

PUP

Collection CHANTS-SONS

Chanson
Du collectif à l'intime
et retour...



Actes du colloque "Intime et collectif dans la chanson des XXe
et XXIe siècles"

Études réunies par Joël July

Du collectif à l'intime et retour...

Singulièrement pluriel : présentation du recueil.

Joël July, Université d'Aix-Marseille

PARTIE I : CHANTER POUR LE GROUPE

Fréhel : de la porte-parole d'un groupe à un effet d'intime.

Audrey Coudeville-Vue, Université de Valenciennes

La chanson cubaine à l'épreuve de l'expérience révolutionnaire.

Marc Villetelle, Université de Toulouse-Le-Mirail

Le rap peut-il aborder la question de l'intimité ? Les productions du groupe IAM.

Jean-Marie Jacono, Université d'Aix-Marseille

L'introspection collective dans le rap de Chiens de paille.

Giovanni Privitera, Université d'Aix-Marseille

Voix épiques et voix lyriques dans le rap français.

Bettina Ghio, Université Paris III

PARTIE II : L'EXHIBITION TEXTUELLE DE L'INTIME

La représentation chantée de l'intime face aux évolutions de la société italienne.

Céline Pruvost, Université d'Amiens

La mort et le deuil au prisme de la chanson.

Cécile Prévost-Thomas, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Deuil, testament, cortège. La mort par Brassens désamorcée.

Perle Abbrugiati, Université d'Aix-Marseille

Zazie et l'invention de soi : « Si j'étais moi ».

Anne Strasser, Université de Lorraine

PARTIE III : L'EXHIBITION VOCALE DE L'INTIME

L'intime comme effet de la praxis énonciative.

Martine Groccia, Université Lyon II

Je suis seule, ce soir... un sujet qui se chante.

Joëlle Deniot, Université de Nantes

Barbara, l'influence de la voix sur l'écriture.

Gilles Courtillon, Université Rennes II

PARTIE IV : RÉCEPTION DE L'INTIMITÉ

La chanson d'amour, l'émotion, l'idée : éléments de dramaturgie métaphysique.

Stéphane Chaudier, Université de Saint-Étienne

La chanson qui nous point et celle qui nous étoile.

Stéphane Hirschi, Université de Valenciennes

Du rapport texte/musique à la relation auditeur/œuvre.

Fabien Rouan, Université Rennes II

PARTIE V : LE COLLECTIF FACE À LA DIVERSITÉ DES MEDIAS

La chanson comique et les personnages du music-hall.

Mat Pirès, Université de Franche-Comté

De l'influence du médium cinématographique sur le statut de la chanson

Marie Cadalanu, Université de Caen

J'ai rencontré Philippe Meyer : dans l'intimité de l'émission La prochaine fois je vous le chanterai...

Brigitte Buffard-Moret, Université d'Artois

Les chansons comme voies/voix d'expression des tensions entre l'intime et le collectif dans le film en chanté Jeanne et le garçon formidable (1998).

Renaud Lagabrielle, Université de Vienne (Autriche)

Singulièrement pluriel : présentation du recueil

Joël July, Stylistique,
Université d'Aix-Marseille (AMU), CIELAM

Quand Renaud en 1977 chante « Je suis une bande de jeunes à moi tout seul¹ », nous pourrions *a priori* penser qu'il cherche à nous faire comprendre la répartition stratégique entre le général et le particulier. Son cas individuel de banlieusard parisien se fonderait dans la masse juvénile de sa génération. Cette opposition mais surtout ce glissement du particulier au général est le fondement du texte à thèse et il prouverait ici le fonctionnement persuasif d'une chanson de type argumentatif, comme tout autre texte qui élargit le spectre d'une strophe à l'autre, d'un couplet à l'autre, et notamment certaines chansons de rap revendicatrices. On citerait avantageusement comme prototype de la chanson à thèse la célèbre composition de Léo Ferré *Est-ce ainsi que les hommes vivent ?*²

*Tout est affaire de décor
Changer de lit changer de corps
À quoi bon puisque c'est encore
Moi qui moi-même me trahis
Moi qui me traîne et m'éparpille
Et mon ombre se déshabille
Dans les bras semblables des filles
Où j'ai cru trouver un pays.
[...]
Est-ce ainsi que les hommes vivent
Et leurs baisers au loin les suivent ?*

Le refrain, sous la forme d'une interrogation complexe, produit un message général en prenant appui sur l'étape préliminaire du particulier. Plus loin, les couplets évoquent la vie sauvage de la prostituée Lola et toujours le refrain ponctue pour tous les hommes cette existence déshumanisée. A l'identique, pour le domaine contemporain, *C'est du lourd* d'Abd Al Malik. Dans la première strophe :

¹ Renaud, *Je suis une bande de jeunes*, album *Place de ma mob*, 1977, Polydor.

² Léo Ferré, *Est-ce ainsi que les hommes vivent ?*, album *Les Chansons d'Aragon*, 1961, éd. Barclay. Cette chanson a été aussi interprétée par Catherine Sauvage, Monique Morelli, Marc Ogeret, Bernard Lavilliers, Yves Montand, Philippe Léotard, Sapho ou encore Manu Lann Huel... Nous n'ignorons pas que le refrain-titre reprend un distique d'un poème du *Roman inachevé* de Louis Aragon, « Bierstube Magie allemande », publié en 1956 [Poésie/Gallimard, Paris, 1980, p. 72-75]. A partir de ce distique, Ferré fabrique un refrain qui délimitera des couplets en sizains. Il entre justement dans notre démonstration de constater que la chanson se comporte comme la poésie quand elle adopte des déplacements classiques du *je* particulier au *nous* général, alors que la problématique de l'intime et du collectif se complexifie dans le cadre chansonnier.

*Je m'souviens, maman qui nous a élevés toute seule,
nous réveillait pour l'école quand on était gamins,
elle écoutait la radio en beurrant notre pain,
et puis après elle allait au travail dans le froid, la nuit,
ça c'est du lourd.*

Cette confiance personnelle qui entame le slam est à comparer avec les propos plus généralisants qui terminent la chanson, même s'ils s'adressent théoriquement à un destinataire unique, justement très représentatif du groupe désigné par *on*, dans lequel le locuteur est aussi impliqué :

*La France elle est belle, tu le sais en vrai,
la France on l'aime, y a qu'à voir quand on retourne au bled,
la France elle est belle, regarde tous ces beaux visages qui s'entremêlent.
Et quand t'insultes ce pays, quand t'insultes ton pays, en fait tu t'insultes toi-même,
[...] parce que si on est arrivé, si on est arrivé à faire front avec nos différences,
sous une seule bannière, comme un seul peuple, comme un seul homme,
ils diront quoi tous ?
C'est du lourd, du lourd, un truc de malade³...*

Par le truchement d'un singulier qui se transforme en pluriel, le cas individuel prend une valeur illustrative ; il devient le meilleur exemplaire dont on profite pour donner à l'expérience unique des allures collectives. Ici le souvenir d'enfance du chanteur⁴ est qualifié par le même refrain que le constat euphorique d'une immigration réussie et volontariste en fin de chanson : « C'est du lourd ». En quelque sorte, le singulier devient pluriel pour les besoins de la cause, naturellement, par implication ; l'un et le multiple se servent l'un et l'autre et ne se mettent pas en conflit d'intérêt, ils cohabitent, conspirent et se confortent. Il en va différemment quand le singulier n'assume pas sa fonction exemplaire mais revendique au contraire son unicité, sa spécificité, son idiosyncrasie. Lorsque le singulier s'affiche comme original, marginal ou refoulé social, il se met en antinomie avec le clan indifférencié.

C'est ce mode que choisit justement la chanson *Je suis une bande de jeunes* de Renaud, malgré son titre ambigu. Dans cette pochade comique, l'engagement de Renaud est, pour l'occasion, modestement réduit à la pirouette singulière d'un chanteur schizophrénique, qui prend le contrepied du cliché communautaire, traditionnellement attaché aux groupes de jeunes :

*Mes copains sont tous en cabane,
ou à l'armée ou à l'usine.
Y se sont rangés des bécanes
Y a plus d'jeunesse tiens ça m'déprime.
Alors pour mettre un peu d'ambiance
dans mon quartier de vieux débris,
j'ai groupé toutes mes connaissances
intellectuelles, et c'est depuis*

*que j'suis une bande de jeunes
à moi tout seul.
Je suis une bande de jeunes,
j'me fends la gueule.*

³ Abd Al Malik, *C'est du lourd*, album *Dante*, 2008.

⁴ Personnage qui dit *je* dans un texte de chanson : Stéphane Hirschi, 2008, p. 20.

*Je suis le chef et le sous-chef,
je suis Fernand le rigolo,
je suis le p'tit gros à lunettes,
je suis Robert le grand costaud.
Y a plus d'problème de hiérarchie
car c'est toujours moi qui commande,
c'est toujours moi qui obéis,
faut d'la discipline dans une bande.*

La solidarité banlieusarde, l'idéal communautaire disparaissent ironiquement devant l'éparpillement social ou les rêves petit-bourgeois. Obligé de jouer plusieurs rôles pour remplacer ses camarades « rangés des bécanes », le chanteur est acculé à se démultiplier de façon loufoque et naïve pour se donner l'illusion d'appartenir à un groupe d'individus, marchant d'un même front, en bande. Le pluriel collectif de la banlieue n'a pas plus d'amplitude qu'un singulier aussi étriqué que Renaud et son personnage habituel de *loser*⁵, à l'ambitus et à la carrure étriqués. Là où nous attendions et où nous nous attendions à des représentations sociétales cherchant le réalisme, qu'on aurait pu juger, à la réception, caricaturales ou exemplaires, nous sommes face à un portrait singulier, que le comique met à distance et nous rend étranger.

Ce principe d'étrangeté fait apparaître à côté du particulier et du général un deuxième couple sémantique, celui-ci antithétique. A l'originalité singulière du personnage de Renaud s'opposent en tout et pour tout les portraits stéréotypés, qu'une chanson célèbre de Francis Cabrel, *Samedi soir sur la terre*⁶, cherche à sublimer :

*Il arrive, elle le voit, elle le veut
Et ses yeux font le reste
Elle s'arrange pour mettre du feu
Dans chacun de ses gestes
Après c'est une histoire classique
Quelle que soit la fumée
Quelle que soit la musique
Elle relève ses cheveux,
Elle espère qu'il devine
Dans ses yeux de figurine
Il s'installe, il regarde partout,
Il prépare ses phrases
Comme elle s'est avancée un peu,
D'un coup leurs regards se croisent
Après c'est une histoire normale
Le verre qu'elle accepte, et les sourires qu'il étale
En s'approchant un peu,
Il voit les ombres fines
Dans ses yeux de figurine
Pas la peine que je précise
D'où ils viennent et ce qu'ils se disent
C'est une histoire d'enfant
Une histoire ordinaire
On est tout simplement, simplement
Un samedi soir sur la terre*

Un travail stylistique mettrait en lumière des présents de l'indicatif qui sont autant des

⁵ Qu'on se rappelle *Laisse béton*, titre plus célèbre, sur le même album de Renaud Séchan (1977).

⁶ Francis Cabrel, *Samedi soir sur la terre*, album *Samedi soir sur la terre*, 1994, Columbia.

présents d'énonciation que des présents de répétition, qui lorgnent vers une représentation habituelle des actions chronologiques. Attachés à décrire le comportement prévisible d'individus exemplaires, ils prennent une valeur gnomique, que confirme dans le refrain-titre l'élargissement spatial à la terre entière. La musique lente, la voix narrative très posée de Cabrel donnent une majesté à ces attitudes convenues des deux protagonistes. Grâce à cet accompagnement solennel, la routine d'une scène cliché de séduction dans un dancing, un « *saturday night* », évite la patine et la poussière et se nimbe d'une atmosphère magique, lancinante et lascive. L'ordinaire devient exceptionnel ; les désirs temporels deviennent intemporels. Ces stéréotypes que l'auditeur n'attend que trop et dont il n'attend plus rien, Cabrel les utilise à plein et c'est en cela que sa chanson redonne du charme aux poncifs de la rencontre amoureuse. Beaucoup de chansons, dans leur belle simplicité, dans leur éclatante trivialité, pétrissent les clichés pour leur rendre leur saveur. Or ces stéréotypes qui nous sont si familiers fabriquent à peine une histoire individuelle, ils agissent directement sur la représentation et l'idéalisation que nous avons de nos existences, ils y trouvent un ancrage hospitalier : nos existences se structurent sur des fonctionnements, des codes, des modes réglés et des modes variées, des systèmes qui sont dans l'air du temps, nous les reconnaissons dans des chansons qui les utilisent, et leur permettent à rebours une meilleure accréditation, un rendement encore plus familier ; cercle vertigineux de la propagation des clichés dans les arts populaires, au mieux de la propagation des idées dans les arts populittéraires⁷ :

La chanson [...] n'invente pas une idée qu'elle va propager ensuite, elle reprend une idée qui est dans l'air du temps. [...] Quand les gens choisissent une chanson, ce n'est pas parce que la chanson les a convaincus, mais parce qu'elle dit ce qu'ils pensent, même si c'est de façon informulée. [Elle a] un pouvoir de rassemblement et de confirmation⁸.

Une chanson n'a pas tout à fait le temps et l'envergure pour nous convaincre de quoi que ce soit, elle doit passer par les canaux de l'émotion pour amorcer un processus d'adhésion, elle doit surtout utiliser des idées et des images dont nous sommes déjà en partie intimement ou inconsciemment persuadés.

Reprenons en schématisant : il y a ainsi des chansons humoristiques qui se cantonnent à la *private joke* comme *Je suis une bande de jeunes*, des chansons engagées qui passent du particulier au général (et réciproquement) comme *C'est du lourd*, des chansons exemplaires qui travaillent sur le stéréotype et suscitent individuellement une émotion ou une prise de conscience comme *Samedi soir sur la terre*. Ces cas relativement simples de navigation entre le singulier et le pluriel pourraient être abordés à partir d'un couple notionnel plus complexe et apparemment plus étanche, celui de l'intime et du collectif. Pour filer la métaphore marine, la *Natation synchronisée* de Vincent Delerm⁹ nous servira de sémaphore :

*Nous avons connu les correspondantes allemandes
Et les correspondants anglais
Nous avons disputé des interclasses de hand*

⁷ Nous reprenons l'adjectif que Gilles Bonnet attribue, à titre mélioratif, à la chanson dans son ouvrage collectif : *La Chanson populittéraire*, 2012.

⁸ Jean-Jacques Goldman lors de la table ronde du 13 juin 1992, in *Chorus n°1*, automne 1992, p. 32.

⁹ Vincent Delerm, *Natation synchronisée*, album *Kensington Square*, 2004, Tôt ou tard.

*Et des interclasses de volley
Nous avons révisé les accords de Yalta
Juste à côté d'une robe en lin
Et nous avons mélangé Sergi Bruguera
Avec le blocus de Berlin*

*Nos histoires d'amour sont les mêmes
Comme si nous avions pratiqué
Dans des piscines parallèles
La natation synchronisée
Nous avons cru faire une transat
En solitaire mais à la place
Nous ne dessinons sur l'asphalte
Qu'un ballet d'Holiday on ice*

Cette chanson humoristique, très représentative du courant de la Nouvelle Scène française, nous semble particulièrement apte à montrer que dans le texte même le couple notionnel intime/collectif peut faire problème. En effet, si le pronom collectif *nous* paraît bizarre dans le premier huitain, qui est le couplet liminaire de la chanson, c'est que les détails biographiques mériteraient un usage de la première personne. Plus loin dans les autres couplets, Delerm parle de l'avenue du Maine, d'une fête de la musique où fut entendue une reprise de *La Bombe humaine*¹⁰, d'une photo prise à Malmö, en Suède, anecdotes toutes plus personnelles les unes que les autres et qui ne font pas bon ménage avec la dimension quasi universelle qu'on voudrait leur assigner. Or c'est justement ce que le deuxième huitain, refrain de la chanson, cherche à démontrer : malgré leur ancrage intime, ces souvenirs d'enfance et d'adolescence ressemblent à ceux de tout le monde et de n'importe qui. Leur particularisme nous a fait croire qu'ils étaient privés et privatifs mais un peu de recul, un peu de bouteille, permettent de constater qu'ils ont été vécus similairement et collectivement par les individus d'une même génération¹¹, que les tracés existentiels, dans leur diversité, n'ont pas grand chose d'extraordinaire, finalement. Cette sensation intime d'un frôlé de « robe en lin » lors de révisions du baccalauréat, propices par essence à la diversion et au vagabondage sentimental, nous avons pu l'éprouver, nous autres, pour une serviette éponge ou un dessous chic en dentelles. Le matériau qui construit ici l'impression intimiste se retourne pour bâtir le monument collectif¹².

On pourrait arguer que c'est la volonté même du parolier de créer ce renversement et on aurait raison. On pourrait estimer que la chanson de Delerm est construite sur cette bizarrerie pronominale pour établir ce curieux parallèle entre l'intime et le collectif ; qu'en dehors d'elle, il ne s'établit pas de manière aussi imposante et transgressive, et on aurait raison. On pourrait penser que la plupart du temps, les chansons qui évoquent des souvenirs intimes favorisent le terreau autobiographique¹³ et que, si elles incitent à se

¹⁰ Groupe Téléphone, *La Bombe humaine*, album *Crache ton venin*, 1979, EMI.

¹¹ Pour Vincent Delerm en particulier la génération de ceux qui sont nés en 1973, comme lui ; génération qu'il épingle sur le même album dans la chanson un peu vengeresse *Les filles de 1973 ont trente ans*.

¹² La chanson de Delerm a en outre l'avantage de nous faire prendre conscience que l'intimité n'est qu'une illusion (ou une fabrication). Plusieurs chapitres recourront à ce principe puissant et il ne s'agit pas de le mépriser puisqu'il préside, selon nous, à la valeur littéraire, à la poéticité de la chanson.

¹³ Anne Strasser (voir *infra* : « L'invention de soi »), dans son article sur Zazie, liste les thématiques qui, selon Vincent Jouve, relèvent d'un champ intimiste : le désir, l'amour, l'enfance, la mort et la souffrance. Joëlle Deniot (voir *infra* : « Un sujet qui se chante ») prend à bras le corps le sentiment de

comparer individuellement au chanteur, elles nous le rendent fragile et distant ; son image se replie sur les particularités de son existence, qui ne sont pas les nôtres. Par le biais intimiste, à la rigueur, il reflète un comportement sociétal¹⁴, qui pourra ou ne pourra pas nous atteindre ; en chanson comme ailleurs, chacun trouve chaussure à son pied, provisoirement ou définitivement : fin de la discussion !

Ce serait si simple de s'en tenir là pour un texte littéraire, en tous les cas un texte écrit et lu, en différé. Mais le texte chanté, et déjà le texte verbalisé, ont d'autres ressources. Ainsi à ces décentrement du particulier au général, à ces évictions du singulier (original, subjectif, autobiographique, autofictionnel) au profit du stéréotypique¹⁵, qui sont assez spécifiquement textuels, la chanson substitue une paire plus sublime et plus due, celle de l'intime et du collectif.

Nous ne contestons pas la possibilité - et y recourons par commodité parfois - de présenter la chanson, et notamment la chanson française, comme un large éventail en email bien cloisonné ; mais nous préférons insister sur ce qui fait de la chanson une même famille, un même genre. Par essence, une chanson est un chant capable de susciter par le canal d'une voix (d'un corps) un état émotif puissant, réductible à un mot (nostalgie, colère, joie, amour, plaisir, etc.) ou à un complexe émotionnel que la chanson exemplifie et tisse. Or cette situation vécue individuellement se reproduit *ad libitum* lorsque les auditeurs se retrouvent dans un contexte de performance qui socialise le sentiment en le mutualisant. L'ontologie de la chanson est de repousser les frontières du partage émotionnel : alors qu'un texte littéraire invite à l'appropriation personnelle (par une participation et une interprétation vécues sur le mode du singulier), la chanson conjoint le lyrique (exaltation de l'émotion individuelle) et l'épique (émotion en tant qu'elle crée des solidarités générationnelles, claniques, sociales, nationales, ethniques, spirituelles)... D'abord parce que les paroles d'une chanson sont adressées, et le destinataire ciblé par ces apostrophes, bien que souvent singulier¹⁶, n'est pas désigné par le texte autrement qu'à travers un pronom de deuxième personne, qui ne l'identifie qu'à peine ; le cadre énonciatif le rend possiblement interchangeable¹⁷. Le *tu* peut invoquer

solitude qu'elle nuance avec le concept d'esseulement pour mieux en montrer l'évolution au sein de notre société. La sociologue Cécile Prévost-Thomas (voir *infra* : « La mort et le deuil au prisme de la chanson ») dresse une typologie des situations où les paroliers réagissent à la perte de l'être cher. Dans le détail, Perle Abbrugiati, enfin, s'attèle au corpus le plus important de la chanson afférant à la mort, celui de Georges Brassens (voir *infra* : « Deuil, testament, cortèges... »).

¹⁴ Ce sur quoi compte Vincent Delerm pour nous émouvoir et nous amuser.

¹⁵ Que l'on pense encore aux *Trois cloches* des Compagnons de la chanson et d'Édith Piaf (paroles de Jean Villard, 1939) où l'on s'attend à l'existence singulière de Jean-François Nicot pour aboutir à un parcours de vie résumé à trois moments communs : naissance, mariage, enterrement.

¹⁶ rappelons que même une chanson comme *Ma plus belle histoire d'amour* de Barbara, qui s'adresse à l'évidence, compte tenu des références précises du texte au concert de Bobino 65, en même temps à tous les membres de l'auditoire, a pu être interprétée parfois comme une chanson dédiée à un amant unique vouvoyé. C'est dire la faculté de l'auditoire à se sentir toujours interpellé individuellement malgré un *vous* ostentatoire : « Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous »

¹⁷ Et même lorsque ce destinataire créé fictivement par le texte est davantage identifiable, même lorsqu'il ne correspond pas tout à fait, d'après ce que le chanteur nous laisse deviner de lui (sexe, âge, portrait physique, situation sociale, caractère...), à ce que nous sommes ou à ce que nous en sommes en écoutant la chanson, nous recevons le discours, nous ne pouvons pas faire autrement qu'en être l'allocutaire. Au-delà de l'échange verbal fictionnalisé entre le chanteur et son destinataire, il y a un énonciateur qui nous attire dans un discours second identique, dans le prolongement de la double énonciation au théâtre.

aussi bien un sujet particulier qu'une suite infinie et indéfinie de sujets susceptibles d'être, chacun leur tour ou chacun simultanément, les destinataires de la chanson :

L'une des forces de la chanson réside dans sa structure d'appel, c'est-à-dire dans un certain type d'interlocution : elle s'adresse à un auditeur, qu'elle vise dans sa singularité, mais une singularité interchangeable (*only you*, en effet), et le laisse tourner à l'intérieur de la mélodie et de son retour. C'est un étrange conducteur de subjectivité, qui rallonge le circuit intérieur du sujet à lui-même par quelque chose comme un passage au neutre. La force de l'expérience tient à la rapidité avec laquelle le tube happe ainsi la subjectivité, la saisit, l'assiège. A cet égard, les chansons constituent un lieu où se dit et s'expérimente ce qu'il faut pour faire un sujet. Comme le sujet lyrique (pas moins que lui), le sujet des chansons est plein mais disponible, individué mais non biographique : « love me do », « ne me quitte pas » ; il offre à la subjectivité une forme à la fois intense et vacante que chacun peut vouloir habiter¹⁸.

Remarquons pour compléter les observations de Marielle Macé que ce processus de captation, favorisé par un discours direct, déborde le cadre énonciatif d'un échange de *je* à *tu* – et c'est un point crucial sur lequel plusieurs des contributions qui suivent reviendront. Beaucoup de textes de chanson s'appuient sur le réalisme social puisque le genre permet, depuis ses origines, de creuser ce sillon¹⁹ sans nous ennuyer (contrairement parfois au cinéma ou à la littérature de même ambition) grâce à la vertu transcendante de la musique et de la voix qui enrichissent – ou permettent tout bonnement d'éviter – l'austère confession ou les tentations documentaristes. Ainsi on ne peut écouter sans s'attendrir une chanson comme *Les vacances au bord de la mer* de Michel Jonasz²⁰ : « On regardait les autres gens / Comme ils dépensaient leur argent / Nous, il fallait faire attention / quand on avait payé le prix d'une location / Il ne nous restait pas grand chose / Alors on regardait les bateaux / On suçait des glaces à l'eau ». Par une sorte d'identification empathique, le texte, qui évoque avec une désarmante sincérité et une plate simplicité les rituels de la famille du chanteur face au manque de moyens pécuniaires lors de séjours sur le littoral, nous émeut prodigieusement. Il déroule de manière réaliste et naturelle le comportement à la fois désabusé et frustré de ce collectif familial qu'aucune vraie plainte ne taraude, qui se contente même de ce minimum estival. Or même dans un texte qui propose un message collectif au nom d'un groupe, d'un clan, d'une famille, la voix de l'interprète unique crée une individuation qui permet au récepteur isolé, à chaque membre du public, de s'identifier à cette voix et, au-delà d'elle, de ressentir et partager les mêmes sentiments que le groupe, le clan, la famille²¹. La question de l'intime et de la surprenante implication qu'elle collectivise dans le public dépasse donc les rudimentaires observations grammaticales de l'énonciation. Delerm et Jonasz qui utilisent le *nous*, soit font entendre un *je* soit stimulent tout de même un *tu*.

¹⁸ Marielle Macé, « Un bouleversant ennui », *La Chanson populittéraire*, op. cit., p. 44.

¹⁹ Cf. la mode de la chanson réaliste en France. Voir *infra* Audrey Coudeville-Vue, « Fréhel : de la porte-parole d'un groupe à un effet d'intime ». Mais signalons que cette veine réalistico-larmoyante est un universel de la chanson de variété : *Petite Emilie* de Keen V, *Roméo kiffe Juliette* de Grand Corps Malade, *Le portrait* ou *Un jour au mauvais endroit* de Calogero...

²⁰ Michel Jonasz, *Les vacances au bord de la mer*, Paroles de Pierre Grosz, album *Changez tout*, 1975.

²¹ « Certaines chansons sont poétiques, d'autres ne le sont pas, mais ce n'est pas le degré de poésie qui rend une chanson plus ou moins marquante. Certaines chansons plaisent alors que leur texte est proprement indigent. Ce qui fait pourtant la magie d'une chanson, c'est qu'elle touche immédiatement notre intimité et qu'elle peut avoir en même temps un effet considérable d'entraînement collectif. » Zarka Yves-Charles, « Éditorial » Ce que la chanson ne dit pas, *Cités*, 2004/3 n° 19, p. 3-5. DOI : 10.3917/cite.019.0003

A l'inverse ou réciproquement, l'intimité, issue du texte régi par un *je* qui se présente scéniquement sous nos yeux ou s'identifie au moins par sa voix, devrait échapper à cette faculté d'interchangeabilité que nous évoquions du côté du destinataire. Pourtant, discours réitéré chaque fois qu'il est prononcé sur scène, la chanson a vocation à varier : le *je* qui la chante n'est jamais tout à fait le même, son costume change, son âge est différent, sa voix se transforme, sa carrière évolue et dessine pour l'auditeur une autre cartographie, un nouvel *ethos*²². De manière plus spectaculaire, la polymorphie (ou plutôt l'absence de forme stable) du *je* s'opère en cas de reprise, phénomène très à la mode actuellement, par les nombreuses compilations d'hommage, les concerts caritatifs et la recrudescence depuis l'aube du XXI^e siècle des télé-crochets²³.

Parce que nous avons en tête tous ces exemples variés qui, à ne regarder que les textes, dressent une typologie déjà fort complexe, nous avons eu l'ambition de mener une analyse du domaine de la chanson moderne (sous l'angle de la création et de la réception) par le biais de la dialectique entre une perception intime et/ou collective des objets chansonniers. Il s'agissait surtout d'enrichir la réflexion proprement stylistique à l'aide de la réalité polysémiotique du genre.

En effet, depuis une trentaine d'années, un regard neuf se porte sur la chanson pour que l'étude des textes repose moins sur leurs qualités intrinsèques que sur leur faculté à rentrer en harmonie, en émulsion²⁴, avec la musique qu'on a prévue pour eux mais surtout avec la voix et la gestuelle d'un interprète particulier, qui se les approprie (et souvent les écrit lui-même). L'analyse de la chanson, telle qu'elle se pratique (de l'audition d'un CD à un spectacle vivant), ne repose plus seulement sur de vaines comparaisons poétiques mais intègre des questionnements qui relèvent de la musicologie comme de la kinésique²⁵. Art intermédial, la création d'une chanson sollicite des vocations variées, plus ou moins conjointes, dont la priorité n'est plus aussi clairement définie qu'autrefois. Et si la qualité d'Auteur Compositeur Interprète (de Brassens à Bénabar en passant par Barbara et Cabrel) règle la difficulté, elle n'épuise pas tout à fait cette interrogation : qu'est-ce qui compte dans une chanson ?

Car par ailleurs depuis les observations dans les années 80 de Louis-Jean Calvet sur son importance sociale en tant qu'œuvre intergénérationnelle²⁶, la chanson intéresse comme objet culturel : les historiens, les psychologues, les philosophes... C'est donc sur ce genre polymorphe que nous proposons d'envisager le questionnement : comment une chanson crée-t-elle paradoxalement l'illusion de l'intimité ?

Cette problématique de l'intime et du collectif offre un biais fédérateur pour différentes obédiences et disciplines qui peuvent ainsi se sentir tout particulièrement concernées. Le

²² Joël July, « Que reste-t-il de nos *ethè* ? », Colloque international *Style et ethos* à Sfax (Tunisie), organisé par Mustapha Trabelsi, publication des actes aux PUP en 2015 sous la direction de Philippe Jousset, *L'Homme dans le style et réciproquement*.

²³ Joël July, « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », revue *Eidolon, Chanson et intertextualité*, Céline Cecchetto (dir.), 2012, p. 175-186.

²⁴ Joël July, « Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchant le populaire », *La Chanson populittéraire*, Gilles Bonnet (dir.), 2013, p. 293 à 308.

²⁵ Étude des gestes et des mimiques utilisés comme signes de communication, soit en eux-mêmes, soit comme accompagnement du langage parlé. Dans l'analyse de la scénographie d'un concert, on analysera la proxémique, c'est-à-dire la place et les déplacements de l'interprète et la kinésique, c'est-à-dire la gestuelle, les mimiques, l'allure.

²⁶ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

comité scientifique de notre colloque et trois laboratoires de l'Université d'Aix Marseille (CIELAM, CAER et LESA, réunis ainsi dans une action commune) qui ont validé et encouragé ce projet souhaitaient une réponse collégiale de la communauté scientifique, lançant des appels du pied aussi bien aux littéraires de pure formation, aux linguistes et stylisticiens, aux musicologues, aux sociologues et historiens de la culture et des arts. Les propositions, reçues en grand nombre, avaient prouvé par leur variété (mais aussi leur fine précision) que ces sollicitations avaient été convenablement perçues : originalité des corpus envisagés qui, tout en restant sur la période imposée, balayaient les années 20, la chanson réaliste des années 40, la chanson à texte des années 60 et les répertoires plus contemporains (Yves Jamait, Jeanne Cherhal, Zazie, jusqu'au rap) ; originalité des angles de vue, qui permettaient de croiser plusieurs thématiques spécifiques : vertu du mode d'énonciation dans le processus d'appropriation du texte (questionnement sur le genre et *l'ethos* du chanteur), vertu de l'accompagnement musical et de la mise en voix (questionnement sur le ver d'oreille²⁷, questionnement sur les harmoniques), vertu du travail de rénovation patrimoniale auquel la chanson se trouve souvent liée (questionnement sur les reprises, questionnement sur le fonds et les fondements littéraires), vertu de la performance particulière du genre chansonnier qui subjugué un auditoire ou mobilise une foule, des partisans, impressions de confiance et de confidentialité liées à cette intermédialité. Il fallait que plusieurs corps de métier mènent parallèlement cette analyse, fournissent l'effort de détailler les cas et de ne pas prendre pour acquis ce qui demeure un paradoxe : la chanson possède le don de susciter une projection de l'intime en même temps qu'elle peut rapprocher et atteindre tout un auditoire²⁸, au point que le chanteur entrerait sans exagérer dans ce mythe du superhéros moderne doué d'une arme magique ; il est une incarnation surpuissante qui sait contrôler les consciences, les galvaniser, hypnotiser par la vertu de son art : sa lyre pour Orphée, sa flûte pour le charmeur de serpents, sa voix pour nos autres hypnotiseurs modernes, très à la mode même quand ils ne chantent pas...

Car même si nous le pouvions ou voulions, nous ne parviendrions pas à énumérer tous les arguments, toutes les circonstances qui font de la chanson, de sa création à sa réception, un phénomène, une expérience, un art collectif²⁹. Pour en réduire la

²⁷ Pour suivre Szendy, le « ver d'oreille [est une] mélodie obsédante qui ne cesse de se reproduire, à d'innombrables exemplaires, dans l'âme des mélomaniaques que nous sommes. » (Peter Szendy, *Tubes, La Philosophie dans le juke-box*, éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2008, p. 79)

²⁸ « Les grandes passions collectives accélèrent ce mouvement d'identification au point de provoquer, lorsque les circonstances se dramatisent, la participation chorale des auditeurs : ainsi furent reprises en chœur, durant nos guerres, tant de chansons de soldats, calmant les peurs ou excitant les regrets compensatoires, le *Chant du départ* ou la *Madelon* de jadis. Tant de sentiments s'investissent dans le poème ainsi collectivisé que le thème explicite en devient indifférent et le sens se résorbe dans le contexte : ainsi le *Temps des cerises*, dont seule la personnalité de son auteur fait ce qu'il passe pour être, une chanson de Communards ; ainsi, la quasi mythique *Lily Marlène*, rengaine amoureuse tombée aux mains des armées et qu'en 1943-1944 chantaient, de part et d'autre du front occidental, les deux belligérants, chacun dans sa langue ; ainsi, les chansons révolutionnaires, les hymnes nationaux, toute cette poésie de qualité souvent médiocre, mais si bien enracinée dans notre tradition orale vivante qu'en dépit des textes imprimés on la chante de mémoire, souvent un couplet sur dix, avec des *tatatata* pour boucher les trous. » (Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil « Poétique », 1983, p. 64)

²⁹ Lire néanmoins l'intéressante nuance qu'apporte à ce phénomène Serge Hureau. Si celle-ci n'enlève rien à la validité générale du propos, elle remet d'emblée la création individuelle au cœur du dispositif : « De nombreuses chansons militantes ou engagées, souvent anonymes, sont réputées le fruit d'une écriture collective. Ici encore, il s'agit bien d'une construction permettant une labellisation

collégialité, il faudrait au moins ne l'envisager que dans un mode de composition ACI (Auteur-Compositeur-Interprète), « piano-voix », et un mode de réception très particulier bien que très courant : avec casque ou oreillettes. Sortie de ces deux conditions (ou conditionnements), la chanson est collective pour 1) l'intermédialité qu'elle intègre et dont les étapes de la création et de la fabrication sont mises en partage la plupart du temps (et presque nécessairement) et pour 2) la forme la plus accomplie (et la moins figée) de sa performance, son expression sur scène devant un public qui la partage³⁰. D'un côté un ensemble d'artistes et de techniciens (artisans) qui se la partagent par petits bouts (même si poétiquement chacune de leur contribution forme un tout organique et même si l'interprète sera amené par convention à davantage en assumer la responsabilité) ; de l'autre une assemblée (hétéroclite ?) d'individus qui la partagent (dans le tout organique auquel elle a provisoirement abouti).

Mais plus fondamentalement, la chanson est collective :

- parce qu'elle est fondée sur un rythme qui repose et incite à la participation communautaire (la scansion servant par exemple dans les chansons de métier à encourager au travail ou par ailleurs à danser en couple, en ligne, etc.),
- parce qu'elle opte pour des styles musicaux qui sont souvent communautaires voire communautaristes (et particulièrement dans les mouvements rock ou la culture hip-hop),
- parce qu'elle est un genre historique, qui appartient au patrimoine et que, plus que jamais, on assiste à une forte patrimonialisation du répertoire,
- parce que la mode actuelle est aux groupes, aux reprises en duo, aux regroupements choraux, aux *featurings*³¹.

Et il ne faudrait pas oublier d'ajouter à cette liste déjà impressionnante de conditions et conditionnements collectifs, toutes les stratégies de mise au pluriel qui appartiennent aux paroles de la chanson : un collectif intratextuel (collectif clanique ou collectif unanimiste) à côté de tous les collectifs extratextuels, à la création et à la réception...

Or, paradoxalement, nous avons l'impression (aussi fautive qu'une illusion peut-être) que la chanson, profondément individuelle, émane (plus ou moins) exclusivement de la bouche qui la chante, pour nous seul qui l'actualisons en l'écoutant. Discours à la première personne, pour la structure énonciative la plus fréquente qu'elle emprunte à la poésie, la chanson se met à la disposition de nos affects de consommateurs et semble nous livrer, parce que les mots sont portés par la voix (et le corps) de l'artiste, les secrets de son âme, « sa vérité » dans la forme la plus authentique dont il soit capable : ces aveux, ces déclarations, qu'il ne pourrait pas dire sous le régime banal de la voix qui parle, sans risquer le ridicule de l'emphase, du cliché ou de l'insincérité, le chant et les conditions particulières de son émission (accompagnement musical, arrangements,

morale (puisque c'est l'œuvre d'un groupe, elle est l'expression sincère et sans tricherie des aspirations de ce groupe). Or il s'agit vraisemblablement à chaque fois du travail d'un scripteur, qui se charge de mettre en chanson les idées du groupe (ou parti) ou qui désire donner à son propos (politique, citoyen) les apparences du collectif pour lui conférer une plus grande légitimité. » (Serge Hureau et Olivier Hussenet, « Le patrimoine de la chanson : de l'interprétation à l'arrangement », *Le Français en chantant*, Françoise Argod-Dutard (dir.), Angers, PUR, coll. « Interférences », 2015, p. 320-1.

³⁰ On se référera aux passages que Stéphane Hirschi (*op. cit.*, 2008) intitule « Encore ! » (p. 53-56) et « Le souffle qui passe », où il analyse en détail la reprise des paroles par les spectateurs : « Ces reprises assurent en effet un mécanisme de reproduction de l'air. Elles relaient le souffle du chanteur, l'éternisant dans une communion qui s'apparente souvent à une messe où s'accomplirait quelque mystère fondamental, quelque rite apotropaïque » (p. 51-52).

³¹ Invitation d'une autre vedette pour une chanson sur un album ou lors des concerts.

« magie » du spectacle) les lavent, les absorbent et en décuplent les effets et les vertus : celles peut-être de devenir des vers d'oreille à l'incomparable pouvoir de hantise sur la psyché parce que la chanson « ne fait au fond que donner voix au pur mouvement d'un devenir-secret, sans contenu déterminé³² » ; peut-être que cette appropriation est prévisible parce que la chanson est effectivement venue nous raconter quelque chose qui nous ressemble, incomplètement, au bénéfice d'un instantané³³ : « Pour tout moment de n'importe quelle vie, il se trouve ainsi une chanson qui existait depuis toujours et qui, tout à coup, vous révèle, comme si c'était pour la première fois, ce qui n'arrive alors que pour vous [...]. Chaque vers vient vous parler de vous. Comme la sentence oubliée d'une prédiction ancienne, qui attendait depuis longtemps qu'un jour se vérifie avec elle l'oracle de votre vie³⁴ ». Qu'est-ce qui rend donc, en dépit du contexte, le processus d'actualisation (accaparement, identification) si aisé ? Qu'est-ce qui donne à la chanson ce pouvoir oraculaire ?

L'intime, autrement dit le petit jardin secret du moi, ne s'exprime jamais, confronté au rempart de la pudeur et à cause de tout ce qui semble invouable ou futile à dire. Or, raisonnons à partir de l'évidence du résultat, s'il y a intimité – puisque le mot même existe - c'est-à-dire partage de cet espace intime réservé à l'huis clos, c'est qu'une figuration de l'intime peut tout de même circuler entre deux individus. S'il nous vient souvent sur les lèvres la défiance « Non, c'est trop intime », c'est qu'un seuil existe en-deçà duquel l'intime peut tout de même être révélé... mais alors dans quel état ? Avec quel statut ? Quels détours ? Ce sont toutes ces questions qui devront nous guider dans des études de détail.

Prenons donc pour acquis, dans cette présentation générale, que cet espace intime contient deux zones ou deux couches. Une première part de l'intime échappe à la figuration, l'interdit complètement ; pas seulement dans ce qu'elle a de plus inconvenant et impudique mais simplement dans ce qu'elle a de plus informel, indicible et inintelligible. Le concept d'intime possède ainsi une limite étanche, variable selon les individus, les époques, les moments de l'existence, une sorte de barrière entre un intérieur de la personne, le privé, et un extérieur, le social ; frontière dont l'individu pourrait facilement sentir et déterminer l'existence sans pouvoir en jouer, sans pouvoir la déborder.

³² Peter Szendy, *op. cit.*, p. 73-74.

³³ On pensera particulièrement à l'usage insistant de la photographie, du cinéma et des chansons d'époque dont témoigne Annie Ernaux dans *Les Années* (Gallimard, 2008) ; dans l'extrait suivant, la jeune adolescente rêve à son avenir : « Elle est devenue institutrice quelque part, peut-être à la campagne, avec une voiture à elle, signe suprême d'émancipation, 2 CV ou 4 CV, libre et indépendante. Sur cette image s'étend l'ombre de l'homme, l'inconnu, qu'elle rencontrera comme dans *Un jour tu verras* la chanson de Mouloudji, ou s'élançant l'un vers l'autre comme Michèle Morgan et Gérard Philipe à la fin des *Orgueilleux* » (p. 66). La chanson de Marcel Mouloudji pour sublimer une rencontre amoureuse accumule les poncifs : « Un jour tu verras / On se rencontrera / Quelque part, n'importe où / Guidés par le hasard. » C'est cette idéalisation « prête-à-porter » que la jeune fille fait sienne et que son désir alimente. Ce cas illustre bien la notion de « sens co-construit » que développe Louis-Jean Calvet à propos de la part créative et réceptive de l'objet chansonnier : « [Une] réception peut bien sûr être individuelle : de la même façon qu'un groupe social ou une époque peut se projeter dans une œuvre et la façonner sémantiquement, un individu peut se projeter sur cette même œuvre et y entendre l'écho de ses préoccupations, de sa psychologie. » (Louis-Jean Calvet, *Chansons. La Bande-son de notre histoire*, Paris, éd. de L'Archipel, 2013, p. 91)

³⁴ Philippe Forest, « Les souvenirs », *Variétés : Littérature et chanson*, sous la direction de Stéphane Audeguy et Philippe Forest, *La Nouvelle Revue Française* n° 601, juin 2012, p. 117.

Pourtant, la création même, le souci de représentation, la mise à disposition sociale d'une autre part de notre for intérieur forcent les territoires intimes puisqu'il faut bien, dans l'œuvre, révéler, donc se révéler. Le créateur, vaille que vaille, peu ou prou, bon gré mal gré, s'entrouvre, et l'intime timidement s'exprime à l'autre dont le regard est alors recherché, convoité, amadoué pour que le dialogue entamé avec l'outil (la voix) et le support (la chanson, par le disque, le clip ou le concert révélée) ne soit plus un monologue mais qu'il s'engage à trois : l'artiste, le support et le spectateur/auditeur. L'œuvre devient un espace de rencontres et de possibles ouvertures sur l'intime de l'autre avec des points de convergence et de divergence. Se met ainsi en place un espace intime partageable dans un temps donné, un « intime en piste », l'extime.

Tout d'abord, ce concept d'extimité³⁵ oblige à distinguer dans l'intimité, on l'aura compris, deux aspects qui étaient traditionnellement confondus : l'intime, ce qui est donc non partageable parce que trop peu clair à soi-même (c'est ce qu'on appelle aussi « l'intériorité ») ; et l'intimité, qui a suffisamment pris forme en chacun d'entre nous pour qu'il soit possible de la proposer à autrui dans une démarche d'extimité. Cette possibilité d'extériorisation, qui peut devenir désir d'extraversion, va faire passer l'intimité vers la sphère privée (le cercle des proches), puis vers la sphère publique ; ou bien court-circuiter la sphère privée en investissant d'emblée la sphère publique. C'est ce qui se passe par exemple pour beaucoup d'adolescents actuellement avec l'utilisation d'Internet. La nature même du spectacle, du spectaculaire, est précisément de s'inscrire dans une extimité assumée, en tout cas dans une extimité « socialisable ».

L'« impression d'intime » que nous évoquons un peu plus haut et sur laquelle plusieurs contributions reviendront précisément, exemples à l'appui, c'est lorsque le regard porté sur le monde se réduit à une expérience subjective (même si, grammaticalement, les pronoms utilisés dans le texte sont des *nous* comme chez Michel Jonasz) et que l'auditeur peut possiblement la percevoir comme abusive, déplacée, nombriliste et pourtant n'en retient souvent que les accents sincères et authentiques³⁶. Bien sûr, cette extimité, cet espace de la petite histoire revisitée, investis d'affectivité, meublés d'objets banals et quotidiens peuvent être pervertis par le piltre lacunaire de la mémoire, par l'exaltation narcissique qui dévie en exhibitionnisme. Mais en chanson, où l'engagement personnel paraît immédiatement accru, cette petite histoire n'existe pas sur une page blanche impudique, elle passe par le canal d'une voix qui profère cette intimité et sait, prend conscience, voit qu'elle est entendue, perçue, reçue par un auditeur ; cette petite histoire est celle du corps qui l'interprète et la livre à la curiosité d'un autre corps, sommé par cette outrancière profération, d'adhérer ou de fermer les écoutilles et de passer son chemin. Et ce corps qui reçoit le chant prend acte qu'autrui lui fait face et le confronte à son histoire ; autrui lui rappelle, avec son message particulier, individuel, singulier et personnel, intime, l'universalité des émotions.

La relation d'intimité que nous vivons à travers la chanson est une expérience qui mérite d'être décrite ; mais elle est aussi un effet produit par des artistes, des techniciens, un contexte de performance, en vue de modeler un certain type de réception ; le sentiment de l'intimité n'implique donc pas forcément que l'artiste soit sincère ou désireux de pénétrer les replis de notre imaginaire, ou d'ébranler nos affects. Quels sont donc les procédés, les modalités, voire les recettes qui créent l'intimité ?

³⁵ Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001 (rééd. Hachette, 2003).

³⁶ Nicoletta Dolce, « Parcours intimes : la conflagration du moi et du monde », *L'Intimité*, études rassemblées par Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, p. 92.

Nous voilà ainsi lancés sur la piste « de l'intime et du collectif ». Le collectif est-il l'opposé voire l'ennemi de l'intime ? La conjonction *et* qui unit et distingue l'intime d'une part, le collectif de l'autre, peut prendre de multiples sens : complémentarité ? convergence ? concurrence ? Quels types de tension produit cette articulation problématique ? Quels en sont les enjeux ?

Bien sûr, tous les contributeurs de ce recueil ont pris soin de chercher des situations particulières parmi les corpus qui leur étaient familiers. Derrière une évidente orientation, vers l'une ou l'autre des destinations (pôle de l'individualité/intimité *vs* pôle du collectif/pluralité), ils ont eu à cœur de chercher sous quel biais la chanson, par l'une de ses multiples facettes, de ses multiples vertus, permettait de voir (sentir, entendre) réapparaître le penchant inverse : derrière le rap de banlieue, on trouve l'ego-trip³⁷ ; dans une émission de radio à public hétéroclite, on recrée une intimité entre l'interprète rendu proche et l'auditeur si lointain³⁸... Nous avons donc voulu regrouper les contributions qui suivent selon un mouvement qui soit à la fois thématique et dialectique. A la suite d'une partie qui décline les conditions d'un collectif, où l'on fera la part belle au mouvement hip hop, deux chapitres inscriront prioritairement leur recherche dans une analyse d'une intimité scripturale puis vocale. De manière plus ambiguë, une quatrième partie cherchera les points de jonction qui se font à la réception du message intimiste. Délibérément, la cinquième et dernière partie analysera les divers médias qui peuvent supporter l'objet chansonnier pour le faire davantage résonner collectivement.

Il n'échappera à personne que cette circularité affichée insiste sur le *versus*, le revers, et imite la rotondité du disque, du CD... Du collectif à l'intime, et retour.

³⁷ Voir *infra* les articles sur le groupe I AM de Jean-Marie Jacono, sur le groupe Chiens de paille de Giovanni Privitera, sur le groupe NTM de Bettina Ghio.

³⁸ Voir *infra* l'article de Brigitte Buffard Moret « J'ai rencontré Philippe Meyer : dans l'intimité de l'émission *La prochaine fois je vous le chanterai...* ».

CHANTER POUR LE GROUPE

Fréhel : de la porte-parole d'un groupe à un effet d'intime.

Audrey Coudeville-Vue, Cantologie
Université de Valenciennes

Si le nom de Fréhel demeure présent dans nos mémoires contemporaines, capable de convoquer quelques réminiscences sonores (les échos lointains du refrain de la *Java Bleue*³⁹) voire visuelles (son rôle si émouvant dans *Pépé Le Moko*⁴⁰ aux côtés de Jean Gabin), cette évocation est actuellement renforcée par la recrudescence de mentions artistiques diverses et récentes⁴¹. Ce regain d'intérêt pour le répertoire de l'une des plus grandes interprètes de la chanson populaire de l'Entre-deux-guerres, Fréhel (1891-1951), tend à démontrer qu'un attachement certain persiste non seulement pour cette interprète généreuse mais aussi pour le genre qui lui est intrinsèquement lié : le répertoire réaliste. Dans nos souvenirs, Fréhel exprime toujours, grâce à la force émotionnelle de ses interprétations, l'âme de cette chanson. Capable de donner voix aux déclassés des faubourgs parisiens, dont elle fit partie, ou de chanter les affres des amours malheureuses, éprouvées par des gigolettes en péril comme par elle-même, elle est restée la mieux à même d'incarner la figure de l'Apache⁴² dont elle se revendiqua.

³⁹ *C'est la Java bleue* de Scotto, Koger et Renard, 1939. Collection DF 2769.

⁴⁰ Réalisé par Julien Duvivier, 1937.

⁴¹ Au cinéma, Anna Villacèque, dans son film *Week-end* sorti en février 2014 avec Karine Viard et Jacques Gamblin, fait interpréter à l'un de ses comédiens, Ulrich Tukur, le refrain de la chanson *Sans lendemain* chanté par Fréhel dans le film *L'Entraîneuse* d'Albert Valentin (janvier 1940) avec Michèle Morgan ; un roman récent publié en mars 2013 aux éditions POL, *Du vent dans la bouche* de Violaine Schwartz (prix Eugène Dabit), rend compte de la passion d'une groupie pour Fréhel, Madame Pervenche, artiste malheureuse, dont les chansons obsèdent l'existence ; un album, *J'ai l'Cafard*, paru en 2011 aux éditions Innacor, interprété par Violaine Schwartz et Hélène Labarrière au violoncelle, reprend certains succès du répertoire réaliste dont plusieurs titres de Fréhel ; pour finir, la pièce *Riviera* écrite par Emmanuel Robert-Espalieu et mise en scène par Gérard Gelas, est jouée du 15 avril au 24 mai 2014 au Théâtre des Déchargeurs, à Paris. Myriam Boyer dans le rôle de Fréhel revient avec nostalgie sur son amour pour Maurice Chevalier, du temps où son nom de scène était encore Pervenche.

⁴² Terminologie argotique employée pour désigner les bandes de jeunes voyous des faubourgs parisiens de la Belle Époque dont les méfaits faisaient trembler Belleville et alimentaient la presse avide de leurs faits divers. En révolte contre la société de leur temps en pleine mutation, ils refusent de s'inscrire par le travail dans la dynamique industrielle. Souvent gosses du pavé parisien, ils échappent à la sphère familiale comme à l'apprentissage. Vagabonds, livrés à eux-mêmes et vivant de larcins ou de petits métiers, ils s'organisent en petite bande mixte autour d'un chef et adoptent un style vestimentaire particulièrement coquet. A ce sujet, lire Michelle Perrot, « Les 'Apaches', premières bandes de jeunes », in *Les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Cahier de Jussieu n° 5, Université Paris 7.

Notre attachement affectif pourrait-il dès lors s'expliquer par la corrélation constante entre sa destinée romanesque et son répertoire réaliste dans lequel les aléas de sa trajectoire s'entendent en écho ? En effet, ce répertoire cultive, à partir d'un imaginaire noir, l'image convenue d'une intimité incarnant dans sa chair les stéréotypes que la chanteuse interprète depuis ses débuts. Ces intersections récurrentes contribuent non seulement à intensifier le sentiment d'une authenticité lyrique réelle, mais encore à accroître l'efficacité d'un processus d'identification notoire, d'autant mieux mis en valeur que le cinéma sonore des années trente voit en Fréhel l'incarnation la plus crédible de tous les traîne-misère.

Aussi, proposons-nous à travers l'étude de quelques chansons de montrer comment Fréhel, porte-voix de tout un collectif de la marge, parvient dans un même temps à créer un processus d'identification efficace, et surtout un effet d'intime suffisant pour donner à croire à chacun des auditeurs qu'elle inscrit aussi dans ses chansons *la Complainte de sa vie*.

Fréhel : voix « apache » du collectif de la marge

Représentante phare d'une chanson rapidement étiquetée « réaliste », Fréhel s'est imposée par les caractéristiques de sa voix (rauque, voire éraillée), de son style tout autant que par sa présence sur scène, comme la muse d'un peuple de la marge et dès lors comme la voix d'un collectif. « Fille mal couvée d'Aristide Bruant et d'Yvette Gilbert des débuts⁴³ », elle chante les miséreux, les poulbots, les trotteurs, les prostituées, les Apaches et le peuple interlope du « Milieu ». Elle-même gosse errante du pavé parisien, livrée à ses vicissitudes, et précocement jetée dans la débrouillardise, elle devient le chancre légitime de la faune de ces faubourgs.

Son répertoire, oscillant entre naturalisme compassionnel et grivoiserie⁴⁴, s'inscrit à ses débuts vers 1908 quand elle est encore connue sous le nom de Pervenche, dans la lignée de ses aînés (Xanrof, Jean Richepin, Montéhus). De beuglants en Cafés-concerts, de cabarets en scènes de music hall, elle gagne ses galons et ancre son premier répertoire dans une chanson mettant principalement en scène la jeunesse populaire. Ces premiers enregistrements en 1909, *Fanfan d'amour*⁴⁵ (ou l'histoire d'une très jeune fille frivole et noceuse, insouciant, dont la légèreté brise le cœur de son amant) et *C'est une gosse*⁴⁶ (une toute jeune ouvrière cache à son nouvel amant, sa condition de fille-mère) vont en ce sens et participent déjà au rapprochement entre la chose chantée et les expériences de vie de l'interprète.

En effet, Fréhel dès 1910, entre dans le cinquième roman de Colette, *la Vagabonde*, inspirée de son expérience au music-hall, sous l'apparence d'une jeune chanteuse, mal dégrossie et souillon, Jadin⁴⁷ :

Jadin est une petite chanteuse, si novice au concert, qu'elle n'a pas eu le temps encore d'oxygéner

⁴³ Maurice Verne, *Les Amuseurs de Paris*, les Editions de France, 1932, p. 189.

⁴⁴ Pour exemple *You You sous les bambous* (R.Gaël et Xam, V. Scotto, créée en 1903 par Charlus) ou *Le Jeune homme embarrassé* (Nouhaud, R. Casa Bianca, créée en 1908 par Georgel).

⁴⁵ Daniderff, 1909, OD 60795 XP 4130.

⁴⁶ Christiné, 1909, OD 60825 XP 4128.

⁴⁷ « Elle n'a fait qu'un saut du boulevard extérieur sur la scène, estomaquée de gagner, en chantant, deux cent dix francs par mois » éditions Albin Michel, 1990, p.70.

ses cheveux châtain [...] ; Elle a dix-huit ans. [...] Elle chante en cousette et en goualeuse des rues, sans penser qu'on peut chanter autrement. Elle force ingénument son contralto râpeux et prenant, qui va si bien à sa figure d'apache rose et boudeuse. Telle qu'elle est, avec sa robe trop longue, achetée n'importe où, ses cheveux châtain pas même ondulés, son épaule de biais qui a l'air de tirer encore le panier de linge, le duvet de sa lèvre tout blanc d'une poudre grossière, le public l'adore.

Cette transposition littéraire soulignera également les traits caractéristiques de la personnalité de la jeune artiste, également connue pour ses frasques et sa désinvolture, que Colette qualifie d'ailleurs de « loufdingue ». Cette inscription immédiate de la chanteuse dans la littérature dès ses débuts, laisse apparaître que Fréhel semble la meilleure incarnation non seulement de la Belle Histoire dans l'imaginaire collectif de toutes les cousettes de sa génération – elle est la fleur de pavé devenue l'Étoile montante du Music-hall –, mais aussi comme une figure marquante de la jeunesse dite « apache », dans une version certes édulcorée, par le mode de vie qu'elle adopte. Elle devient dès lors leur porte-voix le plus crédible, le plus efficace.

Porte-voix des traîne-misère :

Néanmoins noceuse assumée, Fréhel se consume prématurément dans divers excès de drogue, d'alcool et de débauches et finit par fuir la capitale à la veille de la Première Guerre mondiale, après sa rupture fracassante avec une autre étoile montante du spectacle : Maurice Chevalier. Elle errera dix ans entre la Russie, la Roumanie et Constantinople.

A son retour d'exil vers 1923, elle débute une seconde carrière et reconquiert son public, plus laborieusement qu'on l'a laissé croire d'ailleurs, en orientant son répertoire dans l'expression de la déchéance d'un « je » en souffrance d'une part, mais également dans le creuset nostalgique d'un univers qui n'existe plus : le monde populaire d'avant guerre, en particulier celui des faubourgs parisiens, dont la disparition est symbolisée par la destruction des fortifications à partir de 1918 jusqu'en 1932. *La Zone*⁴⁸, *La Chanson d'autrefois*⁴⁹ ou *la Chanson des fortifications*⁵⁰ en 1938 y font référence. En ce sens, elle poursuit dans une certaine mesure l'œuvre de Bruant en ravivant pour la mémoire collective des stéréotypes populaires quasi mythologiques.

Elle rend donc compte des habitudes de vie de ce milieu, et oriente essentiellement ses interprétations dans l'évocation pathétique du quotidien des miséreux, circonscrit autour des figures des petits gueux⁵¹ et des pauvrettes de toutes sortes⁵². Elle continue également de célébrer les destinées et les mœurs apaches, en interprétant les bagarres des Julots pour leur Nini⁵³, les coups de surins, la prison et la guillotine qui en découle dans des titres aussi divers que *Sous la Blafarde*⁵⁴, *La Peur ou*

⁴⁸ Marc Hély-J. Jekyll, juillet 1933. Salabert 3344 SS 1594 A.

⁴⁹ Idem. Salabert 3344 SS 1593 A.

⁵⁰ G. Van Parys-M. Vaucaire, juin 1938. Salabert, CL 6752-1.

⁵¹ *Berceuse du petit gueux*, chanson dans laquelle une mère meurt de froid laissant son enfant livré à la rue Pothier-Raiter, enregistrée en 1928. INOVAT Saphir 1069, matrice E 139.

⁵² *Sous les Ponts*, une « pauvrete » est abandonnée par son amant marinier. Sans protection, sans revenus, elle se suicide en se jetant dans l'eau. Charmeroy-Viaud-Pesenti, enregistrée le 5 décembre 1935. Columbia DF 1850, Matrice CL 5504-1.

⁵³ Personnages stylisés chantés précédemment par Aristide Bruant (cf. *Nini peau d'chien*).

⁵⁴ L. Daniderff-C. Berger, A. Foucher, octobre 1930, édition Antenne, L 2518-1

*un chat qui miaule*⁵⁵, *Julot y a que toi*⁵⁶, *Dans la rue de Lappe*⁵⁷, *La Valse des costauds*⁵⁸ etc. Mais elle chante aussi les bals, les guinguettes, l'accordéon et la java, (*La vraie valse des guinguettes*⁵⁹, *Quand il joue de l'accordéon*⁶⁰, *Musette*⁶¹, etc.) comme si l'hybris festif pouvait ponctuellement déjouer ou du moins repousser, le temps d'une danse, la désespérance.

Ainsi, Fréhel se fait davantage porte-voix que porte-parole d'un groupe, en ce sens qu'elle rend compte du quotidien – stylisé certes – d'une population marginalisée. Cependant, à l'instar de Bruant, elle ne véhicule pas de revendications particulières, elle ne cherche pas à changer l'ordre établi mais plutôt, dans une fonction mémorialiste, à exprimer de façon nostalgique un autrefois parisien fantasmé, quasi mythologique, nourri aux drames à la Casque d'or :

*Le poète en guenille
Les rôdeurs et les filles
Des chansons d'Aristide Bruant
Les héros populaires
Les refrains d'avant guerre
Sont bien loin de nous maintenant
Tout cela disparaît dans la nuit
Et l'on se demande aujourd'hui
Que sont devenues les fortifications
Et les p'tits bistros des barrières
C'était l'décor de toutes les chansons
Des jolies chansons de naguère
Où sont donc Julot
Nini, Casque d'or
Et P'tit Louis l'costaud
Si célèbre alors
Que sont devenues les fortifications
Et tous les héros des chansons*⁶²

De l'individuation à l'incarnation de la voix prostituée

Toutefois, si Fréhel s'inscrit comme la voix réminiscente d'un Paris canaille, si cher à Pierre Mac Orlan, elle prête surtout corps et voix à une autre sous-catégorie de la

⁵⁵ G.Zwingel –R. Pesenti, décembre 1935, CL 5510-2.

