon et, bien sûr, la Mamma. Tout cela chanté, nous dit la chanson, par une voix typiquement « à l'italienne », sûrement pas très différente de celle de Latilla : « Je l'aurais embrassé, crois-moi / ce langoureux petit ténor / il chantait comme un ange / il lisait dans mon cœur » (*L'avrei abbracciato, credimi / quel tenorino languido / cantava come un angelo / leggeva nel mio cuor*).

[Strophe]

*Grazie di cuore, amore mio lontano
per quello che nel pacco mi hai mandato.
Un disco all'italiana, sembra strano*

*è come un bicchier d'acqua a un assetato
L'ho messo sul grammofono
le mani mi tremavano
che nostalgia di musica
sentivo nel mio cuor...*

[Refrain]

*Ho chiuso gli occhi e Napoli
è apparsa insieme a te
coi mandolini e i vicoli
come piaceva a me
Ho pianto qualche lacrima
ma di felicità
nel disco v'era l'anima
di tutta la città... [...]*

Pourtant, encore une fois, l'arrangement est tout autre, et la structure est typique du *song* américain.

Quelques conclusions

Non seulement il est donc impossible de définir « l'italianité » de la chanson en termes ethniques, mais même le principal modèle de la chanson italienne d'aujourd'hui, celui des années 1930, 1940 et 1950, est une construction idéologique. La « chanson italienne » dont Sanremo propose un *revival* n'a jamais existé. Les chansons italiennes « typiques » ne peuvent s'expliquer en termes de continuité d'une tradition nationale, ou d'un *revival* de caractéristiques passées. On peut même dire qu'elles correspondent clairement aux dynamiques globales de circulation de la *popular music*.

²² *Un disco dall'Italia* (Nisa-D'Anzi), in *Sanremo 1952. Cari Amici Vicini e Lontani*, Rome, Via Asiago 10, 2013, CD.

C'est une aberration de parler d'éléments modernes et américains qui contaminent la chanson italienne. Il faut plutôt dire que les caractéristiques « italiennes » sont, dès la période fasciste, interprétables comme des *synecdoques de genre*, dans un contexte où le style de base est cosmopolite, et en accointance avec les tendances de la *popular music* internationale. De ce point de vue les morceaux du « Trentennio » sont tout à fait comparables à ceux de Il Volo. De fait, l'opération de *revival* que propose Sanremo (et avant cela le MinCulPop) ressemble fortement à ce processus décrit par Eric Hobsbawn, celui de l'« invention de la tradition ». L'« invention des traditions – dit Hobsbawn – est essentiellement un processus de formalisation et de ritualisation caractérisé par la référence au passé, ne serait-ce que par le biais d'une répétition imposée²³ ». Le festival invente ses rites et ses mythes dès la première édition du festival, et il en impose la répétition. Sanremo devient le lieu symbolique où la tradition se perpétue d'année en année.

Le cas de la chanson italienne est, je crois, exemplaire du point de vue du processus de formation de genres « nationaux » de chansons, qui pourraient en fait aisément être définis comme des « traditions inventées ». Une partie

de la réflexion méthodologique consciente doit passer par la déconstruction de ces catégories qui paraissent « naturelles ». Nous devons – pour citer Foucault – « remettre en question ces synthèses toutes faites, ces groupements que d'ordinaire on admet avant tout examen²⁴ », et sur lesquels plusieurs discours se construisent : premier entre tous, l'idée que le caractère national est compris dans la musique, ou pire dans le sang des musiciens et du peuple.

23 Eric Hobsbawn, « Inventer des traditions », *Enquête*, n° 2, 1995. En ligne : <http://journals.openedition.org/enquete/319> (consulté le 22 mai 2018).

24 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 32.