⁵⁶ Alcid Mario, 1927, ID 8056 554.

⁵⁷ Gavel-Seider, mai 1930, Polydor 521683 3139 BKP.

⁵⁸ Alcid Mario, 1927, ID 8055 553.

⁵⁹ V. Scotto ID 8055 553.

⁶⁰ (inconnu), 1928, Inovat 1069 E 140.

⁶¹ Jac, septembre 1928, ID 8581 JD 1041.

⁶² *La Chanson des fortifications, op. cit.*

marge malmenée : la prostituée⁶³. Cependant, il ne s'agit pas d'évoquer la courtisane⁶⁴ mais les filles de la rue, les « Princesses de la boue, les Reines de la gadoue⁶⁵ » et en particulier la plus pitoyable d'entre toutes, la radeuse⁶⁶ défraîchie, reléguée vers la route de Saint-Cloud, loin des Grands Boulevards et des clients fortunés, alpaguant sous le Pont noir des hommes tout aussi miséreux qu'elle. Elle chante la dureté de leur quotidien, leur interminable attente⁶⁷ sur « cette route de l'espoir », la bien mal nommée Rue de la joie, « la rue où l'on crève⁶⁸ » ; elle chante l'éternel recommencement⁶⁹, l'usage inlassable des mêmes tactiques et des mêmes mots pour séduire⁷⁰. Monde du simulacre, des caresses feintes et du « bonheur éphémère⁷¹ », elle confesse aussi sans ironie ni sarcasme leurs ruses pour gagner quelques « thunes » de mieux :

*Sous le pont noir, route de Saint-Cloud
Y a pas besoin d'être une poule de luxe
On n'y voit rien, mais rien du tout
La clientèle se laisse monter l'coup [...]*

Mais plus que leur quotidien, Fréhel livre également l'intimité de leur cœur. « Les filles », bien que noyées dans ce substantif générique, soulignant l'absence d'un statut légal honorable par opposition à la femme mariée, « racontent de belles histoires⁷² », convoquent leurs souvenirs, parlent de leur jeunesse, d'un enfant. S'esquisse alors pour elles une possible individuation pressentie dans une autre chanson, *la Rue de la joie*, par le changement progressif du point de vue⁷³ et le glissement de l'énonciation vers une première personne du pluriel sous les traits de son adjectif possessif référent *notre* :

⁶³ Aristide Bruant fut le premier à chanter sur scène les drames des « barrières », les amours des gigolettes et des marlous. Très rapidement, des interprètes féminines telles que Félicia Mallet, Eugénie Buffet, Angèle Moreau ou Yvette Guilbert, lui demanderont l'autorisation de reprendre ses chansons pour les interpréter elles-mêmes sur les scènes des Cafés-concerts. Toutefois, elles opéreront un tri parmi ces chansons de la pègre pour privilégier celles leur permettant une identification efficace avec le personnage féminin de la prostituée. Eugénie Buffet lance le genre de la pierreuse. Les chansons trop argotiques, trop cyniques seront abandonnées au profit de celles exprimant le lamento des filles de joie.

⁶⁴ « *On ne fera jamais, c'est pas douteux/Le bonheur d'un grand Duc/A nous les miteux* », *Dans la Rue*, Serge Weber et Maurice Yvain, slow-fox du film *Cœur de Lilas* d'Anatole Litvak, 1931.

⁶⁵ *Dans la rue*, op. cit.
⁶⁶ « *La vieille radeuse aux yeux flétris/ Y a trop d' lumière en plein Paris* », *Sous le pont noir*, Lucien Boyer et Raoul Moretti, enregistrée en novembre 1932, Salabert 3200 ou *Maison louche*, Malleron, Monnot, Rhegent, enregistrée le 17 avril 1936 ; Columbia DF 1937.

⁶⁷ « *Et le ventre creux, on traîne/En faisant les cent pas/[...] Et l'on fait le pied de grue/Toute la nuit,*

⁶⁸ *dans la rue* », *Dans la Rue*, op. cit.
La Rue de la joie, Lélièvre, Varna, Rouvray, Larrieu, juin 1928.

⁶⁹ « *Tous les jours c'est pareil* », *Dans la Rue*, op. cit.
⁷⁰ « *On joue de la pruëlle, on pense tout bas "château!" / Et puis, on leur sert toujours les mêmes mots* », *Dans la rue*, op. cit.

⁷¹ *La Rue de la joie*, op. cit.
⁷² « *L'une, en joignant les mains, raconte sa jeunesse/Passée au bord de l'océan/L'autre d'un ciel meilleur évoque la caresse / Celle-ci parle d'un enfant [...]* », *Les Filles qui la nuit*, J. Boyer, M. Aubret, L. Levievre fils, décembre 1936.

⁷³ Les filles de joie sont d'abord représentées par un *on* anonyme, mêlant indistinctement tous les acteurs du monde prostitutionnel, les clients comme les filles (« *C'est la rue de la joie/ La rue où l'on aime* »), pour finir par ne plus désigner que la masse, elle aussi anonyme, de toutes ces miséreuses « filles d'amour » : « *Des soirs, pour un gars / On a l'cœur qui bat / Mais comment lui faire comprendre ? / Pour se faire aimer / On veut se donner / Hélas, on ne peut que se vendre !* »

*C'est la rue de la joie
La rue où l'on pleure
La rue du malheur
Personne ne croit
Que notre demeure
Connait la douleur
Si notre cœur se déchire
Il faut, malgré tout, sourire*

Le pronom personnel *nous* est également osé, presque revendiqué dans *L'Amour des Hommes*⁷⁴, (« ainsi que toutes les femmes, nous avons une âme, un cœur pour chérir⁷⁵»), mais il est le plus souvent objet et non sujet ; il s'escamote d'ailleurs rapidement sous le pronom indéfini *on*⁷⁶, auquel les filles elles-mêmes recourent pour signifier leur condition de sous-femme et renvoyer à la masse anonyme (mais rassurante car collective) à laquelle elles appartiennent, les privant de toute individualité.

Néanmoins, Fréhel parvient à conférer à cette chanson du trottoir une dimension plus intimiste encore car centrée sur l'expression subjective d'une voix féminine dolente et résignée. Cette voix se donne à entendre sur le mode d'une confession personnelle dans la totale acceptation de sa déchéance, d'ailleurs souvent annoncée. En effet, un *je* féminin revient sur son parcours misérable, qui presque toujours débute par un amour de jeunesse néfaste, point d'origine de sa décadence. Séduite par un Apache⁷⁷, cette voix féminine fait l'aveu de son assujettissement rapide et consenti. Cette déclinaison de l'amour masochiste, propre à la loi du milieu⁷⁸, où la femme ne peut aimer que dans l'obéissance aveugle à l'homme, conduit inévitablement à la prostitution :

*Il a fait de moi une fille de rien
Il a fallu que je turbine
Ah ! Turbiner, Ah ! Quel destin
Pour l'amour j'd'viens une machine
Et j'étais pas fainéante pour lui
Je souriais cachant ma détresse
Lorsqu'un beau soir voilà qu'i'me dit
Moi j'en ai marre de tes caresses
Le cœur chaviré, tout s'est effondré
Et je me suis sentie partir à la dérive
Parmi la douceur des grands flots berceurs⁷⁹*

On notera que dans le répertoire de Fréhel les prostituées demeurent écrasées

⁷⁴ V. Scotto-G. Koger, juin 1938, éditions Salabert CL 6754-1. Du film *La Rue sans joie* d'André Hugon.

⁷⁵ *L'amour des hommes*, V. Scotto, R. Koger, 1938.

⁷⁶ « On devient triste, on devient veule/Et puis tout à coup, un beau jour,/Lassées de vivre toujours seule/On écoute des mots d'amour ! », *L'amour des hommes*, V. Scotto, R. Koger, 1938.

⁷⁷ *Comme une Fleur*, Lenoir, enregistrée en mars-avril 1927. La seule référence à Clignancourt suffit à placer la chanson dans le registre apache. « *Comme j'étais jeune à Clignancourt / Fallait voir / Tous les mecs pâlissaient d'amour / devant ma pomme / A 16 ans j'en choisissais un / C'était Dudule / De la bande c'était le plus coquin / le plus crapule / Mais il avait un air vicieux / Et pour lui j'ai plaqué mes parents* »

⁷⁸ Dont a largement témoigné la littérature naturaliste : Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, 1904.

⁷⁹ *A la Dérive*, op. cit.

autant par la violence des hommes – le leur en particulier, ses coups sont perçus comme autant de preuves d’amour – que par le poids du *fatum* duquel elles ne peuvent et ne veulent se départir⁸⁰. Il n’y a jamais dans cette chanson du trottoir, à l’inverse de chez Piaf, de rédemption possible : les espérances s’évanouissent et la prostituée, une fois la vieillesse venue, finit par n’être plus qu’« *objet de dégoût*⁸¹ ». Seule, elle meurt dans la misère ou se suicide par amour.

Néanmoins cette expression subjective et intime d’un destin malheureux n’est pas pour autant larmoyante. En effet, l’incroyable prestance de Fréhel, ancrée sur scène main sur la hanche face à son public, donne à entendre la confession de ce *je* à travers une mise en scène sobre et dépouillée d’artifices⁸². L’interprétation, circonscrite par quelques gestes économes mais efficaces (un haussement d’épaule, un clin d’œil), prévient de tout lyrisme compassionnel. Elle ne fait cependant pas barrière à l’émotion, puisqu’elle est d’autant mieux soulignée que la pudeur du geste entre en contraste avec l’impudeur des propos.

Cette spécificité scénique enrichit surtout l’incarnation d’un effet naturel. Fréhel, comme dans un face-à-face avec son public, rappelle dans cette attitude minimale, la posture familière adoptée par les femmes du peuple lors de conversations voire d’affrontements. Ce que Fréhel offre donc sur scène, c’est surtout elle-même : elle est cette femme du peuple aux gestes et au verbe hauts.

Effet d’intime et expression d’une authentique émotion

En ce sens, Fréhel fut l’une des premières interprètes dans l’Entre-deux-guerres qui fit entrer à ce point en résonance l’univers pathétique de ses chansons et les événements intimes de sa propre existence. Les points de convergence entre les thématiques de son répertoire et les affres personnelles de sa vie intime furent si nombreux et intriqués qu’ils opérèrent une confusion – entretenue par la chanteuse elle-même confessant⁸³ publiquement ses faiblesses et ses déboires⁸⁴ – entre les postures occupées par la personne privée, l’interprète Fréhel, et la chanteuse⁸⁵.

Ce mirage fut d’autant mieux entretenu que lorsqu’elle remonte sur la scène de l’Olympia, au milieu des années vingt, « l’Inoubliable inoubliée » telle que la présente Paul Franck, porte les stigmates profonds de ses errances passées. Il ne reste de la juvénile Pervenche qu’une trentenaire abîmée par la drogue et l’alcool et passablement épaisse. Fréhel apparaît alors comme celle qui, à l’instar d’une grande partie de la

⁸⁰ « Elles ont dû porter sur leurs frêles épaules/ Un fardeau vraiment trop lourd/ Subir les plus mauvais et les tristes rôles/ Sans se révolter un seul jour », *Les Filles qui la nuit*, op. cit.

⁸¹ « [...]seule sans un sou/ Sans personne qui les protège/ Mourant de faim et cherchant leur pain/ Elles vont errant sous la neige. », *La Rue de la joie*, op. cit.

⁸² A l’inverse d’autres chanteuses réalistes telles que Damia et Yvonne George qui théâtralisent la chanson et inventent leur propre langage visuel scénique.

⁸³ Regroupés par Jacques Primack sous le titre de *La Complainte de ma vie*.

⁸⁴ « Elle a connu les faveurs les plus marquées et les pires détresses. Elle n’a d’ailleurs jamais caché ni ses faiblesses, ni ses déboires. Elle les a publiquement confessés. Nulle forfanterie de sa part, nul cynisme », Léon Louis Martin dans *Paris-Soir*, août 1938.

⁸⁵ Stéphane Hirschi, *Chanson l’art de fixer l’air du temps, De Béranger à Mano Solo*, Cantologie 6, PUV, 2008, p. 45.

population française, peu concernée par l'exubérance festive des années folles, connaît une sortie de guerre difficile. A l'image de la France elle-même en reconstruction, elle rebâtit humblement sa seconde carrière en se livrant telle qu'elle est désormais. Et d'une certaine façon, le public est avide de cette extériorisation novatrice, où les frontières entre la vie privée de l'interprète et la chose chantée sont désormais poreuses. Il vient observer (dans une attitude voyeuriste) autant qu'écouter, celle qui mieux que jamais porte son nom en référence au cap breton : Fréhel. Livrée aux vents et aux marées, mais toujours debout, elle semble vouloir leur faire confiance, sur le ton de la nostalgie, de son passé glorieux comme de ses coups durs :

*Où sont tous mes amants ?
Tous ceux qui m'aimaient tant
Jadis, quand j'étais belle
Adieu, les infidèles
Ils sont, je ne sais où
A d'autres rendez-vous
Moi mon cœur n'a pas vieilli pourtant
Où sont tous mes amants ?*

Et paradoxalement, cette image écornée va amplifier l'efficacité émotionnelle.

D'autre part, l'effet d'intime est d'autant plus marquant que Fréhel oriente son répertoire vers une chanson⁸⁶ – certes toujours stylisée – désormais centrée autour de l'expression d'un drame plus personnel, focalisé sur l'évocation de la noirceur et de la déchéance. Son nouveau répertoire, à coloration plus expressionniste, évolue principalement autour de trois thèmes révélateurs : l'enfance miséreuse et abandonnée (*Toute seule*⁸⁷, *Comme un moineau*⁸⁸, *C'est une gosse*⁸⁹, etc.) ; la nostalgie d'un passé révolu (*Où sont tous mes amants*⁹⁰, *Je n'attends plus rien*⁹¹, *La Chanson d'autrefois*⁹²) ; l'amour malheureux et la déchéance qui accompagne sa perte (*J'ai l' Cafard*⁹³, *Hantise*⁹⁴, *La Coco*⁹⁵, *Peut-être*⁹⁶, etc.) :

J'avais un amant

⁸⁶ La chanson dite vécue, épigone de la chanson réaliste.

⁸⁷ Seider-Gavel, ID 9235, JD 1699.

⁸⁸ Hély-Lenoir, 1931, Méridien, L 2516-1. « *C'est près d'une gouttière à matous/ Dans une mansarde de n'importe où/ A Montparnasse/ Que je suis venue au monde sur les toits/ Et que j'ai pour la première fois/ Ouvert les chasses/ Mes pères et mères déchards comme tout/ Qui de plus n'aimaient pas beaucoup/ Sucrer de la glace/ A l'heure des repas dans notre garno/ Me laissaient souvent sans un pélo/ Le bec ouvert/ Comme un moineau/* »

⁸⁹ *Op. cit.*

⁹⁰ *Op. cit.*

⁹¹ Malleville, Cazaux, Guillermin, 1933, Ultraphone 1221 P 76766.

⁹² Hély-Jekyll, 1933, *op. cit.*

⁹³ Eblinger, 1928, ID 9072, ID 569. « *Non j'suis pas saouïle/ Malgré que je roule/ Dans toutes les boîtes de nuit/ Cherchant l'ivresse/ Pour que ma tristesse/ Sombre à jamais dans le bruit/ Je hais ce plaisir qui m'use/ Et quand on croit que j'm'amuse/ J'ai des pleurs plein mon cœur* »

⁹⁴ Valaire-Larrieu, 1928, ID 8482 937.

⁹⁵ Dufleuve-Ouvarde fils 1931, WL 3149-1.

⁹⁶ Eblinger-Despax, 1928, ID 8483, JD 938.

*Depuis quelques mois
Je l'aimais de toute mon âme
Mais il m'a quitté
Sans savoir pourquoi
Il a brisé mon coeur de femme
Depuis son départ
Je vais tous les soirs
Dans toutes les boîtes où l'on soupe
Je cours tout Montmartre
Espérant le voir
Et le champagne emplir ma coupe
Quand je suis grise
J'dis des bêtises
Et j'oublie mon gigolo
Comm' les copines
Je me morphine
Et ça m'rend tout rigolo
Je prends de la coco
Ça trouble mon cerveau
L'esprit s'envole
Je sens mon cœur
Plein de bonheur
Je deviens folle*

Ces thématiques, suffisamment généralistes pour susciter l'adhésion, Fréhel les interprète néanmoins avec une telle sincérité et une telle simplicité, que tout ce qu'elle dit « sonne vrai ⁹⁷», car ainsi qu'elle l'explique, l'émotion produite est le fruit de son propre ressenti :

J'ai chanté les grandes détresses de la misère et l'abandon. Cela sort de moi comme le cri que l'on pousse sous le coup d'une douleur. Et je sens que cela va remuer dans la poitrine de ceux qui m'entendent la même émotion comme un écho. Je n'ai pas de peine à trouver les mots et les accents qui conviennent, puisque je les ai employés tout simplement pour m'exprimer moi-même. Voilà si vous voulez, l'explication de mon art, mais moi j'appellerais plutôt cela la vie. Je suis moi-même public avant d'être artiste. Avant d'émouvoir ou de faire rire avec une chanson, j'ai été émue par cette chanson ou j'ai ri. ⁹⁸

Ces intersections récurrentes, cette authenticité de l'interprétation vont donc également participer à accroître l'efficacité du processus d'identification, d'autant mieux que Fréhel porte dans sa chair les stéréotypes qu'elle interprète sur scène. Le cinéma des années trente ne s'y trompe pas, il voit en elle l'incarnation la plus crédible de tous les traîne-misère ⁹⁹.

Fréhel tourne en effet dans une vingtaine de films, essentiellement des seconds rôles, où elle incarne systématiquement des figures féminines en souffrance issues des

⁹⁷ « Fréhel est une force de la nature. Son inspiration jaillit avec une justesse constante, une simplicité, une sincérité qui lui permettent les plus surprenants changements de tons : de la Java Bleue à Chanson tendre, que de nuances ! [...] Tout ce qu'elle dit sonne « vrai », et le public, séduit par ce jeu sans tricherie, reçoit le talent de Fréhel avec une joie profonde et simple. », Françoise Holbane, *Paris-Soir* du 05 décembre 1940.

⁹⁸ « J'ai chanté les grandes détresses de la misère et l'abandon. Cela sort de moi comme le cri que l'on pousse sous le coup d'une douleur. Et je sens que cela va remuer dans la poitrine de ceux qui m'entendent la même émotion comme un écho.[...] », 11 mai 1941.

⁹⁹ Nous renvoyons à un article de Marie Cadalanu qui sera publié dans cette collection des PUP au sein du collectif de Stéphane Chaudier, *La Chanson à l'épreuve des genres*.

bas-fonds : prostituée, mère maquerelle, pauvre, chanteuse sur le déclin, *etc.* Elle est le personnage de la Douleur dans *Cœur de Lilas*¹⁰⁰ ou encore l'inoubliable Tania dans *Pépé le Moko*¹⁰¹. Elle y interprète *Où est-il donc*¹⁰²?, chanson nostalgique du Paris d'autrefois mais aussi de son propre passé glorieux. La force émotionnelle de cette séquence tient au fait que se superposent à l'écran à la fois les deux voix de Fréhel, (celle du phonographe où le disque tourne et celle de Tania fredonnant son succès passé), mais également où se télescopent surtout deux images de la chanteuse : l'une représentant Fréhel rayonnante sur une photographie au début de sa carrière, et l'autre, braquée sur le visage de Tania/Fréhel dévasté autant par l'émotion de cette écoute nostalgique que par la vie brûlée par les deux bouts. Ce contraste saisissant produit évidemment une émotion profonde.

Ainsi, Fréhel fut l'interprète de l'entre-deux-guerres la mieux à même de chanter « l'un et le tout », l'intime et le collectif. Elle cristallisa par la voix et l'image la meilleure représentation de tout un milieu populaire, elle incarna magistralement toutes les Reines apaches d'autrefois, et livra aussi, à travers ces figures féminines, quelque chose d'elle-même ; comme elle sembla le confirmer par ses propos :

Quand un auteur vient m'apporter une chanson qu'il a faite pour moi, il est rare que « ça colle ». Il me faut trop de franchise et de spontanéité pour qu'une œuvre préparée dans le dessein de me plaire réussisse à me toucher [...] je lui explique aussi gentiment que je peux pourquoi il n'a pas réussi. Je lui parle du peuple et de ses sentiments, et je dis quelques bonnes blagues qui pourraient résonner en lui ou quelques histoires bien simples qui sauraient l'émouvoir. Alors, parfois, l'auteur saisit mon idée et trouve les mots qu'il faut pour le dire. Il en fait une chanson où je trouve quelque chose de moi, et je la chante de toute mon âme¹⁰³.

Peut-être faut-il pour ne pas déflorer le secret de la force émotionnelle dégagée par la voix de Fréhel, se ranger du côté de Robert Desnos, et laisser croire que son extrême sincérité toucherait aux charmes mystérieux :

Quelle admirable artiste que Fréhel ! Je vous défie d'écouter sans émotion la fameuse chanson *Les Filles qui la nuit...* que Columbia vient d'enregistrer. Quant à cette voix, je serais Fréhel, je me méfierais. Un de ces jours, elle va se faire racketter et devra donner, pour sa rançon, la recette magique qui la lui conserve si pure.¹⁰⁴

La pureté de Fréhel, chanteuse des déchéances : voilà bien le paradoxe de cette voix de l'intime nourrie par les stéréotypes de son époque.

¹⁰⁰ Elle y chante *Dans la Rue et la Môme Catch-catch*. Film d'Anatole Liviak, 1931.

¹⁰¹ *Op. cit.*

¹⁰² V. Scotto, L. Carol et A. Decaye.

¹⁰³ *La Complainte de ma vie, op. cit.*

¹⁰⁴ *Ce Soir*, 14 novembre 1938.

La chanson cubaine à l'épreuve de l'expérience révolutionnaire

Marc Villetelle, Sociologie
Université de Toulouse-Jean Jaurès

Interroger les dimensions intimes, individuelles, personnelles des individus est en soi un défi quand cette prétention s'applique au contexte cubain. Ce défi s'avère encore plus stimulant dès lors que l'on interroge cette intimité sous le prisme de la chanson cubaine.

Notre propos sera d'essayer de saisir la place du collectif dans l'expérience révolutionnaire cubaine et de voir de quelle manière l'intimité s'est progressivement donnée à voir, souvent de manière subreptice dans les chansons populaires de certains *trovadores* ou *cantautores* cubains : auteurs compositeurs, interprètes, héritiers et rénovateurs des musiques traditionnelles cubaines.

C'est au regard des différents contextes sociaux, politiques et économiques que nous verrons comment les textes de musiques populaires sont passés d'une hypertrophie du collectif à une écriture se dirigeant, particulièrement avec Carlos Varela, Frank Delgado et Pedro Luis Ferrer, vers une valorisation de dimensions plus individualisées qui tendent vers une mise à plat et une définition d'une « intimité révolutionnaire ». Cette forme d'intimité est articulée par un ensemble d'expériences et de subjectivités qui, parce qu'elles ne correspondent pas à une vie révolutionnaire socialiste lisse et positive, ont longtemps été tues et maintenues aux confins de la sphère privée des Cubains.

L'hypertrophie du collectif révolutionnaire

Le processus révolutionnaire entamé en 1959 vise à un changement profond de la structure politique et économique, mais aussi des mentalités. Tous les cadres sociaux doivent tendre à la redéfinition. C'est à cet égard que Ernesto « Che » Guevara parlait « d'homme nouveau ».

À 90 miles des États-Unis, hostiles à ce processus, Cuba se retrouve au centre des tensions liées à la guerre froide, soumis dès 1962 à un embargo économique d'un pays qui était son principal partenaire commercial. Cette situation conditionne, outre un rapprochement économique et politique avec l'URSS, une patrie resserrée et surtout unie qui doit faire corps pour lutter contre les ennemis de la Révolution.

L'épique de Carlos Puebla :

Parlons à cet égard de Carlos Puebla qui est un musicien cubain né en 1917. À l'avènement de la révolution en 1959, il devient le porte-parole musical du pouvoir socialiste. Ces chansons témoignent de la place que la rhétorique collective va prendre dans la chanson populaire, et plus généralement de la marche de la société cubaine en

lutte.

C'est dans un climat de bouillonnement populaire intense marqué par le volontarisme politique que s'inscrit la pratique musicale à partir du début des années 60. Ce primat de l'action sur la pensée est bien illustré par le regard de C. Puebla datant de 1961 dans *El Son de la alfabetización* :

*La cultura es la verdad
que el pueblo debe saber [...]
Que no se quede nadie sin aprender.
El patriota siempre en vela
cumple su deber civil:
ayuda con el fusil
y también desde la escuela
Que recuerde y tome nota,
que tome nota y recuerde:
aquel que su tiempo pierde
no es Cubano, ni es Patriota*¹⁰⁵.

La culture est la vérité
que le Peuple doit connaître [...]
Que personne ne demeure non éduqué.
Le patriote veille toujours,
accomplit son devoir civil :
fusil à l'épaule
et aussi depuis l'école [...]
Souvenez-vous et prenez note,
prenez note et souvenez-vous:
que celui qui perd son temps
n'est ni Cubain, ni Patriote.

On voit apparaître dans cette chanson sur les campagnes d'alphabétisation un condensé du lexique révolutionnaire marqué au fer rouge par les dimensions collectives : la Patrie, le Peuple, la Vérité, la Lutte. Il résonne parfaitement avec ce couplet martial, partie de l'hymne des brigades d'alphabétisation, encore aujourd'hui repris dans les écoles cubaines lors de certains actes engageant les petits *pioneros* (les pionniers) des écoles primaires.

*Somos la Brigada Conrado Benítez
Somos la vanguardia de la Revolución
Cuba! Cuba! [...]
Estudio, Trabajo, Fusil
Lápiz, cuartilla, manual
Alfabetizar, alfabetizar,
venceremos!*

Nous sommes la Brigade Conrado Benítez.
Nous sommes l'avant-garde de la Révolution.
Cuba ! Cuba !
Étude, travail et Fusil.
Crayon, abécédaire, manuel.
Alphabétiser, alphabétiser,
nous vaincrons !

On remarque dans ces deux extraits un lexique très affirmatif se caractérisant par l'injonction et l'ordre. On voit de plus apparaître les forts antagonismes naissants dans la société ainsi qu'un rapport tranché et peu nuancé du dedans et dehors, du tout ou rien. La division n'est plus permise, la patrie et l'unité du corps collectif prennent ici le dessus.

Un exemple de cet investissement est la vigie collective que représente le CDR, les Comités de Défense de la Révolution censés veiller sur le quartier et participer au bon fonctionnement de la vie en « collectivité révolutionnaire » au sein de chaque immeuble. Ces CDR sont mis en chansons comme une avancée de la révolution et un instrument utile à son édification ce qui fera dire à C. Puebla :

¹⁰⁵ *El son de la alfabetización*, Carlos Puebla, 1961, *Carlos Puebla y sus tradicionales, Cronología musical de la revolución*, 1969, EGREM Areito.

*No hay enemigo que venza,
porque al pueblo decidido,
lo mantiene siempre unido,
el comité de defensa.
Yo también, yo también
Yo también pertenezco al comité !¹⁰⁶*

Aucun ennemi ne vaincra,
Parce que le peuple décidé,
est maintenu uni,
par le comité de défense.
Moi aussi, moi aussi,
Moi aussi, je fais partie du comité !

Dans cette chanson relayée encore jusqu'à aujourd'hui sur les principales radios cubaines, on retrouve l'idée d'un ennemi contre lequel il faut lutter, une altérité négative fonctionnant comme un catalyseur des préoccupations politiques. Les éléments fédératifs deviennent omniprésents (champs lexicaux du peuple, de l'unité, de l'ennemi) à l'image de la société dans son intégralité.

C'est donc sur une mythologie et une *praxis* mettant fortement en avant ces dimensions collectives que le projet politique cubain et beaucoup de chansons des années 60 s'appuient, exaltant un corps social où se dissolvent les identités individuelles.

La poésie révolutionnaire de la *nueva trova* :

Moins pragmatique et plus poétique, le mouvement musical de la *nueva trova*, rénovation des musiques populaires, est aussi en première ligne dans la défense de l'utopie socialiste, de la vigilance anti-impérialiste et anticolonialiste. La *nueva trova* tranche avec l'épique présent chez C. Puebla, et permet une nouvelle forme de liberté créative au sein de la Révolution. Elle marque une transition esthétique par l'usage métaphorique, le recours à une poésie moins formelle et plus polysémique.

L'art continue cependant de constituer un soutien, et à de nombreux égards, un vecteur du collectif, à l'instar de la *canción protesta* qui s'impose avec force en Amérique Latine. Les intégrants du mouvement revendiquent l'identification au processus révolutionnaire. Ils sont membres des Jeunesses Communistes et militants assumés.

La *nueva trova* constitue pour beaucoup la bande originale de la Révolution¹⁰⁷ et ses musiciens œuvrent sur les fronts les plus chauds de la lutte politique et sociale. Les chansons de Silvio Rodríguez *Santiago de Chile*¹⁰⁸ déplorant et condamnant le coup d'État au Chili ou bien *Días y Flores*¹⁰⁹ qui explique les raisons de la colère et du besoin de renouveau politique et social dans le monde en sont des exemples parlants.

Ils mettent naturellement en avant un nécessaire volontarisme pour appuyer le processus politique et social en cours à Cuba.

*Puede que algún machete
se enrede en la maleza.
Puede que algunas noches
las estrellas no quieran salir.*

Il se peut qu'une machette
s'emmêle dans les ronces.
Il se peut que certaines nuits
les étoiles ne veuillent pas sortir.

Puede que con los brazos

Il se peut qu'à la force des bras

¹⁰⁶ *El Comité de Defensa*, Carlos Puebla, 1961, *Carlos Puebla y sus tradicionales, Cronología musical de la revolución*, 1969, EGREM Areito.

¹⁰⁷ Pour reprendre les paroles de l'un de ses atypiques soldats, Frank Delgado, dans sa chanson « la trova sin tragos se traba », 2006. (la traduction « la trova sans alcool trébuche » dépouille le jeu allitératif).

¹⁰⁸ *Santiago de Chile*, Silvio Rodríguez, album *Días y Flores*, 1975, EGREM.

¹⁰⁹ *Días y Flores*, Silvio Rodríguez, album *Días y Flores*, 1975, EGREM.

*haya que abrir la selva ,
pero a pesar de los pesares,
como sea*

il faille ouvrir la forêt,
mais malgré tout,
et coûte que coûte

*Cuba va
Cuba va¹¹⁰*

Cuba avance
Cuba avance

En outre, l'appel aux figures historiques et aux symboles nationaux inscrivent résolument ce courant musical dans une optique sociale, unificatrice et collective, à l'image des chansons de S. Rodríguez pour Ernesto « Che » Guevara, *Fusil contra Fusil*¹¹¹ et *La Era Está Pariendo un Corazón*¹¹² (*L'Époque Donne le Jour à un Cœur*), ou pour d'autres personnages de la liturgie révolutionnaire tels que l'activiste Abel Santamaría mort en 1953¹¹³ (*Canción del Elegido, La Chanson de l'Élu*¹¹⁴) ou le combattant indépendantiste Ignacio Agramonte dans *El Mayor (Le Major)*¹¹⁵.

À ce titre, la chanson Pablo Milanés *Si el Poeta Eres Tú* est aussi assez équivoque :

*Si el poeta eres tú
– como dijo el poeta –,
y el que ha tumbado estrellas
en mil noches
de lluvias coloridas eres tú,
¿qué tengo yo que hablarte, Comandante¹¹⁶?*

Si c'est toi le poète,
– et comme l'a dit le poète –
toi qui a décroché les étoiles
durant mille nuits
de pluies colorées, c'est toi,
que puis-je donc te dire, Commandant ?

Dans ces paroles aussi destinées à Ernesto Guevara, P.Milanés délègue la fonction poétique au politique, avouant ainsi que les artistes ne sont plus dépositaires de l'esthétique nationale. Il devient impuissant face à la beauté du geste révolutionnaire, seul geste purement poétique face auquel l'œuvre de l'artiste devient futile.

On retrouve ici et dans l'ensemble de l'œuvre de la *nueva trova* une invitation à s'intégrer dans le projet collectif voir à s'effacer derrière ce dernier.

Le contrôle de l'organisation révolutionnaire :

En parallèle, s'il profite de l'enthousiasme d'une population sortant d'un régime dictatorial, en proie à des niveaux de pauvreté et d'inégalité criantes, le nouveau pouvoir pose des balises politiques, encadre la vie sociale et dans le cas qui nous intéresse la vie musicale, en déterminant le rôle que les artistes doivent jouer dans l'édification du socialisme.

¹¹⁰ *Cuba Va*, (Pablo Milanés – Silvio Rodríguez – Noel Nicola), album *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GESI): Cuba Va! Songs of the new generation of revolutionary Cuba*, 1971, Paredon Record.

¹¹¹ *Fusil contra fusil*, Silvio Rodríguez, *Cuando digo futuro*, 1977, EGREM.

¹¹² *La Era está pariendo un corazón*, Silvio Rodríguez, *Canción protesta*. (Obra colectiva) 1968, Casa de las Américas.

¹¹³ Lors de l'assaut de la caserne militaire Moncada, assaut considéré comme un des fondements de la lutte révolutionnaire.

¹¹⁴ *Canción del elegido*, Silvio Rodríguez, *Al final de este viaje*, 1978, EGREM.

¹¹⁵ *El Mayor*, Silvio Rodríguez, *Días y Flores*, 1975, EGREM..

¹¹⁶ *Si el poeta eres tú*, Pablo Milanés, album *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GESI): Cuba Va! Songs of the new generation of revolutionary Cuba*, 1971, Paredon Record.

En juin 1961, Fidel Castro prononce un discours, *Palabras a los intelectuales*. témoignage du regard futur sur l'activité créative et intellectuelle :

Quels sont les droits des écrivains et des artistes qu'ils soient révolutionnaires ou non ? Au sein de la Révolution : tous ; en dehors de la Révolution ; aucun droit.¹¹⁷

Malgré son ambiguïté¹¹⁸, cette phrase est présentée comme le début du contrôle politique sur l'activité artistique car elle prend la forme d'un avertissement et de l'énonciation de nouvelles règles au sein du microcosme culturel cubain. Elle donne surtout à voir une rhétorique qui émerge au début des années 60 mettant en mots un projet politique et sociétal articulé autour des notions d'inclusion au collectif ou d'exclusion de ce dernier sans forme de demi-mesure.

Cette orientation n'a pas seulement des conséquences au niveau des œuvres ou des textes des musiciens comme nous l'avons décrit précédemment. Leur travail et leur encadrement doit aussi répondre au modèle politique et économique qu'entendent animer les dirigeants. À partir des années 60, le statut et le métier des musiciens entre en grande mutation. Les lieux de représentations privés disparaissent ou bien sont nationalisés et sont créées des entreprises d'État qui prennent en charge l'ensemble de leur travail, allant de la fourniture du matériel jusqu'à l'obtention de dates et de lieux de concert en passant par la production de disques¹¹⁹. Pour les intégrer, les musiciens doivent auditionner devant une commission d'experts et mettre à l'épreuve leurs capacités techniques, vocales mais aussi leurs qualités d'artistes-révolutionnaires. Ils sont rémunérés en fonction de grilles salariales fixées par les hautes autorités de la culture et ils toucheront le même salaire quel que soit le nombre de concerts effectués. Ils deviennent ainsi des fonctionnaires de la culture.

Au sein de ce système intégré, les musiciens vont porter la culture et défendre la révolution dans les usines, dans les champs pour soutenir l'effort agricole, en délégations invitées par les partis communistes étrangers, mais aussi durant les campagnes militaires en Angola, pour soutenir les troupes engagées dans ce conflit de 1975 à 1989. Cette situation amène certains artistes à se considérer comme des soldats de la Révolution.

Plus généralement, l'État cubain dans les années 70 et 80 prend soin de son peuple et subvient aux besoins des Cubains. Il leur facilite l'accès à un logement décent, leur fournit l'électricité subventionnée, de la nourriture par l'intermédiaire du livret d'approvisionnement, mais aussi des langes pour les bébés, des fournitures scolaires, des maisons pour les vacances s'ils ont bien travaillé, des voitures. Les enfants ont accès à une éducation reconnue et de qualité¹²⁰ et les familles possèdent une couverture sociale efficace.

Mais ces éléments ont aussi leur pendant politique. Au début des années 70, le régime politique s'institutionnalise et se rapproche de l'URSS économiquement mais aussi dans certains de ses errements culturels. De 1970 à 1975, la société traverse une

¹¹⁷ Ce discours est en ligne sur le site du Ministère de la Culture. www.min.cult.cu/historia/palabras.doc

¹¹⁸ Qu'est-ce qui en effet peut être révolutionnaire et qu'est-ce qui peut ne pas l'être ?

¹¹⁹ En partenariat avec le label cubain créé en 1964, la EGREM (Estudios de Grabaciones y Ediciones Musicales).

¹²⁰ rappelons que le taux d'alphabétisation est selon l'UNESCO de 99,8 % de nos jours.

phase d'obscurantisme politique et de totalitarisme que l'on appelle aujourd'hui le *Quinquenio Gris*. L'enthousiasme se transforme peu à peu en défiance et en lutte contre le « diversionnisme idéologique ». Les artistes se doivent donc s'adapter au réalisme socialiste et à un certain nombre de « paramètres » de conformité et de confiance¹²¹. Mais ce qui est aussi frappant, c'est que le politique peut s'immiscer dans toute sphère de la vie sociale.

Relatons à ce sujet un anecdote d'un musicien. Dans les années 80, certains dysfonctionnements de la planification quinquennale entraînent quelques situations de pénuries, mais le modèle cubain demeure viable et Pedro Luis Ferrer continue à donner des concerts :

Un type d'ici de l'administration de la culture est venu me voir à la fin d'un concert en me disant « tu as parlé de ceci, tu as critiqué cela !! ». Je lui ai répondu que je n'ai rien dit de spécial, ce sont les gens qui l'interprètent comme ça, je ne peux rien y faire... Alors je me suis dit « Je vais faire le prochain concert et je ne vais parler de rien, rien de politique, je vais faire des petites *guarachas*, des chansons qui parlent de nourriture comme on fait beaucoup ici, *el manicero*, *el almuerzo*¹²², on va voir ce que ce type trouvera à me redire. Je donne mon concert et à la fin je vois ce fonctionnaire arriver vers moi. Je me dis qu'il doit être traumatisé de n'avoir rien à me dire car je n'ai vraiment parlé de rien. Il s'approche de moi et me dit « tu n'as pas l'impression d'avoir un peu trop parlé de nourriture ?¹²³

Ainsi, de tout, même d'éléments parfaitement anodins, on peut peut faire événement politique et c'est cette idée qu'il convient de retenir à la lecture des œuvres qui suivent.

Les redéfinitions des territoires du collectif et de l'intime

Une situation de contrôle politique fort perdue jusque dans les années 80, décennie durant laquelle le modèle politique et social commence à connaître une forme d'érosion. Tout d'abord éprouvée par les phases d'obscurantisme politique du *Quinquenio Gris*, puis mise à mal par l'institutionnalisation de la Révolution, la société cubaine voit en outre arriver à maturité une partie de sa population qui n'a pas participé ou vécu directement l'avènement du processus révolutionnaire : les enfants du socialisme cubain.

Une rupture esthétique et générationnelle :

Cette transition générationnelle amène sur la scène de nouveaux *trovadores* qui modifient leur manière de situer leur musique par rapport au pouvoir. Illustrons avec Carlos Varela et sa chanson *Memorias (Mémoires)* de 1989.

¹²¹ Paramètres primaires décrits par le politologue Yvon Grenier qui se basent sur trois principes : tout d'abord, on ne peut critiquer les dirigeants historiques (Fidel et Raúl). Ensuite, on se doit de considérer le processus révolutionnaire comme un processus sans fin. Enfin, sont absolument prohibées toutes les manœuvres ou expressions qui entraîneraient la division et nuiraient à l'unité de la *Revolución*. Voir Grenier, « Parameters, Uncertainty and Recognition: The Politics of Culture in Cuba » *Cuba Futures: Past and Present*, Bildner Center for Western Hemispheric Studies, CUNY, New York, 2011.

¹²² *Le vendeur de cacahuètes, le restaurateur*.

¹²³ Témoignage issu du documentaire *Pedro Luis Ferrer : La Revolución de un Hombre* de Waldo Capote y Armando Guerra, 2008, CanalDocumental TV.

*No tengo Superman,
tengo a Elpidio Valdés,
Mi televisor fue ruso.*

Je n'ai pas Superman,
mais Elpidio Valdés,
Mon téléviseur était russe.

*No tuve Santa Claus,
Ni árbol de navidad
Pero nada me hizo extraño¹²⁴*

Je n'ai pas eu de Père Noël
et encore moins d'arbre de Noël.
Mais rien de tout cela ne m'a manqué

On remarque ici qu'il n'est plus question de peindre le portrait d'une société utopique mais de décrire ce qu'est la matière sensible de la vie quotidienne à Cuba. Qu'est-ce que c'est qu'être Cubain en somme ? Être Cubain, c'est avoir une télévision ou une Lada russe, un frigo tchèque, c'est regarder les dessins animés soviétiques (Lolek et Bolek, Tio Estiopa) ou les aventures télévisées d'Elpidio Valdés, petit combattant *mambí* luttant contre la colonisation espagnole, être Cubain, c'est vivre dans un pays athée, et c'est être bien.

Cette chanson fait vibrer des cordes sensibles chez les Cubains, cordes qui ne sont plus seulement politiques, mais personnelles. Il n'est plus seulement question d'exaltation, mais d'une retranscription qui, dans ce contexte, présente un caractère tout à fait novateur dans l'expérience musicale cubaine. On voit se dessiner les prémisses de l'esthétique de la *novísima trova* et de son rapport singulier aux processus historiques en cours.

C'est cette même idée que l'on retrouve dans une chanson de 1989 du même auteur *En esta ciudad (Dans cette ville)* : décrire la vie dans une société égalitariste, dans une économie approvisionnée et subventionnée.

*No es raro
que tus muebles se parezcan a los míos,
Y tu casa a la mía,
Y tu sopa a la mía.
No es raro,
que tus ojos se parezcan a los míos,
Y tu camisa a la mía,
Y tu corazón...
En esta ciudad
Donde los zapatos se parecen tanto¹²⁵.*

Ce n'est pas un hasard
si tes meubles ressemblent aux miens,
Et ta maison à la mienne,
Et ta soupe à la mienne.
Ce n'est pas un hasard,
si tes yeux ressemblent aux miens,
Et ta chemise à la mienne,
Et ton cœur...
Dans cette ville où
les chaussures se ressemblent tant.

Les années 90 marquent un tournant encore plus radical dans le traitement de la question collective dans la mesure où en plus de ces aspects générationnels, Cuba va connaître une rupture encore plus importante, considérée à de nombreux égards comme un traumatisme que les musiciens vont s'atteler à résilier. En raison de la chute du modèle soviétique qui en était son principal soutien et du renforcement consécutif de l'embargo américain, tous les avantages de la vie dans une économie subventionnée laissent place à une situation de pénurie et de pauvreté généralisée. Cuba s'ouvre malgré lui au monde avec en guise de solution à cette crise le développement du tourisme et les déséquilibres qu'il introduit.

Dans le même temps, sans donc en contrebalancer ses effets par l'octroi d'un niveau de vie convenable, le contrôle politique dans l'île reste fort et la rhétorique demeure la même. Dans ces circonstances, les *trovadores* vont contester d'une certaine

¹²⁴ *Memorias*, Carlos Varela, *Jalisco Parc*, 1989, CCPC.

¹²⁵ Chanson non éditée.

manière le *statu quo* politique en proposant leur propre écriture du passé et du présent révolutionnaire, plus ancrée dans le quotidien et le vécu sensible de la population.

De la famille révolutionnaire à la famille cubaine :

Pour reprendre les mots de la sociologue Anne Muxel, « *la mémoire familiale résonne dans l'intimité secrète de chacun* ¹²⁶. » Au travers des extraits qui suivent, on remarque une volonté de la part des artistes d'écrire une histoire que chacun maintenait, parfois dans la douleur, dans la sphère privée : celle du départ, de la séparation des familles et de la déchirure qu'elle peut représenter.

La chanson de C. Varela, *Foto de familia* de 1995, écrite durant la période la plus dure et tendue de la période spéciale, un an après la grande vague migratoire dite des *balseros* où plus de trente mille Cubains ont quitté leur pays sur des embarcations de fortune, en est un exemple.

*Detrás de todos estos años,
detrás del miedo y el dolor.
Vivimos añorando algo,
algo que nunca más volvió.*

Derrière toutes ses années,
derrière la peur et la douleur.
Nous vivons avec un manque,
de quelque chose qui n'est jamais revenu.

*Detrás de los que no se fueron,
detrás de los que ya no están.
Hay una foto de familia,
donde lloramos al final*¹²⁷.

Derrière ceux qui sont restés,
et ceux qui ne sont plus là.
Il y a une photo de famille,
où nous pleurons tous au final.

Ce titre a fait fortement écho dans un pays marqué par une intense histoire migratoire. Rares sont aujourd'hui les Cubains à ne pas avoir de famille à l'étranger. Dans cette chanson, C. Varela pénètre dans l'intimité du foyer, dans la réalité de chaque famille vivant dans le manque des absents, allégé par les photos présentes pour maintenir le lien et la mémoire. Il met à jour ce qui a toujours été caché publiquement (ce qui était *derrière*) parce que c'était un aveu d'une unité nationale factice. Il montre que la grande histoire révolutionnaire a aussi participé à fragmenter l'intimité des familles cubaines.

Ce titre est devenu une sorte d'hymne pour les familles faisant l'expérience de la vie dans l'éloignement des proches. Il est très intéressant, et souvent émouvant, de regarder les nombreuses vidéos postées sur les grandes plates-formes de vidéos telles Youtube. Beaucoup d'internautes mettent en ligne des clips avec *Foto de familia* en fond sonore illustrée par leurs propres photos de familles prises lors de la visite dans l'île de leurs proches, lors de repas de famille avec leurs êtres chers à présent éloignés. Cette chanson confère à ces tranches de bonheur familial une tonalité mélancolique et nostalgique et montre par là la résonance de cette chanson dans l'expérience cubaine.

PL. Ferrer aborde quant à lui la question familiale en mettant en avant les aspects générationnels du rapport au politique par exemple dans *Yo no tanto como Él* :

*Mi padre fue Comunista
Yo no tanto como él
Quién le ponga un dedo encima*

Mon père était communiste
Moi pas autant que lui.
Mais celui qui le touche

¹²⁶ Muxel Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 226 p., Paris

¹²⁷ *Foto de familia*, Carlos Varela, album *Como los peces*, 1995, Graffiti Music Record.

Va a conocer mi "carey"

Va connaître ma colère

Yo no tanto como él

Moi, pas autant que lui

Yo no tanto como él

Moi pas autant que lui

Mi Padre en Aquel Enero

Mon père en ce mois de janvier

No me sacó del país

Ne m'a pas fait sortir du pays

Me vistió de Pionero

Il m'a vêtu en pionnier

Y me enseñó a combatir

Et m'a appris à me battre

*y me enseñó a combatir*¹²⁸

Il m'a appris à me battre

Dans ce court extrait, de nouveau on personnalise l'Histoire. Son père, en ce mois de janvier 1959, choisit de prendre le chemin révolutionnaire. Aux premiers abords, dire qu'il n'est pas aussi communiste que son père et qu'il l'aime malgré cela ne semble pas avoir grand chose de significatif. Mais en réalité, il vient remuer deux éléments importants et tabous. Le premier est que l'identification aux valeurs politiques n'est pas un processus immuable et continu, contestant au passage un « paramètre idéologique » fondamental que les Cubains sont censés accepter : la Révolution n'a pas de fin. Le second et c'est un élément important, c'est la revendication que le politique et les injonctions qui vont avec n'ont rien à voir avec l'intimité de chacun. Il refuse et dénonce le fait que tout objet (ici l'amour qu'il éprouve pour son père), puisse potentiellement devenir politique¹²⁹.

Cette question vibre particulièrement dans le quotidien cubain parce que la politique est un sujet tabou et particulièrement au sein des familles. Dans des foyers où cohabitent très souvent trois, voire quatre générations¹³⁰, on évite soigneusement le thème pour éviter les discordes générationnelles, et c'est cet élément que le *trovador* vient remuer.

Dans toutes les chansons ici abordées, on ressent une manière de dissocier le politique des autres sphères de la vie sociale. Comme le dit C. Varela, *La Política no cabe en la azucarera (la politique n'a pas sa place dans le pot à sucre)*. Elle ne doit être ni omnipotente, ni omniprésente dans le quotidien des individus.

*Felipito se fue a los Estados Unidos,
allí pasa frío y aquí estaba aburrido,
pero entiéndelo brother,
tómalo como quieras
la política no cabe en la azucarera.*¹³¹

Felipito est parti aux États-Unis
Là-bas il a froid et ici il s'ennuyait
Mais il faut comprendre brother,
prends le comme tu veux
La politique n'a pas sa place dans le pot à sucre

Frank Delgado aborde aussi la question migratoire en 1997 dans sa chanson *La Otra orilla (L'autre rive)*, et plus précisément le traitement réservé aux Cubains ayant

¹²⁸ Chanson non éditée, qui date probablement du début des années 2000.

¹²⁹ Posture qui fait écho à l'anecdote relatée plus haut à son sujet « *Tu n'as pas l'impression d'avoir beaucoup parlé de nourriture ?* »

¹³⁰ Cohabitations plus nombreuses encore dans la capitale cubaine dont certains quartiers connaissent des densités de population extrêmement importantes comme *Centro Habana* avec près de 45. 000 habitants par km², et *Habana Vieja* avec environ 21. 000 habitants par km² (Source : Oficina Nacional de Estadística de la República de Cuba, 2009).

¹³¹ *La Política no cabe en la azucarera*, Carlos Varela, album *Como los Peces*, 1995, Graffiti Music Record.

choisi de partir à Miami. Il dénonce de manière offensive tout le travail de sape historique opéré par le pouvoir de son pays, s'inscrivant dans un autre rythme que celui scandé par les médias officiels.

*Yo siempre escuché hablar de la otra orilla
envuelta en una nube de misterio.
Allí mis tíos eran en colores,
aquí sencillamente en blanco y negro.*

*Había que hablar de ellos en voz baja,
a veces con un tono de desprecio.
Y en la escuela aprendí que eran gusanos,
que habían abandonado a su pueblo.*

*Bailando con Celia Cruz,
oyendo a Willy Chirino,
venerando al mismo santo
y con el mismo padrino.
Allá por la Sagüesera, Calle 8, Jallalía,
anda la media familia
que vive allá en la otra orilla¹³².*

J'ai toujours entendu parler de l'autre rive
dans un voile de mystère.
Là-bas mes oncles sont en couleurs,
alors qu'ici, ils sont en noir et blanc.

Il fallait parler d'eux à voix basse,
et avec un petit ton dépréciatif.
À l'école, on m'a appris qu'ils étaient des « vers »,
et qu'ils avaient abandonné leur peuple.

En dansant avec Celia Cruz,
et écoutant Willy Chirino¹³³,
priez pour les mêmes divinités
avec le même parrain.
La-bas à la Sagüesera, Calle 8 ou Jallalía,
se trouve la moitié de ma famille
qui vit là-bas sur l'autre rive.

Il va ainsi à contre-courant car, comme nous l'avons vu, l'identification politique passe nécessairement par la mise en exergue exclusive d'une collectivité d'appartenance. Actualiser l'histoire de la diaspora cubaine et étaler sa relation propre et intime à cette dernière, c'est mettre à mal l'unité du pays.

Pour avoir commis cette « faute » de proposer une autre version de l'histoire cubaine, ces trois *trovadores* et tout particulièrement PL. Ferrer et F. Delgado vont connaître des phases de marginalisation de la part des institutions de la culture et des *médias*. Pendant de nombreuses années, leurs chansons ne seront plus diffusées sur les radios dans un pays où l'ensemble des *médias* officiels est contrôlé par l'État, ou bien à de rares exceptions pour des chansons jugées « non subversives » par les agents chargés de la programmation. Leurs apparitions sur scènes seront tout aussi contrôlées et ils devront, pour pouvoir continuer à vivre de leur musique, soit quitter le pays, soit vivre des gains qu'ils peuvent obtenir lors de leurs déplacements à l'étranger. À la différence par exemple du trovador Donato Poveda, Ferrer et Delgado choisissent de rester à Cuba et vivre de leurs profits à l'extérieur. Face à la censure, ils choisissent de laisser leur œuvre circuler de bouche à oreille, de cassettes en cassettes profitant de la résonance de leur message dans l'expérience profonde de la population. Cette période de « recul » scénique et discographique durera jusque dans les années 2000. À ce sujet PL. Ferrer affirme ne pas avoir besoin des médias de masse cubains qu'il considère comme non-nécessaires :

Ils [les médias] ont arrêté d'avoir des relations avec moi et j'ai arrêté d'avoir des relations avec eux. Je ne pouvais pas aller à la télévision sans pouvoir chanter ce que j'avais envie de chanter. Je ne peux pas comprendre que je puisse chanter telle chanson et pas 100% Cubano parce qu'on me la refuse, donc je ne vais pas à la télé ou à la radio. [...] Et avec tout ça, je suis encore artiste, cela veut dire que l'on peut vivre sans la télévision, la télévision, c'est pas le principal. La télé et la radio sont importantes pour leur aspect

¹³² *La otra orilla*, Frank Delgado, *La Habana Está de Bala*, 1997, Nuestra America.

¹³³ Celia Cruz et Willy Chirino sont deux chanteurs émigrés cubains connus pour leurs positionnements anti-castristes.

de masse, mais si la société écoute une chanson qui exprime son intérêt ou son expérience, c'est ça l'important. Comme je le dis souvent, l'artiste est le tonnerre et le peuple est le vent. À l'époque [les années 90], des chansons à moi ont été connues dans tout le pays sans passer à la radio, alors où ils les ont apprises ? Des années après, je chantais ces chansons, et tout le monde les chantait avec moi...¹³⁴

Une thérapie collective : prise de parole et introspection révolutionnaire

Ce regard porté sur la famille nous permet de transiter sur l'idée que les *trovadores* vont s'engager et par là engager leurs auditeurs dans une thérapie collective. Ils vont mettre à plat, réfléchir et réhabiliter les non-dits et les tabous de la collectivité socialiste.

C'est le propos de la chanson de C. Varela de 1995, *Graffiti de amor*, on peut taire une parole ou une expérience, elle reste gravée au plus profond de chacun.

*Y como no le dejaron sitio,
donde dibujar su dolor.
Se rayó su cuerpo
con un tatuaje de amor.*

Et comme ils ne lui ont laissé nulle part,
où dessiner sa douleur.
Elle s'est griffée le corps
avec un tatouage d'amour.

Cette introspection passe d'abord par la prise de parole : une parole confinée parce qu'elle est critique. Dans les circonstances politiques que connaît Cuba, oser la critique, c'est à de nombreux égards livrer une part de soi. PL. Ferrer dans sa chanson *100% Cubano* écrite en 1994, au pire moment de la crise économique cubaine illustre bien cette idée.

*Como que mi Cuba es cubana ciento por ciento,
Con dinero nacional convidaré al extranjero.
Compraré en todas las tiendas
abiertas en mi país
Con este dinero mío, cubano como el mambí.*

Puisque Cuba est 100% cubaine,
Avec l'argent national, j'inviterai l'étranger.
J'achèterai dans tous les magasins
ouverts dans mon pays
Avec cet argent à moi, plus cubain qu'un mambí¹³⁶.

*Como que mi Cuba es cubana ciento por ciento,
mañana reservaré pasaje en el aeropuerto.
Quiero viajar hasta el sur
a conocer la pobreza,
Y volver como Cubano,
ciento por ciento a mi tierra¹³⁵.*

Puisque Cuba est 100% cubaine,
je réserverai un billet d'avion à l'aéroport.
Je veux voyager dans le sud
pour connaître la pauvreté
Et revenir en tant que Cubain,
100% sur ma terre.

Ce qui surprend et est inhabituel, c'est l'invective de Ferrer au pouvoir politique qui le conduit, en déboulonnant les réformes impulsées par le pouvoir et en maniant les symboles et les rhétoriques nationales, à contester la réalité de cohésion de la Nation. Mais on entrevoit aussi ce qui caractérise pour beaucoup les chansons des années 90 à savoir la valorisation de sentiments plus que d'opinions ou d'idées politiques.

Ici, c'est le sentiment de dépossession qui prime. Il met en musique des Cubains privés de leur droit aux loisirs, dépossédés des hôtels construits grâce à leurs efforts

¹³⁴ Entretien conduit par l'auteur, La Havane, juillet 2014.

¹³⁵ *100% Cubano*, Pedro Luis Ferrer, *100% Cubano*, Carapacho Productions, 1994.

¹³⁶ *Guerillero* indépendantiste cubain combattant à la fin du XIXe siècle contre l'occupant espagnol.

pour, leur disait le gouvernement, pouvoir « continuer l'œuvre de la Révolution ». De manière offensive, Ferrer questionne la logique sacrificielle souvent exaltée dans les discours politiques.

On retrouve ce sentiment de dépossession dans *Viaje a Varadero (Voyage à Varadero)* de F. Delgado, où l'auteur chante l'importance de la presqu'île de Varadero dans le vécu cubain des années de « vaches grasses ».

*Cuando a Varadero llegué,
había una frontera con gendarmería,
garita y pasaporte.
Yo la última vez
que anduve por estas tierras,
esto todavía era Cuba, mi consorte.
Pero aquí todo está en inglés
y no hay nadie conocido.
Me siento como Santa Bárbara
en casa de un militante del Partido*¹³⁷.

Quand je suis arrivé à Varadero,
il y avait une frontière avec la gendarmerie,
guérites et passeports.
Moi la dernière fois
que j'étais sur cette terre,
on était encore à Cuba mon pote.
Mais ici tout est en anglais
et je n'y connais personne.
Je me sens comme Sainte Barbe
chez un militant du Parti.

Alors que le tourisme devient une priorité nationale au début des années 90, Varadero qui est traditionnellement le lieu de villégiature estival pour de nombreux Cubains, fait l'objet d'un profond réaménagement. L'objectif est de le convertir en un des points centraux de l'île pour la réception du tourisme de masse international. Pour « sauver les acquis de la Révolution » d'égalité et de justice sociale, Varadero devient en l'espace de quelques années un territoire ségrégué, de moins en moins accessible aux Cubains. Des parties entières de la péninsule deviennent exclusivement réservées aux étrangers qui dépensent leurs devises dans des boutiques installées exclusivement pour eux. Les Cubains voient leur presqu'île paradisiaque devenir un territoire prohibé. On ressent à la fin de la chanson de F. Delgado que de ce sentiment de dépossession naît une forme de frustration que la parole et la critique permettent, comme une volonté de ne pas avoir à en assumer la responsabilité, d'extérioriser et donc de soulager.

*No sé cuando
la península se nos fue de las manos,
No sé cuando lo decidieron
y yo no me acuerdo
si me preguntaron*

Je ne sais pas à quel moment
nous avons perdu la péninsule.
Je ne sais pas quand ils l'ont décidé
et ne me souviens plus
s'ils nous l'ont demandé.

C'est autour de ce même sentiment de responsabilité que F. Delgado poursuit son travail d'introspection, mettant au jour d'autres types de sentiments. La culpabilité fait partie de ces affects avec *Inmigrante a media jornada (Immigrant à mi-temps)* :

*Yo soy un inmigrante a media jornada [...]
Yo soy algún cachorro de la camada
buscando en forma desesperada
pues otra teta a dónde ir a mamar*¹³⁸.

Je suis un immigrant à mi-temps [...]
Je suis un petit chiot de la portée
qui cherche désespérément
Une autre mamelle où aller téter.

Il invoque ici la vie entre deux eaux, l'obsession du départ. Mais ce qui est

¹³⁷ *Viaje a Varadero*, Frank Delgado, *El adivino*, Pimienta record, 2002.

¹³⁸ *Inmigrante a media jornada*, Frank Delgado, *El adivino*, Pimienta record, 2002.

marquant, c'est qu'avec la phrase, « je suis un chiot de la portée », il décrit le sentiment de culpabilité que les Cubains ressentent face à la situation : « c'est peut-être de notre faute si nous en sommes arrivés là, nous avons été entretenus comme des enfants, on nous a tout donné et maintenant nous ne sommes plus capables de nous débrouiller seuls, d'être autosuffisants ».

Dans la chanson qui suit, on note de même une volonté de traiter ce qui fait profondément mal par le rire et alléger le poids de cette culpabilité. Lors de ses concerts dans les années 2000, F. Delgado reprend le refrain d'une chanson, *Lo que pasó a Nyerere* (*Ce qui est arrivé à Nyerere*) d'un autre *trovador* parti au Mexique, Virulo. Dans cet extrait, le gouvernement accueille dans les années 80 le président Tanzanien, Julius Nyerere. Des Cubains du quartier, membres du Parti ou de la Jeunesse Communiste sont mobilisés pour l'accueillir en musique. Nous sommes à Santiago, terre de percussion et de *conga*¹³⁹. Le petit groupe d'accueil termine donc son intervention par une improvisation rythmée par les tambours et *congas* :

*Nyerere, Nyerere !
Vinimos a recibirte
Sin saber quién eres*¹⁴⁰ !

Nyerere, Nyerere !
Nous sommes venus t'accueillir
Sans savoir qui tu es !

Ce n'est pas une réalité agréable à entendre mais elle fait partie d'une mise en mot de la vie révolutionnaire contemporaine et participe à une individualisation de sa propre expérience.

On peut entrevoir dans l'ensemble de ces textes des années 90 une forme de « traitement cathartique sous hypnose musicale » portant au jour un ensemble de traumatismes, d'expériences retranchées dans l'intimité de chacun.

*Yo perdí un amigo
en la guerra de África
y a otro que escapando
se lo tragó el mar.*

J'ai perdu un ami
Dans la guerre d'Afrique
et un autre qui en s'échappant
s'est fait avaler par la mer.

*Cuba declara la guerra en contra de...
Mi religión no es de cruz, ni de altar,
pero voy a rezar porque un día
se acabe la niebla*¹⁴¹.

Cuba déclare la guerre contre...
Dans ma religion, pas de croix, ni d'autel,
mais je vais prier pour qu'un jour
cesse le brouillard.

Ce dernier extrait de *Circulo de tiza* (*Cercle de craie*) de C. Varela a été enregistré lors d'un concert dans les années 90. Le public, habituellement très dynamique quant il s'agit de ce musicien semble sur cet enregistrement anesthésié par la mélancolie de la mélodie et par la tristesse crue de la guitare. À la fin de la première strophe (*se lo tragó el mar*), des cris déchirants et des applaudissements émus viennent transpercer les arcanes de la salle de concert. On entend ici cette catharsis du « dire l'histoire » et la décharge que peuvent représenter ces mots qui viennent, comme réhabilités, purifier et purger les auditeurs de leurs émotions longtemps réprimées.

¹³⁹ La *conga* est un type de tambour cubain et désigne dans le même temps un type de musique à la danse et la rythmique caractéristique.

¹⁴⁰ *Lo que pasó a Nyerere*, Virulo, *El Bueno, El Malo Y El Cubano*, 2005, Fonarte Latino.

¹⁴¹ *Circulo de tiza*, Carlos Varela, *Monedas al aire*, 1994, MSI Music Distribution.

Ce qui apparaît au fil de ces textes, ce n'est pas à proprement parler un surgissement cru de l'intimité dans la chanson populaire cubaine, mais surtout un travail effectué par les artistes pour se déprendre des injonctions collectives. C'est à cet égard que l'on peut parler « d'intimité révolutionnaire ». Elle renvoie à ce qui a été confiné au plus profond des individus et à la subjectivation d'un contexte social qui dans l'histoire cubaine a toujours été objectivé.

Cette part intime de chacun a été reléguée un temps où l'utopie politique était assez forte pour se le permettre. La situation postérieure à 1990 a mis en question cela et les musiciens ont mobilisé une autre forme de mémoire, plus enfouie et à la fois plus ancrée dans l'expérience quotidienne de la révolution, une mémoire révolutionnaire sensible, car plus individualisée. Ils ont ainsi renouvelé non seulement le courant musical traditionnel qu'est la *trova*, mais ont aussi participé à une redéfinition de cette collectivité dans leurs œuvres avec une revendication commune de sortir des prescriptions morales pour faire resurgir ce qu'il peut y avoir d'intime dans cette expérience.

Dans une situation où les grands idéaux tendent à s'effondrer, où quelque chose s'est cassé, les artistes se proposent de palier cette brisure par une écriture qui résonne dans la plus profonde part de chacun des Cubains.

Le rap peut-il aborder la question de l'intimité ? Les productions du groupe IAM

Jean-Marie JACONO, Musicologie
Université d'Aix-Marseille (AMU), LESA

Le rap est souvent déclamé à la première personne du singulier. L'affirmation de soi, via une déclamation rythmée, est un des fondements de l'expression du rappeur. Pourtant, cette mise en valeur du sujet ne se réduit pas à une dimension individuelle. C'est souvent en tant que membre d'un collectif artistique que le rappeur s'exprime. Sa personnalité ne peut être détachée d'un groupe qui comprend nécessairement un musicien nommé *Disc Jockey* (DJ). Son expression est par ailleurs conditionnée par sa relation avec le public auquel ses textes sont destinés. Le rappeur est porteur d'aspirations collectives. Dire « je » est une façon de dire « nous » et de s'opposer à « eux ». Que révèle pourtant ce « je » ? L'expression d'une dimension intime et d'une sensibilité personnelle sont-elles possibles dans un groupe de rap ? Face à un public adepte de productions rythmées ? Répondre à ces questions nécessite d'examiner la spécificité du rap par rapport à la chanson. Cela impose aussi de se pencher sur les textes des rappeurs, sur leur déclamation (le *flow*), mais aussi sur les dimensions musicales qui les conditionnent.

Nous avons choisi pour cela de nous référer aux productions du groupe IAM. Ce groupe marseillais a produit des albums fondamentaux dans le rap français. Son succès l'a imposé comme l'un des plus grands groupes de rap au monde. C'est aussi l'un des plus anciens : IAM s'est constitué au moment de l'émergence du rap en France, à la fin des années 1980. Il joue aujourd'hui le rôle d'un groupe *old school* mais reste toujours un modèle pour les jeunes amateurs de ce genre musical, qui vont assister en masse à ses concerts. Ce n'est donc nullement une formation dépassée : même si le groupe est l'objet de critiques, il est respecté. Ses productions constituent un ensemble conséquent pour déterminer l'expression de l'intimité dans le rap.

Rap et chanson : une expression différente

Toute démarche d'analyse est d'abord confrontée à la singularité des dimensions verbale et musicale du rap. Si l'expression de l'intimité semble aller de soi dans la chanson en raison de la présence de textes profonds, d'éléments musicaux (mélodie, harmonie, phrasé, instrumentation adaptée au texte) et d'une grande expressivité de la voix, il n'en est pas de même dans ce nouveau courant musical. Fondé sur la scansion d'un texte déclamé sur des *samples* (échantillons) de basse et de batterie, le rap est

caractérisé par l'absence de mélodie chantée¹⁴². Les dimensions rythmiques et la vigueur du son prédominent. Le travail du DJ, les arrangements, et le mixage en studio sont déterminants. Déclamés en général sur un tempo rapide et des sons percussifs, les textes de rap sont énergiques. Ils sont destinés à faire vibrer les auditeurs et à provoquer des réactions corporelles bien visibles lors des concerts, dans les premiers rangs des spectateurs. La place des accents est déterminante dans le *flow*, l'expression du phrasé du rappeur. La scansion est parfois fondée sur des dimensions sonores que Roland Barthes nommait dans le chant lyrique « le grain de la voix », c'est-à-dire l'expression du corps dans la voix qui chante¹⁴³. La mise en valeur du texte est accompagnée par des bruits et des onomatopées qui vont au-delà du langage et révèlent la puissance du corps comme lieu de création phonique. La déclamation, fondée sur l'omniprésence du rythme, d'un tempo rapide et de dimensions sonores, reste influencée par les productions venues des États-Unis. Elle semble bien éloignée de la conception et de l'interprétation de la chanson française, malgré la présence de traits communs, comme le remarque Christian Béthune :

Le rap, c'est donc d'abord de la musique ; ce sont aussi des paroles. Pourtant, à l'évidence, un rap n'est pas une chanson. Même si le rap conserve souvent des traits formels familiers de la chanson comme la rime (ou l'assonance) en fin de vers, ou encore l'alternance refrain/couplet, on pourrait penser qu'à plus d'un titre les rappeurs ont construit leur esthétique *contre* celle de la chanson¹⁴⁴.

Dans la chanson, paroles et musique convergent. Dans le rap, elles semblent reliées par une tension permanente provenant de la confrontation entre la scansion vocale et la musique élaborée par le DJ. : « [...] la tension entre l'écrit et l'oral, entre les rythmes textuels et les rythmes musicaux, apparaît bien comme une particularité exclusive du rap¹⁴⁵. » Tout concourt à mettre en valeur le dynamisme du rappeur face à un public. La manifestation de sa force de conviction semble interdire l'expression de la sensibilité, ou de l'intimité, en raison de l'énergie constante prodiguée par la musique.

Les choses sont pourtant plus complexes. L'étude précise de la métrique et de la place des accents montre que la tension fluctue en permanence. Elle n'est pas systématique. La déclamation reste toujours en lien avec les ponctuations rythmiques placées sur les deuxième et quatrième temps de la mesure. L'art du rappeur repose sur des enjambements verbaux qui peuvent durer plusieurs mesures avant que la fin du vers et le quatrième temps ne finissent par coïncider. Rares sont les titres de rap organisés sur la scansion régulière d'un vers dans une mesure à quatre temps¹⁴⁶. La déclamation peut donc être très différente d'un rappeur à l'autre. Elle prend corps en fonction du contenu du texte mais aussi du tempo, de l'intensité sonore et de l'ambiance générale créée par les extraits musicaux et les arrangements du DJ. Des *samples* mélodiques peuvent créer

¹⁴² Dans quelques titres, toutefois, le refrain bénéficie d'intonations mélodiques comme par exemple dans *Au quartier* (Saison 5, 2007), *Mister Gentil et monsieur Nice* et *Géométrie de l'ennui* dans l'album *...IAM* (2013).

¹⁴³ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, Paris, Seuil, 1972, p. 57-63.

¹⁴⁴ Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 79.

¹⁴⁵ Christophe Rubin, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Copyright Volume*, Vol.3 n°2, 2004, p. 38. Voir aussi Christian Béthune, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁶ Jean-Marie Jacono, « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*, vol. V n°2, 1998, p. 65-75. IAM n'utilise cette disposition que dans un seul titre, *Fugitif* (*Ombre est lumière I*, 1993), à notre connaissance.

une atmosphère propice à un rapport plus personnel avec l'auditeur. Même si le rap est fondé sur un son énergique, même s'il reste influencé par le dynamisme des productions nord-américaines qui imposent des codes, des registres et des thèmes différents¹⁴⁷, il donne lieu à une grande variété d'énoncés poétiques et musicaux. L'expression de sentiments intimes peut y prendre place.

Le rap, par ailleurs, n'est pas hermétique à la chanson même si certains rappers s'en détournent. La chanson française fait partie de l'héritage culturel reçu¹⁴⁸. Elle permet de mettre en valeur des spécificités nationales, tant dans le choix des thèmes que des musiques. En 2000, quatorze artistes rap reprenaient et enrichissaient des titres de chanteurs français et francophones (Aznavour, Brassens, Brel, Cabrel, Ferré, Gainsbourg, Goldman, Raymond Levesque et Renaud), en les déclamant¹⁴⁹. D'autres références à la chanson française existent, notamment dans le choix des échantillons musicaux par le DJ¹⁵⁰. Imhotep, le concepteur musical d'IAM, y voit même un modèle :

Le principe du rap est celui de la grande chanson française, celles de Georges Brassens ou de Jacques Brel que je connais bien. La valeur du texte restera identique quel que soit l'accompagnement musical (un grand orchestre, un piano solo ou une guitare sèche). La grande chanson française est minimaliste et celle qui a le plus grand impact sur le public est souvent la plus pauvre musicalement, juste trois notes de piano et une note de contrebasse¹⁵¹.

Malgré sa spécificité, le rap répond comme la chanson aux problèmes personnels et collectifs rencontrés par ses acteurs. Comme l'affirme Christophe Rubin :

[...] les rappers français ont su conserver et faire évoluer ce qui fait la force du patrimoine afro-américain : une capacité à sublimer artistiquement la douleur d'être de nulle part, en subvertissant tous les codes pour créer un nouveau mode de relation artistique¹⁵².

Il faut donc prendre en compte cet aspect spécifique du rap. Comment, en effet, cette « douleur d'être de nulle part » s'exprime-t-elle ? Toute analyse se heurte alors à une difficulté méthodologique. Les productions de rap sont en effet sans cesse transformées, de la première version enregistrée jusqu'à la scène, en passant par les remix et les vidéo-clips. Les rappers ne créent pas des produits finis analogues à des œuvres définitivement achevées : ce qui est une constante de la chanson, genre facilement revisité, mais se trouve démultiplié dans ce courant-ci. Seuls les textes d'ailleurs sont écrits. Pourtant, les titres des CD font l'objet de tellement de soin dans leur écriture et leur composition, d'une part, et dans l'enregistrement, d'autre part, qu'ils constituent une référence. Nous avons donc choisi comme corpus les premières versions des sept albums d'IAM parus de 1991 à 2013. Nous avons écarté les albums produits par chaque membre du groupe¹⁵³, les singles, moins diffusés (à l'exception de celui de *Je*

¹⁴⁷ Christophe Rubin, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁸ Anthony Pecqueux, *Le rap*, Paris, Le cavalier bleu, 2009, p. 25.

¹⁴⁹ *L'hip-hopée, La grande épopée du rap français vol. 1*, CD Blackdoor 7243 5 25661 2 9, 2000.

¹⁵⁰ Comme la reprise par IAM de la mélodie du refrain de la chanson de Gainsbourg dans *Harley Davidson* (album *Ombre est lumière I*).

¹⁵¹ Propos recueillis par Béatrice Sberna, *Une sociologie du rap à Marseille*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 127.

¹⁵² Christophe Rubin, *op. cit.*, p. 40.

¹⁵³ Les albums solos sont davantage en rapport avec l'expression de l'intimité. C'est ce qu'indique

danse le Mia), les albums produits lors des concerts et la première cassette, *Concept* (1989), très peu distribuée et devenue un objet mythique. Voici ce corpus (tableau 1).

Année	Titre de l'album	Maison de disques
1991	<i>De la planète Mars</i>	Labelle Noir
1993	<i>Ombre est lumière</i> (double album)	Delabel
1997	<i>L'École du micro d'argent</i>	Delabel
2003	<i>Revoir un printemps</i>	Delabel
2007	<i>Saison 5</i>	Polydor
2013	<i>Arts martiens</i>	Def Jam Recordings France
2013	<i>... IAM</i> (double album ¹⁵⁴)	Def Jam Recordings France

Tableau 1 – Liste des albums du groupe IAM (1991-2013)

La composition des albums

Penchons-nous d'abord sur la structure de chaque CD. Dans les premiers albums d'IAM, *De la planète Mars* et *Ombre est lumière*, on trouve deux types de titres, les inserts et les textes plus longs, analogues aux chansons. Les inserts sont en général des plaisanteries très brèves ou parfois des interludes musicaux comme « Khéops appartient à l'horizon » (*De la planète Mars*). Ils disparaissent ensuite quasiment des albums¹⁵⁵ mais sont parfois intégrés aux titres principaux en jouant alors le rôle d'introduction. L'important reste, bien entendu, les titres longs. Quels sont leurs thèmes ? Le rap est un genre où domine la référence au monde des dominés ou des exclus. Même s'il n'est pas seulement l'expression musicale du malaise des banlieues mais qu'il est aussi un genre artistique novateur, lié à un imaginaire qui quitte souvent le réalisme urbain, il fait tout de même fréquemment référence au monde des victimes de la crise, du racisme et de l'exclusion sociale. Il met au jour les maux qui affectent les populations urbaines en particulier, dans les cités, le trafic de drogue, la violence, le gangstérisme et le culte de l'argent facile.

Chez IAM, issu d'une ville où un quart de la population vit officiellement sous le seuil de pauvreté, on trouve donc comme chez d'autres groupes de rap la description des conditions de vie des quartiers populaires, la critique du monde politique et des injustices sociales, la dénonciation de l'extrême-droite et du racisme, la critique des médias. Mais ces dimensions apparaissent aussi dans des récits de tragédies individuelles. D'autres thèmes sont présents, notamment dans les deux premiers albums : la célébration de la sagesse et de la spiritualité, le culte de la musique, l'art des rappeurs et la description ironique ou mélancolique du mode de vie des jeunes de Marseille. Ce thème a valu à IAM son plus grand succès avec *Je danse le Mia* en 1994 : il reste cependant marginal. La célébration du groupe par lui-même, trait courant dans le rap, est très fréquente. IAM se réfère, à l'origine, à l'Égypte antique : la plupart de ses membres portent des pseudonymes égyptiens (Akhenaton, Khéops, Kephren, Imhotep). IAM a même donné un concert devant les Pyramides de Gizeh en 2000. L'imaginaire fait ensuite appel aux philosophies d'Extrême-Orient dès *L'École du micro d'argent* et,

Akhenaton pour son premier album solo, *Métèque et mat* (1996). Cf. Akhenaton (avec Eric Mandel), *La Face B*, Paris, Don Quichotte éditions, 2010, p. 365.

¹⁵⁴ Le second CD de ce double album ne contient que des versions instrumentales.

¹⁵⁵ Un insert, *DJ Daz présente*, joue cependant le rôle d'une introduction dans l'album *...IAM*

de manière marginale, aux productions nord-américaines¹⁵⁶. La nostalgie du passé, de l'enfance et des débuts des rappeurs, déjà présente dans *Je danse le Mia*, est également courante dans les productions d'IAM, comme - répétons-le - la célébration du rap et de la musique, avec lesquels le groupe est devenu célèbre¹⁵⁷.

Comment déterminer l'expression de l'intimité ? Il est important d'abord de distinguer, dans les textes d'IAM, comme chez tout groupe de rap, ce qui relève de l'expression d'un sujet et ce qui relève d'une dimension collective. Tout ce qui est dit à la première personne du singulier, c'est à dire le « je », forme d'énonciation qui relève du discours mais aussi du récit¹⁵⁸, s'inscrit dans l'expression de l'individualité ; cette dimension est essentielle pour un groupe dont le nom signifie « je suis ». Il faut séparer ces titres de ceux qui comportent des descriptions ou des narrations faites avec « on » et « nous », qui affirment directement un caractère collectif et le mêlent parfois au « tu »¹⁵⁹. La difficulté provient du fait que de nombreux titres font usage du « je » et du « nous », comme *Planète Mars* et *Attentat* dans *De la planète Mars*, *Demain c'est loin* dans *L'École du micro d'argent*, ou *Dernier coup d'éclat* dans *Arts Martiens*. Par ailleurs, certains titres sont déclamés à plusieurs voix (dans l'album *Revoir un Printemps*, par exemple, où officient trois rappeurs, Akhenaton, Shurik'N et Freeman) : l'emploi des pronoms varie selon le rappeur¹⁶⁰. Il faut donc aller au-delà de leur présence et effectuer le classement en fonction du thème exprimé¹⁶¹ (tableau 2).

Albums	Inserts	Titres utilisant prioritairement « je »	Titres utilisant « nous » ou « on »
<i>De la planète Mars</i> (1991)	10	8	5
<i>Ombre est lumière I</i> (1993)	4	11	4
<i>Ombre est lumière II</i> (1993)	6	10	4
<i>L'École du micro d'argent</i> (1997)	0	11	5
<i>Revoir un printemps</i> (2003)	0	7	11
<i>Saison 5</i> (2007)	0	4	13
<i>Arts martiens</i> (2013)	0	7	10
... IAM (2013)	1	5	10
Total	21	63	62

Tableau 2 – La composition des albums d'IAM (1991-2013)

Les huit albums comprennent donc au total 146 titres. Si on met de côté les inserts, on obtient la répartition suivante : la moitié des titres (63 sur 125, soit 50,4 %)

¹⁵⁶ Cf. « Marvel » qui fait référence aux héros de bande dessinée dans l'album *Arts martiens* (2013).

¹⁵⁷ Guillaume Kosmicki, « L'évolution du groupe IAM : un parcours thématique et musical sensé » dans Gasquet-Cyrus Médéric, Kosmicki Guillaume et Van den Avenne Cécile, eds., *Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 93-108

¹⁵⁸ Nous retenons la dénomination récit pour des discours narratifs où les invocations à un destinataire sont rares ou absentes.

¹⁵⁹ Comme dans *Fruits de la rage* (*Revoir un printemps*, 2003).

¹⁶⁰ Akhenaton utilise plus volontiers le « je » que les autres rappeurs au sein de ces titres.

¹⁶¹ Ainsi nous plaçons *Planète Mars* dans les titres relevant d'une expression collective et *Attentat* dans l'autre catégorie. La liste précise des titres mentionnés par le tableau 2 se trouve à la fin de ce texte (tableau 4).

affirment une dimension personnelle (« je ») et l'autre moitié (49,6 % des titres exactement) une dimension collective, soit des proportions équivalentes. Il faut néanmoins noter un développement régulier de ce second aspect à partir de *Revoir un printemps*.

Chez IAM, les discours ou les récits énoncés par le pronom « je » n'entraînent pas forcément l'apparition de l'intimité, c'est à dire la manifestation de ce qui est intérieur et secret, selon le dictionnaire Robert. Ils donnent d'abord lieu à des remises en cause de l'ordre politique et des injustices sociales (*Vos dieux ont les mains sales* ou *J'aurais pu croire* dans *Ombre et Lumière I*), ainsi qu'à l'autoglorification du rappeur (*Le nouveau président* ou *Non soumis à l'État* dans *De la planète Mars*) ou du groupe (*Attentat* et *La tension monte* dans cet album et le comique *Attentat II* dans *Ombre est lumière II*). Le thème dominant d'IAM, la célébration du rappeur et du groupe, présent dans les premiers CD, émerge vraiment avec *L'École du micro d'argent*. Il laisse une place marginale aux titres relevant d'autres sujets et connotant l'intimité, ceux qui font le récit de tragédies individuelles ou qui expriment la nostalgie du passé.

Affirmation de soi et intimité : deux approches théoriques

La pochette du CD *L'École du micro d'argent* est chargée de sens (figure 1). Elle fait référence aux samouraïs japonais en ordre de bataille et au film *Ran* de Kurosawa. L'univers privilégié d'IAM, à partir de cet album, c'est donc celui du groupe qui se bat sur scène comme une bande de guerriers : sa combativité sera plus tard exaltée dans *Debout les braves* (*Arts martiens*). La référence à *Stars Wars* de George Lucas, permet également de célébrer la force du rappeur et son influence sur le public (*L'Empire du côté obscur*). Comme l'explique Akhenaton :

Le rap est une discipline de compétiteurs où il faut tout donner pour occuper la première place : le deuxième est un naze. Ce n'est pas forcément vrai dans le rock, c'est même l'inverse. [...] La mentalité de gagnant est consubstantielle au rap, elle lui insuffle sa vitalité et une créativité rares dans les autres musiques¹⁶².

L'image du combattant habile, viril et sans failles est donc primordiale. Elle provient directement du monde des cités : « Dans le quartier, tu bombes le torse, et il ne faut jamais montrer ses faiblesses sinon tu es catalogué « tafiolo » et ta réputation est finie¹⁶³. » L'évocation de la violence, très présente dans certains titres (*L'École du micro d'argent*), est pourtant symbolique. Elle ne concerne que la prestation du groupe. IAM dénonce la violence réelle et la drogue qui fauchent les jeunes dans de nombreux titres¹⁶⁴. L'affirmation du rappeur dans le rôle de guerrier relève du discours. Comment l'analyser ?

Une première approche théorique, celle du sociologue Anthony Pecqueux, est fondée sur l'analyse du rôle de la voix rappée. Le rap est un moyen d'ouvrir l'esprit de l'auditeur et de lui insuffler d'autres valeurs. Par l'intermédiaire du « je », le but est de créer une connivence morale avec l'auditeur, souvent tutoyé, et de lui demander de s'identifier au rappeur, qui joue alors le rôle de guide. Déboucher sur ce « nous » est

¹⁶² Akhenaton (avec Eric Mandel), *La Face B*, op. cit., p. 254-255

¹⁶³ *Ibid.*, p. 213

¹⁶⁴ Citons seulement *Sachet blanc* (*Ombre est lumière II*), *Regarde* et *Un cri court dans la nuit* (*L'École du micro d'argent*).

essentiel. Dans de nombreux groupes de rap, le « nous » permet de s'opposer à eux, ceux qui ont le pouvoir et représentent l'ordre établi. Cette dimension morale peut déboucher sur des aspects politiques¹⁶⁵. Le rappeur marseillais Faf Larage, qui participe aux productions d'IAM, revendique explicitement cette opposition¹⁶⁶. *J'te rappe* aboutit à créer un rapport de complicité avec les auditeurs, et donc d'opposer cette relation de connivence à la haine éprouvée contre « eux ». Le but est d'établir une relation par le langage. La prise de parole doit pénétrer l'auditeur, créer un sentiment commun et aurait pour mission de l'amener à écrire à son tour grâce à des textes fondés sur le témoignage, la mise en cause des autorités mais aussi l'énonciation de banalités, la reconnaissance de l'impossibilité de changer le monde et la violence verbale : on voit que l'engagement à l'écriture s'oriente aussi bien vers des prises de parole tonitruantes que des constats défaitistes et désabusés. Dans cette perspective, le rap serait alors politique car il se rattacherait à une dimension collective en raison de la fonction phatique du langage qui implique « une activité sociale et une formulation langagière dotée de sens¹⁶⁷ ».

Pourtant, là encore, les choses sont beaucoup plus complexes. Cette approche théorique ne prend en effet en compte que le discours et laisse de côté les aspects sonores et musicaux, comme s'ils étaient à l'écart de la rhétorique. L'analyse de la déclamation se fait sans référence au rôle de la mesure, aux ponctuations de batterie échantillonnée (marquées en général sur les 2^e et 4^e temps), aux *samples* et aux dimensions rythmiques¹⁶⁸. Cette démarche laisse enfin de côté l'étude des réactions des auditeurs. Elle ne donne lieu à aucune enquête. En surestimant les dimensions collective et politique du discours, elle ne permet pas de cerner l'expression de l'intimité dans le rap. Or, la prise en compte des dimensions musicales est essentielle pour interroger cet aspect minoritaire des productions du groupe IAM. Elle conduit alors à faire appel à une autre approche théorique.

La sémiotique existentielle d'Eero Tarasti permet de cerner l'expression de plusieurs dimensions du sujet et de la mettre en relation avec la musique. Théorie philosophique et sémiotique complexe, élaborée en référence à la musique savante occidentale, elle présente l'intérêt de distinguer le moi, subjectivité individuelle, et le soi, subjectivité collective. Tarasti distingue quatre niveaux dans l'expression du moi et du soi, qu'il nomme d'après le linguiste A. J. Greimas, les modalités : l'être en moi, qui représente l'ego physique et corporel et correspond à la modalité du vouloir ou Moi 1 (M1), l'être pour moi, lieu de l'expression de la conscience de soi (pouvoir, M2), l'être en soi qui manifeste les potentialités du sujet (savoir), Soi 1 (S2), et l'être pour soi, celui des réalisations du sujet dans les normes sociales (devoir, S1). En utilisant le carré sémiotique de Greimas, Tarasti visualise ces quatre dimensions dans un tableau¹⁶⁹. Celui-ci a été actualisé dans une nouvelle version, le modèle Z, pour décrire le passage potentiel (et réversible) d'un état à un autre (figure 2) :

¹⁶⁵ Anthony Pecqueux, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 167-168.

¹⁶⁶ « Qu'est-ce que tu crois, ils ont peur de nous les gens d'la masse, le peuple qui s'instruit en place dans les charts [hit parade] ça fait chier les bourges, les politiques, technocrates, ça leur échappe, la rue se réveille et ça les fait trembler », Faf Larage, *C'est ma cause*, CD V2, 1998.

¹⁶⁷ Anthony Pecqueux, *Voix du rap, op. cit.*, p. 224

¹⁶⁸ « Au moment de traiter l'écoute de la chanson, une valeur dominante a été déterminée, les paroles proférées ; elles représentent l'*actio* des chansons selon le vocabulaire rhétorique », *Ibid.*, p. 122. Cf. aussi p. 135-153.

¹⁶⁹ Eero Tarasti, *Fondements de la sémiotique existentielle*, tr. fr., Paris, L'Harmattan, 2009, p. 123.

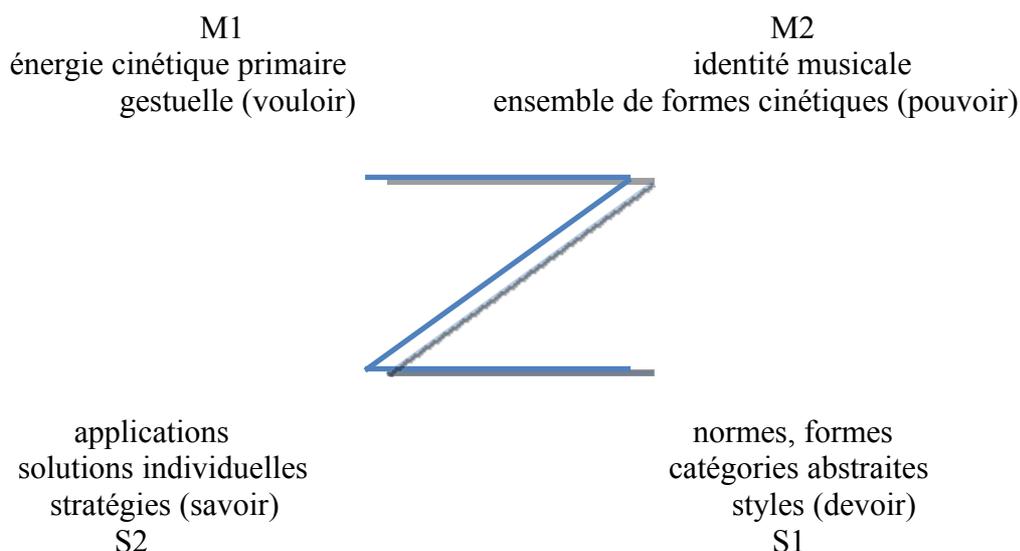


Figure 2. Les dimensions du moi et du soi selon le modèle Z d'Eero Tarasti¹⁷⁰.

On peut alors considérer que la performance du rappeur fait appel à chacun de ces pôles, soit simultanément, soit de manière spécifique. Le rap est le lieu de la mise en scène de la voix et du corps à travers un discours rythmé (M1), le lieu d'une déclamation d'un texte poétique, le *flow* du rappeur (M2), le cadre de la mise en musique par le choix des *samples* ou la conception du rapport entre la voix et ce qui l'environne (S2) : le rap est souvent fondé sur la prédominance du sonore au détriment du texte, qui passe alors presque au second plan, pas forcément en quantité lexicométrique mais plutôt au niveau de la mise en avant de la voix, son articulation, l'intelligibilité de son dire. Ce qui compte c'est l'expression percussive du rythme alors qui s'adresse prioritairement au corps de l'auditeur. L'ensemble de la réalisation musicale aboutit à une production caractéristique où le sujet se conforme au style du groupe et aux normes d'attentes du public (S1). L'expression de l'intimité se produit lors de la prédominance d'un pôle du moi lié à une forme particulière de déclamation (Moi 2) ou une mise en musique singulière du Soi (S 2). Elle fait appel à des thèmes singuliers et à une réalisation musicale particulière, fondée sur la recherche d'un son différent.

La mise en musique de l'intimité

L'expression de l'intimité se révèle dans des récits. Les dimensions narratives sont déterminantes dans des titres qui ont pour thème les tragédies individuelles, le récit d'épisodes autobiographiques, la nostalgie du passé et le rappel des débuts du groupe. Il faut noter chez IAM, comme dans la plupart des groupes de rap, l'absence presque totale de sentiment amoureux. Seul *Si tu m'aimais*, dans *Saison 5*, narre une déception amoureuse. Comme le dit très clairement un fragment des paroles des *Raisons de la colère*, à propos des cités, dans *Arts martiens* :

¹⁷⁰ Eero Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, Berlin/Boston, De Gruyter-Mouton, 2012, p. 138. Cf. aussi *Sein und Schein – Explorations in existential Semiotics*, New York, De Gruyter, 2015.

*Y a pas d'amour ici, c'est guerre à plein régime,
Régie par les lois du bitume qu'importent les origines,
J'ai dû rater un truc, peace, love et having fun
Sont devenus bitch, drug et heavy gunz¹⁷¹.*

Deux types de récits se présentent chez IAM : ceux qui décrivent une situation ou une histoire personnelle afin de procéder à une critique des injustices sociales, comme dans *Demain c'est loin*, et ceux qui dévoilent à partir de ces thèmes une réalité intime : dans ce second cas, la déclamation et les dimensions musicales se démarquent des procédés habituels.

La qualité du son, le mixage, et l'orchestration sont primordiales dans le rap. Chez IAM, comme dans tout groupe musical, l'évolution est constante. L'élaboration musicale, due à Imhotep et à Khéops (DJ), reste néanmoins unique dans le rap français en raison de la diversité des sources sonores, de la qualité des *samples*, de l'élaboration des sons de percussions et de basses, de la précision des scratches¹⁷² et du choix des tempos. Le son d'IAM est le produit d'un long travail de composition qui se poursuit ensuite en studio, lors de l'enregistrement. Premier grand album, *Ombre est lumière* repose ainsi sur les mixages et les orchestrations développées par l'ingénieur du son new-yorkais Nicholas Sansano. Les albums suivants sont beaucoup plus minimalistes. En 1997, par exemple, le groupe délaisse les premiers mixages de N. Sansano pour ceux d'un autre ingénieur du son, Prince Charles Alexander, afin de donner plus de force au son de *L'École du micro d'argent*¹⁷³.

Ces changements ne mettent pourtant pas fin à la présence de titres où les moyens musicaux, agencés le plus souvent par Imhotep, conduisent à l'expression de l'intimité. Ils constituent une signature musicale pour affirmer l'originalité d'un ou de plusieurs membres du groupe au travers de la présence d'une dimension intérieure. Tous les albums d'IAM, à l'exception du premier, comportent plusieurs titres caractérisés par des éléments communs : un tempo légèrement plus lent, une baisse relative de l'intensité des ponctuations rythmiques (sons de batterie et de basse), un choix d'échantillons de fragments mélodiques, de voix et d'instruments particuliers, une voix du rappeur davantage distincte des autres sources sonores ou nettement mise en avant (notamment dans la déclamation de Shurik'N), une présence de ruptures et d'interruptions dans le *flow* et une articulation très claire du texte. Ces dispositions sonores et musicales permettent de mettre en valeur des récits destinés à toucher les auditeurs. Les paroles doivent être comprises et demandent une écoute plus attentive. La présence de ces caractéristiques n'entraîne pourtant pas, à elle seule, l'expression de l'intimité. Ainsi *Le repos c'est la santé* (album *Ombre est lumière II*), titre musicalement paisible qui raconte une journée du groupe à la plage, ne peut être inclus dans cette catégorie. Voici l'inventaire des titres en relation avec l'expression d'une dimension intérieure et faisant appel aux moyens musicaux définis plus haut (tableau 3) :

¹⁷¹ IAM, *Arts Martiens*, livret de paroles, Paris, Def Jam Recordings France– Universal Music, 2013.

¹⁷² Le *scratch* (ou *scratching*) est un procédé consistant à modifier manuellement la vitesse de lecture d'un disque vinyle sous une tête de lecture de platine vinyle, alternativement en avant et en arrière, de façon à produire un effet spécial ; le son devient plus aigu lorsqu'il est accéléré et plus grave lorsqu'il est ralenti.

¹⁷³ Julien Valnet, *M.A.R.S. - histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Clamecy, Wildproject, 2013, p. 117-118.

Album	Thème des titres			
	Récits tragiques	Épisodes autobiographiques	Récits nostalgiques	
<i>Divers</i>				
<i>Ombre est lumière I</i>	Le soldat Une femme seule L'aimant			
<i>Ombre est lumière II</i>	Sachet blanc	Où sont les roses ?		
<i>L'École du micro d'argent</i>	Un cri court dans la nuit			
<i>Revoir un printemps</i>	Lâches.		Revoir un printemps	
<i>Saison 5</i>		Au quartier	Nos heures de gloire	Si tu m'aimais
<i>Arts martiens</i>	Le style de l'homme libre Habitude Sombres manœuvres/ manœuvres sombres		Après la fête	
<i>...IAM</i>			Si j'avais 20 ans	
Total (16)	8	2	4	2

Les titres relevant de l'intimité dans les productions du groupe IAM
Tableau 3

Le nombre total ne représente qu'une faible part de l'ensemble des productions longues des albums (16 sur 125, soit 12,8 %). Ce sont les récits de destins tragiques qui constituent le principal vecteur de l'expression de l'intimité, et non les récits autobiographiques où Akhenaton retrace l'histoire de l'immigration des Italiens (*Où sont les roses ?*) et un épisode vécu à Marseille, décrit dans son livre *La Face B (Au quartier)*, même si on pourrait leur rattacher ce qui se rapporte à la nostalgie (quatre titres). *L'aimant*, histoire d'un homme incapable d'échapper à la délinquance de son quartier et inspirée de faits réels symbolise l'essence de ces narrations. Ces récits se font bien entendu à la première personne à l'exception de *Un cri court dans la nuit*, où le narrateur reste en retrait : la présence du *sample* d'un long motif mélodique obsédant au vibraphone rend particulièrement sensibles ces narrations du meurtre d'un adolescent dans le métro et de la vie misérable d'une prostituée. La singularité des sources musicales se retrouve dans d'autres titres, comme la présence d'une mandoline dans *Où sont les roses ?* ou d'instruments asiatiques (flûtes et viole chinoise) dans *Le style de l'homme libre*. Si la relation à la sensibilité repose en général sur un seul type de déclamation, la présence de plusieurs rappers et, donc, de *flow* différents comme dans *Lâches* et *Revoir un printemps* ne détruit pas la continuité du récit. Les différences d'articulation sont malgré tout sensibles entre Freeman, d'une part, Akhenaton et Shurik'N, d'autre part. Elles nécessitent des analyses détaillées.

L'expression d'une dimension intérieure se retrouve donc dans chaque album du

groupe IAM, à l'exception du premier. Elle se déploie dans des récits qui font appel à des moyens musicaux particuliers et mettent en valeur la voix du rappeur. Cette présence a pour but d'affirmer une dimension personnelle dans un groupe dont les productions sont conçues en fonction d'une parole majoritairement collégiale et des attentes d'un public. La révélation de cette intimité fait alors entrevoir d'autres horizons, communs avec ceux de la chanson plus traditionnelle. L'expression de la sensibilité reste bien entendu très minoritaire dans l'ensemble de la production du plus vieux groupe de rap français. Les autres formes de récits, déclamés sur un fond musical beaucoup plus présent, restent essentielles. Les productions d'IAM montrent pourtant que le rap n'est pas un obstacle à l'expression de dimensions intérieures.

Albums	Titres utilisant prioritairement « je »	Titres utilisant surtout « nous » ou « on »
<i>De la planète Mars</i> (1991)	Attentat / Le nouveau président Non soumis à l'Etat 1 peu trop court / Elvis Red, black and green Je viens de Marseille La tension monte	Planète Mars Tam Tam de l'Afrique IAM Concept / Unité Wake up
<i>Ombre est Lumière I</i> squad (1993)	Vos dieux ont les mains sales J'aurais pu croire Contrat de conscience / Le soldat Un jour tu pleures, un jour tu ris Le 7 / Harley Davidson Une femme seule / Je danse le mia Fugitif / L'aimant	Le feu / Cosmos / Le shit Mars contre-attaque
<i>Ombre est lumière II</i> (1993) Bang bang	Attentat 2 / Les Je veux être Affaire en cours / Le repos c'est la santé Interview / Le dernier empereur Je lâche la meute / Achevez-les Où sont les roses ? / Pharaon reviens	Le dragon sommeille Laissez-nous danser / Sachet blanc
<i>L'École du micro d'argent</i> (1997) truands	L'École du micro d'argent / Dangereux La Saga / Elle donne son corps avant son nom L'Empire du côté obscur / Regarde	Nés sous la même étoile Petit frère Un bon son brut pour les
	L'Enfer / Quand tu allais on revenait Chez le mac / Bouger la tête Libère mon imagination	Un cri court dans la nuit Demain c'est loin
<i>Revoir un printemps</i> (2003) massive	Stratégie d'un pion / Lâches Quand ils rentraient chez eux Mental de Viêt-Cong Second souffle / Murs Aussi loin que l'horizon	Nous / Noble art Revoir un printemps Armes de distraction Visages dans la foule Ici ou ailleurs / Tiens Bienvenue / Pause Fruits de la rage / 21/04
<i>Saison 5</i> (2007)	Nos heures de gloire Le style de l'homme libre	W.W. / Une autre brique Hip hop ville / Tu le sais

rue	Si tu m'aimais	Offishall / Ça vient de la
droite	Au quartier	To the world / rap de
remparts		Il en faut peu / Sur les
<i>Arts martiens</i> (2013)	Les raisons de la colère 4.2.1. / Marvel / Misère L'amour que l'on me donne Habitue Sombres manœuvres- manœuvres sombres	Spartiate spirit Tous les saints de la terre La part du démon Benkei & Minamoto Mon encre si amère Debout les braves / Après
la fête		Pain au chocolat Notre-Dame veille Dernier coup d'éclat
<i>...IAM</i> (2013) c'est ça	Poudre de brique rouge / Artificielle Mister Gentil et monsieur Nice Si j'avais 20 ans / Renaissance	Peines profondes / Ouais Cash / CQFD / Médailles Fuck le refrain Musik guest Said Géométrie de l'ennui A nos boots / Que fait la
police ?		

La répartition des titres des albums du groupe IAM en fonction des pronoms dominants
Tableau 4



L'introspection collective dans le rap de Chiens de paille

Giovanni Privitera, Études italiennes
Université d'Aix-Marseille (AMU), CAER (EA 854)

Il ne s'agira pas ici de donner un point de vue de spécialiste mais plutôt de partager notre regard d'amateur et de passionné faisant partie de cette génération qui a reçu le rap en pleine figure. L'aspect collectif, et par effet de contraste l'individuel mais aussi l'intime (il faut bien sûr distinguer les deux), pour différentes raisons que nous allons essayer d'élucider ou tout au moins de décrypter dans les pages qui suivent, nous semblent prendre un pli tout particulier dans ce genre musical.

Et si notre choix s'est porté sur le groupe de rap cannois Chiens de Paille, et non sur le rap français en général, c'est pour prévenir tout risque d'écrire un article qui viendrait s'ajouter à un nombre considérable d'études sur le rap (même des travaux académiques sérieux¹⁷⁴) présentant ce genre musical comme un tout monolithique et figé. Le choix d'un groupe donné nous permet ainsi, autant que possible, d'éviter les risques d'uniformisation, de décontextualisation et d'extrapolation abusive. Malgré ces avertissements préalables, il me semble cependant nécessaire, avant d'aborder le paradoxe d'une introspection collective dans l'œuvre de Chiens de paille, de faire quelques considérations sur l'intime et le collectif dans le rap en général puisque, comme nous l'annonçons en ouverture, ces notions nous semblent prendre une dimension particulière dans ce genre musical. Évidemment il s'agira de mettre en avant des tendances récurrentes et communes à bon nombre de rappeurs, qui seront plus ou moins vérifiables selon les groupes et les artistes. Ces réflexions nous permettront, par la suite, de situer Chiens de paille par rapport aux autres artistes de rap et donc aux notions d'intime et de collectif.

Avant cela accordons-nous un zoom arrière encore plus large afin de partir de la chanson en général. Dans l'univers de la chanson, une majorité d'auteurs proposent un sujet « je » reproduisant des sentiments et des histoires, vécus ou fictifs (peu importe), qu'ils partagent avec leurs auditeurs. Parfois ces anecdotes ne touchent qu'une partie des destinataires, d'autres fois les sujets sont universels et concernent tout un chacun. L'auditoire va donc, en partie ou globalement, s'identifier à ce « je » et à ses histoires, et interioriser ces émotions individuelles. D'une part il va se les approprier, les transformer ou les adapter à sa propre histoire ou à quelque chose de personnel ; d'autre part ces émotions vont aussi devenir collectives, parce qu'elles sont la somme d'émotions

¹⁷⁴ Citons à titre d'exemple les ouvrages de Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris, Talmart éditions, 1996 et celui de Manuel Boucher, *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1999.

individuelles mais également parce qu'elles forment des émotions communes et donc un vécu commun ou une façon commune de voir ou de ressentir certaines réalités.

Tout ce qui est valable de façon globale pour la chanson est également recevable pour le rap. Et nous ajouterons que le rap présente certaines particularités à ce sujet. Si l'une des divergences majeures entre chanson populaire de tradition orale et chanson populaire moderne, (Cesare Bermani¹⁷⁵ distingue en italien *la canzone popolare* et *la canzone popolaresca*), réside dans le fait que la première est faite par des gens de ce peuple qui exhibent leurs chansons à des occasions particulières et dans des contextes particuliers (rizières, usines, résistance, prison...), et que la deuxième est une chanson faite par des professionnels, ou du moins par des spécialistes n'appartenant pas forcément à une classe sociale ayant un rapport avec leur chanson, se produisant en spectacle à n'importe quelle occasion sans rapport à la condition sociale, alors on peut se demander si le rap ne vient pas légèrement bousculer ce raisonnement. Le rap incarne-t-il, d'une certaine façon, un retour à une forme de chanson populaire de tradition orale ?

Les thèmes du rap sont indiscutablement rattachés à un réel socio historique (ce qui ne veut pas dire que ce que raconte l'auteur-interprète est forcément réel ; on prive souvent les rappeurs du droit à la posture artistique, assimilant des extraits de leurs chansons à leurs opinions personnelles). Le « je » du rap est très souvent un « je » social. Il ne s'agit pas d'avoir une vision monolithique du rap et de tomber dans le cliché selon lequel les rappeurs raconteraient tous, plus ou moins, les mêmes histoires, abordant dans leurs raps les mêmes sujets de vie en banlieue, de marginalisation, d'inégalité sociale, *etc.* Le rap est un art ; son intérêt ne peut pas être réduit à un aspect uniquement sociologique ; faire parler la jeunesse des banlieues n'est pas son seul atout. Cependant, réfuter de façon catégorique le lien entre rap et banlieue (bien que le terme banlieue reste à définir), serait tout aussi absurde.

Il y a dans ce genre musical (comme dans tout autre genre musical d'ailleurs) des thématiques phares : les affects communautaires, la marginalisation, l'appartenance à un groupe ayant un certain vécu, une jeunesse vivant plutôt dans des quartiers populaires, faisant partie des couches sociales les plus basses, étant issu de l'immigration.

Ainsi la plupart des rappeurs, même les moins fanfarons d'entre eux, vont revendiquer, de façon plus ou moins récurrente, une provenance, l'appartenance à un quartier-souche, à certaines communautés. Et cela trouve un équivalent social direct dans les quartiers HLM de France, où il est commun qu'un sentiment d'appartenance à ce lieu de résidence se dégage, surtout chez les plus jeunes de leurs habitants, de façon bien plus manifeste que dans les quartiers résidentiels, comme si la défaveur du lieu était atténuée voire annulée par la revendication territoriale. Le rap est-il le simple reflet de ce phénomène social, ou à l'inverse cette manifestation vient-elle du rap ou est-elle nourrie par le rap ? Cela existait peut-être avant que ce genre musical ne fasse son apparition mais, sans doute, le rap contribue à renforcer ce sentiment. Disons que la question reste en suspens. Toujours est-il que cette tendance, dans le rap français, est bel et bien une constante et elle est poussée à son paroxysme en Ile de France où cette revendication d'appartenance s'élargit au département. L'exemple le plus notoire de cette représentation du lieu de résidence est bien sûr la Seine St Denis que l'on appelle aussi bien par son nom que par son numéro de département (comme pour tout

¹⁷⁵ Cesare Bermani est un historien italien, spécialiste de l'oralité et de la chanson. Il est l'un des fondateurs de l'istituto Ernesto De Martino.

département d'île de France). Mais il est également très courant d'entendre dans la vie de tous les jours, depuis le célèbre morceau d'NTM, le 9-3.

Quelles sont les raisons et quel est le sens de ces revendications d'appartenance ? Tout d'abord précisons que le rap français, au-delà des caractéristiques qui lui sont propres, est une manifestation spécifique d'un phénomène plus ample, né aux États-Unis à la fin des années soixante-dix et s'étant propagé mondialement par la suite. Comme chacun sait, la musique rap est née au cœur des ghettos noirs des grands centres urbains américains et notamment dans la ville de New York. Au niveau social le hip hop est, entre autres, une forme culturelle de contestation qui naît en réponse à la ghettoïsation et aux conditions économiques et sociales désastreuses subies par les milieux urbains de populations noires et hispaniques.

À partir du milieu des années quatre-vingts le hip hop commence à s'exporter hors des frontières américaines. Un autre raccourci récurrent, véhiculé par les médias et quelques chercheurs, consiste à transposer la réalité des ghettos américains à celle des banlieues françaises. Son arrivée correspond selon Manuel Boucher « à la prise de conscience par la société française qu'une partie de sa jeunesse ressent et vit un malaise grave dans une société urbaine inégalitaire »¹⁷⁶.

Pourtant, si l'on prend les trois principaux groupes de rap des années quatre-vingts, Assassins, IAM et NTM, nés respectivement en 1985, 1986 et 1988, seul le dernier d'entre eux pourrait être légitimement étiqueté « banlieue »¹⁷⁷. Mais ce n'est, en réalité, qu'avec la médiatisation du phénomène hip-hop, dès le tout début des années quatre-vingt dix, que le rap sera systématiquement assimilé à la banlieue et que la thématique de la banlieue deviendra une constante dans le rap français¹⁷⁸.

Ce genre musical trouvera quoiqu'il en soit un fort écho en France (deuxième marché rap au monde derrière les USA), non exclusivement dans les banlieues mais avec une particulière résonance dans les cités HLM et dans les milieux populaires. Affirmer que le rap devient la musique des banlieues faites par des habitants de la banlieue pour les habitants de la banlieue et parlant de la vie de banlieue serait donc caricatural mais pas totalement faux. L'identification au rap est très forte (bien qu'elle ne soit pas exclusive) pour une certaine partie des jeunes des couches populaires de la société. Et cela est reconnu et même revendiqué par nombre de rappeurs. Pour ne donner qu'un exemple, dans le morceau *Biopic*, Medine rappe :

*Élevés en batterie
On est nos premières groupies yo*

Stéphanie Molinero, auteure d'une thèse de doctorat sur les publics du flamenco en Espagne et du rap en France affirme :

¹⁷⁶ Manuel Boucher, *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux dans la société française*, op. cit., p. 65.

¹⁷⁷ Le rappeur Rockin' Squat est le fils de l'acteur Jean-Pierre Cassel ; Akhenaton a, lui, grandi à Plan de Cuques, dans ce qui était un village marseillais dans les années soixante-dix ; Freeman a grandi dans le centre-ville de Marseille.

¹⁷⁸ Pour un approfondissement sur cette question nous renvoyons à l'ouvrage de Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, 2012 et à l'article Karim Hammou, *Comment la « banlieue » vint au rap*, Médiamorposes n° 23, 2009 consultable en ligne <http://surunsonrap.hypotheses.org/628>.

On peut dire que le Rock et la Pop ont aujourd'hui des publics dans toutes les franges de la société, et notamment parmi les populations les plus aisées. Le rap quant à lui, même s'il attire des populations dans toutes les classes de la société, reste encore beaucoup plus écouté dans les classes populaires et moyennes que parmi les classes supérieures¹⁷⁹.

Et dans les chansons, l'identification des rappeurs à la banlieue ou aux couches les plus humbles de la société, n'est pas moins vraie. De plus, si la banlieue est un thème qui était et qui est traité au cinéma (citons par exemple *Terrain vague* de Marcel Carné, *Elle court, elle court la banlieue* de Gérard Pirès, et à partir des années quatre-vingt-dix *Hexagone* de Malik Chibane, *La Haine* de Matthieu Kassovitz, et encore plus récemment *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche), dans l'univers de la chanson française, le rap semble avoir, d'une certaine façon, monopolisé la thématique. Il est assez rare, en effet, que l'on parle de banlieue en chanson. Avant l'avènement du rap, le chanteur emblématique de la banlieue en France était bien sûr Renaud. Mais à partir des années quatre-vingt-dix il semblerait que la banlieue soit devenue l'apanage du rap. Sans le réduire à « la voix de la banlieue », le rap va malgré tout être un moyen d'expression et une passerelle vers d'autres formes d'expression pour une population généralement marginalisée. Dans le film *La Haine*, Vincent Cassel dans le rôle de Vinz, parle de « gens de banlieue parqués dans des cages à lapin ». Il ne nous semble pas inexact ni même excessif de dire qu'il y a dans le rap comme un sentiment de revanche sociale.

Une autre explication au fait d'arbore une appartenance à un quartier et à une certaine couche sociale de la population est un besoin de légitimité et d'authenticité du rappeur qui constitue un critère essentiel de cette musique et de son esthétique. Les exemples où le rappeur va revendiquer la véracité de ce qu'il raconte sont légion. C'est ici qu'apparaît l'aspect, non forcément biographique, mais plutôt crédible du rappeur en général. A partir du moment où l'on connaît sa voix, où l'on voit à quoi il ressemble sur scène, il a besoin d'être plausible. Ce qui ne veut pas dire qu'il doit réellement avoir vécu ce qu'il raconte, mais qu'il doit au moins donner l'illusion de l'avoir vécu.

Et dans le rap, ce besoin d'être légitimé par le vécu, nous porte à ce qu'on pourrait appeler les dérives de ce « moi » issu de la rue, ou prétendument issu de la rue, peu importe. Si le public a parfois tendance à faire l'amalgame entre les penchants égocentriques de certains rappeurs, la glorification de la délinquance, de la violence et de la misogynie, et une certaine esthétique et poétique inhérente au rap (l'égo-trip ou encore le trash-talking), chez certains rappeurs on a, en effet, affaire à une apologie du ghetto, et parfois même de l'illicite, de la violence. On a affaire à une forme d'aliénation. Mais d'autres rappeurs en ont conscience. C'est la critique qu'exprime par exemple Akhenaton dans *Les Raisons de la colère*¹⁸⁰ :

*J'ai dû rater un truc
Peace, love and having fun
Sont devenus bitch, drug and heavy guns*

Les exemples sont légion. Dans le morceau *Rap de droite*¹⁸¹ du groupe IAM, encore Akhenaton dit : « *on big up ces tours qui strient le paysage* », mais encore dans

¹⁷⁹ Stéphanie Molinero, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹⁸⁰ IAM, *Les raisons de la colère*, album *Arts Martiens*, France, Def Jam Productions, 2013.

¹⁸¹ IAM, *Rap de droite*, album *Saison 5*, France, Polydor, 2007.

*C'est ça mon frère*¹⁸², morceau dans lequel il tourne en dérision les accusations qui lui sont faites quant à son infidélité au quartier, il ironise en rappant : « *je grailleraï des grecs-frites jusqu'à quarante ans* » ; dans *Radio bitume*¹⁸³ Lino, moitié du groupe Àrsenik, ironise amèrement par ce triste constat « *on big up nos codes postaux* ».

Ainsi, si l'on personnifiait le rap, on pourrait parler d'une forme de ghettoïsation et parfois même d'auto-ghettoïsation via l'expression de cette intimité collective (qui serait donc la vie de cité) qui aurait un mal fou à trouver un écho collectif hors de cette intimité. Qui peut comprendre en effet la valeur esthétique et poétique de la parole rappée, à mi-chemin entre la scansion et le chant sur des instrumentaux qui ne sont que des boucles sonores faites de *samples*¹⁸⁴, quand les thèmes traités et la forme employée reflètent un monde qu'une grande partie de la société voit et côtoie indirectement mais ne connaît pas ? Comment expliquer ce mépris ? Est-ce l'inévitable rançon de la nouveauté ? N'est-ce qu'une question de temps ? Tout comme c'était le cas avec l'avènement du rock, nous constatons avec le rap l'apparition d'un conflit générationnel. Mais la situation est ici paradoxale puisque ceux qui endossent le rôle de conservateurs sont une partie de la génération rock justement, ex-partisans de la nouveauté. Les rôles se sont inversés ; de la condition de traqués, beaucoup d'amateurs ou ex-amateurs de rock sont passés à celle de détracteurs des nouvelles musiques, à l'instar des fils et petits-fils d'immigrés, en France comme à travers toute l'Europe occidentale, qui, politiquement, tentent de se débarrasser du rôle de mauvais élève, de vilain petit canard, en le reportant sur les derniers arrivés via le vote pour des partis d'extrême droite.

Il est difficile de cerner les raisons de cette mésestime du rap. Est-elle provoquée par sa naissance au cœur des couches sociales les plus humbles ? Le rap est omniprésent dans la société contemporaine, aujourd'hui il bénéficie d'une grande popularité chez les plus jeunes et ses succès commerciaux et médiatiques sont énormes. Certains se sont penchés sur la question, considérant ce nouveau genre musical comme un phénomène social atypique et dérangent ; pourtant, rares sont ceux qui le conçoivent comme une forme artistique à part entière. Si tout le monde ne résume pas les rappeurs à de jeunes marginaux de banlieue portant des casquettes et des baskets, chantant disgracieusement leur haine au pied de leurs immeubles, beaucoup n'y voient qu'une manière agressive et vulgaire de faire de la musique, la manifestation insensée d'une jeunesse illogiquement révoltée, une mode ou, tout au plus, un mouvement social mais guère une expression artistique.

Pourtant le rap est une discipline contemporaine complexe, qui s'est incontestablement frayé un chemin de choix dans l'univers de la musique et de la culture mondiale à la fin du vingtième siècle, qui a un impact social non négligeable et qui emploie des procédés artistiques riches et variés, dont l'étude nécessite quelques approfondissements. Les recherches grandissantes dans ce domaine sont une preuve que cette musique est digne de l'intérêt des chercheurs.

Et le rap des Chiens de paille, groupe cannois qui bénéficie d'un certain succès d'estime dans le milieu du rap français mais qui ne vit pas de la vente de ses albums, sera un autre témoignage de qualité artistique dans le rap.

¹⁸² Akhenaton, *C'est ça mon frère*, album *Sol Invictus*, France, Hostile records/361 records, 2001.

¹⁸³ Lino, *Radio Bitume*, album *Radio Bitume*, France, AZ (Universal), 2012.

¹⁸⁴ Un sample, également appelé échantillonnage, est un extrait musical ou une sonorité réutilisés dans une nouvelle composition musicale, souvent joué en boucle.

Le groupe est composé de Sako, le seul rappeur, et de Hal, le DJ qui compose les instrumentaux. Le groupe naît en 1992 mais il est découvert par le grand public en 1998 sur la très intéressante bande originale du beaucoup moins intéressant film *Taxi* de Luc Besson. Chiens de Paille sont produits par le label indépendant 361 records, créé par Akhenaton du groupe IAM.

Soulignons là un autre aspect collectif, pourrait-on dire, méta-artistique propre au rap. Le phénomène de réseau de création n'est pas l'apanage du rap, nous en avons de multiples exemples dans le monde de la chanson et de l'art en général (il suffirait de citer St Germain-des-prés pour la chanson française ou les écoles génoises et milanaises pour la chanson italienne), mais dans ce contexte où seule une certaine facette du rap est extrêmement médiatisée, il nous semble nécessaire de souligner que le rap ne se résume pas seulement à celui qui passe à la radio ou à celui produit par de grandes maisons de disque, souvent à l'origine de stéréotypes et de préjugés véhiculés. Des labels indépendants existent. Ils sont souvent créés par des rappeurs qui ont un peu plus d'expérience et qui prennent sous leur aile de nouveaux talents. Concernant le processus créatif il y a ainsi une émulation positive et le partage d'espaces communs (réels ou fictifs).

Mais revenons-en succinctement à l'historique du groupe. Après de courtes apparitions sur plusieurs disques, en 2000, Chiens de paille atteignent un nouveau palier d'estime sur la bande originale du film *Comme un aimant* avec le morceau éponyme¹⁸⁵. Dans la foulée, en 2001, le groupe sort son premier album intitulé *Mille et un fantômes*. Aujourd'hui, il a à son actif deux albums (*Mille et un fantômes* donc et *Sincèrement* sorti en 2004) et deux *mix-tapes* (des CD sur lesquels il y a de nombreux invités, certains morceaux d'autres groupes, de nouvelles versions de chansons préexistantes sur d'autres instrumentaux et quelques titres inédits, la dernière de ces *mix-tapes* étant sortie en 2008).

En ce qui concerne le style de Chiens de paille, l'accent est mis sur l'écriture complexe et fouillée, sur les représentations imagées, sur l'introspection, sur la sobriété ; le *flow* de Sako est plutôt monocorde, le rythme régulier, il rappe très souvent de longues phrases en happant les syllabes. On sent dans son phrasé une réserve, presque une pudeur assez touchante. Pour ce qui est de la musique, les instrumentaux composés par Hal sont souvent d'inspiration jazz ou soul. Le nom du groupe est inspiré du film éponyme de 1971 de l'Américain Sam Peckinpah dont le titre est tiré d'une citation de Lao Tseu : « *Rudes sont le ciel et la terre qui traitent en chiens de paille la multitude d'êtres. Rude est le sage qui traite le peuple en chien de paille* »¹⁸⁶.

Est-ce que Sako et Hal choisissent ce nom parce qu'ils s'identifient au protagoniste du film qui est un intellectuel, initialement non violent, forcé de s'adapter au contexte dans lequel il vit et de riposter à la violence subie ? Ou plutôt se situent-ils au sein de ce peuple traité rudement par « *ciel, terre et sage* » dans la citation de Lao Tseu ? Peut-être les deux. Ainsi, par son nom le groupe rejoint en quelques sortes la formule de Victor Hugo « Solitaire, solidaire », ou encore le baron d'Italo Calvino, qui va se percher sur les arbres pour avoir un recul nécessaire sur son monde. Le rap de Sako est introspectif : se regarder, lui permet de voir en ses pairs, mais pas seulement. Car bien qu'inscrit dans le collectif, et c'est le genre qui veut cela, le rap de Sako est le rap d'un « je » qui n'est pas forcément le « je » social, le « je » communautaire qu'il

¹⁸⁵ Chiens de Paille, *Comme un aimant*, album *Comme un aimant*, France, Delabel, 2000.

¹⁸⁶ Lao Tseu, *Tao Tö King*, traduit par Liou Kia-Hway, relu et préfacé par René Etiemble, Paris, Gallimard, 1967.

soit de la banlieue, du ghetto, de la génération issue à un énième degré de l'immigration ou de n'importe quelle autre communauté.

Dans le morceau *Mille et un fantômes*¹⁸⁷, en ouverture de l'album auquel il donne son titre, on est plongé en plein cœur de l'introspection du personnage principal du morceau, qui n'a rien de Sako ni du jeune socialement défavorisé, et qui n'est pas sans rappeler le protagoniste du film de Claude Berri *Tchao pantin* (1983), interprété par Coluche : un père de famille, policier « *vide sous l'écorce* », qui a confondu les termes vie et carrière et qui perd sa fille héroïnomane d'une overdose. C'est d'ailleurs par cette dure image que débute le morceau, avant que l'auditeur ne soit projeté dans l'introspection du père-protagoniste :

*Ma fille inanimée au sol
Visage d'cire si gracile
Pupilles trop dilatées
Sur ses bras des traces d'fixe
Le regard vide, ma femme ne réalise pas
Les images filent, larmes d'inanité,
Instant innommable nommé réalité...*

A vrai dire la chanson commence par un lointain bruit de train. Puis, la voix entame seule son chemin, rapidement rejointe par un canevas de cliquetis métalliques. Le débit des mots de Sako est continu et rapide avant de s'arrêter brusquement sur un « *j'ai arrêté d'être con, mais c'est trop tard* », qui laisse place à un silence suivi d'un bref sample de Soul presque langoureux. C'est là que les mots du rappeur reprennent leur course haletante s'arrêtant de nouveau sur la même phrase. Le sample revient puis il s'éteint brusquement en même temps que le beat, laissant place au bruit du train qui s'éloigne :

*...Mille et un fantômes de mes errances mentales,
le petit jour entame mes élans fantasques,
Le présent reprend place m' livrant aux vents de glace
Les fenêtres me crachent la dure haleine de cette ville,
Pour être sûres que je me rappelle
Mais ces blessures peinent à se fermer comme pour que je mesure la perte
Le train me ramène à de lointaines années et leurs heures amères
Quand la vie n'était pour moi, rien de plus que ma carrière
Le culte du labeur, entre putes et dealers,
Stup' et mineurs, junkies, fouilles au corps
Tricolore jusqu'à l'os, costumes ordinaires, visage gris ordinaire
La France du R.P.R, tendance R.P.F,
Le cœur épris de justice, la tête pleine d'hier
Réac' en R19 j'y croyais comme aux règles célestes,
Y jetais mes forces. Devins flic sans plaisir,
Respecté sans ami, j'étais vide sous l'écorce
Mon univers : interpellations de gens sans place qui à terme embrassent l'enfer
Étrangler les mecs pour pas qu'ils avalent et qu'on plaque à terre
Et tremper les mains dans leur merde pour voir ce qu'ils avalent,
Grammes ou amphét'. Ma vie de couple ressemblait à mon bureau :
Une place pour chaque chose, chaque chose à sa place
Des joies factices comme ces fleurs tapissées de regrets,
Jaunissantes affiches, le temps s'y fige comme l'aigreur,
Chaque soir, côte à côte, on devenait si lointain, l'avenir, un vestige*

¹⁸⁷ Chiens de Paille, *Mille et un fantômes*, in *Mille et un fantômes*, France, 361 Records, 2001.

*On s'parlait de rien quand on s'parlait, s'écoutant,
 On souriait pour se cacher qu'on n'écoutait rien
 Je gueulais que des ordres, c'était ma vie, gueuler des ordres
 Ma femme se persuadait qu'elle était heureuse, reine de la contrée des ombres
 Elle souffrait de s'raconter à personne, enviait ceux qui jouissaient de l'existence
 Crevait que son monde se désole, chaque soir, le même épisode
 J'niais l'évidence, je voulais rien entendre,
 Y a pas plus sourd que celui qui ne veut rien entendre
 Puis vint ce coup de téléphone, père ou mari c'était tout comme pour moi
 Pas pour ma fille, overdose dans le square,
 j'ai fini d'être con mais trop tard ¹⁸⁸*

L'introspection dans les chansons du groupe, qu'il s'agisse de celle du rappeur se mettant en scène de façon manifeste ou que ce soit celle de personnages totalement imaginés et fictifs, sont une constante chez Chiens de paille. Et si le discours social et le constat d'une situation sociale défavorisée sont chez beaucoup de rappeurs une véritable profession de foi, chez Sako ce sont souvent son ressenti et sa perception de ces situations qui sont données et qui viennent court-circuiter la vision directe et prétendument objective.

Cela ne signifie pas que le quartier, la marginalisation et l'immigration sont absents du rap de Chiens de Paille (dans le morceau *Un de ces jours*¹⁸⁹, par exemple, il campera le décor en quelques mots : « *les paraboles fleurissent aux balcons* » rappelle-t-il ; ou encore par une image moins « glamour » : « *on aime respirer nous aussi/ mais l'ascenseur sent la pisse* » ; c'est également le cas dans le titre du morceau *Comme un aimant* qui est clairement une image, comme le film d'ailleurs, de ces jeunes qui : « *trainent tard à squatter les bancs/ Tels le fer et l'aimant* ».

Ces thèmes sont bel et bien des toiles de fond, des décors récurrents chez Chiens de Paille. Mais ces histoires peuvent avoir différents degrés de lecture, ou d'écoute. En quelque sorte nous pouvons avancer que le quartier populaire est à Sako ce que la Sicile est à l'œuvre de Leonardo Sciascia, une métaphore du monde. Ainsi dans le morceau intitulé *Références*¹⁹⁰, le rappeur se présente à travers une multitude d'images et à travers l'anaphore « *je viens de* ». Il rappe :

*Je viens d'où on se fait autant de potes
 Qu'y a d'mots dans la presse du matin
 On a rien de commun
 Mais on se sent moins con quand on en rencontre plein .*

Il est vrai qu'être enfant dans une cité HLM renvoie un peu à la vie de village, à des terrains de jeu communs, à un esprit de lien de voisinage qui a quelque peu disparu dans les grands centres urbains de nos sociétés. Mais si la plupart des rappeurs vont afficher la notion de groupe et parfois même l'idée de clan comme point de force, on retrouve ici une démystification de la rue, du ghetto et de cet esprit de groupe. Il poursuit :

*Quand on étreint quelqu'un même s'il n'est rien qu'une ombre
 Qu'on est dans les calepins quitte à n'être qu'un nom,*

¹⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=u9bvtp6YuZY>

¹⁸⁹ Chiens de Paille, *Un de ces jours*, album *Mille et un fantômes*, op. cit.

¹⁹⁰ Chiens de Paille, *Références*, album *Mille et un fantômes*, op. cit.

*Parce que pour les uns, d'entre tous, on n'est rien qu'un autre
Je viens d'où on fait "comme si" et à force, ça pèse plus tellement,
D'où on se regarde pas dans les yeux de peur d'y voir nos raisons,
C'est comme ça qu'on se dupe mutuellement.*

S'il vient d'un quartier populaire, Sako est aussi issu de l'immigration bien que cela ne se voie pas physiquement. Il chante :

*Je témoigne du parcours d'un môme plutôt calme
Je viens d'où je ferai jamais couleur locale
Le temps court mais c'est la même douleur morale
Je viens de là où on est fiers d'un rien parce que c'est tout ce qu'on a
Je viens du souvenir de ceux contraints de fuir leurs terres
Du visage de ces autres qui n'ont pu suivre
Je viens de l'enfer de l'exil qu'ils souffrent comme souffrirent nos pères
Pour qu'on puisse vivre libre ici, de leur espoir de revenir à terme,
Aussi mince soit-il ils se signent.*

C'est sa famille paternelle, ses grands-parents et ses tantes, qui ont fui l'Italie fasciste à la fin des années 20 comme il le raconte dans un autre morceau intitulé *Dos courbés*¹⁹¹. Et ce n'est pas tant le fait que ce soit biographique qui importe que le fait qu'il en parle dans ses chansons.

Comme une majorité de rappers Sako est donc un fils de l'immigration en France et il vit dans un quartier où « *les paraboles fleurissent aux balcons* ». Mais si ces thèmes constituent le décor de son rap, parce que c'est son environnement et que c'est inhérent au genre, il ne se limite pas à cela. Son rap est universel, Sako est un Homme avant d'être tout ce qu'il est personnellement, et n'importe qui peut se reconnaître dans ses morceaux. C'est la condition humaine qui est chantée ici, le « *difficile métier de vivre* » comme disait Cesare Pavese, ou encore la solitude face à la mort de Jacques Brel dans le morceau *Seul*¹⁹² qui est clairement cité par Sako quand il rappe :

*Amnésique, je viens du million qui rit du million qui est en face,
De ces deux millions de rire qui n'empêchent que dans la glace on se retrouve seul.*

Il a d'ailleurs, dans une version avec Akhenaton, croisé les réécritures de son propre morceau *Références* et de *Seul* de Jacques Brel. Et si l'amertume est un maître mot pour désigner l'œuvre des Chiens de paille, Sako dénonce, à de multiples reprises et dans différents morceaux, le misérabilisme de certains rappers. Dans *Références* justement il dit :

je viens du monde que ces cons dessinent au gré de leurs plumes.

Qui sont « ces cons » ? Les médias, les autres rappers ? S'il est difficile de trancher ici, ce n'est pas le cas dans *Un de ces jours* où l'accusation est bien plus clairement dirigée vers ses pairs :

*Tempêtes sous les crânes
Entre idées reçues, idées préconçues,
Certains voient ce qui est,*

¹⁹¹ Chiens de Paille, *Dos courbés*, album *Mille et un fantômes*.

¹⁹² Jacques Brel, *Seul*, album *La valse à mille temps*, France/ Canada/ USA, Phillips/ Columbia, 1959.

*D'autres s'en tiennent qu'à ce qu'on bave,
Semblent fier d'être esclaves
On s'égare dans cette misère qu'on étale.*

Le rap de Chiens de Paille est à mille lieues de la victimisation. Dans *Comme un aimant* on comprend qu'il vit chez sa mère (il a 24 ans à l'époque), qu'elle travaille et pas lui, qu'il en a honte. Le jeune rappeur cannois met ainsi en scène sa vie, son intimité, celle de sa famille. Et peut-être qu'il en rajoute, qu'il ment, qu'il enjolive ou qu'il dramatise, peu importe. Ce qui compte, c'est que ces histoires vont toucher les auditeurs et que certains d'entre eux vont s'y retrouver.

Car s'il « *met [s]es tripes en vente* », comme il le dit dans le titre *Dans mes rêves*¹⁹³, c'est par authenticité, par honnêteté artistique, pour viser une mise au point avec soi, une catharsis. La situation est comparable dans *Bien paraître*¹⁹⁴ sur l'album *Soldat de fortune*, en duo avec Akhenaton, morceau dans lequel il raconte son « retour » en Italie dans le village natal de ses tantes, emmené par son père. C'est un morceau empreint d'une certaine tendresse, qui témoigne et qui transmet une incontestable émotion. Ce voyage le plonge dans une rétrospection d'un événement vécu, puisqu'il se remémore son voyage, mais aussi des situations imaginées, puisqu'il parle de l'enfance de ses tantes fraîchement arrivées en France en ces termes :

*Bannies par les institutions fallait s'y fondre dans la masse
Occultant leur origine jusqu'à leur prénom
Haïes par les instituteurs
Elles n'étaient qu'ombre dans la classe
Montrées du doigt car ils étaient onze dans l'cabanon
Dès lors y a une vie pour soi et une pour le monde
De la première on ne parle pas tant la peine est profonde*

Sako avait déjà abordé ce thème dans *Dos courbés* où il retrace l'émigration de sa famille « *jetant les reliques de sa vie dans une trop petite valise* ». Ces quartiers populaires, défavorisés dont on a parlé, hébergent bien souvent une forte population immigrée, mais très souvent il s'agit des populations issues des dernières vagues d'émigration. La famille de Rodolphe Gagetta, nom de baptême de Sako, elle, fait partie d'une vague précédente. « *Je viens d'où je ferai jamais couleur locale* », rappe-t-il. Quelle que soit la provenance et malgré les différences de contexte, l'émigration se fait de toute façon dans la douleur¹⁹⁵. Cette intimité familiale rejoint évidemment celle d'une multitude de familles qui auraient connu la même épopée, mais aussi, et c'est ce qui rend atemporel et, pourrait-on dire, très actuel le morceau, l'émigration de façon universelle. C'est ce qu'il exprime quand il chante, dans ce même titre :

*J'fais la prière que ma grand-mère ignore ce que les siens deviennent
D'là-haut qu'elle ignore qu'on accueille nos pairs comme on l'a accueillie hier.*

Ce qui importe n'est pas de savoir que sa famille a émigré d'Italie, mais plutôt l'émotion que ces réminiscences provoquent et, d'autre part que ce récit renvoie à une réalité sociale historique et, surtout, actuelle. Évidemment cela renvoie à la question de l'identité nationale. L'identité doit-elle être exclusive, seule et unique ? Ne peut-on pas

¹⁹³ Chiens de Paille, *Dans mes rêves*, album *Mille et un fantômes*.

¹⁹⁴ Akhenaton/ Sako, *Bien paraître*, album *Soldat de fortune*, France, Virgin Records/ 361 records, 2006.

¹⁹⁵ On pourrait lire à ce sujet le beau roman d'Emmanuel Darley, *Le Bonheur*, Arles, Actes Sud, 2007.

se sentir Français, mais aussi Turc, Provençal, Marseillais, ou même vivre en France sans pour autant se sentir français ?

L'introspection et le récit viscéral, sincère et authentique de cette intimité sont donc la quête d'une forme de purification aristotélicienne. Après le « je » du jeune de cité qui chante son expérience et son ressenti, après les « nous » social et familial, le rap de Chiens de paille ne pouvait pas éluder la condition d'artiste, le rapport à l'écriture et la difficulté à vivre de son art. Et paradoxalement, dans ses chansons, où sont mis en scène l'intimité et l'isolement dans la création, Sako exprime un fort lien au collectif, aux siens.

Dans l'album *Mille et un fantômes*, il dédie le titre *Moments suspendus*¹⁹⁶ à l'acte d'écriture et à l'écoute musicale qu'il oppose à une réalité et à un quotidien terne qu'il dépeint ainsi :

Déjà ivre de la semaine, chacun flippe, s'enferme dans le bruit de soi-même

Ou encore :

*entre effluves de guerre, flux de faillites,
mutations qui merdent, se dressent des cubes de verre,
ne laissant que cubes de ciel et créatures de sel.*

Le rap représente alors sa bouffée d'oxygène :

*Que cet art soit loué,
J'découvre qu'exister
C'est comme s'évader
[...]
Casque sur les oreilles
J'me place face au soleil
Besoin d'air frais
Pour une bouffée j'presse « play »
Communion de l'esprit et de l'instru
Moments suspendus.*

Mais cet isolement et cette évasion individuelle ne sont en fait qu'une étape nécessaire pour le bien du collectif. Il rejoint là encore la formule de Victor Hugo « Solitaire, solidaire » :

*Je trouve la force dans ces rêves pour qu'ils ne restent pas que des rêves
La mémoire des oubliés ne restera pas que mémoire.*

Dans plusieurs chansons de Chiens de Paille la pratique du rap est assimilée à un rêve. C'est également le cas dans *Fonction vitale* et *Ma part de songe* dans laquelle il scande :

*Ma vie est de n'être qu'un pauvre rêveur [...]
Le rêve est mon vice.*

¹⁹⁶ Chiens de Paille, *Moments suspendus*, album *Mille et un fantômes*.

Sa vie d'artiste, cette façon de s'extraire du quartier, est en fait étroitement liée au quartier et le renvoie même au quartier. Citons encore ce même morceau :

*De mon point de vue j'songe
Oubliant que la crasse des coins de rue ronge*¹⁹⁷

Aujourd'hui le groupe s'est dissous, bien que Sako continue à faire du rap. Un album serait en préparation, mais c'est ce qui est annoncé depuis plusieurs années et il n'a toujours pas vu le jour.

On pourrait croire que le rap a désormais acquis « droit de cité », ou que c'est une évidence dans le panorama musical français, parce qu'il passe à la radio, à la télé et que certains rappers vendent des dizaines de milliers de disques. Ce rap, sans généraliser et faire du rap de radio le mauvais rap, est l'arbre qui cache la forêt. Chiens de paille est un groupe qui représente de façon paroxysmique une certaine facette du rap français qui, à part quelques heureuses exceptions comme le groupe IAM, NTM, le Parisien Oxmo Puccino, de façon moindre Médine... ne connaît pas un succès commercial suffisant pour survivre malgré un véritable succès d'estime dans le milieu. À ce propos nous pourrions citer des dizaines de rappers comme Flynt, Samir Hammad ou encore le groupe Coloquinte. Et si le rap est indiscutablement indissociable des thématiques et des récriminations sociales, parce qu'elles font partie de l'essence de cette musique, s'il est indéniable qu'il existe une esthétique et une poétique propre au rap, néanmoins il est tout aussi indéniable que les procédés d'écriture ou de compositions musicales employés, mais aussi le traitement des thèmes, la façon de rapper, la rythmique, la musicalité, la qualité artistique des albums, diffère d'un rappeur à l'autre. Le rap ne peut pas être perçu comme un objet homogène. Si c'est assez souvent le cas c'est peut-être lié à une tendance sociétale et historique à la compartimentation, au cloisonnement des genres, aussi bien musicalement, qu'artistiquement mais également en ce qui concerne les domaines d'étude ; et nous croyons que la catégorisation bornée passe peut-être à côté de la complexité de la musique rap, de nombreux domaines artistiques et, plus généralement, de celle de l'Homme.

¹⁹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=LbC0lvtdMo>

Voix épiques et voix lyriques dans le rap français

Bettina Ghio, littérature contemporaine
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Cet article est un prolongement de ma thèse de doctorat sur les liens du rap français avec la littérature¹⁹⁸ à partir des questions qui ont été soulevées, notamment par le professeur Stéphane Hirschi, quant à la manifestation de la voix intime et collective. Dans le cadre de cette thèse, j'avais interrogé l'expression de la voix dans le rap, mais en identifiant notamment, d'un côté, un « je rappeur » qui se reconnaît rappeur et poète et, d'un autre côté, un « nous » qui renvoie essentiellement à une frange générationnelle et socio-économique de la société française actuelle (à savoir des jeunes de banlieue). J'avais identifié ce « nous » maintes fois en rupture avec les codes de la société française (notamment avec les institutions, par la critique de l'école et de la police) mais d'autres fois, et non pas moins nombreuses, en se revendiquant d'une culture francophone commune, notamment par les références littéraires et à la chanson. Par exemple, le rappeur Oxmo Puccino, en employant le « on » dans son acception de « nous » et en paraphrasant une célèbre chanson de Jean Ferrat¹⁹⁹ quand il rappe : « on sait tous que l'on ne guérit pas de son enfance²⁰⁰ », insiste sur l'adhésion de cette entité collective avec les codes de la culture française et non pas sur sa rupture.

Mais ce que je souhaiterais interroger ici est la présence récurrente et souvent simultanée de la première personne individuelle (« je ») et de la personne collective (« nous », ou « on », dans sa valeur de « nous ») comme des indices d'une ambivalence entre expérience de groupe et intimité, ainsi qu'entre lyrisme et dimension épique. Les questions que je me pose sont alors les suivantes : quand le « je », réputé lyrique, se manifeste, est-ce toujours pour traduire une expérience intime ou peut-il aussi exprimer des expériences de groupe ? Quand le « nous » apparaît et suggère une portée épique, est-ce toujours pour renvoyer à une communauté spécifique ou peut-il aussi raconter un vécu personnel ? Les premières personnes du pluriel et du singulier peuvent-elles exprimer ensemble l'épique ou se partagent-elles entre expression du personnel et de la

¹⁹⁸ Bettina Ghio, *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*, thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises, soutenue sous la direction de Bruno Blanckeman le 12 octobre 2012, Université Sorbonne Nouvelle, Paris.

¹⁹⁹ Jean Ferrat, *Nul ne guérit de son enfance* (compositeur et interprète : Jean Ferrat, arrangements : Alain Goraguer), album *Dans la jungle ou dans le zoo*, Temey, 1991.

²⁰⁰ Oxmo Puccino, *L'enfant seul* (interprètes : Oxmo Puccino ; producteur : DJ Mars & DJ Sek), album *Opéra Puccino*, Delabel, Time Bomb Recordings, 1998.

collectivité ?

Pour répondre à ces questions, je propose d'analyser deux morceaux emblématiques du rap français²⁰¹, non seulement parce qu'ils ont marqué les esprits des amateurs du genre et parce qu'ils ont aidé à la consécration définitive du rap au sein des musiques françaises, mais surtout parce qu'ils sont ambivalents à la lumière du registre épique et lyrique. L'énonciation de *Qu'est-ce qu'on attend ?* (1995) du groupe NTM est essentiellement assumée par la première personne du pluriel et présente un caractère indiscutablement collectif, tandis que celle de *Nés sous la même étoile* (1997) du groupe IAM est assumée par la première personne du singulier et exprime, de prime abord, un ressenti purement intime. Il me paraît alors intéressant d'interroger ces morceaux à partir des articulations et des dissociations qui existent dans l'énonciation de ces deux voix. Cet article propose alors de premiers questionnements pour tenter une définition de la voix du rap français entre expression épique et/ou lyrique.

***Qu'est qu'on attend ?* de NTM ou la rhétorique du grandissement épique**

Si nous écoutons ce célèbre morceau du groupe NTM, nous serons sans doute interpellés par la dimension collective des mots. L'énonciation est assumée par le pronom « on » dans sa valeur de première personne du pluriel, et par la première personne du singulier qui semble ne pas parler qu'en son propre nom. Le pronom « on », que nous comprenons comme « nous », nous interpelle par son caractère collectif dès le titre même du morceau. Nous pouvons apprécier ensuite la présence surabondante de ce pronom et de la première personne du pluriel à caractère inclusif car la voix énonciatrice du rappeur s'y insère. Ensuite, le thème n'exprime rien d'individuel ou d'intime, mais un vécu et un souhait partagés par une communauté plus large : la fin des injustices de l'État à l'égard des gens du peuple et notamment des jeunes des quartiers populaires. Nous trouvons ici l'un des thèmes de base du rap français des années 1990 : dénoncer l'état des lieux des banlieues populaires comme l'envers honteux d'un pays qui se dit moderne et qui prône une politique de protection sociale. Ce morceau n'incarne-t-il pas alors les valeurs de toute une collectivité : celles d'une population fragilisée qui subit en permanence les injustices de l'État ? rappelons-nous que le rap se développe en France dans les années quatre-vingts et intègre définitivement les musiques françaises actuelles en 1990. Toute cette période était marquée en même temps par l'intérêt des médias de masse et par la recherche socio-urbanistique pour ce qui a été largement défini comme des « phénomènes » ou des « problèmes » des banlieues. Le rap fut diffusé par les médias en même temps que des images des émeutes des quartiers monopolisaient les écrans de télévision. La catégorie de « jeunes de banlieue » émerge alors à ce moment-là et fusionne avec celle de rappeur²⁰². Le rap reprend alors la banlieue à son compte pour enrichir – au-delà du contenu sociologique qu'il porte ainsi – sa propre portée esthétique. Le fait que NTM aborde ici les thèmes de la dégradation matérielle des cités HLM, des descentes disproportionnées de la police ou du désarroi des jeunes des quartiers populaires n'a-t-il

²⁰¹ NTM, *Qu'est ce qu'on attend ?* (interprètes : Kool Shen et Joey Star), album *Paris sous les bombes*, EPIC, 1995 ; IAM, *Nés sous la même étoile*, (interprètes, Akhenaton, Surik'n), album *L'école du micro d'argent*, EMI, Delabel et Virgin, 1997.

²⁰² Voir à ce propos Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.

pas quelque chose d'épique ? J'avancerais même que nous sommes ici face à un thème épique par excellence : chanter et raconter les valeurs fondatrices d'une communauté, le plus souvent d'une communauté qui est en train de le devenir, de prendre une existence en tant que telle²⁰³.

Mais le groupe NTM ne dénonce pas seulement la situation d'abandon des quartiers et de leur jeunesse, il appelle surtout les jeunes à tout détruire pour renverser cette situation. Rappelons-nous que c'est la raison pour laquelle ce même morceau a été cité dans un long débat dix années après sa sortie, au moment des émeutes des quartiers en 2005. On accusait les rappers de NTM d'avoir littéralement « incité » les jeunes à la révolte et d'être de ce fait à l'origine de ces émeutes. Le rap s'est ainsi retrouvé sur le banc des accusés : on y jugeait son sens littéral et littéraire pour arriver au verdict que ce dernier était inexistant, les auditeurs de rap (les jeunes de banlieue) étant jugés incapables de comprendre le deuxième, voire le troisième sens de ces mots²⁰⁴. Or, cet appel à tout détruire mériterait précisément une analyse littéraire, car il est assurément un geste majeur du registre épique, et même un emprunt au genre de l'épopée, qui repose généralement sur l'exaltation d'une action guerrière qui détruit l'ordre ancien (toujours considéré comme néfaste) pour faire place à un ordre nouveau, meilleur que le précédent²⁰⁵. Dans ce sens l'idée d'héroïsme devient essentielle pour affronter l'avenir. Comme tout récit épique, le récit du morceau de NTM est fondé sur une tension, sur l'opposition des forces de trois ordres : un ordre national (le rôle de l'État et de la République), un ordre social (la pauvreté, l'exclusion, etc.) et enfin un ordre existentiel (l'avenir, la jeunesse, les repères de cette dernière).

De cette manière et en accord avec le thème, nous pouvons identifier dans ce morceau une série d'éléments propres au registre épique. Premièrement, s'y déploie un champ lexical, composé notamment par des verbes, de l'affrontement violent qui contribue à montrer la dimension grandiloquente et brutale de la guerre, tout en reprenant les tensions sur les trois ordres évoqués récemment : « foutre le feu », « tout aurait dû péter », « la guerre des mondes » (l'ordre nouveau versus l'ancien), « une main vengeresse », « brûler la République » (l'ordre national), « brûler les vieux » (l'ancien ordre) ; « incinérer le système », « l'heure n'est plus à l'indulgence ». Ensuite, nous trouvons toute une série de termes singuliers et pluriels qui définissent une identité collective (« la rue », « les cailleras », « l'unité », « toute une jeunesse ») et qui s'opposent à d'autres entités collectives (« L'Élysée », « La République », « les vieux et les vieilles », « La France ») constituant ainsi, comme dans tout registre épique, deux ordres antagoniques (NTM s'y réfère en termes de « mondes » : « la guerre des mondes vous l'avez voulue, la voilà »). Le rythme, les sonorités et des phrases reprennent des formes de la langue orale qui sont des traits du rap en général, certes, mais tout aussi récurrentes dans les grands récits épiques : « Non personne n'est séquestré, mais c'est tout comme... », « S'il vous plaît, un peu de bon sens ». Nous pouvons signaler également l'apostrophe (« De toute une jeunesse, *vous* avez brûlé les ailes » - à noter par ailleurs l'hyperbate qui réussit un effet de rythme - « Quoi *t'es* miro²⁰⁶ ? *Tu* vois

²⁰³ Sur le registre épique voir, par exemple, Christine Chamiot-Poncet et Isabelle Guillaume, *L'épique*, Ellipses, coll. Genres/Registres, 2000.

²⁰⁴ Voir, par exemple, « Quand le rap dérape : 156 députés portent plainte contre sept groupes de rap », *Besoin de parler*, 29 novembre 2005, [en ligne]. URL : www.besoindeparler.blogmilitant.com, consulté le 27 septembre 2014.

²⁰⁵ Voir Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.

²⁰⁶ Adjectif qualificatif : qui voit mal ou qui est aveugle.

pas ? *Tu* fais semblant ? *Tu* ne m'entends pas ? ») qui rappelle aussi les chansons épiques destinées à la communication orale avec un public²⁰⁷. Le grandissement épique est également marqué par toute une rhétorique de l'exagération, comme des expressions hyperboliques : « La guerre des mondes vous l'avez voulue, la voilà » ou des comparaisons excessives : « Non personne n'est séquestré, mais c'est tout comme... ». Et enfin le morceau repose aussi sur l'opposition manichéenne d'un monde puissant vieux, coupable et injuste et d'un autre, fragile, plus faible car victime des injustices du premier. Nous pouvons ainsi distinguer les oppositions entre la vieillesse et la jeunesse ; le centre et la périphérie ; l'État/la République et le peuple.

« ...un chant dans lequel sont rapportés les actions des héros... »²⁰⁸

Mais en plus d'une énonciation assumée par la première personne du pluriel, nous pouvons apprécier dans ce morceau également la présence de la première personne du singulier. La voix collective qui appelle à l'action guerrière cède sa place à plusieurs reprises à une voix individuelle qui exprime ses sentiments, ses déceptions, son étonnement et son désarroi. La question qui se pose est alors la suivante : les rappeurs de NTM expriment-ils ou non quelque chose d'intime et d'individuel quand ils rappent à tour de rôle, par exemple : « Ce qui *m'amène* à me demander/ Combien de temps tout ceci va encore durer ? », ou « *Je* n'ai fait que vivre bâillonné, en effet » ou encore « Oh ! Quand *j'y* pense ». Notons, par ailleurs que ce dernier énoncé renvoie au premier abord à un lyrisme évident, notamment par l'interjection « oh » qui renforce l'expression d'un sentiment. Or, bien que ce « je » nous confie ses sentiments, sa présence ne renvoie ici à rien d'intime, au contraire elle vient rehausser l'exaltation épique. Ce « moi » ne rappelle-t-il pas le guerrier dévoué, le héros loyal et tenace des épopées ? Car ce « moi » se présente comme un héros courageux et vertueux, maître de l'action. Dévoué à une cause qui dépasse sa personne, son rôle n'est autre que d'être sauveur : il appelle à la révolte, il en fait le récit et il encourage son peuple. Ainsi pouvons-nous apprécier les nombreux verbes à l'impératif où le « moi » invite au combat : « *Allons* à l'Élysée, brûler les vieux », « *unissons-nous* pour incinérer ce système ». Des expressions telles que « d'une main vengeresse » ou « l'heure n'est plus à l'indulgence » tout comme un champ lexical de l'héroïsme montrent de surcroît que le héros est conscient d'accomplir une prouesse éclatante. On peut même considérer qu'il y a dans ce morceau quelque chose qui rappelle la chanson de geste, quelque chose de Roland. La destruction de l'ancien système prend également une ampleur apocalyptique ; tout y est brutal, présenté comme formidable et de façon exagérée. Comme dans la chanson de geste, le récit se présente sous la logique d'un « verre grossissant »²⁰⁹ : la République et les vieux au bûcher rappellent en quelque sorte les scènes dantesques d'anéantissement dans *La*

²⁰⁷ Voir Jean Rychner, *La Chanson de geste : essai sur l'art poétique des jongleurs*, Publ. romanes et françaises 53, Genève, Droz, 1955.

²⁰⁸ Définition de l'épopée selon Jean de Grouchy (fin du XIIIe siècle) cité par Ian Short in *La Chanson de Roland* (présentation et traduction de Ian Short), Le Livre de poche, coll. Classiques Médiévaux, n°3142, LGF, 1997, p. 12.

²⁰⁹ Marc Bloch, *La Société féodale : la formation des liens de dépendance*, Paris, Albin Michel, 1939.

Chanson de Roland. Ainsi, dans un registre épique pur, ce morceau s'appuie sur un ordre guerrier qui se fonde sur l'affirmation d'une collectivité et l'agressivité du « moi » aux prises avec des conflits et des obstacles qui le dépassent.

L'exaltation héroïque et de la violence zélée comme geste collectif est un thème mobilisé dans de nombreux autres textes de rap dont l'ennemi est, pour une voix collective, l'État et ses politiques. Cette voix propose le conflit violent comme seule solution possible et célèbre la supériorité de la force qui ose renverser l'ordre imposé par l'État, en l'occurrence la violence émeutière des jeunes. Ces morceaux s'appuient ainsi sur un récit frénétique en recréant un décor sombre et sinistré et qui peut prendre la forme d'un rêve cauchemardesque. Les conflits qui éclatent dans la violence sociale trouvent leur résolution exclusivement dans la violence physique, cette dernière à interpréter dans sa portée métaphorique de la force de la jeunesse (source d'énergie vitale et libératrice). Les exemples en sont nombreux, mais deux morceaux sont particulièrement remarquables, comme celui de NTM, pour leur usage d'une rhétorique épique proprement dite : *Quand les banlieusards sortent* (2006) de la rappeuse Casey et *On frappera* (2002) du groupe La Rumeur. Dans ces deux morceaux, nous retrouvons l'émeute incendiaire comme thème épique de guerre et de destruction, des champs lexicaux correspondants, ainsi qu'une rhétorique de l'exagération. L'énonciation est également assumée par la première personne du pluriel, marquée par « on » et « nous », qui donne voix à des valeurs collectives. Le morceau de Casey, par rapport à celui de NTM qui appelle à l'action guerrière, présente cette violence en train de survenir. Nous sommes face à une mise en scène des habitants de la ville qui attendent, terrifiés, l'offensive des jeunes, pour assister ensuite à la scène de violence et au déploiement sécuritaire de la part de l'État. Les procédés épiques propres à ce morceau sont par ailleurs l'exploitation rhétorique de l'énumération (« Ça brûle, ça crame/ Ça tourne au drame/ Ça sent le crime/ Et ça sort les armes ») et une prédilection pour des images visuelles (« Ils suent, ils tremblent/ Ils courent à toutes jambes/ Ils prient même le ciel quand on se rassemble/ De peur que ça flambe ») qui rendent ici l'idée du chaos plus sensible et compréhensible. Nous avons également des éléments descriptifs brefs et évocateurs (« Et on tue des hommes/ Et on voit des flammes/ Et des uniformes/ Donc on planque des lames »).

Le morceau de La Rumeur s'inscrit dans le même désir d'action guerrière que celui de NTM, mais tandis que ce dernier se construit autour de l'interpellation du « nous » collectif (en l'occurrence « nous, les jeunes de banlieue »), le texte de La Rumeur prend plutôt la forme d'une menace que la première personne du pluriel adresse à l'ordre étatique. Le texte se construit ainsi par une série d'avertissements qui annoncent « le bain de sang » et le « massacre » qui sera infligé par les jeunes sur la ville :

On frappera surtout sur la capitale, sur toutes ses fonctions vitales et on n'fera pas dans le détail. Et on dansera sur les ruines de ces belles vitrines et, à notre passage, tu pourras compter les victimes. Barricades, barrages partout sur Paris, partout sur la ville que de la barbarie²¹⁰.

Mais le morceau de La Rumeur paraît poursuivre le même élan épique lancé par NTM car il le paraphrase au moins deux fois : « on fera la misère pour combler soi-

²¹⁰ La Rumeur, *On frappera* (interprètes : Hamé, Philipe, Ekoué, producteurs Kool M et Soul G), album *L'ombre sur la mesure*, EMI, 2002.

disant notre absence de repères », « et, pour ces briseurs de rêves y aura pas d'armistice dans ces zones sinistrées », dit La Rumeur ; « Où sont nos repères ?/ Qui sont nos modèles ?/ De toute une jeunesse, vous avez brûlé les ailes/ Brisé les rêves, tari la sève de l'espérance », disait l'un de plus beaux couplets de *Qu'est-ce qu'on attend ?*. Par ailleurs, l'intertextualité à laquelle renvoient les différents morceaux ne s'arrête pas là. Le même morceau de NTM renvoie à la chanson *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?* de 1937, interprétée notamment par Ray Ventura et ses Collégiens ; et ce non seulement par le titre, mais dans les paroles mêmes : « Pas pour faire la fête, mais qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu ? » dit NTM ; « Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?/ Qu'est-ce qu'on attend pour faire la fête ? » disent les premiers vers la chanson²¹¹. Enfin, *Quand les banlieusards sortent* semble bien quant à lui être une paraphrase de la chanson *Quand on arrive en ville* (1981), interprétée initialement par Daniel Balavoine²¹² : « Quand tout l'monde dort tranquille/ Dans les banlieues-dortoirs/ C'est l'heure où les zonards/ Descendent sur la ville/ Qui c'est qui viole les filles/ Le soir dans les parkings ?/ Qui met l'feu aux buildings ?/ C'est toujours les zonards/ Alors c'est la panique sur les boulevards/ Quand on arrive en ville... », c'est ainsi que commence la chanson ; « Ils suent, ils tremblent/ Ils courent à toutes jambes/ Ils prient même le ciel quand on se rassemble/ De peur que ça flambe/ Ils se cachent et puis verrouillent leurs portes/ La nuit quand les banlieusards sortent », c'est ainsi que commence le rap de Casey.

Il paraît alors que certains morceaux de rap mettent en œuvre des procédés épiques par excellence, et parfois même propres au genre de l'épopée en particulier, car ils en actualisent les grands thèmes, notamment celui de l'exaltation d'une action guerrière et le fait d'annoncer ou de consolider l'avènement d'un collectif, le sentiment d'appartenance à une « caste ». Mais ces éléments suffisent-ils pour affirmer que la voix dominante dans le rap français est l'épique ? Qu'en est-il de tous ces morceaux énoncés uniquement à la première personne et dans lesquels le rappeur semble charger un « je » fictif de raconter une expérience intime ?

Nés sous la même étoile d'IAM **ou la force épique du lieu commun**

Ce morceau du groupe marseillais IAM est particulièrement intéressant, justement parce qu'il est déroutant. Le titre présente une entité collective, grâce à la valeur adjectivale du participe passé « nés » au pluriel, alors que le texte est entièrement surinvesti par des éléments d'expérience intime, tous exprimés à la première personne du singulier. Un « moi » exprime avec une nostalgie poignante son sentiment personnel à l'égard de son destin en comparant deux sorts opposés, d'un côté le sien de « pauvre jeune de banlieue », d'un autre côté, celui d'un jeune bourgeois. Si nous oublions le titre, ce morceau relève de prime abord du registre lyrique par l'omniprésence du « je » qui renvoie, de même que le lexique mobilisé en conséquence, à une émotion en

²¹¹ *Qu'est ce qu'on attend pour être heureux ?*, Ray Ventura, 1937 (compositeur : Paul Misrachi, auteur : André Hornez, éditeur : WARNER CHAPPELL MUSIC France, interprète).

²¹² *Quand on arrive en ville*, Daniel Balavoine, 1981 (compositeur : Michel Berger, auteur : Luc Plamondon, Éditeur : APACHE SARL, PLAMONDON PUBLISHING).

principe exclusivement personnelle de la voix qui s'exprime²¹³. Plusieurs éléments de la tonalité de ce morceau sont alors proprement lyriques, comme le thème du destin personnel, son fil conducteur, qui est l'un de grands thèmes du registre lyrique. Ensuite, ce thème est bâti autour de la locution adjectivale « être né sous une bonne/une mauvaise étoile » qui évoque la destinée : la fortune ou l'infortune selon les caprices du destin. On peut également dire qu'il n'y pas de récit d'une action objective mais exclusivement un sujet individuel qui exprime ses douleurs et ses sensations. Il y a alors un vocabulaire et des expressions conséquents liés aux émotions (« Chez moi le rêve est évincé par une réalité glacée », « [...] mon heure sonne », « Les 'je t'aime' à mes parents, seul dans mon lit le soir »). La ponctuation expressive (une série considérable de points d'interrogation, des exclamations) et les adverbes d'intensité (« couloir *plein* de toiles », « la vie c'est *trop* long ») sont également des éléments propres au registre lyrique. Par ailleurs, le ton mélancolique et émotif de ce morceau a quelque chose du registre élégiaque (l'une des variantes du registre lyrique, rappelons-le) car le « moi » se plaint du début jusqu'à la fin. Il interpelle même une deuxième personne grammaticale pour mieux le faire (« Pourquoi tu me cherches ? »).

Comparons maintenant ce morceau à celui de NTM, nous pouvons voir que les grands thèmes épiques, comme l'exaltation d'une action guerrière collective, sont pratiquement absents. Aucun terme ne revêt un caractère collectif et le lexique est plutôt investi par des connotations lyriques et intimes. Nous retrouvons ainsi des mots comme : « rêve », « destin », « astre », « étoile » et des expressions comme celle-ci, « marié sans dot », qui sont attendrissantes, voire bouleversantes. Par ailleurs, il n'y a aucun indice d'exaltation guerrière, ni d'héroïsme, ni l'évocation de valeurs collectives qui donnent naissance à une entité plurielle nouvelle, ni la conviction de la destruction de l'ancien modèle comme issue nécessaire.

Or, le registre lyrique n'est au fond qu'une illusion car le thème du morceau relève du *lieu commun*. rappelons-nous que le *lieu commun*, le *cliché*, le *topos* ou le *poncif*, est une figure rhétorique qui consiste à évoquer des choses banales, des situations communes ou des assertions consensuelles, car connues et partagées par tous, dans un but notamment persuasif²¹⁴. Le *lieu commun* n'est pas ici de nature linguistique mais une idée tellement reprise qu'elle finit par perdre tout éclat : le manque d'avenir des jeunes de banlieue. Mais traiter justement les *topoi* d'un circuit sociétal fragile et de l'inégalité des chances des enfants issus des cités a une valeur persuasive en tant qu'idée couramment admise par l'auditoire (le public du rap, mais aussi l'ensemble de la société française qui est concernée par le biais du disque). Le grossissement de ces images banales peut ainsi renforcer l'adhésion de cet auditoire et le sensibiliser. En mobilisant les émotions et en les faisant passer pour des expériences personnelles, le rappeur réussit ce pari. Cette façon de traiter les images stéréotypées de la banlieue et de ses habitants relève alors du registre épique. En effet, ce n'est pas un sentiment individuel et intime que le rappeur évoque par la première personne du singulier mais un ressenti et un vécu d'un collectif beaucoup plus large, comme l'indique par ailleurs le titre du morceau. Le « moi » qui se plaint de sa malchance et qui en veut alors au partage injuste du destin est un « moi » entièrement fictif que le rappeur charge de raconter à la première personne l'expérience de toute une communauté. Les rappeurs d'IAM eux-

²¹³ Voir Friedrich Hegel, *Esthétique*, 4^e volume, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.

²¹⁴ Lire Aristote, *Les Topiques*, Tome I, livres I-IV et Francis Goyet, « Aux origines du sens actuel de 'lieu commun' », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1997, n° 49, p. 59-74.

mêmes se sont justement prononcés par rapport à l'usage que le rap peut faire de la première personne à caractère autobiographique : « des fois on va dire *je*, mais en fait on se met dans la peau d'un personnage » ; de cette manière, « ce n'est pas Akhenaton ou Chill qui rappe, c'est le personnage qu'il incarne qui va rapper »²¹⁵. C'est donc un personnage incarné, un être du cliché total, si l'on peut dire, qui sera chargé de faire apparaître comme intime une expérience collective. Par ailleurs, quand Aristote définit les différents types de *topoi*, il les classe en divers couples d'antonymes, dont l'un est justement « le juste et l'injuste »²¹⁶, qui correspond au thème du morceau d'IAM.

Plusieurs autres morceaux de rap traitent de façon similaire le *lieu commun* en mobilisant notamment les *topoi* de l'expérience de la cité et des inégalités des chances. Un moi individuel nous fait part d'une expérience présentée comme intime alors que nous sommes tentés d'entendre dans cette première personne la voix de toute une communauté. Par exemple le titre *Tragédie d'une trajectoire* (2006) de la rappeuse Casey mobilise le *topos* du racisme et le présente comme un vécu personnel : « je suis noire et née en France/ et maintenue en position de faiblesse²¹⁷ ». Mais bien que l'énonciation soit entièrement assumée par la première personne du singulier, n'est-ce pas la voix de toute la communauté noire de France qui semble s'exprimer dans ces mots ? Comme pour le morceau d'IAM, nous pouvons apprécier tout un lexique qui permet d'exprimer un sentiment personnel chargé de tristesse et de mélancolie et qui rend compte de l'ampleur et de la gravité du vécu du « moi » : « Cette belle insouciance de l'enfance/ Qui plus tard laisse place à la sagesse/ J'ai pas connue », (notons par ailleurs l'hyperbate dans ces vers qui met en avant ce que la voix énonciatrice dit ne pas avoir eu) ; « aujourd'hui encore un rien me blesse » ; « Et y a peu de chances que ça s' passe avec la vieillesse ». Nous pouvons également apprécier un registre de type élégiaque qui prend même la forme d'une prière : « Je vous en prie, s'il vous plaît, tuez-les tous/ Vous ma très sainte Marie pleine de grâce ».

Or, quelques différences peuvent être signalées par rapport au morceau d'IAM qui mobilise le *cliché* dans toute son intégralité. Dans ce morceau le « moi » nous dit avoir vécu un certain nombre de choses propres en général au parcours fragile des jeunes dans les banlieues populaires, et même de les avoir connues toutes : pauvreté, échec scolaire, délinquance, drogue, prison, etc. Nous avons déjà dit que ce n'est pas le vécu du rappeur qui est raconté ici mais qu'il donne la parole à un « moi » fictif. Mais alors pourquoi le charger d'absolument tous les clichés sur la banlieue ? rappelons-nous qu'évoquer des choses connues et partagées permet à l'orateur de sensibiliser son auditoire. Dans sa démarche il va alors évoquer un cas singulier, pour donner suite au général et atteindre ainsi l'universalité. Voilà pourquoi nous pouvons dire que le *lieu commun* dans *Nés sous la même étoile* est en toute transparence une stratégie rhétorique. Par contre, dans le morceau de Casey la portée autobiographique semble s'imposer sur le « moi » fictif. La première personne ne nous parle pas de la France en général mais particulièrement de Rouen, « jolie petite ville de France », où la rappeuse a vraiment passé son enfance. Ensuite elle nous raconte des situations ponctuelles de son enfance où elle a souffert du racisme, notamment à l'école, situations que nous pouvons replacer dans le cadre de l'intime. Mais bien que ce « moi » soit plus autobiographique que

²¹⁵ Shurik'N Chang-Ti/Joe dans Jean-Louis Bocquet et Philippe Pierre-Adolphe, *Rap ta France ! Les rappeurs français prennent la parole*, Paris, Flammarion, 1997.

²¹⁶ Aristote, *op. cit.*

²¹⁷ Casey, *Tragédie d'une trajectoire* (interprètes : Casey et Héry), album *Tragédie d'une trajectoire*, (producteur Héry, Soul G, Laloo, Stofkry), Anfalsh, 2006.

purement fictif elle ne parle pourtant pas d'une expérience absolument intime, comme peuvent l'être l'amour, le désespoir ou la mort d'un être aimé, mais d'un vécu qui est aussi partagé par beaucoup d'autres et par une communauté en particulier.

Le fait de bâtir un morceau de choses banales, de généralités, voire d'idées reçues, les grossissant à l'échelle de l'épique souvent aussi par des exagérations – n'est-ce pas finalement la formule qui ferait que la voix soit épique et non pas lyrique, même quand l'énonciation est entièrement assumée par un « moi » et même quand celui-ci est autobiographique ? Car les banalités sont partagées par tous et la voix individuelle semble alors s'exprimer au nom d'un « nous » et non pas d'un « moi ». Or, arriver à l'hypothèse du rap comme manifestation d'une voix épique ne veut pas dire que l'on en écarte toute voix lyrique. Car il y a bien des morceaux où le « moi » exprime cette fois-ci des choses purement intimes à la façon que l'on reconnaît pour la poésie lyrique depuis le XVII^e siècle, c'est-à-dire qu'une âme exprime ses joies, ses douleurs et ses sensations toujours avec ses jugements subjectifs²¹⁸. Un exemple éloquent de ce lyrisme est le titre *Ma saleté d'espérance* (2006) du rappeur Rocé, où le « moi » évoque justement ses épreuves personnelles de désespérance ou d'amour propre blessé.

Les analyses à partir de ces deux morceaux emblématiques du rap français ont soulevé quelques questionnements sur la voix épique et lyrique du rap. Ainsi, nous pouvons dire que plusieurs morceaux de rap sont épiques par le fait de mobiliser des thèmes et des traits esthétiques propres au registre épique comme des actions héroïques au nom d'une communauté. Nous avons pu constater ensuite que d'autres morceaux sont également épiques même quand ils ne présentent pas les grands traits de l'épopée et même quand ils sont entièrement assumés par un « moi » qui nous fait part de sentiments de prime abord intimes. Ils s'inscrivent dans le registre épique parce qu'ils expriment des choses banales, en mobilisant la figure du *lieu commun*, dans lesquelles se reconnaît toute une communauté, et semblent même le faire au nom de celle-ci. En même temps, il serait réducteur de conclure que tout le rap français est épique, car nombre de morceaux ont également recours à la voix lyrique, comme est le cas du titre du rappeur Rocé. Mais la voix du rap est-elle pour l'essentiel épique ? Le rappeur serait-il toujours le porte-parole d'une voix épique, d'une voix collective ?

Curieusement, un morceau de rap semble répondre à lui tout seul à ces questions. L'énonciation de *Banlieusards* (2008) du rappeur Kery James, est assumée indistinctement par les premières personnes du singulier et du pluriel, érigées comme une même et unique voix. Le morceau mobilise en même temps le *lieu commun* de la cité, voire même du ghetto, et l'exaltation d'un acte guerrier, car il parle de « combat ». La voix énonciatrice définit ce rap par des termes qui rappellent le geste héroïque des épopées (« le chant de combattants », « l'hymne des battants »), elle se nomme avec les siens, des « soldats », des « courageux » plein de « rage ». Nous pouvons apprécier également des expressions qui appellent à la lutte collective : « Il est temps que la deuxième France s'éveille » ; « Brandis l'épée du courage, entreprends et bats-toi », « Et si tu pleures, pleure des larmes de détermination/ Car ceci n'est pas une plainte, c'est une

²¹⁸ Voir Hegel, *Esthétique*, op. cit, cité par Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le livre de poche, 1993 dans l'entrée « lyrisme ».

révolution ! »²¹⁹.

En même temps, ce morceau met en avant l'image du « moi » du rappeur comme poète porte-parole d'une voix collective : « ce texte je vous le devais ». J'insiste sur l'image de poète porte-parole et non pas sur celle de porte-parole tout court parce qu'il me paraît que c'est ainsi que le rappeur peut assumer la voix épique. Nous avons déjà l'image du rappeur comme porte-parole de la banlieue qui est greffée au rap depuis son émergence dans les années quatre-vingt-dix, notamment par les définitions du rap proposées par les médias de masse et certaines approches sociologiques. L'idée de « poète » a été pourtant négligée et me paraît essentielle pour que le rappeur définisse sa position de locuteur, c'est-à-dire qu'il décide au nom de qui il parle et qu'il assume ainsi la voix épique. Kery James appelle à la révolte des banlieusards, certes, mais il insiste sur le fait que « [il] manie la langue de Molière, [qu'il] maîtrise les lettres ». Ne serait-ce pas la virtuosité verbale qui fait que le rappeur peut assumer la voix épique ? Il maîtrise les lieux communs, il peut dire des choses banales, certes, mais n'est-ce pas parce qu'il maîtrise la langue et qu'il parle mieux que les autres, qu'il peut finalement le faire ? Ce sont en tout cas quelques questionnements initiaux.

²¹⁹ Kery James, *Banlieusards* (interprète : Kery James, musique : Tefa et masta), album *À l'ombre du show business*, Up Music, 2008.

L'EXHIBITION TEXTUELLE DE L'INTIME

La représentation chantée de l'intime face aux évolutions de la société italienne

Céline Pruvost, Études italiennes
Université d'Amiens

Les chansons d'amour se trouvent à la charnière entre l'intime et le collectif. Intimes, car elles narrent des événements privés, personnels - du moins dans la fiction. Collectives, car ces chansons naissent et doivent s'insérer dans un contexte historique précis, avec ses conventions, ses lois et aussi ses tabous. Quand elles touchent un large public, les chansons d'amour rencontrent un écho qui va bien au-delà de l'histoire d'un couple fictif : l'intimité mise en lumière trouve alors une résonance dans les milliers de couples ou d'individus qui se reconnaissent dans cette histoire singulière. L'énonciation la plus fréquente met en relation un « je » et un « tu », démultipliés dans la réception et dans l'identification potentielle à ces personnages. La chanson d'amour narre une émotion intime susceptible de porter un sens collectif, parfois même jusqu'à se charger d'une valeur générationnelle.

Il existe parfois des tensions entre les réalités sociales d'une époque donnée et leurs représentations chantées. C'est le cas par exemple en Italie, qui connaît dans les années 1960 et 1970 des évolutions législatives fondamentales, dont certaines concernent très directement le couple et la famille. Ces évolutions législatives actent des modifications importantes qui touchent au vivre-ensemble ; elles sont la marque d'une modification des normes collectives. Or pendant cette même période, le traitement thématique, linguistique et musical de l'amour évolue radicalement. Un slogan, d'abord féministe puis très populaire dans les mouvements de contestation, résume bien cet enjeu nouveau à représenter l'intime : « Le privé est politique ». Il existe d'ailleurs une variante également très diffusée, « le personnel est politique²²⁰ » : on voit à travers cette équivalence dans l'usage que le privé et le personnel sont assimilés à ce que nous pourrions aussi appeler l'intime, dont la dimension collective est rappelée à travers la mention du politique.

Après avoir fourni quelques repères sur ce contexte italien, nous mettrons en regard deux périodes où la chanson d'auteur opère un rôle central. Dans les années 1960, quand l'évocation chantée de l'intime est encore taboue, les auteurs-compositeurs-interprètes italiens, appelés *cantautori*, osent les premières transgressions. Dans les années 1970, ces chansons pionnières seront largement prolongées, et dépassées par des œuvres où l'on trouve une véritable volonté de politisation de l'intime.

²²⁰ « Il privato è politico », « il personale è politico ».

Le contexte socioculturel italien

La société italienne évolue considérablement entre les années 1960 et les années 1970. Le « miracle économique²²¹ » modifie le mode de vie de nombreux Italiens. Une période de prospérité commence alors et profite pleinement aux maisons de disques, mais aussi aux artistes. En effet, de nombreux artistes alors débutants sont soutenus par des maisons de disques en quête de nouveautés dans un marché du disque en pleine expansion. En Italie comme ailleurs, l'année 1968 marque un véritable tournant. Mais contrairement à la situation en France, le mouvement ne se limite pas à la capitale ; le rapprochement entre les révoltes étudiantes et celles du monde du travail a bien lieu. Particularité italienne, ce « mai rampant » ne s'achève pas en 1968, mais débouche sur « l'automne chaud » de 1969, puis sur des années de forte politisation et de grandes tensions durant toute la décennie suivante. Ce « temps des révoltes²²² », que l'historiographie résume souvent dans l'expression lapidaire et réductrice d'« années de plomb », est marqué politiquement par une « stratégie de la tension », la crainte d'un coup d'État et de nombreux attentats liés au terrorisme rouge ou noir, mais aussi par l'échec du compromis historique entre la Démocratie Chrétienne et le Parti Communiste Italien. Une nouvelle vague de mouvements apparaît en 1977, lorsque la gauche parlementaire fait l'objet de vives contestations de la part de la gauche extraparlamentaire. En 1978, l'enlèvement d'Aldo Moro par les Brigades Rouges puis son exécution marquent l'apogée de cette tension. Il serait toutefois appauvrissant de réduire la décennie à cela, car un climat d'effervescence, de joie et de créativité régnait également dans certaines franges de la jeunesse politisée. Quoi qu'il en soit, ces luttes politiques aboutissent à un certain nombre d'avancées législatives qui concernent l'égalité des sexes, et donc aussi le couple. C'est dans ce contexte que s'inscrit un véritable renouveau de la chanson italienne : la façon dont l'amour est mis en chanson suit donc ces évolutions.

Ainsi, certaines lois touchent directement à la sphère de l'intime ou au statut, à la vie et à la représentation des femmes. Il est utile de garder cette chronologie législative à l'esprit pour analyser l'évolution de la représentation du couple dans la chanson d'auteur italienne. La Loi Merlin du 20 février 1958 aboutit à la fermeture des maisons closes. Entre 1959 et 1963, des métiers jusqu'alors interdits aux femmes leur deviennent théoriquement ouverts : en 1959 un corps de police féminin est créé ; en 1961 les femmes ne sont plus exclues des carrières de la diplomatie et de la magistrature. La loi du 9 janvier 1963 met fin à la possibilité pour les femmes d'être licenciées pour cause de mariage. Jusqu'en 1968, une loi fasciste qui prévoyait de très lourdes disparités législatives entre les hommes et les femmes en cas d'adultère était encore en application – c'est cette situation que dénonce Pietro Germi dans *Divorce à l'italienne* en 1961. Cet article 559 du Code Pénal de 1930 est alors invalidé par la cour constitutionnelle, au nom de l'égalité morale et juridique entre les époux. La loi Fortuna-Baslini du 1er décembre 1970 autorise le divorce, au prix d'un débat politique et sociétal extrêmement houleux, dans un pays catholique où l'influence morale et politique du pape reste très

²²¹ « De 1950 à 1963, l'économie italienne a connu une phase d'expansion sans équivalent dans l'Europe de l'après-guerre. L'ampleur des transformations que cette croissance rapide (7,5% du PNB en 1955) a fait subir à la société transalpine a fortement impressionné les contemporains. » Pierre Milza, *Histoire de l'Italie : des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 2013, p. 927.

²²² Jean-Claude Zancarini, Laurent Scotto d'Ardino et Pierre Girard, « Littérature et 'temps des révoltes' », *L'Italie des années de plomb*, Autrement, 2010, p. 274-287.

forte. Les opposants au divorce déposent une demande de référendum auprès de la Cour de Cassation. Le *Referendum sul divorzio* se tient le 12 mai 1974 et invite les italiens à se prononcer pour ou contre la loi Fortuna-Baslini. Les manifestations du 8 mars 1974 opposées au retrait de la loi sont particulièrement importantes. Avec un taux de participation de 87,7%, le « non » l'emporte à 59,3% et la loi reste en vigueur. En 1975, le code de la famille est rénové et instaure la parité légale entre les époux. Le 5 février 1975, une pétition est déposée auprès de la cour de cassation, demandant la tenue d'un référendum pour abroger les lois qui pénalisent l'avortement – qui est encore passible de plusieurs années de réclusion. Dans un climat politiquement très tendu, après les crispations liées au référendum sur le divorce, la loi 194 du 22 mai 1978 dépénalise l'avortement ; les femmes peuvent avorter dans des structures publiques pendant les trois premiers mois de grossesse. Là encore, un référendum sur la loi est demandé par pétition par un grand nombre d'opposants, et la loi est finalement confirmée par la consultation référendaire du 17 mai 1981.

Une périodisation s'impose d'emblée, entre une première partie (1958-1968) qui voit arriver les premières lois et les premiers ferments, mais où les débats de fond restent encore assez souterrains, et une deuxième partie (1968-1980) où les revendications éclatent, se structurent et obtiennent des résultats conséquents. De fait, les textes des chansons changent entre les deux périodes : ce qui était tabou (et donc souvent censuré) dans les années 1960 le devient de moins en moins dans la décennie suivante. Si les *cantautori* sont plus libres du contenu de leurs chansons dans les années 1970, l'écriture sous contrainte des pionniers ayant osé mettre en chanson certains thèmes alors inédits a été une source fertile.

Les années 1960 ou les premières transgressions chantées du tabou de l'intime

Une première génération de *cantautori* – pour la plupart nés à Gênes, dont les textes s'inspirent de Georges Brassens et Jacques Brel, et soutenus par des directeurs artistiques inspirés (par exemple Nanni Ricordi) – enregistre des chansons jugées scandaleuses. Le premier album de Luigi Tenco, en 1962, est presque intégralement censuré par la Rai, qui l'accuse de proposer des textes « contenant trop de sexe et de politique²²³ ». A travers ces critiques, on trouve à la fois un tabou intime (le sexe) et un tabou collectif (la politique). Les premiers disques de Fabrizio De André font eux aussi l'objet d'une censure quasi systématique, dans la mesure où ils abordent des sujets réputés inchantables, comme la prostitution, la mort ou la mise en cause de la guerre. Pire, en traduisant Brassens ou en écrivant à sa manière, De André ose parfois cumuler ces tabous : dans un tel contexte, sa version italienne du *Testament* (1968) fait scandale. Dans son histoire de la censure radio-télévisuelle italienne, Menico Caroli souligne aussi l'existence d'une autocensure très active à l'échelle des maisons de disques, au moins jusqu'en 1978²²⁴. En effet, il devient beaucoup plus difficile de faire la promotion d'un disque censuré et les ventes s'en ressentent. Les maisons de disques qui acceptent de continuer à publier des contenus qui seront à coup sûr censurés, sans faire pression pour que les auteurs s'autocensurent, s'inscrivent dans une démarche militante qui a contribué à faire évoluer les normes de ce qui peut être dit ou pas en chanson. Renouveler la façon de chanter l'intime était alors un acte militant.

Les *cantautori* génois sont ainsi les premiers à revisiter et à remettre en cause les

²²³ « troppo pieni di sesso e politica », Menico Caroli, *Proibitissimo! : censori e censurati della radiotelevisione italiana*, Milano, Garzanti, 2003, p. 154.

²²⁴ Menico Caroli, *Proibitissimo!*, op. cit., p. 162.

lieux communs du sentiment. L'une des chansons les plus célèbres de Luigi Tenco commet d'emblée un crime de lèse-cupidon : « je suis tombé amoureux de toi parce que je n'avais rien d'autre à faire²²⁵ ». Loin, les flèches et les qualités inégalables de l'être aimé : comme il le fera dans beaucoup d'autres textes, Tenco centre son discours sur l'état de celui qui aime, en assumant sans complexes le fait que l'objet d'amour, au fond, importe peu. C'est la disponibilité du futur amoureux qui détermine son état, le fait de tomber amoureux peut même répondre à un besoin (« parce que je ne pouvais plus rester seul »). Comme le souligne un historien de la chanson italienne, la rupture avec la tradition tient au fait que « plus qu'exalté, ce sentiment est analysé²²⁶ ». Avec des mots d'une grande simplicité, Tenco bouleverse les schémas traditionnels de la représentation de l'amour dans la chanson. De même, sa chanson *Io sì* nous plonge dans une situation *a priori* classique de duo amoureux (ce qu'on voit à partir d'un mode énonciatif qui utilise les deux premières personnes du singulier) mais un conditionnel vient ajouter une épaisseur temporelle entre les deux protagonistes. La situation narrative est, pour l'époque, sulfureuse : un ancien amour de jeunesse revient vers une femme désormais mariée, et lui fait la liste de tout ce qui lui manque et qu'elle aurait eu avec lui. N'oublions pas que l'article 559 du Code Pénal de 1930 est encore en vigueur et que l'adultère est particulièrement pénalisé pour les femmes (jusqu'à deux ans de prison ferme). L'amant déchu se compare à l'homme élu par la femme et dresse un triste portrait de son quotidien, tout en lui faisant miroiter ce qu'elle aurait pu vivre si elle l'avait choisi, lui. Deux réalités sont ainsi comparées, qui représentent deux façons radicalement différentes de vivre l'amour, dans un réquisitoire construit à la façon d'une gradation dans l'intime. « L'autre » ne sait pas faire rêver sa femme, il manque d'imagination pour parler d'amour, il ne sait pas la faire rougir ni aimer sa « voix chaude » ; pire, l'intimité lui fait peur et il la fuit. Le texte se focalise ensuite sur un moment précis, la nuit. Selon notre chanteur, la vraie nuit n'est faite ni pour la vie sociale, ni pour le sommeil, c'est au contraire le moment de l'intimité amoureuse : « je t'aurais appris des choses de l'amour qu'il considère, lui, comme des péchés²²⁷ » : ce sont des blocages liés à sa religion qui entravent les élans du partenaire attiré, laissant la femme dans l'ignorance de tous ses charmes et de ses effets. On trouve ainsi une représentation de la virilité comme possession et partage avec la femme aimée d'un savoir sensuel et sexuel, le tout dans un contexte extrêmement polémique : l'homme ordinaire, en tous cas l'homme choisi, n'est pas en mesure de partager ses connaissances sexuelles avec sa femme et ne l'épanouit pas. Simone Dessì et Gianni Borgna parlent de « romantisme réaliste » pour souligner la grande nouveauté de cette représentation : « c'est l'amour physique qui fait son entrée dans la musique légère italienne, chanté à pleine voix et avec des mots clairs²²⁸ »

Cette façon de positionner un « je » contre les autres hommes et les usages habituels est éminemment polémique, ce qui n'a pas échappé aux censeurs de la Rai. On le voit bien, chez Tenco la sphère amoureuse peut être porteuse de valeurs progressistes, considérées à l'époque comme subversives. Cela se vérifie également dans des chansons

²²⁵ « mi sono innamorato di te perché non avevo niente da fare », dans la chanson *Mi sono innamorato di te* (1962).

²²⁶ « più che celebrato, questo sentimento viene analizzato », Gianfranco Baldazzi, *La canzone italiana del novecento*, Roma, Newton Compton, 1989, p. 132.

²²⁷ « t'avrei insegnato qualcosa dell'amore che per lui è peccato ».

²²⁸ Gianni Borgna et Simone Dessì, *C'era una volta una gatta : i cantautori degli anni '60*, Roma, Savelli, 1977, p. 22-23.

qui ne parlent pas directement de sexualité mais de « bon comportement » des femmes. Dans *Una brava ragazza*, Luigi Tenco décrit la « jeune fille comme il faut » qui serait censée lui plaire : elle ne sort pas le soir, va à la messe, ne s'intéresse pas à la sexualité, ne fait aucun geste équivoque, n'éprouve pas de désir et l'exprime moins encore... Mais la construction anaphorique des strophes et l'usage du conditionnel laissent déjà poindre l'antiphrase. Effectivement, le renversement de situation finale actualise cette ironie : « si tu étais une jeune fille comme il faut, la fille que je rêvais de rencontrer [...] après notre premier rendez-vous / je t'aurais quittée²²⁹ ». Le rejet est exprimé fort clairement : face à une véritable jeune fille comme il faut, le chanteur aurait pris ses jambes à son cou. Le véritable portrait doit donc se lire en creux (exactement comme dans *Io sì*) : la femme attirante est celle qui sort la nuit, dort le matin, est curieuse vis-à-vis de la sexualité, n'hésite pas à exprimer ses désirs (par des gestes, par des mots). On pourrait presque considérer qu'il s'agit d'une chanson proto-féministe, tant cette vision de la femme – qui apparaît en 1962 sur le premier 33 tours de Luigi Tenco – est étonnante et progressiste. Notons au passage une contradiction dans le regard du chanteur : il rêve de rencontrer quelqu'un qui ne l'intéresserait pas. Est-ce à dire que son éducation l'incite à rechercher une femme qui l'ennuierait ?

On peut aussi rattacher certaines chansons de Bruno Lauzi à ce « romantisme réaliste », par exemple *Ritornerei* (1963) : « Tu te sens seule avec ta liberté, et c'est pour ça que tu reviendras²³⁰ ». Voilà une vision fort peu valorisante des comportements amoureux, de l'homme (que même une rupture ne peut pas faire évoluer) comme de la femme (qui n'agit pas par désir mais par peur de la liberté). Dans *Viva Maddalena*, Sergio Endrigo, s'il souligne les connotations religieuses du prénom, déclenche un scandale pour les vers suivants : « vive la jeunesse, qui offre ses nuits blanches²³¹ ». L'écho très clair à la chanson *Sa jeunesse* (1956) de Charles Aznavour passe inaperçu, mais ce texte est alors considéré comme une attaque au moralisme ambiant. Bruno Lauzi y revient en 2006 dans son autobiographie : « Cela peut sembler ridicule aujourd'hui, mais on n'avait jamais entendu une phrase aussi violente. “Offrir des nuits blanches” c'était comme écrire “baiser” sur les murs d'une église ; à la radio d'État non plus, on n'avait jamais rien entendu de plus scandaleux²³². » Dans *Via Broletto 34* (1962), Sergio Endrigo aborde un thème difficile, en racontant un féminicide, sur une musique gracieuse et guillerette. Les arrangements de Bacalov accentuent l'effet de surprise d'un drame que rien ne laisse présager dans le début du texte. Toute la chanson se structure autour de l'idée de sommeil. Au début, un homme amoureux semble veiller précieusement sur celui de sa bien-aimée ; il veille tant sur elle qu'il finit par la plonger dans un sommeil éternel. Les liens causaux dans le texte soulignent la futilité des motifs et la folie du chanteur, également révélée par le contraste entre l'horreur des propos et la voix parfaitement tenue, ainsi que par l'absence totale d'expression de remords. La morale souligne encore cette folie : le chanteur conclut le récit de son crime en se considérant comme un « gentilhomme » car il taira les causes de son acte. On peut voir là une façon de dénoncer la loi du silence et le fait que tous les comportements sociaux semblent acceptables, dès lors qu'ils restent cachés. Le texte est évidemment censuré

²²⁹ « se tu fossi una brava ragazza, la ragazza che sognavo d'incontrare [...] dopo il nostro primo incontro / t'avrei lasciata ».

²³⁰ « Ti senti sola / Con la tua libertà / Ed è per questo che tu / Ritornerei »

²³¹ « Viva la gioventù / Che regala notti bianche »

²³² Bruno Lauzi, *Tanto domani mi sveglio : autobiografia in controcanto*, Sestri Levante (Genova), Gammara, 2006, p. 32.

par la Rai.

Gino Paoli, avec des mots simples, fait partie de ceux qui révolutionnent le plus les contenus de la chanson italienne. Il dira *a posteriori* qu'il ressentait « le besoin de dire que l'amour peut naître à tout moment et en tout lieu, pour se projeter partout, en dépassant toutes les frontières et toutes les barrières²³³. » Cette idée, déjà mille fois évoquée de façon abstraite dans la tradition précédente, devient dans ses chansons extrêmement concrète, incarnée, prosaïque. Prenons par exemple *Il cielo in una stanza*, de 1960 :

*Quando tu es là avec moi
Cette pièce n'a plus de murs
Mais des arbres, des arbres infinis
Quando tu es là à côté de moi
Ce plafond violet n'existe plus
Moi je vois le ciel au dessus de nous
Qui restons là
Abandonnés
Comme s'il n'existait plus rien au monde
J'entends un harmonica
J'ai l'impression que c'est un orgue
Qui vibre pour toi et moi
Là-haut dans l'immensité du ciel
Pour toi, pour moi, dans le ciel²³⁴*

Dans une interview récente, Paoli a confirmé que son intention dans cette chanson était de décrire un orgasme :

J'avais la volonté de décrire l'orgasme : le fait de faire l'amour et l'instant qui suit où l'on est projeté dans l'infini, où l'on est tout et rien. Ce moment, même s'y reprenant à cent fois, on ne réussira jamais à le décrire. Mais en décrivant comme une spirale tout ce qu'il y a autour, cela revient à reconstruire le centre, à travers de nombreux cercles concentriques, sans jamais toucher le noyau du concept. C'est comme cela que j'ai écrit *Il cielo in una stanza* : les murs, la fenêtre, la musique de l'extérieur, et j'ai cherché à reconstruire le moment. [...] Ce qui est intéressant, c'est toujours ce qu'on ne sait pas, ce qu'on ne comprend pas, ce qui n'est pas dit clairement²³⁵.

La chanson ne bascule pourtant pas dans l'hermétisme : Gino Paoli utilise un langage du quotidien, des mots très simples qui gardent une grande force évocatrice tout en pouvant faire aussi l'objet d'une lecture abstraite – ce qui permet parfois d'éviter la censure, et c'est là tout le tour de force de ses premières chansons, qui rencontrent un succès conséquent.

L'évocation d'une intimité amoureuse et sexuelle avant le mariage constitue un thème commun à plusieurs *cantautori* génois, thème qui déclenche une censure

²³³ Leonardo Colombati, *La canzone italiana, 1861-2011: storie e testi*, Milano, Mondadori Ricordi, 2011, p. 788.

²³⁴ « *Quando sei qui con me / Questa stanza non ha più pareti / Ma alberi, alberi infiniti / Quando sei qui vicino a me / Questo soffitto viola / No, non esiste più / Io vedo il cielo sopra noi / Che restiamo qui / Abbandonati come se / Non ci fosse più / Niente, più niente al mondo / Suona un'armonica / Mi sembra un organo / Che vibra per te e per me / Su nell'immensità del cielo / Per te, per me, nel cielo* »

²³⁵ Marzio Angiolani, « Genova e la canzone d'autore, conversazione con Gino Paoli », in *Trasparenze, supplemento non periodico a « Quaderno di poesia* », Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 99.

systématique. Au début des années 1960 en Italie, évoquer des relations sexuelles hors mariage en chanson est considéré comme une véritable subversion. Gino Paoli sait donc qu'il sera censuré pour *Anche se* (1962) :

*Même si tu as appartenu à un autre homme
J'ai quand-même besoin de toi
Et je n'ai besoin de savoir rien d'autre*²³⁶

Dans *Teresa* (1965), Sergio Endrigo aborde exactement le même thème et la chanson fait de nouveau scandale :

*Thérèse, je ne suis pas né d'hier
Pour toi je n'ai pas été le premier
Et je ne serai pas non plus le dernier,
Tu le sais, je le sais, mais [...] Aimer
Comme tu sais aimer, personne ne le sait
Tu n'as rien à te faire pardonner
Ce que tu me donnes me suffit*²³⁷

Endrigo renverse la perspective communément admise et montre que la vraie intelligence d'un homme consiste à ne pas se laisser berné par des femmes feignant la virginité par peur d'être mal jugées, alors même que leur expérience les trahit. Il dénonce ainsi la bienséance hypocrite qui force les femmes à mentir et les hommes à faire semblant de croire leurs mensonges. Il va même plus loin, en remplaçant les jugements moraux par des jugements appréciatifs sur l'expérience amoureuse. Il s'agit véritablement d'une représentation nouvelle du couple, chantée tout en douceur, où ce qui est valorisé n'est plus l'honneur (associé à la virginité de la femme), mais la sincérité et l'expérience. Même si la voix de Sergio Endrigo est douce et tendre, et l'arrangement très langoureux, le scandale est là. Louer la non-virginité d'une femme ne va pas du tout de soi avant 1968. Par la suite, le thème paraîtra bien moins rebelle (jusqu'à rapidement disparaître, devenu obsolète) : les thématiques se déplacent, en suivant les évolutions de la société. Les *cantautori* génois expriment ainsi dans les années 1960 des thèmes qui semblent alors avant-gardistes, mais qui s'imposeront quelques années plus tard à la fois dans les mouvements de contestation et dans les réformes législatives.

Les années 1970, quand chanter l'intime devient ouvertement politique

Après les mouvements des années 1968-1969, la chanson d'auteur parle de plus en plus communément de sexualité et cela constitue, au fond, une transgression moindre que dans la décennie précédente - ces chansons sont d'ailleurs rarement censurées, et leurs créateurs-interprètes, les *cantautori* dits « de la deuxième génération » rencontrent un succès important. « Le personnel est politique », ce slogan très en vogue dans les années 1970, laisse également son empreinte dans la pratique et dans la réception des chansons des auteurs-compositeurs-interprètes.

En quelques années, certains thèmes disparaissent (la question de la non-virginité des femmes avant le mariage n'est plus une source de polémique) et d'autres deviennent centraux : en lien direct avec l'évolution de la législation, on observe un véritable

²³⁶ « *Anche se, sei stata di un altro / Ho bisogno lo stesso di te / E non mi importa di sapere altro* »

²³⁷ « *Teresa / Non sono mica nato ieri / Per te non sono stato il primo / Nemmeno l'ultimo lo sai lo so ma [...] Amare / Come sai tu non sa nessuna / Non devo perdonarti niente / Mi basta quello che mi dai* »

renouveau dans la façon de parler de la maternité, avec une ouverture à des situations jusqu'alors taboues, comme les grossesses hors mariage et l'avortement.

Si de nombreux *cantautori* utilisent alors l'amour et la sexualité comme une métaphore du politique²³⁸, les situations et portraits d'hommes se diversifient considérablement. Dans *Il bello* (1973), Francesco Guccini pose un regard ironique sur les clichés machistes, tournant en ridicule son propre personnage. Il incarne un chanteur danseur de tango, qui multiplie les goujateries en restant persuadé qu'il est irrésistiblement viril. Ainsi, il considère qu'avoir cassé la côte d'une danseuse n'est que « le plus faible tribut qu'une femme doit payer » pour lui²³⁹. Sous son ton léger et parodique, cette chanson aborde discrètement la question des violences faites aux femmes, présentée comme un des éléments du machisme ordinaire. Piero Ciampi dans *Te lo faccio vedere chi sono io* (1973) incarne un chanteur qui promet monts et merveilles à une femme, et finit par lui demander de lui avancer l'argent d'un taxi, qu'il ne peut pas s'offrir. *L'incontro* (1976) aborde un thème encore plus intime et inhabituel : le chanteur décrit l'anxiété qui l'envahit à l'idée d'une rencontre prévue le lendemain. On comprend peu à peu qu'il doit revoir sa fille, qu'il n'a pas élevée ni même vue depuis des années, et qu'il ne se sent pas à la hauteur. La chute ne dit pas s'il ira ou non au rendez-vous, mais donne une vision très torturée d'un père absent, ce qui est aussi une façon de parler de la séparation. Lucio Dalla dans *Disperato erotico stomp* (1977) raconte sur une musique enjouée la misère sexuelle de son chanteur. Après avoir été rejeté par sa partenaire, il s'enferme chez lui, finit par se résoudre à aller voir une prostituée, avec qui il ne fait que parler de ses problèmes, pour finalement retourner dans sa chambre et se contenter de masturbation, en somme la seule forme de sexualité qui lui soit accessible. Les *cantautori* proposent ainsi des représentations d'hommes plus contrastées, allant de l'auto-ironie à l'expression de douleurs très personnelles, avec de moins en moins de tabous.

De même, la façon de représenter les rencontres amoureuses évolue. On a vu que dans les années 1960 le simple fait d'évoquer des femmes ne préservant pas leur virginité pour le mariage faisait scandale. La chanson *Anna e Marco* (1979) de Lucio Dalla aurait alors été perçue bien différemment. Elle décrit avec beaucoup de tendresse et de bienveillance la rencontre de deux jeunes gens jusque-là un peu perdus, en laissant entendre à quel point le fait de s'être trouvés va changer leur vie. Mais si l'on résume l'intrigue de cette chanson perçue comme romantique à la fin des années 1970, on s'aperçoit que tout cela n'aurait sans doute pas été jugé bien convenable par les censeurs des années 1960. La rencontre a lieu dans une boîte de nuit, les deux personnages, sans s'être parlé, s'éclipsent main dans la main – le narrateur choisissant ce moment pour décrire la lune, l'auditeur n'en saura pas davantage. C'est sans doute ce flou volontaire qui permet que la chanson soit perçue comme romantique²⁴⁰. On retrouve cette même

²³⁸ Ces aspects sont développés dans ma thèse, Céline Pruvost, *La Chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 268-275.

²³⁹ « *Oh, la stringo forte in una spastica carezza e nello spasimo una costola si spezza / ma che m'importa, poichè sono quasi un mito / questo è il minimo tributo che una donna pagar dè / Sono fatale : olè!* »

²⁴⁰ Dans *Samedi soir sur la terre* (1994), Francis Cabrel décrit une situation semblable, mais de façon moins tendre, avec des personnages anonymes et interchangeable, en insistant sur l'aspect banal de la rencontre, là où Dalla prend au contraire le temps de dresser un portrait d'Anna et de Marco, et en décrivant précisément ce que Dalla élide (« une histoire ordinaire [...] qui commence sur le siège arrière de sa voiture ») présentée comme sans avenir (« pas la peine d'être plus précis, cette histoire

bienveillance dans *4/3/1943*, où Dalla chante l'histoire d'une femme mineure tombée enceinte pendant la guerre d'un soldat inconnu – inconnu à tel point qu'elle ignore jusqu'à son nom. La censure a imposé plusieurs modifications, en lien avec le champ lexical de la religion, jugé impropre pour parler d'une fille-mère. Mais moyennant ces concessions, Lucio Dalla a pu interpréter la chanson au festival de San Remo en 1971, ce qui témoigne d'une évolution rapide de la sensibilité des récepteurs (censeurs et public).

En 1976, quand Francesco Guccini écrit et enregistre *Piccola storia ignobile*, l'avortement est encore pénalisé en Italie. Sans donner directement son avis sur la question, il amène plus subtilement l'auditoire à réfléchir à partir d'un cas concret. La version du 33 tours *Via Paolo Fabbri 43* dure près de sept minutes, avec une situation d'énonciation assez complexe. Guccini incarne ici un personnage qui dévoile peu à peu ses aspects les plus antipathiques. C'est auprès de cet homme qu'une jeune femme est venue se confier : on découvre cette « ignoble petite histoire » à travers la reformulation de ce confident peu bienveillant, qui utilise les informations dont il dispose pour sermonner son interlocutrice – le public se trouvant ainsi projeté dans la situation de cette femme. Dans les propos du chanteur-confident-moralisateur, on voit apparaître une galerie de personnages secondaires : le père de la jeune femme, obsédé par l'honneur de sa famille ; sa mère, qui a compris mais n'a rien dit ni rien fait pour l'épauler ; et l'homme qui l'a quittée dès l'annonce de sa grossesse, tout en exerçant une forte pression sur elle pour qu'elle avorte. Cette chanson est remarquablement bien construite, car en dépit de la complexité de l'énonciation (un chanteur qui dit le contraire de ce que pense l'interprète et qui parle à une interlocutrice en évoquant plusieurs personnages), tout est parfaitement clair et il n'y a aucune ambiguïté dans la position défendue. Elle illustre avec force les ravages de la loi du silence qui entoure cette femme, contrainte à avorter et à assumer dans une solitude totale les conséquences de son acte, dans sa chair et dans son existence sociale. Placer le public dans la position de la femme est la véritable force de cette chanson qui utilise l'empathie plutôt que l'idéologie. On identifie la voix du chanteur à celle de la société bien-pensante, qui au nom de la morale (le lexique moral et religieux est très présent) en vient à se comporter de façon abjecte. Voilà donc un exemple de chanson construite comme la révélation d'une conversation intime, chargée d'une valeur collective très forte pour un pays en plein débat sociétal sur la question de la dépénalisation de l'avortement.

Dans cette perspective, Claudio Lolli signe avec *Anna di Francia* (1976) une des chansons les plus remarquables de la période. D'une durée totale de plus de six minutes, elle s'organise en deux moments distincts, séparés par un passage instrumental. Dans la première partie, le chanteur décrit l'arrivée d'une femme étrangère (comme le titre l'indique) dans le noyau politique et social que représente la place, fondamentale dans ces années-là. Par un procédé de focalisation, on passe d'un collectif à un individu, en suivant le regard charmé du chanteur. La séduction entre les deux personnages (Anna et le chanteur) passe à travers un dialogue de nature politique. La suite de l'histoire est racontée en musique plutôt qu'en mots : Anna s'en va et le chanteur la suit. Même si l'intimité amoureuse n'est pas verbalisée, les procédés musicaux utilisés sont d'une grande efficacité narrative²⁴¹. Commence alors une dernière séquence, qui raconte la projection dans l'après du couple, sous la forme d'une série de non-promesses. Ici l'anaphore et le point de vue changent : après le portrait de la femme, et l'évocation de

est déjà finie »), alors qu'elle semble ouvrir un monde dans *Anna e Marco*.

²⁴¹ Je développe ces aspects musicaux dans ma thèse, Céline Pruvost, *op. cit.*, p. 265-268.

la rencontre, voici le portrait de l'homme qui se positionne face à elle. Le chanteur parle désormais en son nom. Il dresse la liste de tout ce qu'il ne sera pas pour sa partenaire, créant un effet d'attente pour savoir ce qu'il voudrait finalement représenter.

*Je ne serai pas pour toi une horloge
Le lustre qui retire ton soutien-gorge
Quand il est tard, qu'il fait nuit et que tu es fatiguée
Et que ton désir, comme le temps, manque*

*Je ne serai pas pour toi le percepteur
D'une larme vingt-et-une fois par mois
Je ne compterai pas les jours à tes lunes
Pour faire l'amour sans notes de frais*

*Je ne serai pas pour toi le simple miroir
D'un visage qui ne se change jamais
Je ne serai pas ton manche à balai
Déguisé en amant ou en mari*

*Je ne serai pas ce ciel gris, ce matin
Le dentifrice qui se bat contre le vin
Je ne serai pas ta consolation
Ni même pas le père de ton prochain enfant*

*Pour cette fois au moins, je serai ta liberté
Pour cette fois au moins, juste ta liberté
Pour cette fois au moins, notre liberté
Et la place chaude et douce de cette ville²⁴²*

Cette liste dresse un réquisitoire assez sévère contre les couples traditionnels, et donc contre les mariages bourgeois (sans doute même contre les mariages tout court). Même si la tournure syntaxique est identique, on a là l'exact contraire de *Un'avventura* (1969) de Mogol et Battisti, chanson pop très célèbre où le chanteur promet justement à sa partenaire que « ce ne sera pas une aventure²⁴³ ». Toutes les promesses habituellement chantées dans ce type de répertoire servent ici de repoussoir, pour aboutir à une revalorisation complète de la liberté²⁴⁴. Comme nous l'avons vu, treize ans auparavant dans *Ritornerei* (1963), Bruno Lauzi chantait une vision au fond dévalorisante de l'homme, choisi par défaut par une femme incapable de supporter la solitude (« Tu te sens seule avec ta liberté / et c'est pour cela que tu reviendras »). Cette liberté que la femme cherchait à fuir, est devenue chez Lolli un bien infiniment précieux qui peut se partager en couple. L'anaphore du dernier vers apporte d'autres nuances importantes, en

²⁴² « Non sarò per te un orologio / Il lampadario che ti toglie il reggiseno / Quando è tardi, è notte e tu sei stanca / E la tua voglia come il tempo manca // Non sarò per te un esattore / Di una lacrima ventuno volte al mese / Non conterò i giorni alle tue lune / Per far l'amore senza rimborso spese // Non sarò per te solo lo specchio / Di una faccia che non cambia mai vestito / Non sarò il tuo manico di scopa / Travestito da amante o da marito // Non sarò quel cielo grigio quel mattino / Il dentifricio che fa a pugni con il vino / Non sarò la tua consolazione / E neanche il padre del tuo prossimo bambino / Per questa volta almeno sarò la tua libertà / Per questa volta almeno solo la tua libertà / Per questa volta almeno la nostra libertà / E la piazza calda e dolce di questa città »

²⁴³ « Non sarà un'avventura »

²⁴⁴ Thématiquement, cela évoque bien sûr *Ma libertà* (1969), chantée par Serge Reggiani puis par Georges Moustaki.

passant de « ta » à « notre » liberté : le chanteur offre à la femme le respect de sa propre liberté, qui va de pair avec la sienne et n'est pas un obstacle au couple. La répétition de « au moins » montre que l'idée d'une histoire sans lendemains ne pose pas de problème, mais qu'une suite n'est toutefois pas exclue : le futur est libre et ouvert. De Lauzi à Lolli, la représentation de l'amour a évolué vers quelque chose de moins torturé, dans la mesure où l'homme qui s'y représente n'est pas perdu, ni choisi par défaut. On peut donc voir dans cette chanson une vision plus optimiste et valorisante de cette nouvelle virilité. Claudio Lolli chante un homme qui sait très bien ce qu'il veut, qui n'est pas dépassé par le féminisme et qui arrive sereinement à se positionner par rapport à cette femme libérée, en étant lui aussi un homme libéré. Cette représentation de l'amour rejette tout cliché romantique pour proposer une alternative (qui contient nécessairement, elle aussi, sa part d'idéalisation) profondément égalitaire, à la fois militante et sereine.

Ainsi, qu'elles annoncent, qu'elles suivent ou même qu'elles idéalisent les évolutions de la société italienne, les chansons d'amour des *cantautori* entretiennent un rapport étroit avec leur contexte social. S'il faut attendre la fin des années 1970 pour que des créatrices de chansons se fassent entendre, à commencer par Gianna Nannini, l'expression de l'intimité amoureuse des hommes gagne en subtilité, tant pour décrire le regard du collectif social sur l'intimité du couple que pour exprimer des ressentis individuels à résonance collective. L'intimité amoureuse n'est pas une abstraction, mais au contraire une réalité qui dépend de normes collectives, dont on retrouve la trace en chansons. L'évolution des textes des *cantautori* entre le début des années 1960 et la fin des années 1970 est l'une des illustrations possibles de cette dialectique entre intime et collectif.

La mort et le deuil au prisme de la chanson

Cécile Prévost-Thomas, Sociologie
Sorbonne Nouvelle – Paris 3/Cerlis.

À Céline, À Marc.

*Il faut nous aimer sur terre,
Il faut nous aimer vivants
Ne crois pas aux cimetières
Il faut nous aimer avant*²⁴⁵

(In memoriam)

En juillet 2013, deux de mes proches, Céline Cecchetto et Marc Chevalier dont la passion commune pour la chanson avait permis à nos chemins de se croiser plusieurs années auparavant, sont décédés.

Céline Cecchetto, survenue dans sa 32^e année le 9 juillet 2013, avait assisté le 25 novembre 2004, jour de notre rencontre, à la Bibliothèque Nationale de France sur le site François-Mitterrand, au colloque « La chanson française – Hommage à Jacques Canetti » à l'occasion duquel je communiquais à la fois sur les liens entre « la chanson et le disque » et sur « la chanson, une exception culturelle française ». Elle était alors agrégée de Lettres modernes et doctorante en Langue et Littérature Françaises à l'Université de Bordeaux III et préparait une thèse sur les « Échos du Moyen Âge et de la Renaissance dans la chanson française contemporaine » qu'elle soutiendrait brillamment quatre ans plus tard, le 24 septembre 2008. Luttant contre la maladie au cours des trois dernières années de sa vie, Céline avait participé à plusieurs colloques sur la chanson, publié plusieurs articles, coordonné deux ouvrages collectifs²⁴⁶ et était engagée²⁴⁷, à mes côtés²⁴⁸, depuis 2009 au sein de la branche francophone d'Europe de l'IASPM. Lorsque son compagnon m'apprit son décès par courrier électronique, l'objet de son message était « Triste comme un saule, aurait dit Brassens » en référence à la

²⁴⁵ Paul Fort, cité par Georges Brassens à l'occasion du décès de Jacques Brel.
http://www.dailymotion.com/video/xa49qy_georges-brassens_music

²⁴⁶ Céline Cecchetto et Michel Prat (ed.), *La chanson politique en Europe*, *Eidolon* n° 82, Bordeaux, P.U.B., 2008, 439 p. et Céline Cecchetto, (ed.), *Chanson et intertextualité*, *Eidolon* n° 94, Bordeaux, P.U.B., 2012, 400 p.

²⁴⁷ Céline Cecchetto fut trésorière de l'IASPM – Bfe (International Association for the Study of Popular Music) de 2009 à 2013.

²⁴⁸ J'ai présidé l'IASPM - Bfe de 2009 à 2011.

chanson de Georges Brassens, *Le Testament*²⁴⁹ qui elle-même s'inspirait de l'œuvre poétique du même nom de François Villon²⁵⁰ dont Céline Cecchetto se servit dans ses travaux²⁵¹ et dont la filiation entre les deux poètes posa la colonne vertébrale de toute sa recherche doctorale : « C'est à Villon que s'identifiait volontiers Georges Brassens, qui est à la source profonde de ce travail, et c'est par lui que l'on pourra comprendre ce qu'ont d'indissociables ces deux époques dans notre perspective », écrivait-elle dans une première version de l'introduction de sa thèse de doctorat.

J'avais rencontré Marc Chevalier²⁵² le 18 juin 1991 à l'occasion d'une réunion d'information sur les activités proposées par le *Centre de la Chanson d'Expression Française*, ex-*Centre de la Chanson*, dont il était alors président²⁵³. S'ensuivirent vingt années d'échanges, de complicité, d'accords et de valeurs partagés sur l'importance à accorder à la chanson comme moyen d'expression et de communication, sur la nécessité de concevoir les pratiques artistiques comme propices à l'épanouissement humain et sur les vertus de l'éducation populaire et de la pédagogie active, secteurs d'activités qui tramèrent ses engagements humain et professionnel.

Le 25 juillet 2013, jour des ses obsèques, auxquelles j'étais présente, après lui avoir rendu un hommage très émouvant en l'église Notre-Dame de Lorette²⁵⁴, le chanteur Christian Camerlynck, interpréta *a capella* en guise d'adieu, à côté des proches qui entouraient son cercueil dans une allée du Père-Lachaise, *Les chemins de l'amour*, chanson extraite de la pièce de Jean Anouilh *Léocadia*²⁵⁵ mise en musique par Francis Poulenc en 1939 et enregistrée par André Schlessler en 1962 sur le disque *Chansons de théâtre par Marc et André* sous la direction musicale et les orchestrations de Georges

²⁴⁹ « Je serai triste comme un saule / Quand le Dieu qui partout me suit / Me dira, la main sur l'épaule / "Va-t'en voir là-haut si j'y suis" » sont les premiers vers de la chanson de Georges Brassens.

²⁵⁰ Le texte de *La Ballade des dames du temps jadis* mis en musique par Georges Brassens en 1953 est issu de l'œuvre *Le Testament* (appelé aussi *Le Grand Testament*) publié par François Villon en 1461.

²⁵¹ Céline Cecchetto, « Passages de Villon dans la chanson contemporaine », *Eidolon* n° 79 – *Le Temps de la Mémoire II : Soi et les autres*, Danielle Bohler et Gérard Peylet (dir.), Bordeaux, P.U.B, 2007, p. 305-326.

²⁵² Né le 8 mai 1920 à Avignon et décédé le 18 juillet 2013 à Paris, Marc Chevalier était comédien, chanteur, musicien, animateur. Il avait fondé avec André Schlessler le duo *Marc et André* en 1947 et ouvert avec ses amis Léo Noël, Brigitte Sabouraud et André Schlessler en février 1951 le cabaret *l'Écluse*, 15, quai des Grands-Augustins à Paris, cabaret qui devint un des hauts-lieux du quartier latin et de la Rive-gauche pendant les années 1950 et 1960. (cf. Marc Chevalier, *Mémoires d'un cabaret, l'Écluse*, Paris, La Découverte, 1987). De 1962 à 1995 il fut un acteur important de la culture populaire, fondant et dirigeant à partir de 1974 le CREAR (Centre de formation professionnelle aux métiers d'art et de la communication) ouvert aux adultes non diplômés et ne justifiant d'aucune expérience préalable dans la discipline choisie (sérigraphie, menuiserie, céramique, audiovisuel, etc.) (cf. Marc Chevalier, *Les disciplines artistiques au service de la formation des adultes, 33 années d'expériences pratiques (1962-1995)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le travail social », 2012.

²⁵³ Marc Chevalier a présidé le Centre de la Chanson de 1989 à 1999. C'est à peu près durant la même période (de 1991 à 2000) que je m'engageais au sein de cette association pour prendre part aux différentes activités administratives et artistiques proposées (Festival Brassens, 1991 ; Membre du Conseil d'Administration ; Marathon Trenet, 1994 ; Séminaire Interdisciplinaire Chanson de 1998 à 2000, etc.)

²⁵⁴ Dans cet éloge, reproduit sur le site du chanteur Jacques Bertin, disponible à l'adresse suivante : http://velen.chez-alice.fr/bertin/orpailleurs_chevalier.htm, Christian Camerlynck, explique combien il considère Marc Chevalier comme son père spirituel, son guide artistique et culturel.

²⁵⁵ *Léocadia* fut créée au théâtre de la Michodière à Paris le 30 novembre 1940 avec Yvonne Printemps (première interprète des *Chemins de l'amour*) et Pierre Fresnay dans les premiers rôles.

Delerue²⁵⁶. Quelques gorges serrées, quelques voix sourdes, dont la mienne, reprisent dans un souffle commun le refrain de cette chanson :

*Chemins de mon amour,
Je vous cherche toujours,
Chemins perdus
Vous n'êtes plus
Et vos échos sont sourds.
Chemins du désespoir,
Chemins du souvenir,
Chemins du premier jour,
Divin chemin d'amour.*

Le retour sur ces épreuves, ces deux épisodes douloureux de mon existence mais aussi de celles et de ceux avec qui j'ai partagé directement ou indirectement ces expériences de recueillement et de séparation, m'ont fait réfléchir plus avant sur les liens singuliers que nous entretenons avec la chanson quand elle interroge la mort, quand elle accompagne le deuil, quand elle exprime l'ultime lien affectif, culturel, qui unit les disparus et les survivants.

Dans la continuité de mes recherches sur la place octroyée par notre société contemporaine à la chanson, à travers ses pratiques de création, ses modes de diffusion et ses conditions de réception, traiter des questions de la mort et du deuil me paraît tout à fait stimulant non seulement par rapport à l'éventail des disciplines que ces relations *chanson/mort*, *chanson/deuil* peuvent convoquer (au-delà de la sociologie, l'anthropologie, la musicologie, la psychanalyse, la philosophie) mais aussi parce qu'à travers les états qu'elle décrit et les situations qu'elle engendre, les frontières de ses pratiques et de ses comportements (de création, d'interprétation, de réception) se brouillent, les interrogations sur l'intime et le collectif s'interpénètrent et les hypothèses de recherche se multiplient.

De plus, se pencher sur ces états singuliers, parler de « la cessation de la vie »²⁵⁷ et de la « douleur, de l'affliction, de la profonde tristesse que l'on éprouve à la suite de la mort de quelqu'un »²⁵⁸ nous invitent à explorer un champ lexical, sémantique et discursif très riche qui nous renvoie à un ensemble de faits sociaux : l'absence, le départ, la disparition, la perte, la séparation, la solitude, le silence, la mémoire, la transmission, les souvenirs, l'oubli..., et par voie de conséquence à tisser autant de relations intimes que d'enjeux sociaux.

Penser les liens *chanson/mort*, *chanson/deuil* à l'aune de l'intime et du collectif nous invite dans un premier temps à explorer plusieurs niveaux de compréhension de ces deux dimensions. L'intime peut en effet recouvrir plusieurs significations. Dans un premier temps l'intime, qui provient du latin *intimus* « ce qui est le plus en dedans »,

²⁵⁶ *Les chemins de l'amour*, André Schlessler, *Marc et André*, *Chansons de théâtre*, 1962, Disques Adès, TS 30 LA 503.

²⁵⁷ Définition du vocable *mort* proposée par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>

²⁵⁸ Définition du vocable *deuil* proposée par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>

désigne la vie intérieure d'une personne : « ce qu'il y a de plus profond, de plus essentiel, de plus original chez une personne²⁵⁹ » mais aussi « la face cachée et secrète de l'individu²⁶⁰ » ou encore « le fond du fond ou le fond sans fond, cette racine mystérieuse de chacun de nous²⁶¹ ». D'une manière plus précise encore, chez l'artiste, le créateur, « l'intime exprime la qualité de celui qui a la/sa vie intérieure profonde pour objet d'étude, pour inspiration²⁶² », et plus encore, « l'art, quelle que soit sa forme, est par essence la symbolisation de l'intime du créateur²⁶³ ».

Mais l'intime peut aussi désigner dans un second temps, les relations de proximité entretenues au sein du cercle familial et/ou amical, où la vie privée d'une personne entre en résonance avec celle d'une autre ou de plusieurs autres. Ici l'intime, relié à la vie privée, s'oppose aux attitudes et comportements adoptés dans la sphère publique, que l'on soit ou non un personnage reconnu.

Enfin, au cœur même du cercle, [s'exprime] la plus intime des relations, la relation amoureuse. Là où le corps et l'esprit exultent, le désir et l'étreinte de deux êtres, la mise à nu de la chair, la plus cachée, la plus sensible et la plus protégée. Un lieu de jouissance et de souffrance, de puissance et de fragilité. Un lieu cru. Les intimes se découvrent et partagent leur secret. De l'amour partagé naît un grand désir de fusion : que les mots, les sentiments, les sensations, les pensées, les souvenirs, les histoires de chacun se mêlent et se pénètrent comme les sexes. Ne former qu'un. C'est dans l'amour que le partage de l'intime trouve son expression la plus aboutie et qu'il atteint ses limites²⁶⁴.

Quelle qu'en soit l'acception et au-delà de la dimension individuelle ou interindividuelle qui le qualifie, l'intime est toujours tissé d'une part sociale et/ou collective (famille, communauté), d'une appartenance culturelle au groupe, puisque c'est la relation aux autres qui fait que l'on est soi-même. L'intimité la plus profonde, la plus inviolable, la plus impénétrable, la plus subjective ne serait-elle pas alors celle du défunt qui, en perdant la vie, n'a plus de relations à autrui, n'a plus de relations au monde ? Mais peut-on ici encore évoquer l'intime quand seuls, ceux qui lui survivront décideront de sa séparation corporelle s'il n'a pas eu le temps d'émettre ses dernières volontés ?

Pour les survivants enfin, la relation d'intimité se traduira, en fonction du degré de proximité entretenu avec le défunt par la veillée mortuaire, le recueillement, la mobilisation des souvenirs liés à cette personne, mais il ne s'agira plus d'une relation au sens social du terme comme l'a si justement expliqué Vladimir Jankélévitch dans son essai *La Mort* :

Le mort n'est en rapport avec personne ; et par suite la mort de ce mort est l'absolument incommunicable. Vous avez beau secouer le noyé, l'appeler par son nom, le noyé ne répond plus. Plus jamais l'absent ne sera présent. La Sonnerie « aux morts » qu'on entend dans nos cérémonies reste sans écho : le mort ne répond pas à l'appel déchirant du clairon ; la note lugubre s'éteint dans

²⁵⁹ Définition du vocable *intime* proposée par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>

²⁶⁰ Cécile Sales, « Les enjeux de l'intime », *Études*, Tome 416, 2012/6, p.752.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 759.

²⁶² Définition du vocable *intime* proposée par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>

²⁶³ Cécile Sales, « Les enjeux de l'intime », *Études*, Tome 416, 2012/6, p. 750.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 756.

le silence, parmi les sanglots des femmes.²⁶⁵

Pour surmonter la perte définitive de cette relation, pour affronter par ricochet l'idée de sa propre mort, ceux qui resteront auront besoin d'échanger, de se re-liaison, de se rassurer, de se rassembler, de s'exprimer sous la forme « d'une collectivité réagissant à certaines situations par des actions dont les individus pris isolément ne seraient pas capables »²⁶⁶. Le collectif laissera alors entrevoir plusieurs degrés de pratiques tangibles ou virtuelles au sein desquelles pourront s'exprimer les membres d'un groupe, d'une communauté, un public, des spectateurs, des auditeurs, une assemblée présente aux cérémonies funèbres qu'elle soit privée ou publique.

À une autre échelle, c'est le collectif comme société qu'il faut pouvoir interroger dans les rapports qu'il entretient avec la mort et comprendre son évolution. Ainsi comme le précise Karine Roudaut, « nos sociétés contemporaines occidentales connaissent une profonde transformation des attitudes envers la mort et le deuil. Les rapports individuel et collectif à la mort, à la fin de vie et au deuil, se sont modifiés considérablement, traduisant par là même des préoccupations changeantes et une transformation manifeste des pratiques sociales. Aujourd'hui, on fait face à la mort et au deuil de manière différente qu'hier, et plusieurs manières d'y faire face existent, qu'il s'agisse de considérer la question de la prise en charge des patients en fin de vie ou celle de l'après-mort, des rites funéraires et des croyances ou encore de ce qui se passe après pour les proches, ceux qui restent²⁶⁷ ». De manière encore plus explicite, Tony Walter, professeur en *Death Studies* et directeur du *Centre for Death & Society* à l'université de Bath en Angleterre « distingue trois modèles de rapports à la mort : le traditionnel, le moderne, le postmoderne²⁶⁸ » :

Théologique et religieux, le modèle traditionnel a pour contexte la communauté et pour autorité la tradition, il est porté par une ritualisation publique extérieure et institutionnalisée (codes de deuil, degrés de deuil visibles dans le vêtement, rôles sociaux et statuts). Scientifique et médical, le modèle moderne centré sur l'hôpital et la médicalisation, est défini comme étant marqué par le repli solitaire en l'absence de rites et de symboles rituels ; la mort serait alors désocialisée au sens où elle n'est plus pleinement intégrée à la vie sociale, mais cachée, silencieuse, voire cloîtrée aux confins de l'hôpital, évacuée de la vie sociale collective. Psychologique et familial, le modèle actuel, dit aussi postmoderne, est orienté vers la subjectivation du rapport à la mort et au deuil, dans le sens d'une "intimisation" croissante²⁶⁹.

À l'aune de ces modèles et de leur ancrage historique, quels liens intimes et collectifs entretient la chanson dans ses rapports à la mort ? Comment artistes et anonymes rendent-ils hommage à leurs proches en chansons ? Comment dialoguent l'intime et le collectif dans l'écriture des œuvres qui traitent de la mort, dans les concerts où des hommages aux disparus sont rendus, dans les cérémonies de deuil ? Quelles communications se tissent entre artistes et publics, autour d'œuvres dédiées aux disparus ? Quelles significations individuelles et sociales prennent de telles pratiques

²⁶⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 255.

²⁶⁶ Définition du vocable *collectif* proposée par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>

²⁶⁷ Karine Roudaut, *Ceux qui restent, Une sociologie du deuil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le sens social », 2012, p. 13.

²⁶⁸ *Ibid.*, Extrait de la note 2, p. 13.

²⁶⁹ Karine Roudaut, *Ceux qui restent, op.cit.*, p. 13.

aux XX^e et XXI^e siècles ? Quels changements ou quelles invariabilités peut-on observer d'un siècle à l'autre ? Enfin, quelle place, quelles fonctions et quelles spécificités peut-on octroyer à la chanson, comme œuvre culturelle, comme pratique sociale, à partir de ces observations ?

Si les comportements, les représentations à l'égard de la mort et du deuil ont évolué au fil du temps, la mort demeure dans son essence un phénomène immuable : toute « cessation définitive de la vie » sépare à jamais physiquement, socialement le défunt de ceux qui lui survivent. Dans ce sens, les attitudes les plus intimes à son égard restent stables : la disparition, la séparation, le souvenir sont des épreuves que chaque être confronté à la mort d'un proche doit pouvoir franchir pour poursuivre son chemin de vie. C'est à partir de ces trois moments²⁷⁰ que je propose d'interroger les liens que la chanson tisse avec la mort et le deuil en émettant l'hypothèse principale selon laquelle pour supporter la disparition définitive, pour adoucir la séparation irrévocable, pour entretenir la mémoire de nos défunts, la chanson avec ses mots et ses notes panse (au sens de soigner)/pense (au sens de réfléchir) les maux, les plaies de l'absence et du deuil ; son expression intime et/ou collective constitue l'ultime lien social entre le mort et ceux qui restent. Dans ce sens, elle exprime ses fonctions symboliques (thérapeutique, consolatrice, cathartique) et sociales (communuelle, communautaire, mémorielle²⁷¹) les plus sensibles et les plus profondes et propose une nouvelle lecture des modèles de rapport à la mort.

La disparition

De tout temps, la mort a inspiré les créateurs de chansons pour témoigner de faits réels ou imaginaires, pour la provoquer, la défier, la braver ou l'apprivoiser.

Le roi Renaud, attestée comme l'une des plus anciennes et des plus répandues de nos chansons médiévales, doit sa popularité à la progression dramatique et au réalisme de son récit depuis l'évocation du retour de guerre de Renaud « portant ses tripes dans se mains », jusqu'à la décision de sa femme, après qu'elle eut appris sa disparition, de le rejoindre, seule : « Terre, ouvre-toi ! Terre, fends-toi ! Que j'aïlle avec Renaud mon roi ! », ou accompagnée par leur fils venant de naître : « Ma mère, dites au fossoyeur, Qu'il creuse la tombe pour deux, Et qu'il fasse le trou assez grand, Pour qu'on y mette aussi l'enfant²⁷² ».

Issue de cette tradition de la complainte, *Les roses blanches*, composée par Charles-Louis Pothier (paroles) et Léon Raiter (musique), dont le texte raconte l'histoire d'un « gosse de Paris » qui perd sa « maman » à qui il offrait des roses blanches tous les dimanches jusque sur son lit de mort, est l'un des premiers succès de Radio Tour Eiffel en 1927, et sera vendu à trois millions de *petits formats* et deux millions de disques !

²⁷⁰ Par manque de place étant donné le format imposé pour cet article, je me contenterai ici de traiter le premier aspect (La disparition) de cette réflexion en m'intéressant à la production des chansons qui interrogent la mort comme phénomène à la fois intime et collectif. Les deux autres dimensions, la séparation et le souvenir, plus focalisées sur les pratiques, les rituels de deuil et les hommages en chansons feront l'objet de publications ultérieures.

²⁷¹ Voir Cécile Prévost-Thomas, *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine*, Thèse de doctorat en sociologie, Université de Paris X-Nanterre, 2006, 541 p.

²⁷² La chute est différente selon les versions et les variantes de cette complainte. On en compte une soixantaine.

Dans la même veine de très nombreuses chansons francophones contemporaines ont été écrites pour témoigner de la disparition de proches, qu'ils soient ou non intimes avec le chanteur. Certaines doivent leur notoriété, dans la continuité du *Roi Renaud* ou des *Roses blanches*, au thème exploré (et éploré) et seront fréquemment adoptées²⁷³ – diffusées ou interprétées –, en raison de leur popularité médiatique et de leur caractère universel, pour accompagner les cérémonies de deuil au moment des obsèques : retenons ici peut-être la plus universelle de toute *Le Paradis blanc*²⁷⁴ qui remporte un franc succès ou dans le cas de la perte d'une mère les chansons *La Mamma*²⁷⁵, *Mamy Blue*²⁷⁶ ou *Une mère*²⁷⁷ et dans celui de la perte d'un père *Mon vieux*²⁷⁸ ou *Le plus fort c'est mon père*²⁷⁹. Au sujet de cette chanson, Lynda Lemay me confiait d'ailleurs en juillet 1996 au cours d'une entrevue – et seulement deux ans après la sortie de ce titre :

Le plus fort c'est mon père a été jouée dans toutes les églises du Québec, quand les papas mouraient ou pour la fête des pères, les filles chantent ou récitent le texte à leurs papas, parce qu'elles leur expliquent que c'est ce qu'elles voulaient leur dire mais qu'elles ne trouvaient pas les mots ! Et c'est incroyable de voir la portée que ça peut avoir alors que j'ai écrit ça pour moi, je ne pouvais pas me douter qu'à un moment donné ça aurait cet impact-là !

La possibilité de bâtir un corpus exhaustif des chansons traitant de la mort et du deuil et de leurs différentes significations étant absolument utopique, nous retiendrons dans le cadre de cette réflexion trois entrées possibles (l'évocation de l'absence, la confession intime, la transgression du tabou) illustrées par quelques exemples significatifs²⁸⁰ d'œuvres pouvant rendre compte des expressions intimes et collectives dialoguant avec ces thématiques.

L'évocation de l'absence

La première entrée nous renvoie de manière directe ou décalée à la disparition envisagée du point de vue de l'absence. Si être absent ne signifie pas forcément être mort, le trouble causé par l'absence physique de ceux qui nous sont chers, de ceux qui nous manquent peut être relié à ce sentiment de la perte, momentanée, de longue durée ou définitive, comme le suggère Francis Cabrel dans *Les gens absents* (2004) :

²⁷³ Les titres des chansons retenus ici sont ceux qui sont le plus fréquemment cités sur les blogs de témoignages de deuils et sur les sites dédiés à l'organisation des obsèques.

²⁷⁴ Chanson écrite, composée et interprétée par Michel Berger et parue sur l'album *Ça ne tient pas debout* sorti en 1990.

²⁷⁵ Chanson écrite par Robert Gall, composée et interprétée par Charles Aznavour, parue en 1963.

²⁷⁶ Chanson écrite et composée par Hubert Giraud en 1970 d'après une version originale en anglais de Joël Daydé, paru en 1971.

²⁷⁷ Chanson écrite et composée par Lynda Lemay en 2006 et enregistrée sur l'album *Ma Signature*.

²⁷⁸ Chanson écrite par Michelle Senlis (en hommage à son père) et composée par Jean Ferrat en 1962. La version la plus populaire est celle de Daniel Guichard parue en 1974.

²⁷⁹ Chanson écrite et composée par Lynda Lemay en 1994 et enregistrée sur l'album *Y*.

²⁸⁰ Je ferai ici miens les propos que tient Joël July dans l'introduction de son *Esthétique de la chanson française contemporaine* : « en évoquant les textes que je connais le mieux et qui ont trouvé chez moi le plus de résonance ». Cf. Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007, p. 9.

*Les gens absents, c'est bien ça l'ennuyeux,
Ils tournent tout le temps là devant nos yeux,
On croyait défaire l'étreinte d'un coup sec,
Et puis finalement, on se réveille avec
[...]
On parle en dormant, est-ce que c'est bien normal
Les gens absents tout leur est égal.*

Pour Grand Corps Malade, on passe de l'article défini « Les » au déterminant possessif « Nos », avec *Nos absents* (2010). Ici, il est bien question des proches qui sont décédés :

*C'est pas vraiment des fantômes, mais leur absence est tellement forte,
Qu'elle crée en nous une présence qui nous rend faible ou nous supporte.*

Plus loin il ajoute :

*Moi les morts, les disparus, je n'en parle pas beaucoup.
Alors j'écris sur eux, je titille mes sujets tabous.*

Si Grand Corps Malade déclare pouvoir écrire sur les morts à défaut de parvenir à en parler facilement, pour Barbara l'écriture est impossible quand elle veut évoquer la disparition de sa mère survenue le 6 novembre 1967. Elle mettra six ans à composer *Chanson pour une absente (Le 6 novembre)*, titre sur lequel elle vocalisera, n'arrivant pas à apposer de paroles sur sa musique après avoir confié à William Sheller²⁸¹ dans l'introduction de ce titre :

Bon faites-là cette chanson-là Will. Si tu veux... j'voudrai moi..., c'est une chanson qui s'appellera *Chanson pour une absente* ou *Le 6 novembre*, ça je ne sais pas encore, j'voulais faire une chose qui est absolument sans texte, en fait on t'avait envoyé un texte mais j'arrive pas à écrire..., bon, et ce que je voudrais, disons que c'est Paris, c'est un matin, c'est un matin de novembre, c'est un matin qui n'est pas encore froid de novembre, c'est encore ensoleillé mais c'est quand même frileux, et c'est un matin de novembre avec un temps de mars en fait, il y a un petit soleil comme ça, une petite pluie, et c'est dans Paris, c'est une marche très lente, une traversée de Paris, c'est noir, c'est comme une longue, une file, une grappe, comme ça tu vois, lourde, de gens ou pas de gens, et ça s'écoule comme ça très lentement, enfin c'est sombre quand même, tu vois, et je voyais une chose qui ferait comme ça, à la fois comme une, je sais pas, enfin comme une lente prière... (elle vocalise), tu vois (elle vocalise) même avec des chœurs !²⁸².

Cet exemple tout à fait singulier nous conduit à souligner le pouvoir spécifique de la musique comme « agent effectif du travail de survie » au sens où l'entend Raymond Lemieux :

Parce qu'elle mobilise l'intimité de l'être en deçà et au-delà des mots, elle peut non seulement accompagner les actes par lesquels les humains apprennent à survivre à l'expérience des limites, de la perte et de la mort, mais elle est un agent effectif de ce travail de survie. Elle devient alors non seulement soutien de la communauté en émergence, mais créatrice de cette communauté. Là où les mots manquent, en deçà des mots, elle porte l'émotion à l'ordre des signifiants. Là où manquent les mots, quand ils sont devenus impuissants, elle effectue une traversée des frontières qu'on pourrait tout aussi bien appeler

²⁸¹ William Sheller sera responsable des orchestrations et des arrangements sur ce titre et sur l'ensemble de l'album *La Louve* sorti le 31 octobre 1973.

²⁸² Début de *Chanson pour une absente (le 6 novembre)*, Album *La Louve*, (1973) Titre 5, 4'53. [0'00 – 1'38].

transcendance.²⁸³

Mais pour qu'il y ait chanson, il faut qu'il y ait des mots²⁸⁴. Comme chez Grand Corps Malade, le passage par l'écriture est nécessaire pour témoigner de l'indicible ; comme chez Anne Sylvestre, il est indispensable pour éviter le pire : « Dans ma vie, dès que quelque chose n'allait pas, il n'y avait qu'une chose à faire : écrire, écrire autre chose et continuer à écrire toujours. C'est la seule parade que je connaisse. Quand j'ai écrit *Écrire pour ne pas mourir* (1985), ce n'était pas juste une vue de l'esprit. C'était vraiment écrire pour vivre et littéralement ne pas mourir », me confiait-elle en 2009²⁸⁵ :

*Écrire ce qui me résiste
Écrire et ne pas vivre triste
Et me dissoudre dans les mots
Qu'ils soient ma joie et mon repos
Écrire et pas me foutre à l'eau*

La confession intime

Si Barbara n'a pas réussi à écrire au sujet de la disparition de sa mère²⁸⁶, avec *Nantes* dédiée à son père en 1963 :

*Au chemin qui longe la mer
Couché dans le jardin des pierres
Je veux que tranquille il repose
Je l'ai couché dessous les roses
Mon père, mon père*

et *Une petite Cantate* dédiée à son amie pianiste Liliane Bénelli deux ans plus tard :

*Oh mon amie, oh ma douce
Oh ma si petite à moi
Mon Dieu qu'elle est difficile
Cette cantate sans toi*

l'artiste nous livre deux témoignages des plus intimes de son répertoire sur la perte de ses êtres chers. Ces deux exemples nous permettent de distinguer, si intimes soient-elles,

²⁸³ Raymond Lemieux, « Quand les mots manquent... Travail de deuil, rituel et musique », *Frontières*, Vol. 20, n° 2, Printemps 2008, p. 15.

²⁸⁴ Non seulement des mots mais aussi des notes, des mélodies, des harmonies, des rythmes, des interprétations, des enregistrements, des performances scéniques, etc. Malgré leur importance (palette de compositions spécifiques sur les textes de chansons qui traitent de la mort, mise en lumière et en son singulières, interprétations significatives, etc.), ces dimensions ne pourront malheureusement pas être abordées dans le cadre de cet article.

²⁸⁵ Extrait d'un entretien avec Anne Sylvestre réalisé le 2 juin 2009 à Pairs et paru dans la revue *Travail, genre et Sociétés* au printemps 2010. Cf. Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet, « Parcours Anne Sylvestre, *Sorcière comme les autres...* », *Travail, Genre et Sociétés*, n°23, avril 2010, p.23-24.

²⁸⁶ On n'oubliera pas qu'une autre chanson de Barbara, intitulée *Rémusat*, et passant par l'évocation du lieu d'habitation (Rue Rémusat) que Barbara partagea avec sa mère, Esther Brodski, de 1961 à 1967, est déjà parue en 1972 sur l'album *Amours incestueuses* : cette chanson hommage restitue la vitalité de la défunte et se met donc en opposition avec la traditionnelle chanson de l'absence et de l'indicible dont nous tentons, ici, de dégager le modèle.

des chansons de portée suffisamment universelle pour que chacun puisse se les approprier comme *Nantes*, et des chansons qui invitent l'auditeur à s'intéresser de plus près à l'univers intime de l'artiste et à celles et ceux qui ont compté dans sa vie comme *Une petite Cantate*.

Dans cette lignée, une chanson comme *Putain de Camion* de Renaud, parue en 1988, sur l'album du même nom, qui rend hommage à son ami Coluche²⁸⁷ prend une dimension à la fois intime et collective, puisque l'humoriste était aussi connu, apprécié et reconnu par un large public :

*Lolita a plus d'parrain
Nous on n'a plus notre meilleur copain
T'étais un clown mais t'étais pas un pantin
Enfoiré on t'aimait bien
Maintenant on est tous orphelins
Putain d'camion putain d'destin, tiens ça craint.*

Il est d'autres chansons dont la prégnance est double : à la fois capable de révéler une relation intime et de garantir une attention collective quand elle se transmet entre artistes, telle *Sarment* écrite par Allain Leprest pour Francesca Solleville²⁸⁸ quand elle lui fit part du décès de sa mère, reprise ensuite par Anne Sylvestre, Jehan, Entre 2 caisses, etc.

*Que la terre jalousement
Garde tes larmes et tes serments
Le nom de ton plus bel amant
Maman
Sous tes yeux clos brûle un diamant
Je suis sûre que le firmament
T'a couchée sur son testament
Maman*

D'autres textes mélodiés enfin remplissent plus spécifiquement une fonction cathartique pour celle ou celui qui les écrivent et qui décident de les rendre publiques, telle la *Chanson pour Loulou*²⁸⁹ que Julos Beaucarne écrira à la suite de l'assassinat de sa compagne en 1975 :

*La mort fait voyager son monde
Tu vas plus vite que le son
T'es partout sur la Terre ronde
T'es devenue une chanson.*

Parfois il s'agit même de projets entiers comme avec *Les Chansons d'amour* d'Alex Beaupain et Christophe Honoré²⁹⁰, ou encore avec l'album *Franky knight*

²⁸⁷ Coluche est décédé le 19 juin 1986 lors d'un trajet en moto, fauché par un camion sur la route départementale des Alpes-Maritimes qui va de la ville de Cannes à la commune d'Opio.

²⁸⁸ *Sarment* (Paroles d'Allain Leprest – Musique de Gérard Pierron) est le 14^e titre de l'album *Al Dente*, Francesca Solleville chante Allain Leprest paru en 1994 chez EPM.

²⁸⁹ C'est sa compagne Loulou (Louise-Hélène France) assassinée par un déséquilibré.

²⁹⁰ *Les Chansons d'amour* est un film musical réalisé par Christophe Honoré sorti en France le 23 mai 2007. Le scénario de ce film, traversé par la mort, est inspiré par l'épreuve vécue par Alex Beaupain au moment du décès de sa compagne en novembre 2000. Dans la bande originale composée par Alex Beaupain, on pourra écouter des chansons comme *Delta Charlie Delta*, *Les yeux au ciel* qui évoquent

d'Emilie Simon paru en 2011, composé de chansons en français, en anglais et de vocalises, dont *Mon chevalier*, *Bel amour* et *Je t'aime, je t'aime, je t'aime* rendant hommage à son compagnon François Chevallier décédé en septembre 2009. Dans *Bel amour*, elle écrit :

*Si je pouvais braver la mort,
J'irais te chercher et jamais je ne te quitterai.*

Tous ces exemples, dans leur variété, montrent que le chanteur crée²⁹¹ un véritable dialogue qui permet à l'auditeur de sentir une ambiance particulièrement confessionnelle. Le public se retrouve souvent en situation d'auditeur-voyeur par rapport à cette conversation intime. Néanmoins, l'adresse au défunt par le pronom *tu* suffit-elle pour imposer le sentiment intimiste ? Il me semble que les paroliers emploient ici un stratagème assez facile, un schéma stéréotypé : un discours au mort²⁹² imite l'oraison funèbre, la prière donc la conversation secrète avec l'au-delà, ce qui connote presque forcément une illusion d'intimité. La chanson emprunte ici un motif très romantique, très élégiaque, qui fonctionne aussi très efficacement dans la poésie lyrique traditionnelle.

La transgression du tabou

Loin d'avoir pu évoquer l'ensemble des sujets qui, comme le suicide, la condamnation à mort, la perte d'un enfant, les contextes de guerre et de révolution en chansons, font écho à la mort souvent prématurée et inattendue, la dernière entrée que nous souhaitons proposer ici souligne d'une part l'importance que certains artistes ont accordée au thème de la mort dans l'ensemble de leur œuvre comme le tableau ci-dessous le précise, et d'autre part le ton souvent ironique ou facétieux adopté par ces mêmes artistes ou d'autres pour se moquer d'elle, la défier, la braver.

C'est peut-être à travers cette double entrée, la quantité d'œuvres évoquant la mort chez un même artiste d'une part et le sarcasme de l'adresse faite à la mort d'autre part, que la parole et le geste du créateur sont d'autant plus exacerbés. Ainsi comme le souligne le sociologue Alain Médam au sujet des liens que les musiciens entretiennent avec la mort dans leurs créations :

Ce n'est point en tant qu'eux-mêmes - en tant qu'individus ordinaires, pris dans la vie courante - que les musiciens s'investissent en ces œuvres. C'est en tant que créateurs. Ce qui meurt, alors - redoutent-ils -, ce n'est pas seulement l'homme qui compose ; ce n'est pas cet homme qui, circonstanciellement, se trouve être musicien. Ce qui meurt, ce qui disparaît, c'est le compositeur en l'homme ; c'est le musicien que porte en lui, intrinsèquement, cet homme qui s'éteint²⁹³.

directement le thème de la disparition. Plusieurs titres, inspirés par le deuil, avaient d'abord figuré sur un album autonome d'Alex Beaupain, *Garçon d'honneur*. Pour le détail, on lira Renaud Lagabrielle dans Ursula Mathis et Fernand Hörner.

²⁹¹ Sauf Barbara dans *Nantes* qui choisit un destinataire témoin et ne s'adresse pas directement au père défunt : « Voilà tu la connais l'histoire ». Voir l'explication très détaillée de cette chanson chez Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2004.

²⁹² Et dans le répertoire de Barbara, ce sera encore le cas pour le titre qu'elle dédie à Jacques Brel, *Gauguin*, Album *Mogador*, 1990.

²⁹³ Alain Médam, « Composer avec la mort », *Frontières*, vol.20, 2008, p.100.

Aussi, plus encore que chez les compositeurs de musique instrumentale, la mort est une fois encore, grâce au dialogue des paroles et de la musique, interrogée, scrutée, examinée sous de très nombreux aspects par les auteurs-compositeurs-interprètes de différentes générations. Retenons ici la plupart²⁹⁴ des titres de chansons écrites, composées et/ou interprétées par Barbara, Georges Brassens, Jacques Brel, Léo Ferré, Jacques Higelin et Damien Saez sur leur propre mort ou celle d'autrui.

Barbara	Georges Brassens	Jacques Brel	Léo Ferré	Jacques Higelin	Damien Saez
<i>A mourir pour mourir</i>	<i>Bonhomme</i>	<i>Fernand</i>	<i>A mon enterrement</i>	<i>Aï</i>	<i>Chanson pour mon enterrement</i>
<i>C'est trop tard</i>	<i>Grand Père</i>	<i>J'arrive</i>	<i>A une chanteuse morte</i>	<i>Champagne</i>	<i>J'veux qu'on baise sur ma tombe</i>
<i>Dis quand reviendras-tu ?</i>	<i>L'ancêtre</i>	<i>L'âge idiot</i>	<i>Death death death</i>	<i>Il n'y a pas de nom</i>	
<i>Drouot</i>	<i>L'enterrement de Verlaine (Paul Fort)</i>	<i>La mort</i>	<i>Je ne sais mieux</i>	<i>Je suis mort qui dit mieux</i>	<i>Je veux m'en aller</i>
<i>La mort</i>	<i>L'enterrement de Paul Fort</i>	<i>Le dernier repas</i>	<i>L'adieu</i>	<i>L'amour meurt</i>	<i>Montée là-haut</i>
<i>Le testament</i>	<i>La ballade des cimetières</i>	<i>Le moribond</i>	<i>La mort</i>	<i>Le berceau de la vie</i>	<i>Que tout est noir</i>
<i>Chanson pour une absente</i>	<i>Les vieux</i>	<i>Le tango funèbre</i>	<i>La mort des amants (Baudelaire)</i>	<i>Un aviateur dans l'ascenseur</i>	<i>Voici la mort</i>
<i>Nantes</i>	<i>Mon père disait Vieillir</i>		<i>La mort des loups</i>		
<i>Quand ceux qui vont Sid'amour à mort</i>	<i>Le testament</i>		<i>La Muerte</i>		
<i>Y aura du monde</i>	<i>Le vieux Léon</i>		<i>Le testament</i>		
	<i>Les funérailles d'antan</i>		<i>Les morts qui vivent</i>		
	<i>Mourir pour des idées</i>		<i>Mon fils est mort</i>		
	<i>Pauvre Martin</i>		<i>Ne chantez pas la mort (Jean-Roger Caussimon)</i>		
	<i>Pensée des morts</i>		<i>Pépée</i>		
	<i>Supplique pour être enterré à la plage de Sète</i>		<i>Remords posthume</i>		
	<i>Trompe la mort</i>		<i>Requiem</i>		

Sans pouvoir analyser ce corpus en détail, nous observerons brièvement combien les titres surlignés en gras : *La mort*, *Le testament* et *Mon enterrement* sont non seulement communs à plusieurs de ces six répertoires mais qu'ils sont également disponibles dans les créations de nombreux autres artistes.

La mort est comparée à une *vieille fille*, une *princesse*, ou une fée malfaisante (*Carabosse*) par Brel, à une *femme* par Barbara, à une dame et/ou une mère par Ferré. Quand Barbara et Brel l'interrogent : « Qui est cette femme qui marche dans les rues ? Où va-t-elle ? », se demande Barbara, « Mais qu'y a-t-il derrière la porte, Et qui m'attend déjà ? », questionne Brel, Léo Ferré la taquine comme le rappelle Robert Belleret, son biographe : « En 1990, avant d'interpréter *La Mort* sur la scène du TLP Déjazet, il livra ce petit prologue en forme d'exorcisme : "Un jour j'étais seul chez moi et j'ai décroché le téléphone. Et j'ai entendu une voix qui m'a dit : Allô... ici c'est la mort, monsieur, j'aime beaucoup ce que vous faites". Et j'ai juste eu le temps de lui répondre : "Moi aussi, madame, j'aime beaucoup ce que vous faites..." »²⁹⁵. En mettant en musique le texte de Jean-Roger Caussimon *Ne chantez pas la mort !*, les deux compères seront encore plus cyniques à l'égard de ceux qui se méfient d'elle, là aussi, certainement pour mieux l'exorciser :

*Ne chantez pas la Mort, c'est un sujet morbide
Le mot seul jette un froid, aussitôt qu'il est dit
Les gens du "show-business "vous prédiront le bide »*

²⁹⁴ Bien que rigoureuse cette recherche n'est pas forcément exhaustive.

²⁹⁵ Robert Belleret, « Mort », *Dictionnaire Ferré*, Paris, Fayard, 2013, p.189.

*C'est un sujet tabou... Pour poète maudit
La Mort... La Mort...*

Le testament en chanson est une pratique très répandue. Brassens, Barbara, Ferré mais aussi Brel (*Mon dernier repas*), Mc Solaar (*Solaar pleure*) et Oldelaf (*Mon testament*), parmi tant d'autres, s'y sont adonnés. Il prend le plus souvent la forme du reflet condensé de la personnalité de l'artiste ou de ses dernières volontés comme chez Allain Leprest dans la coda de *Nu* (1998) :

*Nu, le torse nu
Je voudrais qu'on m'inhume
Dans mon plus beau posthume
Pacifiste Inconnu*

ou chez Mc Solaar dans *Solaar pleure* (2001) :

*Fuck la terre, si je meurs voici mon testament :
Déposez des cendres dans la bouche de tous nos opposants
Virez à coup d'front kick les faux qui viennent se recueillir
J'veux des fleurs et des gosses, que ma mort serve leur avenir
Peut être comprendront-ils le sens du sacrifice
La différence entre les valeurs et puis l'artifice.
Je sais qui pleurera et pourquoi,
Vous êtes les bienvenus, y aura pas de parvenus
Juste des gens de la rue
La presse people n'aura que des smicards et des sans papiers
Des costumes mal taillés, même si les mecs voulaient bien s'habiller
Ci-gît Claude..., Initiale MC
Un p'tit qui a voulu que la vie d'autrui soit comme une poésie
Et surtout va pas croire qu'y aura dix mille filles
Je dis ça pour ma famille, je n'étais pas parti en vrille.
On me jette de la terre, on dépose quelques fleurs.
Seul sous son saule pleureur : Solaar Pleure.*

Vient enfin le jour J, celui de *L'enterrement*. Ce sujet était déjà prisé par Pierre-Jean de Béranger au début du XIX^e siècle :

*Mon cortège, au lieu de prier,
Chante là mes vers les plus lestes.
[...] Tout redit ma gloire en ce lieu,
Qui bientôt sera solitaire :
Amis, j'allais me croire un dieu,
Plaiguez-moi, voilà qu'on m'enterre²⁹⁶.*

C'est dans cette catégorie que l'on retrouve les chansons les plus désopilantes²⁹⁷,

²⁹⁶ Pierre-Jean de Béranger, *Mon enterrement*, dans *Chansons de P.J. de Béranger*, Paris, Baudouin Frères, éditeurs, 1827, p.454-456.

²⁹⁷ De la même manière que les vivants peuvent rire ensemble après la mort, on peut aussi rire à plusieurs avant le décès et notamment à partir de la prévision du testament, l'épisode dont il vient d'être parlé. Dans le titre *Papy gâteau* de Renan Luce, chanson interprétée en trio (Renan Luce, Alexis HK, Benoît Doremus, qui prennent le rôle, par leurs voix alternées et superposées lors des refrains, des trois petits-fils indignes du grand-père agonisant), parue sur l'album n° 2, *Le Clan des miros* (2009), mais reprise dans la tournée à trois *Seuls à trois*, on assiste sans l'ombre d'une mauvaise conscience à une mascarade familiale. Le titre est complété par une sorte de réponse par la voix même du grand-père.

tant sur le plan verbal que sur le plan musical (musiques enjouées et rythmées) comme si une fois que l'on était mort et bien mort pour reprendre l'expression de Ricet Barrier dans *L'enterrement* (1966), on pouvait relâcher la tension de l'issue fatale ou celle des tracas de sa vie :

*Je suis mort, je suis bien mort
S'il vous plaît ne pleurez pas sur mon sort
Elle est enfin venue la femme que j'adore
Elle suit mon corbillard, je la sens près de moi
[...]
Si j'avais su, j's'rais mort avant
J's'rais mort avant
Oh oui, bien avant !*

Même constat chez Sanseverino avec *À l'enterrement de ma grand-mère* en 2004, ou chez Lisa Portelli avec *L'enterrement* paru en 2011 :

*Oui, ma grand mère est morte,
je vous l'ai déjà dit...
j'espère que j'hériterai
de toute l'argenterie !*

*D'autant qu'elle en avait,
des bijoux des froufrous...
qui ne lui serviront plus,
surtout pas dans son trou !*

*A moins qu'elle se fasse faire
un collier de vers de terre...
ça ira très très bien
avec ses beaux yeux verts !*

*Ou que les asticots
lui fassent des bigoudis...
la plus belle du cimetière,
ça s'ra ma petite mamie !*

Ces deux derniers extraits nous renvoient aussi à une des premières chansons de Jacques Higelin, *Je suis mort, qui dit mieux* parue en 1971 :

*J'suis mort qui, qui dit mieux
Ben mon pauv'vieux, voilà aut'chose
[...]
Cela dit dans c'putain d'cimetière
J'ai perdu mon humeur morose
Jamais plus personne ne vient
M'emmerder quand je me repose
A faire l'amour avec la terre
J'ai enfanté des p'tits vers blancs
Qui me nettoient, qui me digèrent
Qui font leur nid au creux d'mes dents.*

Cette chanson sera, pour la période contemporaine, la première d'une longue série où les artistes ne seront pas inquiétés à l'idée de chanter leur mort au présent. Retenons pour les seules années 2000 : *Je suis mort* (Daniel Bélanger, 2007) ; *J'suis mort*

(Thomas Fersen, 2011) ou *Je suis morte* (Claire Lise, 2012).

Allain Leprest avait même utilisé l'imparfait *Quand j'étais mort* en 2008 :

*Quand les corbeaux
M'ont trouvé beau
Et les vers bon
Quand mon trépas
Ne trouva pas
Plus haut qu'un pont
Pour faire un vœu
Le temps de ve-
nir voir la mer
À l'heure où sonnent
Des téléphones
Imaginaires*

Vers la séparation et le souvenir

Enfin, si Damien Saez déclare ne pas vouloir de *Requiem* pour son enterrement²⁹⁸ :

*On jouera du Mozart
Mais pas de requiem
De la Flûte Enchantée
Ou bien mieux du Don Juan
Pour partir conquérant
Pour partir simplement
Sur un air de trompette
Partir à la conquête
Ouais, le cœur à la fête*

il est intéressant de noter, que si la chanson demeure par excellence le genre musical le plus populaire et le plus profane, plusieurs de ses ambassadeurs, et non des moindres se sont exercés à l'art de « cette prière pour les âmes des défunts » : *Requiem pour un twister* (Serge Gainsbourg, 1962) ; *Requiem pour un con* (Serge Gainsbourg, 1968) ; *Requiem pour n'importe qui* (Georges Moustaki, 1970) ; *Requiem* (Léo Ferré, 1975) ; *Requiem pour un fou* (Johnny Hallyday, 1976) ; *Requiem pour un amour* (Catherine Lara, 1993) ; *Requiem pour une sœur perdue* (ROBERT –2002) ; *Requiem pour les animaux* (Georges Chelon, 2005), et *Remington Requiem* (Babx, 2009).

Cette dernière entrée nous conduit à souhaiter prolonger cette réflexion autour des deux autres axes, celui de la *séparation* et celui du *souvenir* ou l'analyse des rituels, des pratiques et des comportements contemporains de deuil d'une part et des hommages²⁹⁹

²⁹⁸ Extrait de *Chanson pour mon enterrement* paru en 2008 sur l'album *L'Alhambra*.

²⁹⁹ On signalerai avantagement deux cas assez exceptionnels dans leur conception même, qui montrent – excusez le paradoxe – toute la vitalité d'une problématique aussi attendue que les hommages convenus aux pairs. C'est d'abord un texte de Raphaël sur l'album de la célébrité *Caravane* (2005) qui s'intitule *Chanson pour Patrick Deweare* et ne contient pourtant aucune

rendus en chansons par les chanteurs à leurs contemporains ou à leurs aînés d'autre part, compléteront cette première approche autour de la séparation afin de révéler l'expression de nouveaux rapports à la mort tissés de liens sociaux tout autant intimes que collectifs.

référence explicite au comédien disparu plus de vingt ans plus tôt : la voix de l'interprète est particulièrement déchirante, difficilement supportable ; la thématique du désespoir amoureux, poussée avec un peu de cynisme à son paroxysme, ne justifie pas à elle seule la référence morbide du titre... Le deuxième cas qui montre la richesse de ce *topos* hagiographique serait l'hommage à Cesaria Evora par Stromae sur l'album *Racine carrée* (2014). *Ave Cesaria*, texte et musique jubilatoires, comme son clip officiel en témoigne (https://www.youtube.com/watch?v=rO1VDCZh_Ko), fourmille de moqueries et de familiarités qui mettent en évidence, comme à rebours, le respect inspiré par la vedette capverdienne. Au-delà de la différence de génération, Stromae force le trait d'une liaison sentimentale entre lui et sa destinataire qu'il tutoie avec insistance : loin de la plainte, le chanteur donne une magistrale illustration du sentiment intraduisible de « sodade » (« saudade » en portugais), telle une nostalgie enthousiaste, un regret heureux. La chanson insiste à la fois sur le regard intime et exclusif du chanteur et de Cesaria Evora (lui seul l'apprécie et elle dialogue avec lui seul) mais aussi sur un retour présumée de la chanteuse pour le bien collectif. *Je et nous* s'entremêlent subtilement.

Deuil, testament, cortège. La mort par Brassens désamorcée

Perle Abbrugiati, Etudes italiennes
Université d'Aix-Marseille, CAER (EA 854)

Ici gît une feuille morte³⁰⁰
Le testament

« La mort, la mort toujours recommencée³⁰¹ », écrivait Brassens dans *Mourir pour des idées*, en parodiant Valéry. On peut bien détourner ce vers pour dire à quel point la mort est présente dans le corpus de ses chansons³⁰². Avec l'attendrissement envers les marginaux, la nostalgie d'amours révolues et l'amitié triomphante, la mort est sans doute le thème le plus traité par le vieux Georges, sur tous les tons, dans les dimensions les plus émues et les plus improbables. Dans cette mort sans cesse rencontrée, on trouve une sorte de duel interminable – rencontre au sens bretteur du terme –, une manière de défi toujours reproposé, comme une bravade à la Cyrano de Bergerac. On se souvient du Cyrano qui se bat contre la mort en un duel délirant, au seuil du trépas, dans la dernière scène du drame d'Edmond Rostand : « Je crois qu'elle regarde / qu'elle ose regarder mon nez, cette camarade³⁰³. » Ce n'est peut-être pas pour rien qu'on retrouve ce substantif goguenard chez Brassens, avec plus qu'une allusion au nez juste après, dans la *Supplique pour être enterré sur une plage de Sète* (peut-être une réminiscence ?) : « La camarade qui ne m'a jamais pardonné / d'avoir semé des fleurs dans les trous de son nez...³⁰⁴ ». Le duel de Brassens se fait à coups de fleurs et non de fleuret, mais il n'en est pas moins tenace. Et combien propice à une réflexion sur l'intime et le collectif. Quoi de plus intime que la mort, grand rendez-vous avec soi-même, angoisse des angoisses, et grand rendez-vous avec nos affections profondes, à travers le deuil. Et quoi de plus

³⁰⁰ *Le testament*, album *Chanson pour l'Auvergnat* (Polydor, 1954). Sauf précision contraire, les chansons de Brassens seront citées avec le nom de l'album où elles figurent dans l'édition de la série « Fabrication de la guitare » produite par Philips. Seront précisées entre parenthèses les dates de première parution et le label d'origine.

³⁰¹ *Mourir pour des idées*, album *Fernande* (Philips, 1972). La référence est évidemment « La mer, la mer toujours recommencée », dans *Le cimetière marin* de Paul Valéry.

³⁰² Suffisamment pour inspirer un essai (Jérôme Arnould, *Brassens et la camarade*, Arthémus, 1999), le titre d'une biographie (Pierre Berruer, *Georges Brassens, la marguerite et le chrysanthème*, Paris, Presses de la cité, 1981) ou une bande dessinée (Blaise Guinin, *Georges et la mort*, éditions 12bis, 2011).

³⁰³ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Acte V, scène 6.

³⁰⁴ *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, album du même nom (Philips, 1966).

collectif par ailleurs, dans la célébration d'un défunt, cérémonial par excellence qui réunit la cité autour d'un tombeau. Un Italien se référerait aux *Tombeaux* de Foscolo, fondateurs pour le poète italien de toute source de civilisation. Chez Brassens, on en a la version parodique : les enterrements grotesques le disputent à l'adieu émouvant, et la mort dans tous ses états se fait prisme des travers et mérites de la société comme des élans et regrets de l'individu.

C'est donc à un relevé de ces différents « états » de la mort chez Brassens qu'on essaiera ici de s'atteler. Voyons donc, du plus intime au plus social, quels sont les multiples profils de la camarade. Nous verrons qu'au sein de la mort intime on trouve du collectif et qu'au sein des représentations collectives de la mort on trouve de l'intime.

Mort intime

Brassens est assez pudique avec ses propres deuils. Mais il sait être grave sans renoncer à sa malice dans *Le vieux Léon*, où la remémoration de la mort du père est en même temps nostalgie et mesure du temps qui passe :

*Depuis mon vieux
Qu'au fond des cieux
Tu as fait ton trou
Il a coulé
De l'eau sous les
Ponds de chez nous*³⁰⁵

Ce qui frappe, c'est ce « nous » qui court tout le long de la chanson, et qui n'est pas seulement le *nous, les vivants* par opposition à *toi qui es mort*, mais surtout la définition en creux d'un groupe. Comme si la douleur intime du deuil était tellement impudique qu'il faille la noyer sous un chagrin collectif, qui à la fois a la fonction de dire la solidarité d'un groupe ami et de permettre le ton paradoxalement facétieux de l'adresse au défunt, ici servi par la java et les vers courts qu'elle implique.

Le sujet est cependant suffisamment sérieux pour que Brassens se place sous l'aile d'un poète admiré dans *Pensées des morts*, où il condense un poème de Lamartine pour appeler le souvenir des disparus, sur une musique plus intimiste et plus veinée de tragique, à la fois fluide et toute en sauts d'une octave à l'autre, comme pour marquer deux niveaux d'existence. On y retrouve le « nous », sans doute ici indiquant moins un terrain d'amitié qu'une universalité du deuil, sentiment partagé par tout représentant de l'humanité :

*C'est l'ombre pâle d'un père
Qui mourut en nous nommant ;
C'est une sœur, c'est un frère,
Qui nous devance un moment ;
Tout ceux enfin dont la vie
Un jour ou l'autre ravie,
Emporte une part de nous,
Murmurent sous la poussière :
Vous qui voyez la lumière,*

³⁰⁵ *Le vieux Léon*, album *Le pornographe* (Philips, 1958).

De nous vous souvenez-vous³⁰⁶ ?

C'est au contraire le « Je » qui domine, dans un autre poème mis en musique, celui d'Hégesippe Moreau intitulé *Sur la mort d'une cousine de sept ans* (« Hélas, si j'avais su³⁰⁷ ! », dit le texte). Mais que penser d'un « Je » qu'on partage avec un poète, si ce n'est qu'il recrée un singulier lyrisme collectif, oxymore assez propre à définir le deuil chez Brassens.

Sur un ton bien différent, frayant avec le comique et la provocation, la chanson intitulée *L'orphelin* joue du fait que ce substantif renvoie à l'enfance, mais que nous sommes tous, potentiellement, des orphelins, puisque la vie nous prive nécessairement de nos aînés. Brassens s'indigne de façon amusée que les petits orphelins suscitent la compassion et pas les adultes. La fin de la chanson rompt cependant avec le ton enjoué, et laisse transparaître une douleur réelle, bien intime celle-ci :

*Avec l'âge, c'est bien normal
Les plaies de cœur guérissent mal
Souventes fois même, salut
Elles ne se referment plus³⁰⁸*

Le deuil, donc, informe la sensibilité de Brassens. C'est sans doute pourquoi il lui faut souvent déjouer l'idée de sa propre mort.

Le rapport de Brassens à sa finitude est fait tantôt de réticence (mourons le plus tard possible), tantôt de (dé)dramatisation, mais l'idée de sa mort frappe par sa fréquence. La réticence à envisager sa propre mort le dispute donc à sa constante mise en scène. Nul doute que cette récurrence ne s'enracine dans une conscience obsédante du temps. Ainsi dans *Le boulevard du temps qui passe* : « Nous avons constaté soudain / que l'été de la Saint Martin / n'est pas loin du temps des cerises³⁰⁹ »

La réticence à envisager sa mort passe par un enjouement frayant avec l'absurde, comme si l'on pouvait ne pas mourir. Ainsi *Les funérailles d'antan* présentent-elles la mort comme une option :

*Plutôt qu'd'avoir des obsèques manquant de fioritures
J'aim'rais mieux tous comptes faits m'passer de sépulture
J'aim'rais mieux mourir dans l'eau, dans le feu, n'importe où
Et même à la grande rigueur ne pas mourir du tout³¹⁰*

Et de même, *Mourir pour des idées* propose : « Allons dans l'autre monde en flânant en chemin³¹¹ ». Ce n'est pas seulement pour se moquer des idéologies que Brassens affirme « Mourons [...] d'accord mais de mort lente » : il s'agit toujours pour lui de reculer l'idée de la mort. Aussi repousse-t-il avec ironie les représentations de sa mort et de son vieillissement, par exemple dans *Le Bulletin de santé*³¹². Il affiche un déni

³⁰⁶ *Pensées des morts*, album *La religieuse* (Philips, 1969)

³⁰⁷ *Sur la mort d'une cousine de sept ans*, version de travail figurant en 2011 dans l'intégrale *Le temps ne fait rien à l'affaire* publiée par Mercury.

³⁰⁸ *L'orphelin*, chanson enregistrée en 1985 par Jean Bertola, album *Le patrimoine de Brassens*.

³⁰⁹ *Le boulevard du temps qui passe*, album *Don Juan* (Philips, 1976)

³¹⁰ *Les funérailles d'antan*, album *Le pornographe* (Philips 1960).

³¹¹ *Mourir pour des idées*, *op. cit.*

³¹² *Le bulletin de santé*, album *Supplique pour être enterré à la plage de Sète* (Philips, 1966).

amusé, comme également dans *L'Andropause*³¹³, et métamorphose en jeu ou en travestissement les apparences de plus en plus manifestes de la vieillesse dans une chanson au titre emblématique, *Trompe la mort* :

*C'est pour tenter de couper court
À l'avance du temps qui court
[...]
C'est pas demain la veille, bon dieu
De mes adieux
[...]
Et si jamais au cimetière
Un de ces quatre on porte en terre
Me ressemblant à s'y tromper
Un genre de macchabée
N'allez pas noyer le souffleur
En lâchant la bonde à vos pleurs
Ce sera rien que comédie
Rien que fausse sortie
Et puis coup de théâtre quand
Le temps aura levé le camp
Estimant que la farce est jouée,
Moi, tout heureux, tout enjoué,
Je m'exhumerai du caveau
Pour saluer sous les bravos³¹⁴*

Les bravos, et avec eux l'idée de comédie, de farce, de fiction, est reprise de façon systématique dans *Les Quat'z'arts*. « L'enterrement paraissait officiel : bravo », dit le texte ; toute la chanson décrit des funérailles – celles d'un proche du chanteur – comme un carnaval d'escoliers, et le mot « Bravo » vient ponctuer chaque strophe comme pour saluer une savante supercherie. Il s'agit de dédramatiser la mort en la « dramatisant », c'est-à-dire en la mettant en scène. En fait, la mort est ici carnavalesquée comme pour donner forme à l'inconcevable de la perte. Une forme qui passe par une musique claudiquante, trahissant que quelque chose est inadéquat dans la perception du chanteur. La fin de la chanson est une prise de conscience de la réalité de la mort, qui se fait place comme une ombre grandissante : « Une petite croix de trois fois rien du tout / Faisant à elle seule de l'ombre un peu partout ». Et de terminer par une résignation à sortir du bal, évidemment une figure de la vie : « Au grand bal des Quat'z'arts nous n'irons plus danser / Les vrais enterrements viennent de commencer³¹⁵ ».

Remplacer la mort par la vie, superposer des images vitalistes à l'angoisse sans nom, d'une part, et d'autre part créer un refuge de fiction, ces deux tentatives convergent dans le dévoilement de la notion de testament. En guise de dernières volontés, Brassens nous propose les images d'un désir d'évasion, qui sont fondamentalement désir d'évasion de l'idée de mort. Cette idée angoissante est cependant l'origine où s'enracinent ces textes testamentaires, comme en témoignent la question initiale de la chanson *Le testament* « Est-il encore debout le chêne / ou le sapin de mon cercueil ? » et le constat qui la clôt : « Me v'là dans la fosse commune / dans la foss' commune du temps ». Entre les deux, Brassens introduit des images de liberté et de vitalité transgressive :

³¹³ Chanson enregistrée en 1982 par Jean Bertola, album *Georges Brassens, Dernières chansons*.

³¹⁴ *Trompe la mort*, album *Don Juan* (Philips, 1976)

³¹⁵ Les trois dernières citations in *Les Quat'z'arts*, album *Les copains d'abord* (Philips, 1964).

*J'ferai la tombe buissonnière
j'quitterai la vie à reculons
Tant pis si les croque-morts me grondent
tant pis s'ils me croient fou à lier
Je veux partir pour l'autre monde
par le chemin des écoliers³¹⁶*

La chanson qui sublime ces tendances est bien sûr la *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*. Elle offre le paradoxe d'un testament qui prend à contre-pied le genre, pas seulement parce qu'il n'est pas fait devant notaire mais en chanson, et qu'il demande un retour à la nature, mais parce que le geste éminemment social qu'est un testament est ici fait pour demander une mise à l'écart du corps social, pour faire le choix d'un isolement dans la mort. Brassens, marginal même après la mort, devient « L'éternel estivant [...] qui passe sa mort en vacances³¹⁷ » : non seulement une image de liberté, mais la dédramatisation totale d'une absence qui devient non seulement joyeuse, mais éternellement provisoire.

Voyons plus brièvement ce que fait Brassens du binôme « Amour et mort », et déclinons l'intimité sur le mode binaire. Le plus attendrissant des couples confrontés à la mort chez Brassens est sans doute celui de la chanson *Bonhomme*. Il fait le portrait de cette vieille femme touchante qui veille sur son mourant jusqu'au bout, « Bonhomme qui va mourir / de mort naturelle³¹⁸ ». Sur une musique étrangement primesautière, qui fait échec au pathétique de la situation, cette silhouette, si d'un côté elle évoque des figures qui traversent les fables de La Fontaine, vieilles portant des fagots, figures de la pauvreté et de la solitude, a de l'autre une fonction allégorique : en vieille qui moissonne le bois mort, elle est une figure adoucie de la faucheuse. Mais cette fonction allégorique est fugitive : le personnage est bien davantage une présence dans un couple indissociable que la mort même soude et relie.

Bien au contraire et sur le mode comique, on voit des couples ne pas résister à l'idée même de la mort, à commencer par celui bien instable de *L'Amandier* : « Dis-toi que si tu succombes / je ne porterai pas le deuil³¹⁹ ». Dans *Marinette*, on sait que le narrateur, ivre de jalousie, veut tuer la traîtresse, mais, trahison des trahisons, elle est déjà morte (« Avec mon revolver, j'avais l'air d'un con³²⁰ »). Pire, la voilà invraisemblablement ressuscitée pour mieux se jouer de lui. Façon de dire sur le mode absurde que la perte de l'aimé(e) est une mort symbolique.

De façon plus pessimiste, l'amour lui-même apparaît parfois comme une mort symbolique : dans *Je m'suis fait tout p'tit* par exemple, une chanson qui est loin d'être seulement tendre – « Qu'on se pendre ici qu'on se pendre ailleurs / s'il faut se pendre³²¹ ». Sans parler de la mort de l'amour où Cupidon a lui-même des allures de croque-mort encore plus que d'huissier dans *Sale petit bonhomme* – ne s'agit-il pas d' « enterrer une histoire³²² » ? Mais considérer la métaphore de la mort en matière d'amour nous amènerait hors sujet puisque c'est à la mort, la vraie, que nous accordons ici notre

³¹⁶ Les trois dernières citations in *Le testament, op. cit.*

³¹⁷ *Supplique pour être enterré à la plage de Sète, op. cit.*

³¹⁸ *Bonhomme*, album *Le pornographe*, (Philips, 1958)

³¹⁹ *L'Amandier*, album *Je me suis fait tout p'tit* (Philips, 1956).

³²⁰ *Marinette*, album *Je me suis fait tout p'tit* (Philips, 1956)

³²¹ *Je me suis fait tout p'tit*, album du même nom (Philips, 1956)

³²² *Sale petit bonhomme*, album *La religieuse* (Philips, 1969)

attention ; plus intéressantes pour notre propos sont les veuves joyeuses de *La fessée*, et de la chanson *Le revenant*, sur lesquelles nous reviendrons. Bien peu enclines à porter le deuil, elles montrent, sur le versant comique d'un vaudeville de l'au-delà, que la vie prend toujours le dessus.

Mort et société

La vie autour de la mort, c'est avant toute chose les cortèges qui accompagnent le défunt à sa dernière résidence, et dieu sait que ces cortèges sont nombreux dans le monde de Brassens. Certains ont la vertu de réunir des amis en un dernier hommage, d'autres sont conventionnels et correspondent à un rite social, certains sont nationaux, et parfois, paradoxalement, l'individu y est reconnaissable.

C'est à la première catégorie qu'appartiennent les cortèges dans *Au bois de mon cœur*, manifestant la fidélité de l'amitié, symétrique à l'infidélité des veuves légères. « Au bois de mon cœur y a des copains », et puisque « Ils m'accompagnent à la mairie / chaque fois que je me marie », il faut bien que « Chaque fois que je meurs, fidèlement, / ils suivent mon enterrement³²³ ». On relèvera l'adverbe « fidèlement », à la charnière entre intimité et socialité, la fidélité en amitié étant le ciment d'une socialité affectueuse, l'une des valeurs fortes de Brassens. C'est la même que l'on retrouve dans *Le vieux Léon* :

*Mais les copains
Suivaient le sapin
Le cœur serré
En rigolant
Pour faire semblant
de ne pas pleurer³²⁴*

C'est une autre socialité, plus convenue, plus rituelle, objet d'une nostalgie ironique, que définissent *Les funérailles d'antan* : au-delà de l'image d'Epinal – « Les petits corbillards d'antan / qui montaient la route en cahotant » –, la chanson rappelle sur le mode comique que la mort était autrefois un fait social, où le groupe se réunissait autour d'un événement, alors qu'elle est devenue un fait privé, presque caché : « Jadis les parents du mort vous mettaient dans le bain / De bonne grâce ils en f'aient profiter les copains » mais

*Elles sont révolues
Elles ont fait leur temps
Les belles pompes funèbres de nos vingt ans³²⁵*

On sent une certaine mélancolie, même si le rite – le rite social et de surcroît le rite religieux – n'est pas tellement fait pour Brassens, qui s'affiche comme mécréant et solitaire. Mais ce que pointe la chanson est l'éclatement du groupe, et l'étiollement parallèle de la spiritualité.

³²³ *Au bois de mon cœur*, album *Je me suis fait tout p'tit* (Philips, 1957 – chanson du film de René Clair de 1957, *La Porte des lilas*).

³²⁴ *Le vieux Léon*, *op. cit.*

³²⁵ *Les funérailles d'antan*, *op. cit.*

On ne peut cependant soupçonner Brassens de regretter le versant officiel de la même ritualité de la mort, lors de commémorations nationales. On se souvient de sa critique des défilés officiels dans *La mauvaise réputation*³²⁶ et de leur parodie dans *La guerre de 14-18*³²⁷. Cela vaut même pour les hommages aux hommes de lettres, comme en témoigne *L'enterrement de Verlaine* qui décrit « Le convoi d'un grand mort / Suivi de miniatures³²⁸ ». Pourtant, même au sein de cortèges de convention, peut se faire place une véritable communion intime, comme en témoigne *L'enterrement de Paul Fort* : tous les présents ne sont pas très appréciés du chanteur – « Les morts sont à tout le monde, tant pis » –, mais l'émotion est au rendez-vous : « Moi, l'enterrement de Paul Fort / Fut le plus beau jour de ma vie³²⁹ ».

À l'inverse de ce recueillement véritable, pour certains la vie se limite à la fréquentation des cimetières, substitut de vie sociale à la limite de la pathologie, traité sur le mode comique dans *La ballade des cimetières* : « Dans tout cimetière de quelque importance / J'ai ma petite concession³³⁰ ». Ici, ni véritable esprit collectif, ni intimité quelle qu'elle soit. Comme un instinct de collectionneur dénué de tout sentiment, qu'il soit de lien personnel ou d'esprit d'appartenance. Un rapport à la mort mécanique.

Un autre versant du regard collectif sur la mort est l'aspect moral que cette mort peut comporter. Ainsi Brassens s'arrête-t-il parfois sur la notion de sacrifice, de punition ou de récompense, ou encore sur celle de rédemption.

Le sacrifice trouve une parfaite image dans *Le petit cheval*, mise en musique d'un poème de Paul Fort, où le pathétique se trouve transcendé par un rythme enlevé et une tonalité majeure très gaie. Le petit cheval – « Qu'il avait donc du courage » – meurt en bouc émissaire ou en messie : « Il est mort par un éclair blanc / Tous derrière et lui devant³³¹ ». Plus exemplaire encore du sacrifice est la mort du *Pauvre Martin*, image du travail, humble, utile et inutile, « Creuse la terre, creuse le temps » :

*Il creusa lui-même sa tombe
En faisant vite, en se cachant
Et s'y étendit sans rien dire
Pour ne pas déranger les gens³³²*

Inversement, la mort violente est parfois l'effet d'une punition, et, qu'elle soit injuste ou non, elle apparaît toujours excessive, comme dans *Le verger du roi Louis* dont le texte, de Théodore de Banville, est visiblement inspiré par la *Ballade des pendus* de Villon, verger où l'on trouve « Des grappes de fruits inouïs / même chez le Turc et le Maure³³³ ». Ou encore comme dans *La légende de la nonne*, dont la musique est composée sur un texte de Victor Hugo : « Dieu voulut que ses coups frappassent / Les amants par Satan liés³³⁴ ». Quand Brassens met en scène un crime, dans *L'assassinat* – « On dit que quand il expira / La langue elle lui tira³³⁵ » – c'est pour insister sur la

³²⁶ *La mauvaise réputation*, album du même nom (Polydor, 1952).

³²⁷ *La guerre de 14-18*, album *Les trompettes de la renommée* (Philips, 1962).

³²⁸ *L'enterrement de Verlaine*, album *Le mécréant*.

³²⁹ Les deux dernières citations in *L'enterrement de Paul Fort*, hors album.

³³⁰ *La ballade des cimetières*, album *Le mécréant* (Philips, 1961).

³³¹ Les deux dernières citations in *Le petit cheval*, album *La mauvaise réputation* (Polydor, 1952).

³³² *Pauvre Martin*, album *Les amoureux des bancs publics* (Polydor, 1953).

³³³ *Le verger du roi Louis*, album *Le mécréant*, op. cit.

³³⁴ *La légende de la nonne*, album *Chanson pour l'Auvergnat* (Philips, 1956).

³³⁵ *L'assassinat*, album *Les trompettes de la renommée* (Philips, 1962).

rédemption de la criminelle qui se repend. Symétriquement, c'est une invitation à la clémence que propose *La messe au pendu*, rendant hommage à un prêtre – une fois n'est pas coutume – qui ose dire : « Mort à toute peine de mort³³⁶ ». Enfin, comment oublier que *La chanson pour l'Auvergnat* admet l'idée, au moins comme adresse consolatoire à ceux qui sont justement capables de clémence, d'une récompense dans la mort :

*Toi l'étranger quand tu mourras
Quand le croque-mort t'emportera
Qu'il te conduise à travers ciel
Au Père éternel³³⁷*

Il n'y a sans doute pas de plus belle réappropriation individuelle d'une morale collective, ici inversée puisque c'est par leur désaveu muet de la morale du groupe social que les trois individus ciblés par Brassens méritent leur paradis, créant une intimité silencieuse envers un inconnu.

Et c'est sans doute encore à ce groupe d'isolés, si on peut se permettre cet oxymore, qu'appartient le croque-mort – est-ce celui dont parle le refrain de la *Chanson pour l'auvergnat* ? – qui est l'anti-héros de la chanson *Le Fossoyeur*. Le fait que la mort soit ici un gagne-pain devrait la dédramatiser, la banaliser, mais au contraire on a affaire à son intériorité, à travers le remords du personnage, qui parle, on le remarquera, à la première personne, pour décrire par exemple : « Le mal que m'a coûté la première pelletée ». Même si cette intériorité est traitée sur le mode comique – « T'as une tête d'enterrement³³⁸ » – on a ici une conscience que la récurrence de la mort n'atténue pas son caractère tragique.

Heureusement, la comédie retrouve sa place, avec sa paillardise et son côté vaudeville, au constat que la mort est souvent une occasion pour les bons vivants d'être plus vivants encore. Ainsi *Les funérailles d'antan* décrivent-elles la fête qui suivait les enterrements d'autrefois :

*Quand les héritiers étaient contents
Aux fossoyeurs, au croque-mort, au curé,
aux chevaux même ils payaient un verre³³⁹*

Dans *L'ancêtre* on voit s'organiser toute une effervescence autour du mourant : « Et quand le bruit courut qu'ses jours étaient comptés / On courut à l'hospice afin de l'assister ». Cette assistance n'est pas d'ordre médical, mais humain : les amis apportent des guitares, du vin, des filles, pour offrir à l'ancêtre de derniers plaisirs « en guise de viatique³⁴⁰ ». Hélas, le corps médical et le clergé font barrage à ce dernier hommage un peu païen voulant exprimer que la mort fait partie de la vie, et que sa célébration peut être un adieu joyeux. Partir en fête, cela semble rejoindre les vœux testamentaires de Brassens.

La fessée, enfin, est encore plus blasphématoire : après avoir commencé par un slogan très moral, « La veuve et l'orphelin, quoi de plus émouvant ? », le personnage mis en scène par la chanson profitera des faveurs que lui offre de façon ostentatoire une

³³⁶ *La messe au pendu*, album *Don Juan* (Philips, 1976).

³³⁷ *Chanson pour l'Auvergnat*, album du même nom, (Polydor, 1953).

³³⁸ *Le Fossoyeur*, album *La mauvaise réputation* (Polydor, 1952).

³³⁹ *Les funérailles d'antan*, *op. cit.*

³⁴⁰ Deux dernières citations in *L'ancêtre*, album *La religieuse* (Philips, 1969)

veuve bien peu éplorée, « une épouse épatante³⁴¹ ». On passe de la veillée funèbre à la partie fine. La chapelle n'aura jamais été aussi ardente. Blagues, fumée, souper, champagne conduisent, à la faveur d'un tuyau de pipe qui dépasse un peu d'un veston, directement à la fessée donnant son titre à la chanson et supposant une sexualité doublement transgressive. C'est dire si chez Brassens la vie l'emporte sur toute autre considération.

Pourtant, la mort est un terrain de jeu qui n'a rien à envier aux vivants : Brassens nous conduit assez fréquemment de l'autre côté du rideau, où l'atmosphère n'est pas triste.

Une sociabilité post-mortem

On a la surprise de découvrir toute une vie sociale pour ou parmi les trépassés, qui reproduit et sublime ce que comporte la belle vie. Avant toute chose, bien sûr, pour Brassens, l'amitié. Le souvenir du défunt chez ses amis vivants est gratifiant pour le mort au moins autant que les nouveaux amis qu'il se fait dans l'au-delà. Brassens définit une camaraderie utopique et uchronique, qui fait fi du temps et de la disparition.

Les copains d'abord nous le disaient bien : la mort d'un ami ne l'efface pas du groupe :

*Quand l'un d'entre eux manquait à bord
C'est qu'il était mort
Oui mais jamais au grand jamais
Son trou dans l'eau ne se refermait³⁴²*

La *Supplique* justifie la demande de planter un pin parasol sur une tombe balnéaire par « Les amis venus faire sur ma concession / D'affectueuses révérences³⁴³ ».

Le vieux Léon, passé de l'autre côté, recrée sans aucun doute un groupe d'amis parallèle se retrouvant « À l'amicale des feux follets », et permettant de demander au défunt : « Quel temps fait-il / chez les Gentils / de l'au-delà³⁴⁴ ? ». Ce monde païen et aimant (*les Gentils* est à comprendre dans les deux sens) reconstitue le lien qui unit l'individu à un groupe. Cette projection permet en fait de parler de ce que sont les valeurs du vivant qui chante : musique, fête, solidarité durable, émotion partagée.

Si, même mort, on peut être un bon vivant en amitié, on peut l'être sans aucun doute aussi en amour. C'est ce dont nous parlent les fantômes de Brassens. On prête au vieux Léon la douceur de rencontrer parfois « une dame d'antan ». *La Supplique* espère que parfois se penchera sur la tombe de la plage de Sète une ondine :

*Et quand, prenant ma butte en guise d'oreiller
une ondine viendra gentiment sommeiller
avec moins que rien de costume
J'en demande pardon par avance à Jésus
Si l'ombre de ma croix s'y couche un peu dessus*

³⁴¹ *La fessée*, album *Supplique pour être enterré à la plage de Sète* (Philips, 1966).

³⁴² *Les copains d'abord*, album du même nom (Philips, 1964).

³⁴³ *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, op. cit.

³⁴⁴ *Le vieux Léon*, op. cit.

*Pour un petit bonheur posthume*³⁴⁵

Et *Le testament* envisage de « compter fleurette / aux belles âmes des damnées », et auparavant de s'enjuponner « En effeuillant le chrysanthème / qui est la marguerite des morts³⁴⁶ ».

La chanson intitulée *Le fantôme* nous présente un personnage inattendu : « C'était tremblant, c'était troublant / C'était vêtu d'un drap troublant ». Il s'agit cette fois d'une rencontre entre un vivant et « un fantôme du beau sexe ». Par un effet de renversement, c'est le fantôme qui a peur, ce qui permettra une idylle, en une version post-mortem de *L'orage*... La dame-fantôme est un Petit Poucet perdu qui se lamente :

*Plus de trace des feux follets
Plus de trace des osselets
Dont j'avais jalonné ma route*³⁴⁷

Les éléments du récit d'horreur sont ici traités avec dérision. En fait, la dame-fantôme hante surtout les pensées du chanteur adolescent, qui est réveillé par son père à la fin de la chanson.

Un autre fantôme, masculin cette fois, apparaît dans *Le revenant*. Il revient sur terre d'assez mauvaise humeur. Il trouvera en effet « Sa femme se réchauffant / Avec un salaud de vivant³⁴⁸ » et, de dépit, meurt une seconde fois. Le candidat à la mort du *Testament* est plus indulgent : il souhaite lui-même que sa femme trouve un autre compagnon de la même taille que lui, qui puisse mettre ses pantoufles et jouir de son lit, de son vin et de son tabac, à condition qu'il respecte ses chats :

*Quoique je n'aie pas un atome
Pas une ombre de méchanceté
S'il fouette mes chats y a un fantôme
qui viendra le persécuter*³⁴⁹

Cette complaisance du mari mort est encore une mesure des valeurs de Brassens : le respect des *choses de la vie*.

La *Supplique* fleurit les trous de nez de la Camarde. *La ballade des cimetières* la met au service de Dieu qui expédie un fâcheux dans l'au-delà. Dans *Oncle Archibald*, la mort apparaît en tant que personnage, avec tout l'appareil de sa représentation habituelle : suaire, squelette, grande faux. Mais Brassens lui donne l'aspect d'une fille de joie

*Aguichant les hommes en troussant
Les hommes plus qu'il n'est décent
Son suaire.*

La mort apparaît comme une vie à l'envers, qui met le défunt hors de portée « des chiens, des loups des hommes et des imbéciles ». Son approche du vivant est une

³⁴⁵ *Supplique pour être enterré à la plage de Sète, op. cit.*

³⁴⁶ *Le testament, op. cit.*

³⁴⁷ Les trois dernières citations in *Le fantôme*, album *Supplique pour être enterré à la plage de Sète* (Philips 1966).

³⁴⁸ *Le revenant*, chanson enregistrée en 1985 par Jean Bertola, album *Le patrimoine de Brassens*.

³⁴⁹ *Le Testament, op. cit.*

approche de séduction, et sa « chanson » parodie le plus pur des chants d'amour de notre folklore, *Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai* :

*Comme il n'avait pas l'air content
Elle lui dit : « Ça fait longtemps
Que je t'aime
Et notre hymen à tous les deux
Était prévu d'puis le jour de
Ton baptême³⁵⁰*

Jamais je ne t'oublierai : la mort ne nous oubliera pas. Mais elle apparaît comme une claire fontaine, et si elle est ici un peu trop fardée, si son discours est un peu mensonger, libre à nous d'imaginer, comme l'Oncle Archibald, son contact comme l'intimité d'une noce.

Brassens, inconsolable de la disparition de ses proches, parvient pourtant à mettre en scène sa propre mort de façon festive. Tous les aspects collectifs du rituel de la mort, sociaux et moraux, permettent au mécréant qu'il prétend être de créer une mythologie de la mort comme fête, – noce, bal ou vacances – qui met à distance l'obsession du temps qui passe et fait de l'au-delà un lieu d'indulgence et de réconciliation. Par la représentation du collectif, qui résiste à la frontière existentielle de la mort, il déjoue les angoisses intimes qui ne cessent d'habiter sa musique et d'être par elle *désa-mort-cées*.

³⁵⁰ Les trois dernières citations in *Oncle Archibald*, album *Je m'suis fait tout p'tit* (Philips, 1957).

Zazie et l'invention de soi : « Si j'étais moi ».

Anne Strasser, littérature contemporaine
Université de Lorraine, LIS (Littérature, Imaginaires, Société)

En littérature, le genre autobiographique a acquis depuis les années 1970 et les travaux de Philippe Lejeune une légitimité qui lui a longtemps été contestée. A peine défini et reconnu, ce genre a été bousculé par des auteurs qui ont recherché des formes nouvelles d'écriture de soi. La dimension personnelle, autobiographique, intime de certains écrits littéraires est ainsi devenue un champ de recherche toujours en mouvement. Nous voudrions ici en emprunter les concepts pour éclairer ce lien entre l'intime et le collectif dans la chanson, ou comment des chansons semblent nous livrer l'intimité de leur auteur-interprète. Pour étudier ce qui se passe également du côté de l'auditeur, nous emprunterons quelques concepts aux théories de la réception qui se sont développées dans les années 1990, notamment celle de Vincent Jouve, et qui analysent la manière dont le lecteur lit et reçoit l'œuvre littéraire. Travail de « braconnage » pourrait-on objecter, c'est vrai, mais gageons que ces outils empruntés pourront éclairer comment cette illusion de l'intime fonctionne dans la chanson. Eclairage qui se révélera complémentaire d'approches qui ont déjà en partie exploré cet aspect comme les travaux de Philippe Grimbert ou de Peter Szendy.

L'auteur-compositeur-interprète Zazie illustrera notre propos. Louis-Jean Calvet dans son ouvrage *Cent ans de chanson française* la qualifie d'« auteur de texte personnel, à l'écriture très recherchée³⁵¹. » Elle s'inscrit, ou peu s'en faut³⁵², dans *La Nouvelle scène française* étudiée par Joël July, composée d'artistes dont il note « le choix de plus en plus ostensiblement autobiographique de leur inspiration³⁵³. » En 2013 sort son dernier album *Cyclo*³⁵⁴. Il est présenté par la presse et par l'artiste elle-même comme « grave et intimiste », plus intime que les précédents. Didier Varrod dans sa chronique « Encore un

³⁵¹ Louis-Jean Calvet, *Cent ans de chanson française*, Paris, Collection « Archipoche », Editions l'Archipel, [2006], 2008, p. 563.

³⁵² En fait, rescapée, Zazie appartient plutôt à la génération sacrifiée des années 90, celles d'auteur-interprète (Dominique A, Philippe Katrine, Nilda fernandez, Juliette, Mano Solo, Arthur H, etc.) qui ont eu malgré des débuts prometteurs des difficultés à poursuivre leur carrière discographique en pleine lumière et se sont réfugiés sur scène, comme le feront les ACI des années 2000 avec un succès public plus constant.

³⁵³ Joël July, *Esthétique de la chanson française*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Univers musical », 2007, p. 167.

³⁵⁴ *Cyclo* est son huitième album. Albums précédents : *Je, Tu, Ils* (1992), *Zen* (1995), *Made in Love* (1998), *La Zizanie* (2001), *Rodéo* (2004), *Totem* (2007), *Zazie* (2010), Mercury/Universal.

matin³⁵⁵ » commente « c'est Zazie "je suis comme je suis", avec le temps qui passe sur elle et à l'intérieur. Temps qui rend évidemment plus vieux. On la reconnaît encore un peu dans l'art plutôt joyeux de faire des jeux de mots mais l'heure est à l'examen de conscience. » Cet album comporte effectivement une dimension intime et identitaire qui amène à revisiter ses albums et titres antérieurs. Il s'agira donc d'étudier comment l'impression d'intimité se dégage des chansons de cette artiste, dont la quête pourrait s'intituler, pour reprendre un de ses titres : « Si j'étais moi ».

Pour ce faire, nous mettrons en évidence le caractère autobiographique de son œuvre, tant dans sa démarche, le contenu de ses textes, que dans les interviews où elle commente ses chansons. Puis nous tenterons d'analyser les ressorts de cet effet d'intimité qui se dégage de ses textes. Enfin, nous montrerons que Zazie incarne un questionnement singulier et contemporain, interrogeant la relation du moi aux autres, du moi à l'autre et surtout le travail toujours mouvant d'une identité qui refuse les cadres du masculin et du féminin.

Une démarche autobiographique

Il s'agira ici de montrer que la chanson utilise les ressorts de l'autobiographie, tant du point de vue de l'énonciation, des thèmes que du paratexte qui accompagne la sortie d'un album. Philippe Lejeune définit ainsi l'autobiographie : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³⁵⁶. » Si on ne peut attendre de la chanson qu'elle épouse la forme du récit³⁵⁷ – même si c'est le cas dans certaines chansons – on peut retenir de cette définition l'identité entre le narrateur (ici le chanteur), l'auteur et le personnage, ainsi que le contenu à savoir l'histoire personnelle de celui qui s'exprime.

Utilisation du « je » :

Zazie utilise la première personne dans la plupart de ses chansons. Elle illustre « la vague lyrique de la chanson à texte³⁵⁸ », caractéristique des artistes de *La Nouvelle scène française* qui utilisent le style et la syntaxe « du journal intime ou du carnet de bord³⁵⁹ ». Si le texte littéraire doit permettre au lecteur d'identifier ce « je », comme celui de l'auteur qui se confond avec le narrateur et le personnage, ceci par un prologue, l'utilisation du nom propre ou des indications relevant de l'état civil, si l'écrivain doit passer un pacte autobiographique avec le lecteur, l'assurant qu'il va parler de lui-même avec le plus de sincérité et de vérité possibles, le chanteur n'a pas toutes ces contraintes : ce « je » est sa voix, il vient de son corps, et quand bien même ce « je » serait fictif (cela peut arriver), dans un premier temps, j'écoute celui qui me parle de lui.

³⁵⁵ Didier Varrod, « Encore un matin », France inter, lundi 18 mars 2013.

³⁵⁶ *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975, 1996, p. 14.

³⁵⁷ Voir à ce titre la linéarité chronologique (rapportée à cinq heures d'existence) des premières années de Fabien Marsaud jusqu'à *Midi 20* sur l'album éponyme de Grand Corps Malade (2007).

³⁵⁸ Joël July, « Chanson française contemporaine : état des lieux communs », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, § 27. Amérique du Nord, déc. 2012. Disponible à l'adresse : ><http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.02/659>>. Date de consultation : 15 septembre 2015.

³⁵⁹ *Ibidem*, § 15.

De plus, la pochette vient souvent redoubler cette identité. Zazie est représentée sur toutes ses pochettes de disque, ce qui a un double effet : on identifie l'album comme étant le sien, en tant qu'auteur, mais on peut également, comme l'illustration d'une page de couverture, imaginer que le contenu aura un rapport avec cette pochette. Pour l'album *Cyclo*, Zazie s'est fait photographier par la photographe Sarah Moon ; c'est une photo en noir et blanc : « J'avais envie de quelque chose de plus intime ; le noir et blanc avec ses contrastes me paraissait pas mal pour illustrer la cyclothymie. Je n'avais pas envie de faire une pochette branchée. [...] Je ne voulais pas faire jolie, je voulais être parfaitement incarnée. [...] Une bonne pochette c'est l'illustration de ce qu'on va y trouver³⁶⁰. » L'utilisation de la première personne enclenche assez systématiquement un effet d'intimité : la voix qui s'exprime par ce « je » nous parle d'elle, semble nous livrer quelque chose d'elle-même. Cet effet est amplifié par la pochette.

Au-delà de l'énonciation, on remarque que les thèmes de chansons de Zazie relèvent de la vie personnelle : les relations amoureuses sont au cœur de plusieurs chansons, les références à l'enfance sont nombreuses notamment à travers les images empruntées aux contes et plus généralement le questionnement sur soi est très présent. Dans le dernier album, elle évoque le temps qui passe alors qu'elle ne l'avait jamais fait dans les albums précédents. Evolution que l'on peut comparer à celle d'un écrivain qui au seuil de la cinquantaine fait le point et se tourne vers l'écriture autobiographique³⁶¹ :

*Comme elle est courte,
la vie devant
Nous l'aimerons,
Si seulement
Nous avions su avant
Oui, avant*

*Que le temps soit à l'orage
Aux autres, le ciel bleu
Aux autres,
le grand voyage
Temps plus vieux*

*Il faut se rendre
à l'évidence
Mon cœur,
ce bel aventurier
Bientôt va me lâcher
Me lâcher³⁶²*

Comme une conjuration, la chanson qui suit immédiatement, *20 ans*, est un défi à ce même temps qui passe :

*D'accord
J'ai menti
J'ai pas l'âge requis
Je sors, tant pis*

³⁶⁰ « Eclectik », Rébecca Manzoni, France inter, 12 mai 2013.

³⁶¹ Voir notamment sur ce point : George May, *L'Autobiographie*, PUF, 1984, p. 214.

³⁶² *Temps plus vieux*, album *Cyclo*, 2013.

J'ai 20 ans
*Jusqu'au bout de la nuit*³⁶³

Par ailleurs, l'autobiographe écrit souvent quand une faille survient, un deuil, une rupture, une perte, montrant que l'écriture est aussi un acte cathartique. Zazie a déclaré dans une interview : « j'écris sur la rupture depuis que je suis née, c'est la grande faille qui m'intéresse³⁶⁴. » Dans la chanson *Sur toi*, qui pourrait apparaître comme un petit manifeste poétique, elle livre, sur le ton de la confiance amoureuse, pourquoi et comment elle écrit :

J'écris sur ce que j'endure
Les petites morts, sur les blessures
J'écris ma peur
Mon manque d'amour
J'écris du cœur
Mais c'est toujours

Sur ce que je n'ai pas pu dire
Pas pu vivre pas su retenir
J'écris en vers
Et contre tous
C'est toujours l'enfer
Qui me pousse [...]

On n'écrit pas
Sur ce qu'on aime
Sur ce qui ne pose pas
Problème
Voilà pourquoi
Je n'écris pas
Sur toi
*Rassure-toi*³⁶⁵

Par ailleurs, le passage à l'autobiographie de certains romanciers invite souvent à reconsidérer leur œuvre antérieure. Se crée alors ce que Philippe Lejeune a nommé l'espace autobiographique : « Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes³⁶⁶, et qui n'est réductible à aucun des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un "espace autobiographique"³⁶⁷ ». Ainsi en indiquant que *Cyclo* est un album plus intimiste que les précédents, l'artiste nous incite à reconsidérer ses albums précédents et son œuvre entière. Zazie elle-même explique à Rébecca Manzoni : « Tout ce qu'on retrouve dans le dernier album est dans le premier. L'essence de ce que je suis, je ne l'ai pas perdu³⁶⁸. » Zazie invite à déceler dans son œuvre une constante « ce qu'elle est », cohérence de l'inspiration autobiographique et contenu essentiel, l'identité.

³⁶³ *20 ans*, album *Cyclo*, 2013.

³⁶⁴ Entretien réalisé par Victor Hache, « Le moins intéressant chez l'homme, c'est son cerveau », *L'Humanité*, 17 février 2007, p. 18.

³⁶⁵ *Sur toi*, album *La Zizanie*, 2001.

³⁶⁶ Il évoque ici les romans et l'autobiographie.

³⁶⁷ *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 42.

³⁶⁸ « Eclectik », Rébecca Manzoni, France inter, 12 mai 2013.

C'est enfin tout ce qui se dit ou s'écrit au moment de la sortie de l'album qui en conditionne la réception, ce qu'en littérature on nomme le « paratexte », considérablement enrichi avec le développement des médias (presse, radio, internet). Ainsi les articles faisant la critique de *Cyclo* utilisent à foison l'adjectif « intime » : « Ce huitième album marque une certaine rupture. Cohérent, intime, nébuleux, ce *Cyclo* est une réussite qui effacera le succès mitigé de *Zazie* sorti il y a trois ans³⁶⁹. » *Le Figaro* pointe également une rupture – « Zazie tombe le masque » – et insiste sur le caractère intime : « Zazie a délaissé son approche de chroniqueuse de société pour se pencher un peu plus sur elle-même³⁷⁰. » A ceux qui pourraient trouver l'album grave à cause des thèmes abordés le temps qui passe (*Temps plus vieux*) ou la jalousie (*Je ne sais pas*), elle préfère parler de profondeur : « dans le sens où, dans l'intimité et l'introspection, on entre dans une pièce sombre, dans l'inconnu, on regarde ce qu'il y a à l'intérieur de nous³⁷¹. » Dans une interview pour *Aujourd'hui en France*³⁷², elle explique le titre de l'album : « C'est le côté cyclothymique que je peux avoir. J'oscille parfois entre des grandes joies et des dépressions dans la même journée, pour rien. » A la question du journaliste « Ce disque est-il un bilan à presque 50 ans ? » Elle répond : « Oui, sur le temps qui passe. Parce qu'à 48 ans, on ne séduit pas comme à 20. »

On voit donc qu'on peut faire un parallèle entre la création chez Zazie et la démarche autobiographique : énonciation, thèmes, pacte autobiographique scellé par les interviews, tout est en place pour que l'auditeur, lui aussi, reçoive ces chansons sur un mode autobiographique.

La réception autobiographique

Philippe Grimbert³⁷³ dans ses deux ouvrages consacrés à la chanson a montré, avec les outils de la psychanalyse, comment les chansons nous touchaient profondément, au plus intime, plongeant dans notre enfance, comme dans notre inconscient et nos fantasmes, expliquant ainsi « cette vertu de rassemblement et d'identification » (Grimbert, 2002 : 15) qu'elles possèdent. Nous allons voir que la théorie de Vincent Jouve, exposée dans son ouvrage *L'Effet-personnage dans le roman*³⁷⁴, permet d'analyser de façon plus structurelle comment fonctionne le processus d'identification entre le lecteur et le personnage. Appliquée à l'autobiographie, cette théorie en montre la force émotive sans pareille et c'est dans cette perspective que nous allons l'appliquer à la chanson. V. Jouve explique que le lecteur oscille entre trois postures de lecture, *le lectant, le lisant et le lu*, correspondant à une crédulité croissante. Le régime le plus courant est le second où le lecteur accepte, temporairement, de céder à l'illusion romanesque et perçoit le temps de la lecture le personnage comme une personne. Cet effet-personne, tel que le nomme V. Jouve, se fonde sur une sympathie du lecteur pour le personnage, sympathie enclenchée par les choix narratifs (code narratif), les thèmes abordés (code affectif), et par les

³⁶⁹ Lisa Lagrange, « Le nouveau cycle de Zazie », *L'Est républicain*, 23 mars 2013.

³⁷⁰ « Zazie moins lisse qu'il n'y paraît », *Le Figaro*, 18 mars 2013.

³⁷¹ Nathalie Grosskopf, « Zazie surprend avec un nouvel album : "Un artiste a le devoir de se réinventer" », *La Voix du Nord*, 16 mars 2013.

³⁷² Emmanuel Marolle, « Je n'ai pas peur de vieillir », *Aujourd'hui en France*, 18 mars 2013.

³⁷³ Philippe Grimbert, *Psychanalyse de la chanson*, Paris, *Les Belles Lettres*, éd. Archambaud, 1996 et *Chantons sous la psy*, Paris, éd. Hachette Littératures, 2002.

³⁷⁴ Vincent Jouve, *L'Effet personnage dans le roman*, PUF, collection « Ecriture », [1992], 1998.

valeurs sous-tendues par l'histoire (le code culturel).

Des choix narratifs, que l'on pourrait transposer dans la chanson à des choix énonciatifs, ont des implications quasi mécaniques. Ainsi V. Jouve explique : « Le code narratif est fonction de la place du lecteur dans l'intrigue. Sa force repose sur son caractère mécanique : je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi. Freud avait déjà remarqué que la sympathie était un effet et non une cause de l'identification. La même idée est formulée par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : "L'identification ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi"³⁷⁵ » (Jouve, 1998 : 124) La première personne du singulier place donc mécaniquement celui qui lit – ou écoute pour ce qui nous occupe – à la même place que celui qui raconte ou chante. L'effet de proximité et d'intimité est donc puissant et immédiat. On remarque également dans les chansons de Zazie, l'utilisation abondante du pronom « nous » et sa variante « on » qui ont pour particularité d'englober celui qui écoute. A l'effet du « je », s'ajoute celui d'une association scellée par ces pronoms, qui redoublent l'effet d'identification. Comme l'explique V. Jouve, ce code narratif est le plus fort : « Le code narratif est le seul à provoquer une *identification* du lecteur au personnage. Le code affectif n'entraîne, lui, qu'un sentiment de *sympathie*. Le code culturel, enfin, *valorise* ou *dévalorise* les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant. » (Jouve, 1998 : 123)

Le code affectif, lui, suscite un sentiment de sympathie pour les personnages : « Le propre du code affectif est de jouer sur certains mécanismes du psychisme humain. Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive. » (Jouve, 1998 : 132) Un certain nombre de thèmes sont propres à ouvrir sur l'intimité. V. Jouve évoque le désir, l'amour, l'enfance, la mort et la souffrance (Jouve, 1998 : 140-141). Or, comme le montre P. Grimbart, les chansons sont riches en amour, mélancolie et nostalgie : « amour et nostalgie sont par définition les thèmes de prédilection de la chanson et on les y retrouve intimement liés. » (Grimbert, 1996 : 285) Dans l'album *Cyclo*, Zazie évoque l'incompréhension amoureuse, l'infidélité, la jalousie, le désir. Elle explique également qu'elle n'a pas voulu gommer dans ce dernier album sa voix particulièrement rauque et cassée : « J'ai cherché à garder la poussière quand elle était là, à garder la fêlure quand elle était là, la faille, un peu de relief³⁷⁶. » Le code affectif est donc efficient et déclenche la sympathie pour l'artiste qui s'exprime et à l'intimité duquel l'auditeur pense avoir accès.

Enfin, le code culturel « entre en jeu lorsque le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extra-textuelles. Ce qui compte ici, c'est donc l'axiologie du sujet lisant. [...] Le lecteur peut s'investir dans un personnage par projection idéologique. » (Jouve, 1998 : 144) On peut donc se sentir proche du chanteur d'autant mieux que ses valeurs se rapprochent des nôtres. Dans un premier temps, cette complicité intellectuelle peut s'établir par un style, des jeux de mots, un humour ou par le partage de références communes. Zazie, comme beaucoup d'auteurs de sa génération, utilise un style familier « un style et une syntaxe coin de table » comme le nomme J. July (July, 2007 : 132). Cette familiarité crée un effet d'intimité. J. July montre

³⁷⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Collection « Tel Quel », 1977, p. 153.

³⁷⁶ *Eclectik*, op. cit.

également que les jeux de mots, le caractère ludique de l'écriture de certains créateurs renforcent « la charge émotionnelle de leurs textes » (July, 2007 : 92) et aussi une forme de complicité : « Car avec le jeu de mots, c'est un principe de connivence qui s'instaure avec l'auditeur. » (July, 2007 : 93)

Zazie est coutumière des jeux de mots. Ils viennent souvent adoucir le propos. Ainsi de l'infidélité dans la chanson *Polygame*³⁷⁷ où elle joue sur le sens de ce terme, les partenaires multiples et sa proximité avec le terme musical « la gamme ».

*Comme on respire
On ment le cœur est
Polygame, polygame
Fidèle au changement
Le cœur est
Polygame, polygame
On monte, il descend toute la gamme des sentiments. [...]*

*Polygame, polygame
On a beau faire, on a faux sur toute la gamme
Et toujours on se trompe, toujours on se trompe*³⁷⁸

Cette connivence, établie par la complicité intellectuelle, passe également par des références communes. Zazie se sert notamment abondamment d'allusions aux contes de fées – pour souvent d'ailleurs les malmener et les subvertir – qui sont d'autant plus liantes et pourvoyeuses d'intime, qu'elles renvoient à l'enfance. On en trouve dans *Cyclo*. Cendrillon dans *20 ans* :

*Et quand j'aurai 70 ans
Je serai plus légère
que maintenant
Je sais je sens
Je mettrai mes talons hauts
tout le temps
Ça va pas plaire
à Cendrillon
Si je me change en potiron
C'est comme ça
Je serai toujours là
Quand minuit sonnera*³⁷⁹

Le petit chaperon rouge dans *Toc toc toc* :

*Toc toc toc mais qui est là ?
Le loup qui te mangera*³⁸⁰

Elle reprend des comptines :

*Chaque fois mon train qui déraille
Je ne suis pas de taille*

³⁷⁷ *Polygame*, album *Zazie*, 2010.

³⁷⁸ *Polygame*, album *Zazie*, 2010.

³⁷⁹ *20 ans*, album *Cyclo*, 2013.

³⁸⁰ *Toc toc toc*, album *Rodéo*, 2004.

*Chaque fois mon cœur qui déraile
S'engouffre dans la faille
Et ma tête, alouette, ma vie n'a ni queue ni tête*³⁸¹.

Par ailleurs, Zazie pose sur la société contemporaine un regard qui peut être critique. Elle attaque la société de consommation et la crise qui en prive ceux qui ne peuvent y accéder, comme dans *Tout (Cyclo)* ou *Être et avoir (Zazie)*. Elle dénonce les idées du Front national dans *Tout le monde il est beau* :

*Salman, Loan
Peter, Günter
Martine, Kevin
Tatiana, Zorba*

*Tout le monde il est beau
Tout le monde il est beau*

*Quitte à faire de la peine à Jean-Marie*³⁸²

Certaines de ses chansons ont des accents féministes. Ainsi dans *Aux armes citoyennes*, elle oppose la condition des hommes et celle des femmes :

*A ceux qui vont
Libres comme l'air
A celles qui se terrent
A ceux qui ont
Le droit de dire
Elles, de se taire
A ceux qui prennent la vie
De celles qui donnent la vie
A ceux qui rient
De celles qui pleurent*³⁸³.

Enfin, comme plusieurs artistes de sa génération, Zazie a participé à des actions humanitaires : cheville ouvrière de *Sol en si*, permanente des concerts organisés en faveur des *Restos du cœur*, elle ne cache pas par ailleurs un engagement à gauche³⁸⁴. Cependant, ses chansons montrent qu'elle ne se satisfait pas de cet engagement. Comme dans *J'étais là* :

*Oui, j'étais là pour aider
Pour le Sida, les sans papiers
J'ai chanté
Chanté
Sûr que j'étais là, pour faire la fête
Et j'ai levé mon verre
A ceux qui n'ont plus rien
Encore un verre
On n'y peut rien
J'étais là devant ma télé à 20 heures*

³⁸¹ *Des rails*, album *Totem*, 2007.

³⁸² *Tout le monde il est beau*, album *Made in love*, 1998.

³⁸³ *Aux armes citoyennes*, album *La Zizanie*, 2001.

³⁸⁴ *Aujourd'hui en France*, op. cit.

*J'ai vu le monde s'agiter
S'agiter
J'étais là
Je savais tout de la Somalie
Du Bangladesh et du Rwanda
J'étais là
J'ai bien vu le sort que le Nord réserve au Sud
Bien compris le mépris
J'étais là pour compter les morts
J'étais là
Et je n'ai rien fait
Et je n'ai rien fait³⁸⁵*

Même constat d'impuissance dans *Sauver le monde* (Rodeo, 2004). Pas de certitude chez Zazie, une action sincère mais dont elle mesure les limites, voire l'hypocrisie. Le code culturel ici peut fonctionner si l'auditeur est sensible à cet engagement lucide.

V. Jouve montre que lorsque les trois codes se conjuguent, l'effet de proximité et d'identification est maximal : je m'identifie à celui qui dit « je », j'épouse ses pensées, ses tourments, son intimité à travers les thèmes abordés et cette identification est renforcée par une complicité intellectuelle nourrie par des références communes, des jeux de mots ludiques, et par une complicité morale voire idéologique. La familiarité est installée, l'artiste nous parle d'elle-même et révèle une quête identitaire, toujours mouvante et très contemporaine.

Une quête identitaire singulière et contemporaine

L'expression peut sembler excessive pour désigner le travail d'une chanteuse, comme elle le dit elle-même populaire, consensuelle³⁸⁶, plutôt gaie et non pas torturée, et pourtant, on remarque qu'elle tourne en permanence autour d'une identité à définir, redéfinir, par rapport à l'autre et à elle-même. Au fil des albums, par ces chansons qui bousculent avec légèreté les rôles assignés à chacun, Zazie cherche sa place.

Zazie, à sa manière, interroge souvent avec humour les constructions sociales que sont le masculin et le féminin. Ainsi elle égratigne quelques clichés machistes. Dans *Je suis un homme*, elle dénonce la vanité des occupations dites masculines :

*Je suis un homme plein d'ambitions
Belle voiture et belle maison
Dans la chambre, dans le salon
Moi, je tourne en rond
Je tourne en rond*

Elle en dénonce l'illusion dans le refrain :

*Tu vois, j'suis pas un homme
Je suis le roi
De l'illusion
Au fond qu'on me pardonne*

³⁸⁵ *J'étais là*, album *Totem*, 2007.

³⁸⁶ « Je crois que je suis une chanteuse populaire, consensuelle sans doute, et je ne le prends pas pour une insulte. » (Gilles Médoni, « J'aurais voulu que Gainsbourg me dise : "J'aime bien ce que tu fais, p'tit gars" », *L'Express*, 8 novembre 2004).

*Je suis le roi
Le roi des cons*³⁸⁷

De même dans *Rodéo*³⁸⁸, elle s'adresse à un homme qu'elle interpelle en l'appelant « Cowboy », ridiculisant et démystifiant la vanité de ses attitudes de l'enfance à l'âge adulte :

*Mais cow-boy, n'oublie pas
Qu'il est à bascule, ton cheval
C'est du...
Rodéo
C'est la vie, pas le paradis*³⁸⁹

Elle invite l'homme à qui elle s'adresse à se débarrasser de ces clichés : « Mets-toi tout nu si t'es un homme³⁹⁰ », injonction paradoxale, être un homme consistera à se montrer dans sa nudité et sa vulnérabilité ou encore dans *Tomber le masque* :

*Si pour une fois
On inversait les rôles
Si pour une fois
On se parlait de toi ?
Fais tomber le masque
Devant moi
Laisse tomber le clown
Pour une fois
Laisse fondre la glace
Devant moi
Laisse pleurer le clown
De temps en temps
Je t'aimerai comme avant
Pas besoin de faire semblant*³⁹¹

Injonction aussi dans ce même album avec le très explicite *Avis au sexe fort* :

*Oyez, oyez, braves gens
Je recherche un homme qui aurait tout le temps
De faire pousser des enfants
Au lieu d' pousser des cris et d'jouer les méchants*

En corollaire de ces clichés machistes dénoncés : la chanteuse fait un sort aux images féminines trop lisses et épingle tout ce que font les femmes pour plaire aux hommes :

*Or donc si je résume
Mesdames pour qu'on nous aime
Il nous faut ce nez-ci
cette bouche-là
enfin quoi*

³⁸⁷ *Je suis un homme*, album *Totem*, 2007.

³⁸⁸ *Rodéo*, album *Rodéo*, 2004.

³⁸⁹ *Rodéo*, album *Rodéo*, 2004.

³⁹⁰ *Un point c'est toi*, album *Zen*, 1995.

³⁹¹ *Tomber le masque*, album *Je, Tu, Ils*, 1992.

*toute la panoplie
de poupées Barbie
Pour être à leur goût
et se pâmer là
en tenant le monde par le bras³⁹².*

Où se situe Zazie par rapport à ces images fabriquées ? Elle exprime une forme d'androgynie dont le terme « amazone » pourrait être l'emblème³⁹³. Elle met en question les rôles montrant qu'elle peut tous les jouer :

*Je suis un garçon manqué
Qui sait jouer à la poupée
Je peux quand il veut changer de rôle
Quitte à perdre le contrôle³⁹⁴.*

Ainsi déjà dans *Fou de toi*, elle revendiquait de faire sa déclaration d'amour :

*Allons, allons.
Y a pas de temps à perdre
Après tout, les garçons n'ont pas le monopole
De la déclaration
Je porte aussi bien que lui l'alcool
Et le pantalon.
Y'a pas de temps à perdre
Y'a pas de temps à perdre
Si j'ai ça dans le sang
Je vais pas perdre mon temps...
Je le dirai comme un homme
Avec des excès de vitesse
Avec des mots déplacés
Comme des mains aux fesses. [...]
Moi je suis fou de toi
Moi je suis fou de toi³⁹⁵*

L'utilisation du l'adjectif « fou » au masculin en dit davantage que ce qui précède sur cette mise en question des stéréotypes.

Cette androgynie, ce refus des rôles entraînent une redéfinition de la place dans le couple. Une ligne directrice, « je n'irai pas dans tes contes », comme elle le chante déjà dans *Toi le cowboy, moi l'indien* :

*Tu veux me voir si sauvage
Tu veux m'apprendre à vivre
A mettre mes rêves en cage
A me taire et te suivre
Tu m'veux à ton image et que j'applaudisse des deux mains
Toi le cowboy
Moi l'indien
Et ton amour n'est pas le mien
Tu veux savoir la vérité ?*

³⁹² *Made in love*, album *Made in love*, 1998.

³⁹³ Voir *Amazone*, album *Zazie*, 2010.

³⁹⁴ *Vue du ciel*, album *Totem*, 2007.

³⁹⁵ *Fou de toi*, album *Zen*, 1995.

*Je veux pas de tes contes de fées
Faut pas rêver. Tu veux savoir la vérité ?
J'irai pas dans tes contes de fées
J'en connais la fin
Toi le cowboy
Moi l'indien³⁹⁶*

On ne peut être plus claire dans le refus d'une place conventionnelle qu'un « Il » pourrait lui assigner. Non seulement Zazie refuse cette place, mais elle domine aussi l'homme, symboliquement. Ainsi dans la chanson *Totem* où elle façonne, littéralement, l'homme qu'elle aime. Membre par membre, elle le fabrique, elle « l'invente » – terme qui renvoie aussi au travail de création qu'est l'écriture d'une chanson –, elle exprime une forme de vénération avec les termes « totem », « temple », et surtout un désir explicité par des images phalliques sans ambiguïté :

*Le pied
La jambe
L'esquisse
La cuisse
Un bras
De fer
Un cœur
De pierre
Mes mains
Sur lui
S'abîment
Mes Mains qui saignent
Dressé comme un totem
Je sculpte
Je taille
J'invente cet homme qui m'aime
Qui m'aime
Plus fort
Encore
Plus haut
Le corps
Plus dur
Plus chaud
Mon âme de squaw
Façonne
Cet homme rêvé
Caresse
L'idée
Dressée comme un totem
Je sculpte
Je taille
Un temple à l'homme que j'aime³⁹⁷*

On trouvait déjà cette liberté de ton dans la chanson *Un point c'est toi*, où le « je » s'adresse de façon impérative à l'homme aimé :

*Mets-toi tout nu, si t'es un homme
Histoire de voir où nous en sommes*

³⁹⁶ *Toi le cowboy, moi l'indien*, album *Je, tu, ils*, 1992.

³⁹⁷ *Totem*, album *Totem*, 2007.

*Qu'on me donne un primate
Sans cravate
Un Zorro
Sans rien sur le dos...
T'es bien plus beau comme ça
Un point c'est tout
Un point c'est toi
Je t'aime comme ça
Un point c'est tout
Un point c'est toi*³⁹⁸

Les paroles, la scansion, la syntaxe, tout concourt au ton catégorique et impératif qui ramène l'homme à sa nudité. P. Grimbert se lançant dans une interprétation toute psychanalytique de la chanson analyse : « La petite sœur de la Zazie du métro qui se demandait “maidoukipudonktan ?” met à l'épreuve, ou plutôt au défi, la virilité de son partenaire. C'est une dimension nouvelle, non pas dans le domaine des rapports, voire des conflits hommes-femmes, où cette question est source depuis toujours de bien des déchirements, mais dans celui de la chanson où jusqu'à aujourd'hui on ne l'y avait pas entendue aussi clairement³⁹⁹. » Il voit également dans cette chanson et d'autres un renversement : « Si, à la faveur de ces quelques chansons, pas tout à fait choisies au hasard, les femmes avaient trouvé l'occasion de nous affirmer que leur rapport au sexe serait plutôt du côté du désir, quand celui des hommes pencherait en réalité du côté de l'amour⁴⁰⁰ ? » C'est dans cette perspective également qu'il faut interpréter les détournements de figures des contes auxquels elle se livre, comme dans *Toc toc toc*⁴⁰¹, où le conte du petit chaperon rouge est détourné à la fin de la chanson :

*Toc toc toc mais qui est là ?
Le loup qui te mangera
Toc toc toc mais qui est là ?
Je n'attendais plus que toi
Toc toc toc si tu es là
Entre donc et mange-moi*

Au loup d'être menacé, par un chaperon rouge qui prendrait la relève :

*Loup y es-tu ?
Si tu savais
Ce qui t'attends, que fais-tu ?*

L'enjeu de ces variations sur les rôles masculin et féminin est identitaire : comment être soi-même ? Comment être soi-même avec l'autre ? La chanson, *A ma place*, duo avec Axel Bauer, qui a connu un grand succès, questionne finement et gravement la place de chacun dans la relation amoureuse. Il et elle s'interrogent tour à tour sur la nécessité de se plier à ce que l'autre attend au risque de ne pas pouvoir être soi-même :

*Il :
Serait-elle à ma place
Plus forte qu'un homme*

³⁹⁸ *Un point c'est toi*, album *Zen*, 1995.

³⁹⁹ Philippe Grimbert, *op. cit.*, 2002, p. 114.

⁴⁰⁰ Philippe Grimbert, *op. cit.*, 2002, p. 120.

⁴⁰¹ *Toc, toc, toc*, album *Rodéo*, 2002.

*Au bout de ces impasses
Où elle m'abandonne
Vivre l'enfer mourir au combat
Faut-il pour lui plaire aller jusque-là
Se peut-il que j'y parviennne
Se peut-il qu'on nous pardonne
Se peut-il qu'on nous aime
Pour ce que nous sommes.*

*Elle :
Se met-il à ma place
Quelques fois
Quand mes ailes se froissent
Et mes îles se noient
Je plie sous le poids
Plie sous le poids
De cette moitié de femme
Qu'il veut que je sois
Je veux bien faire la belle
Mais pas dormir au Bois
Je veux bien être reine
Mais pas l'ombre du roi
Faut-il que je cède
Faut-il que je saigne
Pour qu'il m'aime aussi
Pour ce que je suis⁴⁰²*

Tous les deux de demander à l'unisson de simplement pouvoir être aimés pour ce qu'ils sont :

*Je n'attends pas de toi que tu sois le/la même
Je n'attends pas de toi
Que tu me comprennes
Seulement que tu m'aimes
Pour ce que je suis*

Au terme de cette exploration d'une quête identitaire qui remet en cause les constructions sociales du masculin et du féminin, tant pour l'individu que pour sa place dans la relation amoureuse, on peut en venir au titre si riche *Si j'étais moi*. Il mime la formule des contes, de la fiction, de l'imagination, « si j'étais... , je serais... », mais il ne s'agit pas de se projeter dans un personnage, mais bien de s'inventer soi-même. Zazie a d'ailleurs utilisé abondamment cette expression lors de la sortie de *Cyclo*. Dans un entretien pour *L'Humanité*⁴⁰³, elle explique qu'elle veut explorer « la manière de se réinventer » et déclare : « Un artiste a le devoir de se réinventer⁴⁰⁴. » A Rebecca Manzoni, elle explique que « quand on est artiste, on a le droit de se fantasmer, de se dire quand je serai grande, je serai une moitié de Kate Bush avec un peu de Peter Gabriel et très vite on s'aperçoit que la vraie force en fait c'est "si j'étais moi", ça passe par des deuils, des grosses blessures d'amour propre, pas très graves, et c'est là que ça

⁴⁰² *A ma place*, album d'Axel Bauer *Personne n'est parfait*, 2001, Mercury ; album de Zazie *Ze live*, 2003.

⁴⁰³ Victor Hache, « Zazie : « je pense que je serai une vieille dame indigne ! », *L'Humanité*, 15 mars 2013.

⁴⁰⁴ *La Voix du Nord*, *op. cit.*

devient intéressant⁴⁰⁵. »

Dans cette chanson, elle exprime des peurs dont elle aimerait qu'elles ne soient pas les siennes :

*Si j'étais moi
Ni les pages à écrire
Ni de trouver les mots pour le dire
Ne me feraient peur [...]
Je m'éloigne de moi
Je me retrouve au matin
Sur la mauvaise voie
Quand on se perd en chemin
Comment venir à bout
De ces efforts inhumains
Qui nous mènent à nous. [...]
Si j'étais moi
Ce que je fais de pire et de meilleur
Ferait mon bonheur⁴⁰⁶*

Comment mieux exprimer le travail identitaire perpétuel de recherche et d'acceptation de soi ? L'image du « chemin », de la « voie », qui mène à soi symbolise cette recherche de soi. Ce travail semble sans cesse à recommencer. On y lit aussi l'angoisse de la création. La chanson révèle la recherche de soi mais en est aussi la voie. Cette voie qui passe par des albums très différents, mais d'où se dégage une cohérence : « Je ne me suis pas trahie, je ne me suis pas perdue, sur l'essence de ce que je suis, y compris dans mes limites⁴⁰⁷. »

Ainsi l'impression d'intimité qui se dégage des chansons de Zazie repose, comme on l'a vu, avant tout sur des raisons structurelles : emploi du « je » qui enclenche assez mécaniquement l'effet d'intimité, choix de thèmes qui ouvrent sur la vie intérieure. La sympathie qu'on peut éprouver, fondée sur ces raisons formelles, est renforcée par son style, qui force l'humour et la connivence, mais aussi par certaines valeurs qu'elle véhicule. L'identité qui est au cœur de ses textes s'y montre en perpétuel mouvement et questionnement, mêlant réflexion sur soi et réflexion sur soi et l'autre. Se dessine une artiste qui refuse les stéréotypes, les dénonce, les subvertit, affirme une forme d'androgynie et une franche liberté.

Zazie parle d'elle et nous parle intimement. Elle offre un miroir où se questionner à son tour. L'auditeur reprend « si j'étais moi », se livrant à ce travail identitaire longuement décrit par le sociologue Jean-Claude Kaufmann. L'individu contemporain est selon lui pris dans une logique contradictoire : la modernité impose qu'il se questionne sans cesse, alors que l'identité est « un système permanent d'intégration et de clôture du sens⁴⁰⁸. » L'individu contemporain est donc constamment travaillé par des incertitudes identitaires et doit par différents moyens tenter de construire une identité stable.

⁴⁰⁵ *Eclectik, op. cit.*

⁴⁰⁶ *Si j'étais moi*, album *La Zizanie*, 2001.

⁴⁰⁷ *Eclectik, op. cit.*

⁴⁰⁸ Jean-Claude Kaufmann, *L'Invention de soi, une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 82.

L'écrivain, l'artiste se servent de leur art pour exprimer ces identités multiples tout en tentant de les unifier. Ce qu'exprime Zazie quand elle dit avoir le devoir de se réinventer, mais pour affirmer tout de suite qu'elle n'a pas changé. Les auditeurs, en écoutant les chansons, peuvent à leur tour se projeter dans ces identités, se dire « si j'étais moi » ou « si j'étais elle » et la chanson apporte à celui qui l'écoute un support pour essayer des identités multiples et fictives. J.C. Kaufmann l'explique à propos de la lecture de romans : « On peut donc s'identifier à tous les personnages, découvrir des fragments d'autres "soi" possibles, puis revenir à la routine de son existence. C'est un moment de décentration essentiel⁴⁰⁹. »

Au fil des albums, Zazie se cherche, et pour notre bonheur, cette quête ne semble pas terminée puisqu'elle dit dans *Cyclo*⁴¹⁰ :

*Mais creuse encore
bel animal
Puisque moi-même,
J'ai tant de mal
A me trouver*

⁴⁰⁹ Jean-Claude Kaufmann, « La crise : un roman de mœurs », *Le Monde*, 23 mai 2008.

⁴¹⁰ *Cyclo*, album *Cyclo*, 2013.

L'EXHIBITION VOCALE DE L'INTIME

L'intime comme effet de la praxis énonciative

Martine Groccia, Sémiologie
Université Lyon II Louis Lumière

Dans son article de présentation du dossier de *Raison publique* consacré à « L'art de l'intime⁴¹¹ », Sylvie Servoise met en perspective la notion d'intime, évoquant les diverses acceptions dont elle se charge, et les usages culturels ou sociaux qu'elle nourrit. Présentant le choix de la revue d'interroger cette notion par le biais de l'art, elle en vient à interroger la nature même de l'intime : « Qu'est-ce qui fait l'intime ? est-ce une propriété de l'objet ou la qualité de l'intention qui s'en saisit et les fins qu'elle lui imprime ? ». Cette problématique ainsi exprimée peut faire écho à celle que nous traiterons ici, de manière plus restreinte, puisque concernant cette forme artistique spécifique qu'est la chanson contemporaine. Qu'est-ce qui fait l'intime de la chanson ? est-ce un ensemble de propriétés que présente l'objet ? est-ce plutôt une intention spécifique d'écoute de l'auditeur ? La question est vaste, et ces interrogations doivent être précisées pour le cadre de cet article, dans la perspective sémiotique qui est la nôtre.

L'intime peut être considéré comme un effet de sens, qui peut prendre de multiples facettes. Celle que nous explorons plus particulièrement concerne cette relation singulière qui se noue entre l'auditeur de chansons et les objets de son écoute, relation qui se manifeste notamment par un processus d'accapuration et d'identification propre. Par conséquent, cet intime ne peut s'envisager seulement comme immanent à l'objet, et inhérent à ses propriétés. Il implique un Sujet susceptible de les saisir et de leur donner sens. Nous proposons d'étudier cet aspect de la question, à travers l'examen de l'énonciation en chanson, et la mise en évidence de certains phénomènes qui y sont liés.

Notre approche s'inscrit dans le champ disciplinaire de la sémiotique, et elle s'articule avec ses préoccupations théoriques actuelles, parmi lesquelles la prise en compte de la dimension sensible des objets de sens, ou encore celle des pratiques dans lesquels ces objets s'inscrivent. Elle s'articule également avec une recherche plus large, qui concerne l'élaboration d'une sémiotique du son. Ainsi, ce contexte de questionnements particuliers détermine notre appréhension de la chanson, et c'est à travers lui que nous proposons une exploration des enjeux de l'énonciation. Dans ce cadre, la chanson est une production musicale, une œuvre sonore enregistrée et fixée sur support, ce que nous appelons une « totalité audible », qui manifeste une expression syncrétique et multimodale, faite de sons, de musique et de voix. Elle est donc cette totalité audible qui, parce qu'elle est exécutée par un interprète et des musiciens, est

⁴¹¹ Sylvie Servoise, « L'art de l'intime », Introduction au dossier de *Raison publique*, n° 14 (mai 2011), consultable en ligne : <http://www.raison-publique.fr/article413.html>

aussi discours en acte, dans une énonciation incarnée. Ce discours en acte est saisi par l'auditeur qui, lors de son écoute, lui donne forme et sens. Ajoutons pour terminer que l'ensemble signifiant ainsi construit est par conséquent intrinsèquement lié à l'expérience d'écoute, une expérience qui a la particularité d'être réitérable et réitérée, dans la pratique d'écoute ordinaire, caractérisée, des chansons enregistrées.

Cette description rapide des éléments qu'il apparaît primordial de prendre en compte pour une compréhension sémiotique de l'objet, révèle en filigrane les champs dans lesquels prennent place les enjeux de l'énonciation en chanson, à savoir la voix, le corps, le son. Nous proposons par conséquent dans un premier temps un court développement concernant la problématique de l'énonciation, en l'articulant avec celle, englobante, de la praxis énonciative. Dans un second temps, seront conjointement examinés ces différents champs - la voix, le corps, le son, champs qui s'entremêlent nécessairement, afin de mettre en évidence quelques points susceptibles de faire émerger l'intime comme effet de cette praxis.

La problématique de l'énonciation en chanson

Comme théorie générale de la signification, la sémiotique s'est d'abord intéressée aux textes littéraires, et s'est fondée sur les travaux de Greimas, décrivant la signification comme un parcours génératif du sens, dans lequel l'énonciation est conçue comme l'instance présupposée par l'existence de l'énoncé, instance dont l'énoncé garde des traces, et qui opère les conversions permettant, à partir des structures profondes du carré sémiotique⁴¹², d'atteindre la composante discursive effectivement manifestée des textes. Cette sémiotique fondatrice, basée sur le postulat d'immanence, était largement inspirée de la linguistique structuraliste. Appelée parfois sémiotique objectale, elle a permis de formaliser la construction de la signification autour de la narrativité et de la circulation d'objets de valeurs. Principalement tournée vers l'action et les transformations qu'elle engendre, cette approche s'est heurtée à la difficulté de rendre compte des états du Sujet, ce qui a incité les recherches sémiotiques à développer une sémiotique non plus de l'action, mais des passions, évoluant vers une prise en compte des parcours du Sujet dans les textes. Cette deuxième grande orientation a donné naissance aux théories sémiotiques dites tensives, qui intègrent à la conception précédente les transformations modales qui affectent les Sujets. Naturellement, ces avancées, centrées sur le Sujet et son rapport à l'univers créé par le texte, ont permis de rediscuter le statut de l'énonciation, et ont modifié son appréhension : comme instance à partir de laquelle se positionnent les autres champs, l'instance d'énonciation n'est plus seulement à considérer comme un opérateur de conversion, mais également comme une instance dont les états pathémiques⁴¹³, par l'intermédiaire de ses représentants dans l'énoncé, vont influencer sur la sphère de l'action et la réguler.

Sous l'effet de travaux menés non plus seulement sur des textes mais également sur des corpus polysémiotiques et non-verbaux, la sémiotique s'est peu à peu libérée du

⁴¹² Le carré sémiotique, issu du modèle logico-aristotélicien, constitue une représentation visuelle de l'articulation logique d'une catégorie sémantique. À partir de l'opposition s_1 vs s_2 qui constitue l'axe sémantique (S), chaque terme peut contracter une relation de type $s/\text{non-}s$. Le modèle définit ainsi les relations logico-sémantiques à la croisée desquelles se constituent les significations. Il articule les relations de contradiction, de contrariété, de complémentarité et de hiérarchie.

⁴¹³ Néologisme employé en sémiotique pour désigner les modulations des états passionnels du sujet. Son emploi évite toute confusion avec une saisie psychologique de l'univers affectif du discours.

carcan méthodologique de l'immanence, et a déplacé sa sphère d'action. En effet, en se confrontant depuis plusieurs années déjà aux questionnements suscités par la phénoménologie de la perception, les théories sémiotiques actuelles ne posent plus cette dichotomie entre monde du texte et monde réel, mais envisagent l'activité de discours comme inséparable de l'expérience concrète et vécue de la réalité. Ainsi, la fonction sémiotique, la sémiose, ou pour le dire autrement, l'ensemble des opérations d'où émergent les significations des ensembles signifiants, intègre l'instance d'énonciation, énonciateur et énonciataire, comme l'un de ses fonctifs⁴¹⁴, c'est-à-dire comme instance nécessairement impliquée, et active, dans sa réalisation. Cette position fait émerger dans la problématique de la signification celles du corps et de la présence. Voici comment Jacques Fontanille, dans son ouvrage *Sémiotique du discours*, explique l'ancrage du corps et de la présence dans la fonction sémiotique⁴¹⁵ :

Lors de l'établissement de la fonction sémiotique, l'instance du discours doit accomplir un partage entre le monde extéroceptif, qui lui fournit les éléments du plan de l'expression, et le monde interoceptif qui lui fournit ceux du contenu. Ce partage prend la forme d'une « prise de position » [...] en énonçant, l'instance de discours énonce sa propre position : elle est alors dotée d'une présence, qui servira de repère à l'ensemble des autres opérations.

Il complète en citant Merleau-Ponty : « Merleau-Ponty précise : *percevoir, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps*. Si nous affirmons à notre tour : *énoncer, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du langage*, nous ne faisons que prolonger l'axiome phénoménologique et en faire un axiome sémiotique. » Et il ajoute enfin : « Puisque le premier acte de langage consiste à « rendre présent », il ne peut se concevoir que par rapport à un corps susceptible de ressentir cette présence. L'opérateur de cet acte est donc le corps propre, un corps sentant qui est la première forme que prend l'actant d'énonciation. »

Cette rapide explication permet de préciser les termes dans lesquelles la problématique de l'énonciation peut se poser en chanson. En effet, ce qu'apporte cette prise de position, c'est que l'instance d'énonciation constitue en soi une variable de la fonction sémiotique, et donc une variable de la signification même, tant du point de vue de l'énonciateur, que de celui de l'énonciataire. Or, bien évidemment, la présence et le corps évoqués ici ont une résonance bien particulière en chanson, dès lors qu'ils s'incarnent effectivement au travers de deux Sujets du Monde identifiés : l'interprète, d'une part, ou plus précisément encore l'ensemble des interprètes, chanteurs et musiciens ; l'auditeur ou les auditeurs d'autre part. Relativement à l'interprète, que l'on peut dorénavant nommer « énonciateur-interprète », la présence et le corps se logent, d'un point de vue phénoménologique, dans la voix, ou pour les musiciens, dans le faire instrumental. Relativement à l'auditeur, dorénavant « énonciataire-auditeur », la présence et le corps se logent dans la matérialité sonore saisie, mais également dans le corps propre qui est touché par le son, et par conséquent, dans l'expérience d'écoute proprement dite. Or, comme expliqué au début de cet exposé, l'ensemble signifiant que constitue une chanson fait sens pour l'auditeur dans sa saisie du plan de l'expression manifesté. En cela, nous rejoignons Jacques Geninasca, pour qui « Le 'sujet de l'énonciation implicite', ou l'énonciataire, dès lors qu'il informe l'objet textuel, et en l'informant le constitue comme tout de signification, accomplit l'acte énonciatif auquel

⁴¹⁴ Se dit des différents éléments qui, par leurs relations, activent une fonction – ici la fonction sémiotique.

⁴¹⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PUL, 1999, p. 98.

le discours doit son existence : chaque *acte de discours* équivaut à une performance définie et unique⁴¹⁶. »

Cette position théorique, en impliquant l'instance d'énonciation dans la sémiologie - et ici plus spécifiquement l'énonciataire, puisque l'on se place du côté de la réception -, fait écho à celle de Fontanille. Et nous l'adoptons également, concernant la réception des chansons, pour deux raisons au moins : la première est que les chansons sont d'abord des discours esthétiques *sonores*, dont l'existence phénoménologique même implique nécessairement un sujet écoutant, qui constitue le son en objet d'écoute ; la seconde est qu'en chanson, l'acte de discours, décrit ici comme une « performance définie et unique », trouve un écho tout particulier, évidemment dans l'acte de chanter, mais également, et surtout, pour ce qui nous intéresse, dans l'expérience même de l'écoute des chansons, qui comme expérience, bien que réitérée, est à la fois toujours une performance, et toujours unique.

S'ajoute à ces considérations que l'écoute d'une chanson provoque du point de vue de l'instance d'énonciation un phénomène qui lui est propre : il s'y produit comme un télescopage de deux actes d'énonciation. Le sujet de parole, l'énonciateur-interprète, malgré les opérations de débrayage inhérentes à toute activité symbolique, *est présent* à l'énonciataire-auditeur, et ce par l'intermédiaire de sa voix chantée. Il y a alors rencontre, collision, entre les deux pôles de l'instance énonciative, l'ici/maintenant de l'énonciateur pénétrant inévitablement, par la voix incarnée, l'ici/maintenant de l'énonciataire. Ainsi, quels que soient les contenus de la composante verbale, et les traces de l'énonciation énoncée qu'elle contient, l'auditeur est confronté à une sorte d'embrayage constant et concomitant, duquel il ne peut se défaire, embrayage matérialisé par la voix du chanteur. Son propre acte d'énonciation, qui s'apparente pour une part à l'effectuation du sens, est en quelque sorte co-présent d'un autre acte d'énonciation pour lui également « en train de se faire », puisqu'il écoute la voix chantée d'un autre Sujet du monde.

Ces quelques points peuvent suffire ici à caractériser l'énonciation en chanson. Avant d'examiner plus précisément les champs dans lesquels ils auront des implications, il faut intégrer cette problématique à celle, plus large, de la praxis énonciative.

La notion de « praxis énonciative », avancée en sémiotique à la fin des années 80 par Greimas, est développée depuis par de nombreux sémioticiens. Pour l'expliquer rapidement, cette notion recouvre l'idée que l'énonciation individuée, dans une conception du sens en acte, s'articule avec une énonciation collective, au sein des pratiques discursives propres à une culture. La praxis énonciative présuppose par conséquent autre chose que l'activité discursive : elle présuppose le système pour la langue, mais aussi l'ensemble des genres et des types de discours, ou des répertoires et des encyclopédies de formes, propres à une culture. Elle suppose aussi une histoire des usages, qui seraient des praxis antérieures, assumées par une collectivité et stockées en mémoire. La praxis énonciative dépasse ainsi une conception individuelle et personnelle de l'énonciation. J. Fontanille dit de la praxis énonciative qu'elle est *interactive* :

En termes topologique, elle puise des formes dans un espace de schématisation qu'elle modifie et nourrit à son tour. En termes temporels, elle dépasse l'opposition entre synchronie et diachronie, puisqu'elle maintient le lien entre un état synchronique donné, d'une part, et tous les états synchroniques antérieurs et ultérieurs⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997, p. 93.

⁴¹⁷ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 286.

Denis Bertrand quant à lui, l'évoque comme une « conception intégrée de l'énonciation individuelle et de l'énonciation collective, [...] l'énonciation en train de se faire se fixant sur les énonciations réalisées, redéployant par là les conditions fiduciaires de l'intersubjectivité⁴¹⁸. »

Cette notion de praxis énonciative fait écho en chanson à des phénomènes de filiation entre auteurs de chansons, de paroles partagées, de sources communes, d'univers, musicaux, vocaux ou textuels, qui se font écho, et qui peuvent relever d'un genre, d'un style, d'un courant, etc. Nous ne nous arrêtons pas ici aux phénomènes proprement dits, mais nous intégrons leur existence comme constitutive de la praxis énonciative en question.

C'est en ayant à l'esprit ces deux mouvements complémentaires, l'énonciation individuée et la praxis énonciative dans laquelle elle prend place, que nous pouvons envisager de relever certaines propriétés des champs dans lesquels ils s'exercent.

Voix – corps – son

Commençons par examiner quelques fonctions que peut assumer la voix dans cette instauration de l'ensemble signifiant par l'auditeur, et donc dans l'établissement de la fonction sémiotique, duquel l'énonciation fait partie intégrante.

Tout d'abord, la voix se présente comme le lieu du faire de l'énonciateur-interprète. En effet, comme manifestation de la substance linguistique et musicale, la voix est le résultat de la production d'une interprétation. Dans cette fonction, elle fait écho notamment à ce que Roland Barthes nomme, en référence à la terminologie de Julia Kristeva⁴¹⁹, le « phéno-chant ». Nous citons R. Barthes⁴²⁰ :

Le phéno-chant [...] couvre tous les phénomènes, tous les traits qui relèvent de la structure de la langue chantée, des lois du genre, de la forme codée du mélisme, de l'idiolecte du compositeur, du style de l'interprétation : bref, tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression.

Cette voix dont il est question ici manifeste donc le *faire* de l'énonciateur-interprète, en ce qu'il chante un donné mélodique et verbal, au travers d'une expression vocale qu'il réalise, d'une expressivité qu'il choisit et qu'il travaille, et qu'au final, il met en scène lors de l'acte d'énonciation. Cette interprétation vocale relève par conséquent de l'intention de communication de l'instance émettrice, et est reconnue comme telle par l'instance réceptrice. C'est aussi dans cette interprétation vocale que pourront se loger des phénomènes sonores, issus de la praxis énonciative : tel geste vocal, tel traitement de la voix, comme relevant d'une énonciation collective, une mode, un style, que l'énonciataire-auditeur est en position de reconnaître, et de partager⁴²¹.

⁴¹⁸ Denis Bertrand, « L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative : conversion, convocation, usage », *Protée*, Vol.21/1., 1993, p.27.

⁴¹⁹ Kristeva pose un dédoublement de la notion de texte en « phéno-texte » et « géno-texte » : « surface et fond, structure signifiée et productivité signifiante ». (Julia Kristeva, *Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 280).

⁴²⁰ Roland Barthes, « L'obvie et l'obtus », *Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 238.

⁴²¹ Nous pouvons effectivement reconnaître dans certaines voix des indices sonores qui construisent une interprétation codée et signifiante de l'univers de discours chanté. À titre d'exemples : un traitement vocal de type « lyrique » (thème mélodique conduit sans rupture de souffle, son fermé et contenu, phrasé très *legato*, prise de souffle retardée et notes conduites une à une) intègre inévitablement une

Mais la voix se présente également comme le lieu de l'être de l'énonciateur-interprète. En effet, ce faire vocal est transcendé par un « reste », un « quelque chose » de la voix/dans la voix, que nombre d'auteurs nomment sa *signifiante*. Continuons avec R. Barthes pour la notoriété de son propos concernant le « grain de la voix ». Il évoque alors une basse russe⁴²² :

Quelque chose est là, manifeste et têtue (on n'entend que ça), qui est au-delà (ou en deçà) du sens des paroles, de leur forme, du mélisme, et même du style d'exécution : quelque chose qui est directement le corps du chanteur, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages [...] Le 'grain', ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre ; presque sûrement la signifiante.

Pour R. Barthes, la signifiante de la voix se loge donc, en opposition au phéno-chant, dans le « géno-chant » : « Le *géno-chant*, dit-il, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent 'du dedans de la langue et dans sa matérialité même' ; c'est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation, à l'expression [...] ».

Hermann Parret, quant à lui, dans l'ouvrage *La voix et son temps*, évoque cette même signifiante en ces termes⁴²³ :

Que la voix soit perçue comme esthétique, comme *qualitative*, implique de toute évidence qu'elle soit pleinement corporelle. La signifiante de la voix précède et transcende le sens des mots proférés, elle réside plutôt dans ce qu'il y a de musical dans la voix, en sa tonalité, sa couleur et son timbre, dans le spasme rythmique.

Les propos de H. Parret laissent entendre que la signifiante est d'ordre « musical ». Ceci étant, la « couleur » de la voix et son « timbre, dans le spasme rythmique » renvoient plus précisément encore à des *qualités* du son vocal, à la matière même du son, tout comme pour le grain. Ainsi, évoquer le grain, la couleur, ou le timbre d'une voix, c'est évoquer sa matière, et reconnaître ce qui dans cette voix se perpétue à peu près tel quel à travers la durée. C'est en quelque sorte « de quoi la voix est faite ». En tant que critères de matière, ces qualités font donc intervenir le *corps* de l'instance émettrice qui chante. La signifiante de la voix ainsi évoquée permet d'avancer deux choses : tout d'abord, si fuyante et indescriptible soit-elle, elle renvoie directement à l'énonciateur-interprète, en tant que corps chantant, et par conséquent elle renvoie à son irréductible individualité comme Sujet du monde ; ensuite, ce renvoi n'est pas d'ordre métaphorique, ni même d'ordre symbolique, mais d'ordre phénoménologique, et se réalise dans l'expérience sensible de l'écoute actuelle et dans le vécu du son : la matérialité même de la voix entendue rend présent à l'énonciateur ce sujet énonciateur incarné. Et cette présence, c'est du son. La voix marque alors évidemment l'unicité du

dimension pathémique spécifique, qui construit une exaltation du sentiment exprimé (ex : les voix puissantes et lisses de Céline Dion, Lara Fabian, etc.) ; une contamination du parlé prosodique sur le chant mélodique crée des décrochages dans l'univers référentiel de la chanson et renvoie de fait à la dimension narrative du discours (ex : Bénabar, *Vélo*) ; un timbre de composition, rauque, voilé, tendu, peut construire une interprétation stylisée et conventionnelle de l'« étrange » et du « mystérieux » (ex : Arthur H, *Le baron noir*) ; un souffle court, un grain rugueux, une suspension et une retenue dans les finales, agrémentés d'un léger vibrato, construit une érotisation de la performance du chanteur (ex : Thomas Fersen, *Louise*) ; etc.

⁴²² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 239.

⁴²³ Parret Hermann, *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 28.

corps énonçant, en même temps qu'elle marque sa présence phénoménologique.

Dès lors, la voix est le lieu d'un premier syncrétisme : voix-énonciation, elle manifeste, comme résultat d'un *faire-énonciatif*, une forme symbolique, et est simulacre et représentation ; voix-présence, elle manifeste la *présence*, et non l'expression, d'un Autre-sujet, et génère un mode spécifique de relation entre sujet écoutant et objet.

Ajoutons à ces considérations que la voix se présente également comme le lieu de concentration des opérations de saisie par l'auditeur. En effet, la voix chantée, en manifestant à la fois les dimensions verbale et mélodique des chansons, se place au cœur des opérations permettant l'effectuation du sens. La dimension verbale est évidemment régissante, dès lors qu'elle implique le langage. Et la voix/langage, en tant qu'elle manifeste la parole signifiante, supplante la voix/musique dans les processus d'interprétations. Pour autant, sa dimension mélodique constitue également la prégnance figurale musicale par excellence. C'est par, et autour de cet « instrument vocal » que les différents éléments musicaux s'organisent et se hiérarchisent, et c'est au travers de sa singularité multi-modale, que l'auditeur appréhende le discours musical, le saisit et le comprend.

L'on comprend par conséquent que la voix, et avec elle le corps et le son, portent en eux les germes de cet effet de l'intime que l'on cherche à élucider. On peut maintenant tirer quelques conclusions, au regard des observations précédemment exposées.

Les phénomènes d'empathie

La présence de la voix dans une chanson fait de ce discours en acte une adresse, en même temps qu'elle renvoie directement à une altérité : la voix se pose comme la parole singulière d'un sujet sentant et percevant, dont le corps tensif et phorique transparait dans le faire et l'être vocal. Elle est constitutive du corps propre de l'énonciateur, et pose d'emblée un « autre que soi », intentionné à la fois d'un dire, dans son activité symbolique de production d'un discours, et d'un « faire ressentir », dans son activité artistique de chanter. Ce « faire ressentir » a notamment été étudié par Hugues De Chanay dans son article « La chair des sons ou l'aspectualisation du corps : exemple de l'opéra⁴²⁴ ». Il y examine les phénomènes d'empathie liés à l'écoute de la voix lyrique. Selon l'auteur, ce « faire ressentir » repose sur l'hypocrisis, au sens défini par Aristote, comme usage adéquat de la voix selon les états passionnels que l'émetteur souhaite transmettre. Ce « faire ressentir » est responsable, par la transmission des émotions, de phénomènes de catharsis, comme « purgation », à la fois soulagement et plaisir, consistant en ce qu'on fait éprouver à quelqu'un des passions en lui en présentant une imitation. Ce « faire ressentir » déclenche par conséquent des phénomènes d'empathie qui, selon H. De Chanay, sont de deux ordres :

- l'empathie « narrative » : elle fonctionne par projection et identification, et dépend du texte, et du sens que l'auditeur rend pertinent en l'appliquant à son actualité.

Dans le cas des chansons, cette forme d'empathie serait ainsi directement liée aux contenus manifestés dans la dimension verbale ;

- l'empathie somatique : c'est celle de l'hypocrisis, qui présuppose un rapport direct à l'autre, et qui autorise un ajustement physique de la réception à l'émission.

Cette seconde forme d'empathie fait directement intervenir ce que Michel Chion

⁴²⁴ Hugues De Chanay, « La chair du son ou l'aspectualisation du corps : exemple de l'opéra », *Signes du corps, corps du signe*, Paris, L'Harmattan, 2009.

nomme les « indices sonores matérialisants »⁴²⁵ : le son vocal transmet alors une image de la posture corporelle qui est à la source de son émission, et qu'à l'audition, l'on saisit et l'on éprouve. Cette forme d'empathie est directement liée à la réception de la voix et fonctionne sur plusieurs plans : la respiration, le toucher des ondes sonores et leur réception trans-sensorielle, liés en particulier à leur fréquence et à leur intensité, ou encore le rythme dynamisant ou non de la profération⁴²⁶.

À l'évidence, en chanson, l'hypocrisis dont il est question est moins corrélée à une « théâtralité » du faire vocal, qui serait propre à l'opéra, qu'à une sorte de « sublimation » de la passion quotidienne, et ce du fait du caractère « illégal⁴²⁷ » de la voix chantée. En effet, la voix de la chanson, souvent proche dans ses courbes mélodiques, du parlé ordinaire, manifeste des caractéristiques qui signalent des usages de la voix comme indices d'affects, usages efficaces également dans la parole interactive, et que le chant autorise à amplifier. Ces usages relèvent donc, là encore, de la praxis énonciative, et forment des schémas énonciatifs reconnaissables et reconnus. En même temps, ces schémas énonciatifs se manifestent dans un faire accessible. En d'autres termes, l'auditeur, dans la plupart des cas, est capable de chanter les chansons qu'il écoute, voire par imitation du geste vocal, de reproduire certains indices sonores de l'énonciation d'origine. Ainsi, aux phénomènes d'empathie, qui assurent la transmission des émotions, s'ajoute une appropriation possible du faire énonciatif, à la fois source de plaisir, et ressource supplémentaire de la catharsis. En conséquence, empathie d'une part et appropriation du faire énonciatif d'autre part offrent à l'énonciataire tout à la fois :

- la distanciation nécessaire à la construction symbolique et à son énonciation, du fait de l'individualité irréductible de la voix de l'interprète ;
- la reconnaissance d'une énonciation partagée ;
- et la possible « réduction de l'altérité »⁴²⁸ : l'« autre » peut potentiellement se ramener au « même », son altérité s'en trouvant ainsi ponctuellement neutralisée⁴²⁹.

Les régimes temporels de la chanson

En prenant en considération la pratique d'écoute des chansons, pratique d'écoute répétée, inhérente aux pratiques et usages des objets musicaux, on inscrit ces processus d'effectuation du sens précédemment décrits dans un mode d'existence particulier, qui est celui de l'expérience esthétique, et du plaisir que l'écoute répétée procure. Ce plaisir

⁴²⁵ « Par indice sonore matérialisant nous désignons un aspect d'un son, quel qu'il soit, qui fait ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de sa source et l'histoire concrète de son émission [...] : raclements de gorge et respirations dans un son de voix, crissements dans un bruit de pas, légers accidents d'attaque, de résonance ou de justesse dans une séquence musicale. » (Michel Chion, *Le son*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 102).

⁴²⁶ Que l'on pense par exemple aux prises de souffle de Mademoiselle K (*Jalouse*), à l'intensité et aux aigus de Mathieu Chedid (*Onde sensuelle*), ou encore au débit de Bertrand Cantat (*L'homme pressé*).

⁴²⁷ Gérard Authelin, *La chanson dans tous ses états*, Fondettes, Van de Velde, 1987, p. 72.

⁴²⁸ Jacques Fontanille, *Soma et Sema, figures du corps*, Paris, Mazonneuve et Larose, 2004, p. 63.

⁴²⁹ Cette « réduction de l'altérité » est la conséquence directe des phénomènes évoqués : l'auditeur reconnaît l'autre comme un alter ego, en même temps qu'il fait siennes son émotion et sa voix (son être et son faire), et ce par l'intermédiaire d'un « je » fictif. On peut alors évoquer un syncrétisme ponctuel, identitaire et actantiel, d'ordre sensible, qui s'éprouve lors de l'expérience d'écoute.

de l'écoute répétée, qui émane d'une union entre sens et sensation, peut provenir, à l'instar de ce que suggère H. De Chanay pour l'opéra, du fait que le travail esthétique qui donne du plaisir répond à des procédés généraux qui programment, pour les occurrences d'écoute, des modes de réception du discours, modes qui ne varient pas, et qui font que l'auditeur, à chaque fois qu'il est remis en situation d'écoute, est mis en situation d'éprouver. Ce régime de programmation du sens et de la sensation se double en chanson d'une dimension de l'intime, insufflée par les phénomènes que nous avons exposés, intime qui s'élabore dans un éprouver dynamique fortement lié à l'« état d'âme » du sujet écoutant lors de l'écoute actuelle. Considéré dans sa pratique d'écoute, la chanson s'inscrit alors dans un régime ontologique temporel⁴³⁰ dont on peut dire qu'il relève à la fois de l'existence et de l'expérience. La concomitance des actes énonciatifs marque en effet cet ancrage de la sémiotique-objet dans deux temporalités qui coexistent :

- d'une part, une temporalité de l'existence : l'expression d'une chanson, par la voix chantée, nécessite des opérations de débrayage pour la mise en discours de l'univers symbolique ; elle construit un énoncé stabilisé par son émission enregistrée ; elle réfère à un *hic* et *nunc* révolu de l'instance énonçante, celui du temps de l'enregistrement ; elle s'inscrit dans les domaines du faire et de l'être ;

- d'autre part, une temporalité de l'expérience : la réception d'une chanson, ou son écoute par l'auditeur nécessite des opérations d'embranchement, elle s'effectue dans la mise en présence phénoménologique de l'objet et de l'énonciataire, elle convoque des stratégies qui relèvent de l'immédiateté de l'écoute, elle s'inscrit dans les domaines de l'éprouver et du vivre.

Le son et son écoute

Pour terminer, il faut souligner ici l'importance du son comme substance d'expression des chansons⁴³¹. Les phénomènes évoqués, parce qu'ils se réalisent par et dans le son, acquièrent une dimension phénoménologique qui place le corps de l'énonciataire-auditeur au centre de l'établissement de la fonction sémiotique, dans l'intimité même de son « moi chair ».

Citons Fontanille encore, qui dans son ouvrage *Soma et Sema, figures du corps*, entreprend de décrire les modes et les champs du sensible. Il y décrit ce qu'il appelle « le champ sensoriel réversible et simultané », dont le sens prototype est, comme l'on peut s'y attendre, l'ouïe. Le son y est évoqué en ces termes⁴³² :

[...] le son ne pénètre pas plus ou moins, comme l'odeur ; il affecte, voire il blesse la chair ; le son méconnaît les limites du corps propre. Il ne s'agit plus de savoir s'il franchit ou non l'enveloppe

⁴³⁰ « [...] le choix d'un régime temporel est la manifestation formelle d'une certaine conception de l' "être-au-monde". Le temps de l'existence est le temps du monde et du mouvement, et résulte d'une projection existentielle dans le procès ; il implique donc un débrayage ontologique et des médiations existentielles. Le temps de l'expérience est celui de la perception sensible, et de la présence immédiate au monde ; il implique donc un embrayage ontologique. » (Bertrand Denis et Fontanille Jacques (dir.), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, PUF, 2006, p. 5).

⁴³¹ Les propriétés du son en tant que phénomène perçu sont notamment présentées dans l'ouvrage de Chion, *Le son* (2004). Pour un développement approfondi de leur implication dans l'activité d'écoute des chansons, voir Martine Groccia, *La chanson, une approche sémiotique d'un objet sonore et musical*, Thèse de Doctorat, 2008.

⁴³² Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 106.

corporelle, mais en quoi et comment il modifie les tensions de la chair. rapportée à la sensori-motricité, qui sollicite elle aussi la chair, l'ouïe s'en distingue cependant, car si, dans le premier cas, la chair est mobile de son propre chef, dans le second, elle est émue de l'extérieur.

Le champ sensible dans lequel prend place l'écoute des chansons est un champ réversible et simultané, où l'auditeur, et plus précisément son *moi-chair*, constitue à la fois l'origine de l'existence du discours sonore, en ce sens qu'il le vise pour l'ériger en objet d'écoute, et la cible de ce même discours sonore, car il est mis en position d'être saisi et touché par lui, son contact activant une sensori-motricité primaire qui relève de ses motions intimes (battements, pulsations, contraction, dilatation). L'intime recouvre ici une dimension phénoménale indéniable, et une des conséquences pour l'auditeur de chanson en est que, sujet de l'énonciation du discours qu'il construit lors de l'écoute, il en est également le non-sujet⁴³³ qui en subit les effets ou sensations.

Pour compléter ce point, nous citerons enfin François Bonnet qui, dans son ouvrage *Les mots et les sons : un archipel sonore*, décortique la nature du son et la nature de l'écoute. Les propos évoquent ici spécialement les implications de l'écoute, et les relations qu'elle engendre entre sujet écoutant et objet. Nous y retrouvons par conséquent le tandem sujet-objet, par le biais duquel nous avons examiné les enjeux de l'énonciation. Et très singulièrement, nous y retrouvons également l'intime comme effet de cette relation :

[...] l'écoute est une porteuse dont les spécificités conduisent à un épanouissement imaginaire particulier, réalisant une immédiateté fantasmée entre l'écoute et son objet [...]. A travers l'écoute se projettent et se rapprochent les fantômes et les mondes imaginaires qui s'établissent au lointain et s'actualisent dans l'intimité. L'écoute réalise l'intimité des lointains, la mise à proximité des distances. [...] Elle concilie deux pôles, sans jamais les assimiler l'un à l'autre, engendrant une proximité, une intimité, superposée à une distance, un éloignement. Elle est aussi, à ce titre, l'organe du secret, de la confession. Là encore, l'écoute parle ; elle parle *au plus près*⁴³⁴ .

Cet article a proposé une lecture des enjeux de l'énonciation en chanson, dans l'objectif d'apporter un éclairage à la compréhension de cet effet d'intime particulier que provoque l'écoute des chansons, et qui relève des processus d'accaparement et d'identification. L'étude des caractéristiques de l'énonciation, et plus largement, de la praxis énonciative, a permis de mettre en évidence les champs dans lesquels sont susceptibles d'apparaître des faits sémiotiques concourant à construire cette relation d'intimité, soit la voix, le corps et le son. Dans ces champs se déploient des phénomènes et processus de construction du sens liés à la praxis énonciative : les phénomènes

⁴³³ L'instance du non-sujet est un concept qui apparaît dans la sémiotique des instances développée par Jean-Claude Coquet, notamment dans son ouvrage *La quête du sens* (Paris, PUF, 1997). D. Bertrand l'explique en ces termes : « [...] l'importance de la matérialité sensible du signifiant [...] conduit à reconnaître l'irréductible implication du corps propre dans l'événement du langage et à dégager, à côté d'une structure du jugement qu'assume le sujet du discours, une "structure de la passion" qu'il n'assume pas. Celle-ci détermine l'ordre du discours, avec son régime d'invasion plus que de maîtrise du sens. La passion est donc rapportée à l'instance du non-sujet. » (Bertrand, 2000 : 228). Voir également à ce propos : « Les implications sémiotiques de l'activité d'écoute », Groccia, 2008, notamment p. 134 et suivantes.

⁴³⁴ François Bonnet, *Les Mots et les Sons, un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2012, p. 100.

d'empathie, les modes d'existence de l'objet de discours, les implications de l'activité d'écoute. Ces modalités sémiotiques, opérantes à différents niveaux de la sémiologie, dessinent ensemble cet intime comme un effet global et convergent de l'énonciation. L'on peut alors remarquer que la chanson semble mettre en place un régime de sens spécifique, qui relève d'un ajustement entre le sujet et l'objet de son écoute, et dont cet effet d'intime pourrait bien être une des caractéristiques essentielles.

Je suis seule, ce soir... *un sujet qui se chante.*

Joëlle Deniot, Sociologie
Université de Nantes

« Je suis seule, ce soir avec mes rêves, / Je suis seule ce soir sans ton amour, / Le jour tombe, ma joie s'achève, / Tout se brise dans mon cœur lourd⁴³⁵ », chante Lucienne Delyle en 1941 mêlant donc en pleine période de l'occupation, le sentiment le plus intime à la grande histoire. Si j'ai choisi cette chanson éponyme comme titre, c'est d'abord parce que sous l'apparence de la romance toute privée, ces paroles ont une dimension collective ; elles s'adressent à toutes les femmes de prisonniers. D'autre part, elle nomme sans détour ce qu'il y a de plus intime, à savoir le sentiment de solitude.

Éloge de soi

Tout chant de solitude suppose l'exacerbation de la conscience personnelle, d'une intériorité s'assumant comme telle. Cette question de la stylisation polymorphe, instable de l'Ego existe dans l'histoire de toutes les pratiques artistiques ; elle est en lien avec la place du Sujet, de la personne se dessinant en actes et en pensées dans la culture sociétale d'une époque, d'un moment.

Tzvetan Todorov⁴³⁶ s'est dans cette optique attaché à montrer comment dès le XIVe dans l'enluminure et dès le début du XVe dans la peinture flamande, italienne, l'émergence d'une représentation de l'individualité précède les écrits de facture humaniste, satirique avec Érasme, plus introspectif avec Montaigne. Menant une démarche similaire à propos des musiques occidentales sacrée et lyrique, Bernard Foccroulle⁴³⁷ met en évidence que l'expression de l'émotion individuelle suppose non seulement le déploiement de la voix soliste mais également la dramaturgie des sentiments ce que réunit de façon pionnière l'Opéra de Monteverdi, l'*Orfeo*, créé en 1607. Ce passage à l'expression musicale de l'émoi subjectivé ouvre l'aventure esthétique, morale, philosophique de l'interprétation, c'est-à-dire ouvre une confrontation entre le vouloir-signifier du compositeur, le vouloir-transmettre du chanteur-acteur et le vouloir-comprendre du spectateur. L'espace interprétatif est *ipso facto* un espace intersubjectif où peuvent s'éprouver les effets de miroirs, de frontières entre Moi et l'Autre. Cependant si chacun des beaux-arts peut suivre ce cheminement de l'individuation en

⁴³⁵ *Je suis seule ce soir* (Paul Durand, Rose Noël, Jean Casanova, 1941).

⁴³⁶ Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2001.

⁴³⁷ Bernard Foccroulle, Roland Legros, Tzvetan Todorov, *La Naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005.

son sein, à partir de la ré-interrogation des Humanités de la Renaissance, établir l'émergence et l'essor du Sujet dans l'expression chansonnière n'est pas chose aisée. Certes les troubadours furent, à l'instar des peintres d'enluminures, les premiers à signer leurs œuvres. C'est un signe d'individuation manifeste dans le monde médiéval des musiciens. Mais il est bien loin le temps des troubadours... et l'anonymat demeura pour longtemps l'ordinaire de la vie des chansons. En outre à la question de l'émergence du Sujet en chansons s'oppose toute une série d'évocations où refrains et mélodies fonctionnent comme autocélébrations, auto-symbolisations du groupe : rituels commensaux, familiaux, partisans. Supports de mémoire, de circulation des nouvelles, des pamphlets, des plaintes, média des hymnes, des marches, des danses ou des prières, les chansons tels les drapeaux au premier abord convoquent un imaginaire communiel ou du moins des images de mobilisations, de liens collectifs qu'ils soient ceux des métiers, des travaux, des révoltes, des fêtes voire ceux des simples attroupements de chalands autour du limonaire ...

Voilà qui souligne plus précisément le fait que cette expérience du *je* en chanson est complexe, qu'elle ne s'amorce qu'à la fin du XIXe siècle et ne s'affirme qu'au tournant du XXe. En effet, cet avènement de l'individuation en chansons, combinant plusieurs logiques, suppose :

- La conquête d'un statut social d'auteur-compositeur et d'un espace autonomisé de sa mise en spectacle⁴³⁸ ;
- l'apparition du peuple comme sujet historique réel et héroïsé par alliance du politique et du romantique ;
- l'invention d'une intimité du tragique social pour qui garde la mémoire de la Commune, pour qui a pu connaître la première guerre mondiale, et/ou se retrouver dans la période de l'entre-deux-guerres ;
- des trajets d'artistes-prolétaires, susceptibles de porter en chansons un tel écho du monde. Or composition et interprétation sont en l'occurrence disjointes. Certains artistes masculins vont mettre en mots ce registre et rencontrer un court succès de cabaret. On pense en particulier à Gaston Couté. Mais ce sont des artistes féminines qui vont plus tard, avec des mots d'emprunts, sur de plus vastes scènes, faire résonner cette épreuve existentielle de l'inexorable, dans leur voix. On pense à Fréhel, voix de la mélancolie sans retour, à Damia, voix de la stylisation narrative et scénique du mal être, à Piaf, voix chamanique, mystique de l'amour toujours déjà perdu.

Bien sûr l'odyssée du Sujet en chansons ne s'arrête pas à cet ancrage ; ce ne sont là que prémisses et découvertes ; un premier paysage. Toutefois pour saisir déjà, au-delà des ruptures de tons et d'univers socio-musicaux, cette rémanence du lien nécessaire, fortement revendiqué entre une intériorité du chant et son exposition scénique, je prendrai cet extrait d'entretien de la jeune auteure et musicienne La Jeanne⁴³⁹ déclarant :

Tous mes frères étaient musiciens et moi je chantais, donc ça a toujours été un peu ça en privé et je crois en plus que sur scène il faut réussir ce qu'on fait en privé. Chanter c'est d'abord la joie d'interpréter, c'est vraiment une fascination parce qu'on peut simplement chanter une chanson, mais pour être totalement

⁴³⁸ Création de la SACEM et du *caf'conc'* en 1850, en 1851. Sur cette question de l'autonomisation de la chanson comme art voir Stéphane Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Budé/ PUV, 2008.

⁴³⁹ Interview 2012 de Jane Bréduillard devenue chanteuse après une rencontre en 2007 avec Robert Baccherini ; son premier album *La Jeanne* sort en 2013.

dedans, il faut tenter – c’est ça qui m’obsède – de toucher ce que l’on est – on s’est tellement éloigné en sortant de l’enfance de ce que l’on est au plus profond. Je pense que les gens attendent une vérité. Dès fois où l’on touche un peu cette vérité, les gens la rendent à la puissance dix et c’est cette énergie qui nous unit (geste des mains qui se joignent) et ça c’est magique, juste pour ça, il faut faire ce métier parce que moi j’ai un peu sauté en parachute, j’aime les sports extrêmes, mais y a rien de comparable à ça.

*Vous ne m’écoutez plus*⁴⁴⁰

Les chansons – qu’elles l’affichent hardiment ou qu’elles le dissimulent à demi – participent souvent d’une poétique de la solitude et cela d’Yvonne George à Stromae, en passant par Charles Trenet ou Édith Piaf⁴⁴¹. Sur la grande partition des solitudes, nous allons distinguer plusieurs accentuations et familles :

- Il y a les chants du déracinement, de l’errance qui seront peut-être les témoins les plus réceptifs des crises historiques. À titre d’exemples, je citerai *Les nocturnes* interprétée par Berthe Sylva et Damia⁴⁴², *Le métèque* composée en 1969 par Georges Moustaki.

- Il y a les chants de la perte de l’Autre se modulant entre angoisse de l’attente et choc de l’abandon. Ils sont légion. Je pense à *L’absent* de Louis Amade et Gilbert Bécaud (1960), à *Message personnel* de François Hardy sorti en 1970, à *Même sans toi* d’Yves Jamait⁴⁴³, à *Quand on perd un ami* de Gérard Manset⁴⁴⁴.

- Il y a les chants du temps qui passe et de la perte de soi dont les césures stylistiques peuvent être radicales mais dont le thème est comme immémorial. Pour se référer à deux univers bien distincts, nous pouvons écouter *Où sont tous mes amants ?* que chante Fréhel en 1935⁴⁴⁵, et *La petite robe noire* que compose Juliette en 2014⁴⁴⁶.

- Il y a ceux cultivant l’autoportrait à la manière du manifeste, de la confession ou de la réminiscence proustienne. Sous cette oriflamme, nous trouvons tout aussi bien *Les ballons rouges* de Serge Lama⁴⁴⁷, que *Testament* de Véronique Pestel⁴⁴⁸, que *Non je ne regrette rien*⁴⁴⁹.

- Il y a ceux de la conquête de soi envisagé comme personne ou pays. *Besoin de personne* chante Véronique Sanson, en 1972, tandis que sur une composition de Benjamin Biolay, Henri Salvador créera *Jardin d’hiver*⁴⁵⁰ et que Félix Leclerc célébrait en 1975 *l’île d’Orléans*...⁴⁵¹

- Il y a les chants de l’isolement ivre de lui-même que ce dernier soit romantique,

⁴⁴⁰ Titre d’une chanson de Julos Beaucarne dans l’album, *L’héliophane*, 1982.

⁴⁴¹ Si la solitude ne représente qu’un thème ponctuel dans de nombreux répertoires des interprètes ou des ACI, elle peut aussi devenir leur thème et leur signature emblématiques. Pensons à des artistes comme Piaf, Barbara, C. Ribeiro, L. Ferré, S. Reggiani, S. Lama ...

⁴⁴² *Les nocturnes* (Lepeltier / Cluny, 1935).

⁴⁴³ Album, *Saison 4*, 2011.

⁴⁴⁴ Album, *Le langage oublié*, 2004.

⁴⁴⁵ *Où sont tous mes amants ?* (Charlys / Maurice Vandair)

⁴⁴⁶ Album, *Nour*, 2014

⁴⁴⁷ Album, *L’ami*, 1991

⁴⁴⁸ Poème de Liliane Wouters, musique de Véronique Pestel et Michel Précastelli in album *La vie va, Rag’*, (production JC Barenis/ distribution Mosaïce Music) 2013.

⁴⁴⁹ *Non je ne regrette rien* (Vaucaire /Dumont) 1959.

⁴⁵⁰ Album *Chambre avec vue*, 2000

⁴⁵¹ Album, *Le tour de l’île*, Philips, 1975.

romanesque comme dans *Mon manège à moi*⁴⁵² créée par Édith Piaf, *Un couple normal* créée par Jeanne Cherhal⁴⁵³, ou qu'il soit cosmique comme avec Léo Ferré rageur et déclamant : « Je suis d'un autre pays que le vôtre, d'un autre quartier, d'une autre solitude⁴⁵⁴ ».

Je chante donc nous sommes⁴⁵⁵

Dans la tradition philosophique, la question de la solitude est ancienne, antique même puisque décelable chez Platon et surtout chez Aristote. Et cette réflexion va - des auteurs grecs aux auteurs contemporains⁴⁵⁶ - en permanence osciller entre un questionnement moral où l'on affronte l'individu en sa singularité et un questionnement politique où l'on affronte les principes d'un monde commun, les modalités contraintes, réfutables d'une coexistence sociale. Toute solitude est suspension plus ou moins longue, subite ou volontaire, imaginaire ou réelle, invisible ou matérielle de l'appartenance au monde et de la relation aux autres. Elle est la forme même de l'humaine condition. Pourtant la distinction de Hannah Arendt⁴⁵⁷ entre souci de soi, esseulement et isolement, permet de dépasser cet universel pour retrouver le lien des solitudes à l'histoire des sociétés et profiler une périodisation des scènes et univers chantés du souci de soi, de l'esseulement, de l'isolement...

Ductus

Le souci de soi désigne le fait qu'une fois la conscience du Sujet acquise, j'entre dans un vivre avec moi-même constitutif de tous mes actes, dans un vivre dialogique silencieux qui intègre les nécessités (et les ruses !) d'un jugement moral sur le juste, l'injuste, le bien-fondé (illusoire ou non) de ma conduite. La solitude comme souci de soi, c'est ce schisme réflexif du Sujet autrement dit, la source même de la pensée qui, plus qu'une recherche de savoir est avant tout une recherche angoissée de sens, l'approche en conséquence de ses abîmes....

La psychanalyse freudienne désignerait peut-être cela en termes d'instance de la sublimation. Car ce dialogue du *deux-en-un*⁴⁵⁸ est ambigu, il anticipe la présence de l'Autre ; il en intériorise l'écoute, la réponse. rappelons-nous le moment précédemment cité où dans son entretien la jeune chanteuse Jane Bréduillard - joignant le geste à la parole - souligne avec force l'émotion ressentie dans cet élan d'union avec son public. Comme si elle se retrouvait, elle, en quête, selon ses dires, de son être profond, au plus près de l'enfance ; comme si elle exposait cette solitude de la personne intime pour la partager et s'en délester le temps furtif de son interprétation.

La question des dispositifs scéniques, celle de la segmentation des publics et de leurs

⁴⁵² *Mon manège à moi* (J. Constantin/ N. Glanzberg) 1958.

⁴⁵³ Album, *Douze fois par an*, 2004

⁴⁵⁴ *La solitude*, premier titre de l'album du même mon, 1969

⁴⁵⁵ Titre calqué sur la formule, « Je pense donc nous sommes » attribuée à Hannah Arendt.

⁴⁵⁶ Je ne me réfère qu'à Georg Simmel, à Max Scheler et à Hannah Arendt qui ont pour les deux premiers largement dialogué avec la sociologie.

⁴⁵⁷ Hannah Arendt, *Responsabilité et jugement*, Paris, Payot, 2005.

⁴⁵⁸ Expression non des publicistes (!) mais d'Hannah Arendt, *op.cit.*

horizons d'attente dans un contexte historique circonscrit qui se posent pour tout récital ou concert, s'avèrent particulièrement aiguës lorsque l'on se tourne vers l'écoute de ces chants livrant à voix vive l'indicible de leur dialogue intérieur. C'est par là même la question de la frontière socialement mobile entre le dicible et l'indicible qui est posée avec insistance dans ce registre : l'expression du lyrisme, du pathétique, du romanesque de l'Ego étant de maniement subtil et particulièrement surveillé.

Quand la voix de Ferré s'enfle, s'enflamme pour psalmodier à la fin de chaque strophe parlée le seul mot, le mot isolé de *solitude* ; cela pourrait ne pas s'arrêter, on navigue là sur de l'indicible, au sens propre, musicalement incorporé... et mon âme en est agrandie : « Le désespoir est une forme supérieure de la critique. Les mots que vous employez n'étant plus les mots [...] Mais La solitude... La solitude... La solitude... La solitude⁴⁵⁹ ».

L'esseulement délimite une autre optique sur la solitude. À la différence du souci de soi, La désolation correspond à l'expérience de l'abolition de tout lien à soi, aux autres, au monde. Un tel sentiment est constitutif non pas du jugement réflexif et moral comme l'est le souci de soi, mais de la conscience plus ou moins fugace de sa propre mortalité, de la mort qui hante le temps de tout cœur, de tout visage, de toute chose. Cette mélancolie d'être est elle aussi fondatrice de la personne. Cet esseulement de l'être, cet universel, va trouver dans la chanson, un mode privilégié d'expression et de consolation à la fois. À travers les thèmes de l'absence, de la perte de l'aimé(e), les chants d'amour sont de loin les plus répandus dans le répertoire depuis la vogue populaire des romances qui prend son essor dès le XIXe siècle⁴⁶⁰.

C'est à partir des interprètes réalistes du premier tiers du vingtième siècle que cet esseulement affectif va cheminer en nuances variées⁴⁶¹, dans la résonance vocale des chansons. Mais en-deçà de la douleur d'aimer dont Piaf si puissante, si vulnérable⁴⁶² reste la voix populaire maîtresse, ce sont les ACI contemporains qui vont chanter plus abruptement cette mort au monde.

Pourtant cette chanson peut bouleverser, entraîner l'empathie, une compassion sans motif à laquelle nous prépare autant la littérature que l'écho de notre propre énigme. Ces chants ont souvent la texture de l'autoportrait à valeur testimoniale comme celle écrite et interprétée par Alain Lèprest, intitulée *Nu*, tout justement, dans l'album de 2011 : « Mais nu, j'avance nu. Dépouillé de mon ombre ».⁴⁶³

Cependant ce désarroi aussi bien que le souci de soi ne sont pas sans ancrage dans les formes de la coexistence sociale ; leur dimension morale s'articule à une dimension politique. Le souci de soi, mais aussi l'espace-temps de l'isolement requis pour la concentration nécessaire relative au travail, à la création, doivent se mouvoir dans

⁴⁵⁹ Léo Ferré, extrait de *La solitude*.

⁴⁶⁰ Claude Duneton, *Histoire de la chanson française, de 1780 à 1860*, Paris, Seuil, 1998.

⁴⁶¹ Joëlle Deniot, *L'intime dans la voix*, in *Ethnologie Française*, n° IV, Octobre 2002, actuellement disponible sur www.cairn.fr.

⁴⁶² Joëlle Deniot, *La voix, seule, l'habitait... Édith Piaf, au péril de l'art*, in Actes du colloque « Risques et vulnérabilité » Gilles Ferréol (dir.), Bruxelles, E.M.E., 2014.

⁴⁶³ *Nu* (Alain Lèprest/ Sylvain Lebel/ Christian Loigerat), album *Nu*, label Night and Day, 1998.

l'imaginaire d'un agir politique⁴⁶⁴. Chanter la solitude, c'est s'ouvrir aux solitudes multiples. Comme dans le cas de ce plaidoyer *SDF* écrit par Allain Leprest, composé par Romain Didier, enregistré en 1998. La chanson n'a rien de victimaire, elle est au contraire scandée comme une marche résolue sonnante avec l'arme des mots, avec la frappe répétée des consonnes, l'appel à la mobilisation de ce peuple des isolés. Il est rare d'entendre une dénonciation presque exclusivement appuyée par l'écho martelé d'une coupe phonétique en phrase initiale de chaque couplet⁴⁶⁵, à la manière des slogans des manifestations bien sûr, mais en plus complexe et plus déroutant.

En revanche, l'esseulement - ce surgissement mélancolique - peut lui au contraire sourdre de l'impuissance politique où nous placent certains processus sociétaux, délitements institutionnels, arbitraires d'États. Bien sûr Hannah Arendt analysant ce rapport du désarroi à l'anomie collective d'une époque pense, elle, au système totalitaire du nazisme et du socialisme. Mais le visage de cette paralysie pour tous de l'action politique, est loin d'être aussi aisément détectable ; il peut se manifester sous bon nombre d'avatars et de masques dans des circonstances très différentes. Sous ces cieux peu propices, on peut se demander ce que deviennent les chansons, en particulier celles qui tentent d'aller à l'essentiel : la personne ? Le parallèle littéraire d'une telle question renvoie au statut de la chanson dans la fiction d'Orwell *1984*⁴⁶⁶ ; vouées à l'oubli, les chansons sont refoulées dans les soutes du social ; seuls les ouvriers mis à l'écart de tout s'en souviennent encore ; ils sont le dernier maillon d'une tradition qui va s'éteindre.

À titre d'esquisse et non d'inventaire des chansons de solitude sous contrainte politique ou économique hégémonique, plusieurs cas de figures se présentent :

- Soit la chanson est soumise au silence paradoxal imposé par une censure de sauvegarde en période de guerre par exemple. *Sombre Dimanche*⁴⁶⁷ interprétée par Billie Holiday fut en 1941 en plein conflit mondial interdit par la BBC.

- Soit la chanson est une parole étouffée, mise en marge de la diffusion minimale, en période ordinaire de crise. C'est Colette Magny, celle qui va se trouver réduite à l'autofinancement et à l'autodiffusion de son dernier album *Inédit 91*. « Je ne suis pas dégoutée, je suis une femme en colère, les marchands sont des porcs... mais c'est mon dernier album, je ne sers plus à rien et je ne veux pas changer » déclare souverainement cette insoumise à la sortie de ces ultimes enregistrements. C'est Colette Magny portant dès 1977⁴⁶⁸ l'écho d'une désespérance politique rejoignant son désespoir intime. *La mort me hante* est une valse ; une valse lente dont le flux est contenu et dilaté à la fois par l'allongement de chaque syllabe finale. Sur fond d'accordéon, le ton musical de cet élan retenu, enchaîné est ainsi donné au premier couplet : « La mort me hante. La vie m'épouvante [...] ». Après la césure du cri parlé clamant « L'autre me fait chier. J'ai

⁴⁶⁴ *Imaginaire d'un agir* dans le sens où cette action se vit soit de façon performative directe, soit comme une simple virtualité ou comme un horizon différé.

⁴⁶⁵ Au bout du compte la sifflante « S » toujours redoublée est répétée douze fois, la chanson se composant de six couplets.

⁴⁶⁶ Dans *Le Meilleur des mondes* de Huxley publié en 1931, les chansons gardent aussi cette trace de l'ancien monde douloureux, imparfait. Les chansons sont transmises par Linda, Beta moins, qui malgré la honte qu'elle éprouve d'avoir enfanté naturellement, aime son fils, lui raconte des histoires et lui chante des chansons.

⁴⁶⁷ *Sombre Dimanche* est composé en 1933 par le musicien hongrois Rezső Seress. La chanson interprétée notamment par Damia va devenir *Gloomy Sunday* en 1940.

⁴⁶⁸ Colette Magny, *La mort me hante*, album *Visage village*, 1977.

moins d'espace [...] » vient l'explosion d'un finale qui s'enroule comme un refrain suspendu dans le temps. Le contraste entre l'étirement crescendo du mot *Jours* et la tonicité impulsive du mot *Danser* est saisissante ; « J'aurais tant aimé danser. Jusqu'à la fin de mes jours ». La phrase est cinq fois réitérée et la répétition loin de lasser prend un sens plus bouleversé/bouleversant à chaque reprise dont la ligne mélodique est à chaque attaque augmentée d'un ton.

- Soit la chanson cultive l'art du désengagement et son corollaire l'ironie douce amère de soi. Ce style est dans l'air du temps, dans des versions plus ou moins soutenues. Si Vincent Delerm est bien le plus illustre représentant masculin d'une telle tonalité, cette dernière est toutefois plus appuyée dans ses premiers albums que dans son dernier. Côté féminin, Jeanne Cherhal, Keren Rose chantent pour partie dans cette veine d'ironie.

Aux accents plus incertains cependant avec Keren Rose quand on écoute *C'est donc rien*⁴⁶⁹ ou bien *On dit*⁴⁷⁰ ; mais cela reste dans le cadre de l'expression modérée du sentiment. Pour le registre des douleurs extrêmes et directes, on aura recours aux reprises.

Entre souci de soi, esseulement, isolement, les frontières sont fragiles et l'on ne cesse de faire l'expérience de leurs glissements parfois différés, parfois brusques, ce que traduit très bien cette densité d'images en cet instantané qu'est la chanson. Le condensé de ces passages de solitude en solitude, s'il est présent en de nombreuses interprétations, peut être illustré par deux compositions d'atmosphère très différentes : *Ça commence il était une fois*⁴⁷¹ de Julos Beaucarne et *Claire*⁴⁷² de Jacques Bertin déclinant l'un et l'autre les variations de leur cheminement solitaire sur le thème de la perte.

*Ça commence il était une fois. La fée que t'as connue s'en va.
Sans détourner sa belle tête. Ses yeux bleus ont viré au noir.
La terre a mis son drapeau noir. Adieu la belle [...]*

*Petite morte en chandeleur. En chandelouze par malheur.
Je te berce dans mon âme. Tu es ma mère et mon enfant.
Mon amante et je t'attends. Tout au long de mes chansonnettes.*

*[...] Il n'est de prince en l'ici-bas. Je sais qu'un jour comme toi
Je prendrai le chemin inverse. Je voudrais me coucher tout près.
Tout à côté de toi au frais. Pour vivre de ma mort le reste.*

Guitare discrète, ballade presque monotone ou plutôt recueillement fluide de la litanie pour cette chanson fondatrice dans la vie de Beaucarne. L'écart entre le narrateur, la personne privée et le chanteur est à la fois au plus infime et au plus haut puisque sa chansonnette - comme il la nomme - se réfère à l'assassinat de sa femme Louise Hélène France. Cette chanson dans la suite de sa *Lettre ouverte au monde*⁴⁷³ écrite la nuit même

⁴⁶⁹ Keren Rose, *C'est donc rien*, album *Et puis juin*, Sony Music, 2013.

⁴⁷⁰ Keren Rose, *On dit*, album *Et puis juin*, Sony Music, 2013.

⁴⁷¹ Julos Beaucarne, *Ça commence, il était une fois*, album *Chandeleur septante soixante cinq*.

⁴⁷² Jacques Bertin *Claire*, album *Claire*, 1972.

⁴⁷³ Cette lettre reprise en concert par Claude Nougaro, écrite sur le vif de l'horreur est d'une teneur sans pareille qui éclaire une forme souvent déniée du rapport entre la vie et l'art. En voici un extrait : « Amis bien aimés, Ma Loulou est partie pour le pays de l'envers du décor. Un homme lui a donné neuf coups de poignard dans sa peau douce. C'est la société qui est malade [...] C'est l'histoire de mon petit amour à moi arrêté sur le seuil de ses trente-trois ans. Ne perdons pas courage ni vous ni moi. Je vais continuer ma vie et mes voyages avec ce poids à porter en plus et mes deux chéris qui lui ressemblent. Sans vous commander, je vous demande d'aimer plus que jamais ceux qui vous sont

des faits, fut elle aussi composée l'année du drame. On peine à le croire, et pourtant cela est. Cette sublimation si prompte du désastre intime en œuvre vocale stupéfie. Mais l'exemple n'est pas unique, on pense en un registre équivalent à Édith Piaf interprétant, sur la scène new-yorkaise, *L'hymne à l'amour*⁴⁷⁴ quelques jours après la mort de Cerdan. La spécificité de l'art des chansons n'existant vraiment que dans la synergie d'un face à face avec un public emphatique, n'est sans doute pas étrangère à cette fulgurance de la sublimation esthétique.

Pourtant, dans le cas tout à fait singulier de Beaucarne, si l'écart est si mince entre l'homme et son chant, c'est qu'il nous livre le plus insoutenable de ses désarrois. Et si l'écart est si grand c'est qu'il le conte sans réalisme, sans pathétique, sans excès et sans espoir. L'évocation commence comme un rêve triste. Ce n'est qu'au troisième couplet que l'on parle de sang, que le meurtre est désigné, interpellé sous le mode d'un humanisme révolté. Mais toute l'intériorité de la douleur reprend son cours, on émerge du rêve pour entrer dans un désir d'anéantissement qui frappe la dernière mesure de la chanson. Lyrisme de la séparation, réflexion humaniste sur le mal, métaphysique de l'esseulement, les fantômes de la conscience solitaire flottent en cette ode.

La chanson *Claire* de Jacques Bertin, quant à elle, résonne bien dans cette gamme des mélancolies de la perte, mais on est bien loin d'un tel deuil et d'un tel drame, on est plutôt dans le quotidien d'approches amoureuses incertaines. Cet univers de la séparation à fleur de rencontres, c'est d'abord celui d'un jeune homme inquiet et pensif. Composition atypique : le refrain débute et clôt la chanson, l'encadre en quelque sorte. C'est que l'un et l'autre énoncent la fin de l'histoire ; car à la différence de la chanson de Julos Beaucarne, celle de Jacques Bertin se rapproche du récit ; d'un récit éclaté dont il nous est livré seulement quelques bribes, les fragments d'une mémoire presque distraite. Et cet enchaînement impressionniste et lacunaire s'accorde avec l'intensité contrastée des ponctuations de sa ligne mélodique. Il est rare de marquer aussi fortement les césures entre les silences et les reprises qui suivent le plus souvent le souffle de l'interprète. Ici rien de tel, la chanson est tissée de silences abrupts et de rebonds saillants⁴⁷⁵. Cette structure musicale modèle un énoncé qui insiste et sur les mots précédant les ruptures silencieuses et sur les phonèmes relançant le chant qui semble ainsi toujours maintenu en instance de rupture, comme le personnage aimé de *Claire* qui hésite et « entend le silence » du pas qui décroît dans l'escalier.

Entends : le disque tourne à vide

*Entends-tu le **silence** /*

Un pas dans l'escalier décroît

*Il ne fait pas tout à fait **nuît** // [...]*

*Tu n'aimes pas les cris pourtant tu n'aimes pas ceux qui y croient *Claire* viendra peut-être mais tu préférerais être **seul** //*

*Vous marcherez sur le trottoir le long du défilé vous ne crierez pas les slogans. *Claire* n'ose pas te **parler** // [...]*

*Rattrape *Claire* dans l'escalier dis-lui reviens *Claire* retiens-la [...]*

Claire* **retiens-la //*

Entends : le disque tourne à vide

proches [...] Il faut reboiser l'âme humaine [...] ».

⁴⁷⁴ *L'hymne à l'amour*, Édith Piaf /Marguerite Monnot, interprétée en 1949, enregistrée en 1950.

⁴⁷⁵ Le symbole / indique un silence assez court et // désigne un long silence. Les mots en gras désignent ceux qui sont les plus appuyés et les termes du rebond sont surlignés.

*Entends-tu le silence /
Un pas dans l'escalier décroît. Il ne fait pas tout à fait nuit.*

Malgré la tonalité moins angoissante, nous retrouvons l'isolement réflexif, ce besoin permanent de détachement du groupe - « Vous marcherez sur le trottoir le long du défilé vous ne crierez pas les slogans » - à ce frôlement de la désolation où « le disque tourne à vide ».

« Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous⁴⁷⁶ »

Cette histoire d'amour naît avec les grandes voix féminines d'après la première guerre mondiale. Avant même que l'enregistrement sur disque n'entre dans les mœurs, Marie Dubas, Berthe Sylva, Damia, Fréhel pour ne reprendre que des figures célèbres, commencent l'histoire de ce lien intime avec le public⁴⁷⁷. Si des interprètes aussi différentes que Marie Dubas et Fréhel passent de la mélancolie au rire, c'est toutefois le chant des pleurs qui signe l'identité et l'originalité musicales de beaucoup de ces interprètes et qui fait entrer ces dernières dans l'histoire de la chanson⁴⁷⁸. On va aimer celles qui nous émeuvent jusqu'aux larmes, au seuil de l'indicible et de l'interdit d'époque aussi bien dans les cultures populaires de l'honneur que dans tous les idéaux masculins du moi. C'est donc bien dans la rencontre entre virtuosité interprétative et épiphanie des deuils que s'ouvre cet imaginaire de l'intime enfin communicable par artiste interposé⁴⁷⁹.

De la scène organique à la scène clanique

Je suis seule ce soir, inscrite dans l'occupation de 39-45, s'adressant à un auditoire précis, sera reprise plus tard, et même déclinée au masculin autrement dit totalement sortie de son contexte⁴⁸⁰. Délestée de son interface spécifique d'interpellation des femmes de prisonniers, cette chanson se mue en une romance triste, égarée parmi tant d'autres. Nous prendrons pour principe que tout l'imaginaire du partage d'une intimité exposée par l'artiste, réappropriée par le spectateur repose sur l'existence de communautés de destins. De ces communautés de destins plus ou moins explicites, plus ou moins reconnues comme telles, immédiates ou lointaines, idéalisées vont dépendre l'effervescence, la profondeur des communautés émotionnelles suscitées par les chansons. Il faut des hommes en guerre pour qu'une femme chante dans la croyance et l'effusion d'un *nous*, cette attente amoureuse-là, guettée chaque jour par la mort. Ce n'est pas l'attente impatiente du *Dis quand reviendras-tu ?* de Barbara⁴⁸¹, pas l'attente dévastée du *Si tu ne rentres pas* de Gribouille⁴⁸². Il faut - par souvenir ou par transposition - imaginer la liquidation urbaine des univers faubouriens de Paris pour

⁴⁷⁶ Barbara, chanson enregistrée en 1967.

⁴⁷⁷ J. Deniot, *L'Intime dans la voix*, article cité.

⁴⁷⁸ J. Deniot, *Le Peuple des chansons - La Voix des femmes* in Sociétés et Représentations, Éditions CRDHESS, Paris, 2000.

⁴⁷⁹ Joëlle-Andrée Deniot, *Edith Piaf, la voix, le geste l'icône, esquisse anthropologique*. Edition Lelivredart. Paris Septembre 2012.

⁴⁸⁰ D'abord chantée par André Claveau, elle le sera par Mireille Mathieu, par Charles Dumont sur arrangements jazzés.

⁴⁸¹ Enregistrée en 1964.

⁴⁸² Enregistrée en 1964.

entendre quelque chose de la mélancolie⁴⁸³ de Fréhel dans *Où est-il donc ?*⁴⁸⁴

Ceci n'emprisonne pas la chanson dans l'étroitesse de son espace-temps d'émergence puisque la nostalgie est toujours ce qu'elle est - notre humanité même - et que, rêveurs de temps, de traces nous pouvons dilater au gré de notre roman personnel les frontières de ces communautés de destin.

Il faut toutefois compter avec le fait que l'existence sociale de communautés de destins varie dans le droit fil des conjonctures économiques, politiques, idéologiques. S'il a pu exister la strate d'un destin commun lié à une histoire nationale aux symboliques fortes au-delà des hiérarchies de statuts et de classes, cela n'est pas le cas aujourd'hui. L'ébranlement commence dans les années soixante-dix avec cette éclosion du droit des minorités drainée par l'influence californienne et ses premiers symptômes explosant dans le Mai étudiant et au-delà. D'autres Sujets de l'histoire tentent alors de faire autorité : le Sujet sexué, le Sujet générationnel suivi plus tard par d'autres collectifs rassemblés autour d'identifications de plus en plus particularisées : l'origine ethnique, les tropismes sexuels...

L'éclatement des communautés de destins bouleverse tout le paysage de la chanson. L'aventure de cette fiction partagée - par l'artiste et le public - d'une effusion des affects et des cœurs à portée de voix va tendanciellement suivre les pentes de la fragmentation sociale. Autour de la chanson, il n'existe plus de mobilisation intergénérationnelle. Les politiques d'État depuis les années quatre vingt, jouant la socialisation de la jeunesse à travers les dites musiques amplifiées, puis les dites musiques actuelles, n'a d'ailleurs fait que conforter le mouvement amorcé sur le marché dans les années soixante. Autour de la chanson, plus de mobilisation sociale large. C'est dans les années quatre-vingts que se fixe une sorte de patrimoine de nos classiques en matière d'interprétations et d'auteurs-compositeurs : Trenet, Piaf, Montand, Greco, Aznavour, Brassens, Barbara, Brel, Ferré, Gainsbourg ; on peut y ajouter Ferrat, Lavilliers, Lama, Sardou, Hallyday et sans doute la liste n'est pas close. Mais tant furent oubliés qu'il n'est même pas certain qu'une Anne Sylvestre voire qu'un Claude Nougaro deviennent des classiques alors qu'un Jacques Douai, qu'un Jacques Bertin, qu'un Allain Leprest, une Véronique Pestel, une Anne-Vanderlove, une Michèle Bernard voire une Juliette Noureddine sont quasi certains de rester dans les marges discrètes des succès d'estime. Or c'est pourtant dans ce creuset de chansons à motif universel que serait susceptible de se maintenir une communauté émotionnelle autour d'une communauté de destin.

Nous passons progressivement d'une chanson organiquement solidaire d'une dynamique sociétale brassant certes des conflits d'affiliations, de représentations, d'esthétiques, de styles, mais avec un fond de référents communs, ne serait-ce que le souci du texte et de la langue française quel que soit son niveau d'énoncés, à une chanson interpellant l'initié ou le membre de la tribu. Sur le sujet de la solitude, la question des représentations de l'intériorité de l'auditoire interpellé est particulièrement

⁴⁸³ J. Deniot, *Avec le temps, ... des formes de l'affect mélancolique dans la chanson* in « Chant pensé chant vécu, temps chanté, forme usage et représentation des pratiques vocales », C. Poulet, N. Bénard (dir.), Paris, Delatour, 2014.

⁴⁸⁴ *Où est-il donc ?* (A. Decaye, Lucien Carol/Vincent Scotto) ; Fréhel l'interprète dans *Pépé le Moko* de Julien Duvivier (1937).

sensible. Pour rendre perceptible la mutation qui s'opère et me rapportant selon la thématique précédemment élaborée aux chants de la perte de l'Autre, à la menace ou au désarroi de son départ, je pointerai l'écart saisissant entre le célèbre *Ne me quitte pas*⁴⁸⁵ de Jacques Brel et le tout récent épisode des *Amants parallèles*⁴⁸⁶ de Vincent Delerm. Tout ici s'oppose : ce ne sont pas seulement les paroles, les unes sont de feu, les autres sont d'une intensité bien plus tempérée :

[...] Dans les rues nos corps parallèles.

Pas les mêmes pas mélangés.

[...] Nous nous croisons dans les tunnels.

[...] Nous sommes les amants parallèles [...]

Mais le contraste des interprétations va de pair. D'un côté une interprétation détachée, une voix douce, effleurant les mots à peine, sans lever les yeux du piano ; de l'autre, la logique de l'implication totale dans le dire : une voix concentrée, qui se retire et s'enfle comme une vague ; une voix qui cherche le regard de l'absente, la fixe et nous fait entrer dans l'espace de sa supplique. L'un s'ancre dans la communauté populaire des sujets humains croyant au mythe ancestral de l'amour fou : il a plusieurs siècles. L'autre parle à la communauté citadine, diplômée des sujets postmodernes, tenant à distance tout élan affectif trop prononcé ; il est là moins ironique que dans des albums précédents mais reste trop élégant pour aimer : il a son âge, il est cultivé et plaît beaucoup aux critiques de *Télérama*.

Au-delà de l'entre soi...

Si l'on peut constater que la chanson s'inscrit dans *le temps des tribus*⁴⁸⁷, toute la chanson ne s'épuise pas dans cette atomisation de l'entre soi. Sans doute est-elle toujours à la recherche du temps perdu des grandes symboliques partagées comme en témoigne la permanence de cette thématique de la solitude qui, du sein du féminisme, a su trouver ses couleurs féminines, qui tente d'englober un nouveau tragique social, d'étendre la douleur de l'absence au-delà de la romance, d'affiner également les infinies nuances de la rupture amoureuse, de souligner dans l'autoportrait, la figure de l'enfance :

- Dans le souffle et l'essor des ACI de l'après-guerre, Anne Sylvestre, sur le terrain de ce féminisme historique à la recherche d'une subjectivité souveraine, fit figure de pionnière. *Une sorcière comme les autres*⁴⁸⁸ fut le titre emblématique de toute une génération pouvant à travers la chanson, donner à son sentiment d'isolement, une valeur universelle. De la *Trainitude*⁴⁸⁹ interprétée par Catherine Ribeiro à la *Mélancolitude*⁴⁹⁰ composée par Anne Vanderlove en passant par *Jeanne Hébuterne*⁴⁹¹ « la muse ordinaire, qui va se défenestrer » que compose Véronique Pestel, cette parole soucieuse du sujet

⁴⁸⁵ Brel l'enregistre en 1959.

⁴⁸⁶ Vincent Delerm, *Les Amants parallèles*, 2013, Tôt ou tard - VF Musiques, 2013.

⁴⁸⁷ Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

⁴⁸⁸ *Une sorcière comme les autres*, Anne Sylvestre, 1975.

⁴⁸⁹ Ribeiro Alpes réenregistrée en 2007.

⁴⁹⁰ In album *Escales*, 2000.

⁴⁹¹ *Jeanne Hébuterne*, Véronique Pestel, 2007.

féminin ne cesse de chanter.

- Le cycle de la chanson réaliste s'étant achevé dans les reprises de Renaud⁴⁹², un réenchancement des vies populaires, des mondes ouvriers semblait bien improbable. L'écho d'une rébellion contre la société de consommation dominait à de rares exceptions la chanson dite engagée. La mode bienséante du thème écologique n'allait rien arranger. Et malgré cela la thématique d'un autre tragique social, celui du désœuvrement, pris au sens strict de la mise hors travail, allait revenir sur le devant de la scène. Bernard Lavilliers chante en 2001 *Les mains d'or*⁴⁹³. La chanson s'inscrit dans une tradition du répertoire français, mais elle la réinvente en faisant une référence directe à l'actualité de la crise de la sidérurgie stéphanoise qui dès la fin des années quatre-vingts, entraîne des fermetures d'aciéries et de trains de laminage.

- En sortant du couple amoureux, les chants de perte ou d'éloignement de l'Autre s'étendent au deuil de l'ami(e), au cercle familial d'où se détachent figures maternelle et paternelle. *Les roses blanches*⁴⁹⁴ est sans doute l'une des chansons les plus connues dans notre répertoire ; mais à la permanence d'évocation de la mère s'adjoint désormais la silhouette paternelle. *Mon vieux* est une chanson composée en 1962 par Michelle Senlis et Jean Ferrat, popularisée de façon tout à fait convaincante en 1974 par Daniel Guichard. L'assimilation entre le narrateur et le chanteur en l'espèce donnera d'ailleurs naissance à l'idée d'une fausse filiation. Serge Reggiani chante en 1967 dans *Mon petit garçon*⁴⁹⁵, le désespoir d'un père :

[...] *Je ne sais plus faire de feu mon enfant, mon amour*
Je ne peux plus grand-chose mon garçon, mon amour
Comme tu lui ressembles. On est là tous les deux. [...]
Ce soir elle ne s'ra pas là, je n'sais plus, je n'sais pas [...]
Attends, je sais des histoires
Il était une fois ... Je n'ai plus de mémoire
Je crois, ne pleure pas [...] *Ecoute-moi [...]*

- Un jeu d'attirances et de départs plus délié va désormais entourer la rupture amoureuse, laissant place au doute, à une poétique de l'entre-deux, de la déchirure esquivée où Eros reste redoutable mais moins déterminé. Ce ne sont pas *Les amants parallèles* de Vincent Delerm disparaissant dans la nuance des gris, mais le charme dont s'entoure la rupture nous dit que rien dans le passé-présent des sentiments ne s'arrête vraiment. Il y a une féminisation du dialogue amoureux. Je pense au célèbre témoin de *L'écharpe* de Maurice Fanon, enregistrée en 1963 ; mais aussi à ce chant de Jacques Bertin - *Où tu t'en vas ?*⁴⁹⁶ - à mettre en contrepoint de l'injonction douloureuse du *Ne me quitte pas* de Brel.

La place vide dans le lit. Qui de nous deux a perdu l'autre ?
Pourquoi tu pars ? Notre amour est au bout du môle
Errant dans des prairies perdues. Pourquoi tu pars ?
Pourquoi, si loin ? [...] *Quand tu reviens ? À jamais, ça n'existe pas.*

- Une enfance toujours centrale dans les déclinaisons de l'autoportrait désormais mieux desservie par le fait d'être auteur, compositeur, interprète et ainsi maître de son

⁴⁹² Renaud, *Le p'tit bal du samedi soir et autres chansons réalistes*, album sorti en 1981.

⁴⁹³ Bernard Lavilliers *Les mains d'or*, in *Arrêt sur image*, 2001, Barclay.

⁴⁹⁴ *Les roses blanches* (Charles -Louis Pothier/ Léon Raiter, 1925).

⁴⁹⁵ *Mon petit garçon* (Jean loup Dabadie /Jacques Datin)

⁴⁹⁶ J. Bertin, *Où tu t'en vas ?*, album *Les visites du bout du monde*, Le chant du monde, 1980.

introspection. *Les ballons rouges*⁴⁹⁷ de Serge Lama, *Mon enfance*⁴⁹⁸ de Barbara, *Le rêveur*⁴⁹⁹ de Bertin.

Message personnel

Entrer dans cette dialectique entre le collectif et l'intime des chansons, c'est d'abord rencontrer la question générique de la voix qui oscille entre problématique de l'identité et de l'altérité, ce qu'accentue la voix chantée qui est une parole offerte. Transmission de l'intimité en un jeu sonore ouvert aux promeneurs, à la salle, à l'auditeur invisible, la voix chantée amplifie ce questionnement de l'altérité fondatrice dans l'investissement de l'intime. Puis c'est rencontrer la question sociologique des cultures de l'intimité, des limites et des conventions posées historiquement à l'expression des affects, des émotions.

Et c'est au cœur de l'intime que se love le sentiment de solitude nous renvoyant aussi bien au récit de notre singularité qu'au tragique de notre esseulement. Il est paradoxal de chanter la solitude (autobiographique ou pas), paradoxal de proposer une fiction scénique de l'être subjectif qui doit emprunter les gestes codés, communs car nécessairement vite identifiables d'un vouloir dire de l'isolement. En effet si la sémiotique de la scène des solitudes n'est pas homogène, deux tendances peuvent se dégager, selon l'interprète et/ou selon l'enchaînement de ses performances : il y a la solitude qui se confie dans les symboliques ritualisées du murmure, du timbre vocalement adouci ou inquiet ; il y a la solitude qui se crie aux limites du chanter. Et chacun en des dispositifs scéniques aux multiples avatars et couleurs doit jouer son chant de solitude entre les lignes de ces deux grammaires expressives. Quel est ce *je* qui se chante devant ce *nous* ? La tension entre stéréotypes et authenticité semble portée à son comble dans ce théâtre de la solitude. Pourtant rien ne rompt entre l'interprète et l'auditeur le charme d'intimité des blessures partagées. Avec le médium de la chanson, le paradoxe du comédien et le paradoxe du spectateur s'ajustent. La scène est aussi un catalyseur d'oubli de la scène. Au plus émouvant pour soi de la mélodie, on ferme les yeux, quel que soit l'agencement de la salle, le confort du fauteuil, les fastes du décor...

⁴⁹⁷ *Les ballons rouges* (Serge Lama / Yves Gilbert), album *L'ami*, 1996, Warner, 1^o enregistrement 1967.

⁴⁹⁸ Barbara, *Mon enfance*, album *Le soleil noir*, LEM, Philips, 1968.

⁴⁹⁹ J. Bertin, *Le rêveur*, album *La jeune fille blonde*, Velen, EPM Mélodie, 2002.

Barbara, l'influence de la voix sur l'écriture

Gilles Courtilon, Stylistique
Université Rennes II

« *Alors chante pour eux / Chante*⁵⁰⁰ »

La voix est une composante essentielle de la chanson, elle est ce qui permet au texte de s'incarner dans l'espace de manière sonore : « La musique vocale unifie, en une temporalité unique, deux systèmes très différents⁵⁰¹. » Selon Guy Cornut, la voix est ce qui permet « d'avoir un impact sur l'auditeur⁵⁰² », elle est chargée d'expressivité et incarne la présence de l'interprète à l'autre. Pour reprendre les terminologies proposées par Herman Parret dans *La Voix et son temps*, le rapport qui s'établit lors d'une communication orale est celui entre un corps-fait-voix et un corps-fait-oreille. L'oreille ne perçoit pas une voix, mais un corps-fait-voix. C'est-à-dire qu'on saisit le ton d'une voix en écoutant la présence d'un autre corps qui se donne dans ce ton. C'est ce que Roland Barthes appelle le « grain de la voix⁵⁰³ », porteur et marqueur du corps dans la voix, et qui précède et transcende le sens des mots prononcés. La voix possède une signifiante qui lui est propre, et qui n'est pas liée au message contenu dans le texte, dans les paroles. La voix est donc le reflet d'une individualité et d'une intimité, Proust le dit dans *Le Temps retrouvé* : « non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leur ridicule⁵⁰⁴ », de même que George Sand fait dire à Albert dans *Consuelo* : « Les paroles que tu prononces dans tes chants ont peu de sens pour moi ; elles ne sont qu'un thème abrégé, une indication incomplète, sur lesquels la pensée musicale s'exerce et se développe. Je les écoute à peine ; ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon cœur c'est ta voix,

⁵⁰⁰ Supplique de David, le personnage d'assassin, adressée à l'héroïne de la comédie musicale autofictionnelle créée par Barbara et Luc Plamondon en 1986, *Lily Passion*.

⁵⁰¹ Nicolas Ruwet, *Langage, poésie, musique*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 68.

⁵⁰² Guy Cornut, *La Voix*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009, p. 114.

⁵⁰³ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 153-155.

⁵⁰⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 718.

c'est ton accent, c'est ton inspiration⁵⁰⁵. » La voix est donc à la fois un outil de communication et un outil d'expression de soi. Dans la chanson, les rapports de transformation dont parle Nicolas Ruwet sont essentiellement perceptibles par le biais de la voix puisque c'est en elle que vont s'incarner les diverses dissimilitudes métriques, phonétiques, prosodiques, mélodiques et rythmiques. Finalement, puisque c'est la voix qui permet au langage de pénétrer la musique, elle seule peut lui donner des significations nettes. Barbara a toujours affirmé la priorité de la musique et de la voix sur le texte, son rapport aux mots est complexe, elle affirme souvent : « Je mets des mots sur la musique, parce qu'il le faut. Mais, si c'était possible, je ferais simplement : *la la la*⁵⁰⁶ », « « La chanson, c'est *la la la*, pour moi ça reste *la la la*⁵⁰⁷ ». Les nombreuses vocalises et lallations qui parcourent ses chansons et brisent le message linguistique des textes participent de la prédominance du musical sur le textuel dans sa manière d'envisager ses chansons. Elle présente donc l'écriture textuelle comme une valeur ajoutée, une obligation, une contrainte à laquelle elle doit se soumettre pour pouvoir exercer sa carrière de femme qui chante. Joël July, dans l'introduction de *L'Intégrale* spécifie que Barbara, par rapport à ses collègues auteurs-compositeurs-interprètes de la même génération, est « de beaucoup la moins verbale, celle qui fait le plus confiance au hors-texte musical, celle qui, consciemment ou inconsciemment, à son insu ou de son plein gré, épure⁵⁰⁸ ». Bruno Blanckeman, lui, parle du « chant pur, [de] la voix libérée de toute parole articulée, [du] rêve barbaresque du *fam fi lou la*⁵⁰⁹ ».

Nous essayerons principalement de voir en quoi l'écriture de Barbara est, à partir des années quatre-vingt, fortement déterminée par la cassure de sa voix ; écriture qui a pour particularité de manifester une plus grande connivence discursive avec le public qu'auparavant.

La voix de Barbara

La voix de Barbara se brise en 1981, et cette brisure va redéfinir les orientations musicales et textuelles de la chanteuse, en plus d'apporter une nouvelle dimension aux anciennes productions chantées à partir de ce moment tout autrement. Par exemple, si nous prenons les couplets de la version originale de *Dis quand reviendras-tu*⁵¹⁰, nous voyons qu'ils sont chantés sur un tempo rapide et un rythme régulier constitué de doubles-croches en accord avec les anaphores, les parallélismes et les accumulations verbales présentes dans le second couplet :

*Soudain, je m'alanguis, je rêve, je frissonne
Je tangué, je chavire, et, comme la rengaine
Je vais, je viens, je vire, je tourne et je me traîne (v. 18-20)*

Les verbes utilisés suggèrent le déplacement, des mouvements saccadés, sans

⁵⁰⁵ George Sand, *Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 321.

⁵⁰⁶ Jacques Tournier, *Barbara*, Paris, Seghers, 1981, p. 21.

⁵⁰⁷ *Barbara, L'Intégrale*, Édition revue et augmentée par Joël July, Paris, L'Archipel, 2012, p. 287.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰⁹ Bruno Blanckeman, « Actes du colloque Barbara "Et ses chansons nous parlent si nous savons entendre" », *Lettre des amis de Barbara*, Paris, n° 22, 2005, p. 4.

⁵¹⁰ *Dis, quand reviendras-tu ?*, Barbara, *Dis, quand reviendras-tu ?*, 1963, CBS.

pause. La musique ne marque ni les césures, ni les passages d'un vers à l'autre par l'ajout d'une note plus longue qui pourrait servir de frontière. À l'inverse, le tempo de la version présente sur l'enregistrement public *Châtelet 93*⁵¹¹ est très ralenti, surtout lors du chant des deux premiers vers, ce qui brouille la perception de la mélodie. Le texte prend donc une autre dimension et rend davantage perceptible un sentiment de lassitude, de fatigue et de perte d'espoir.

Pierre Larthomas distingue la « syntaxe de l'asthmatique⁵¹² » de la « syntaxe du bavard⁵¹³ » : « Le premier use avec parcimonie de phrases courtes dans la crainte de voir soudain le souffle lui manquer ; le second se lance témérairement dans de longues périodes qu'il termine trop brusquement à l'approche de l'asphyxie ou qu'il ne peut terminer⁵¹⁴. » Barbara interprète une même chanson en ayant recours à ces deux syntaxes différentes. L'utilisation du vers libre très court, qui dépasse rarement les cinq syllabes, à la fin de sa carrière, dérive d'une certaine façon de cette syntaxe de l'asthmatique, qui, pour le coup, ne résulte pas seulement d'un choix esthétique mais de problèmes pulmonaires et vocaux bien réels. La chanteuse souffre à partir des années 80 de dysphonie organique due à des nodules, c'est-à-dire des lésions des cordes vocales, qui engendrent un mauvais fonctionnement de l'appareil vocal et qui altèrent fortement son timbre. Les problèmes respiratoires de la chanteuse modifient également le chant, puisque dans la voix chantée, les volumes pulmonaires utilisés sont toujours beaucoup plus importants que dans la respiration de repos et la respiration de la voix parlée.

L'évolution vocale de Barbara ne détermine pas seulement des modifications textuelles mais également des modifications musicales. Comme le souligne Alain Wodrascka, la chanteuse, qui ne se préoccupe plus de chanter juste ou faux, tend occasionnellement vers la musique dodécaphonique et dissonante⁵¹⁵. Elle écrit dans *Il était un piano noir...* : « Il y a parfois des incidences qui bousculent l'ordinaire, puis qui s'imposent ensuite comme des évidences. C'est ainsi, par exemple, qu'une fausse note peut se révéler "créatrice" et trouver sa place⁵¹⁶ ». Barbara joue avec les possibilités expressives que lui offre sa nouvelle voix : « Le souffle est un son magnifique. Souvent, le sourire ou le sanglot se trouvent au bout du souffle⁵¹⁷ ». Les compositions et les orchestrations perdent leur aspect classique pour se diriger vers plus de modernité. Des pièces comme *Campadile*, *Rêveuse de parloir* ou *Fatigue*, chanson de 1996, semblent presque improvisées. Dans la dernière, la faiblesse mélodique du chant, l'inexistence d'un thème qui pourrait être porté par un instrument soliste en parallèle, les sons de basse, les accords de piano plaqués, ainsi que la liberté rythmique, appuient cette impression de partition qui s'écrit au moment même de l'interprétation de la chanteuse et des musiciens. L'évolution artistique à l'œuvre dans le répertoire se fait ainsi de plus en plus perceptible. Le chant, d'abord trop extériorisé, va progressivement s'intérioriser, J. July écrit, toujours dans l'introduction de *L'Intégrale* : « [...] avant 1964, qu'elle imite

⁵¹¹ Barbara, *Dis, quand reviendras-tu ?*, album *Châtelet 93*, 1993, Philips.

⁵¹² Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 73.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ Alain Wodrascka, *Parfums de femme en noir*, Paris, Éditions David Carpentier, 2007, p. 233.

⁵¹⁶ Barbara, *Il était un piano noir... (mémoires interrompus)*, Paris, Fayard, 1998, p. 39.

⁵¹⁷ Texte de Barbara publié dans *Libération*, 29 octobre 1996, cité dans Barbara, *L'Intégrale*, op. cit., p. 311.

la gouaille parisienne ou qu'elle 'grandiloquente' en râpant les gutturales, Barbara adopte un phrasé qui pleut déplaire [...] Après 1972, il y a un chuintement dans le grain de voix sur les consonnes. Après 1981, une raucité, séquelle des crises d'asthme, ne fera, bon an mal an, que s'accroître jusqu'au dernier récital de Tours en 1994⁵¹⁸. »

Catherine Rudent considère que le chant de Barbara marque « le refus d'un lyrisme⁵¹⁹ » tout comme le chant de Benjamin Biolay, Juliette Gréco, Georges Brassens, Serge Gainsbourg, Alain Souchon ou encore Boby Lapointe, qui ont tous en commun un refus de tenir les notes. Or, à mon avis le chant de Barbara est lyrique et ce lyrisme passe plutôt par des phénomènes d'accentuations très perceptibles qui l'assimilent ainsi presque à une suite d'éclats vocaux. On peut s'en rendre compte notamment à travers la prononciation qu'elle réalise des *e* muets surnuméraires. Dans *Amours incestueuses*, des mots d'une syllabe, en fin de vers, sont fractionnés en deux et mis en avant par rapport aux autres termes environnants par l'allongement de leur durée de prononciation qui s'étend sur deux blanches pointées à chaque fois.

Mon en-fant que j'ai - me
Bri - sant mes fron - tiè - res

Mon autre moi - mê - me
Mon ciel ma ter - re

520

Morceler ainsi les termes lui permet également de morceler son chant, en privilégiant donc les éclats vocaux. Barbara aurait tout aussi bien pu chanter « j'aime » et « même » d'une seule traite en syncopant les deux blanches pointées, mais leur division nous montre sa réticence face à la pratique du déploiement vocal qui passe par la longue tenue d'une note, comme le disait Catherine Rudent. Même chose lorsqu'elle met un poème de Paul Eluard en chanson, *Printemps*, dans lequel nous l'entendons distinctement chanter les *e* muets qui se situent en fin de vers alors qu'elle apocope ou murmure la plupart de ceux qui se trouvent à l'intérieur des vers. Elle profère de manière précise : « montagnE » (v. 3), « reculE » (v. 5), « innocentE » (v. 7), et augmente ainsi d'une syllabe les vers concernés par l'ajout d'une clause rythmique, ce

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹⁹ Catherine Rudent, « La chanson à rime » dans Gilles Bonnet, *La Chanson populittéraire*, Paris Édition Kimé, coll. « Les cahiers de marge », 2013, p. 121.

⁵²⁰ *Amours incestueuses* dans *Barbara, Livre d'or*, Paris, Carish Musicom Publication, 1991, p. 33.

qui engendre par conséquent une ligne mélodique particulière. « Recule » surtout est marqué par une forte montée mélodique sur la voyelle accentuée ainsi que par un allongement de sa durée d'émission. On ne peut donc les assimiler à des simples *e* de détente après consonne, puisque leur volume est intensifié par rapport à la syllabe précédente, alors qu'ils devraient justement voir leur hauteur baisser. Cette prononciation des *e* caducs est devenue un marquage mélodique important dans les chansons de Barbara, définitoire de son chant.

Les noces de la parole et du silence

Je me suis surtout intéressé aux pratiques d'écritures textuelles et musicales de Barbara à partir des années 80 en cherchant à voir quelles conséquences la perte de sa voix et les diverses maladies pulmonaires avaient pu avoir sur sa production. Il s'agit donc de voir en quoi la voix agit sur l'écriture.

Les textes se présentent à partir des années 80, et surtout après *Lily Passion* en 1986, sur les livrets d'albums, comme une longue suite de vers très courts qui ne constituent très souvent qu'une seule strophe, strophe dont la verticalité et l'étroitesse frappent le regard. Les dix sept derniers textes de la chanteuse utilisent un vers minimal qui excède exceptionnellement cinq syllabes. Cette présentation du texte autorise plus commodément Barbara à reprendre son souffle et à limiter le débit du chant ; le blanc typographique coïncide le plus souvent avec la pause et la respiration (ce que permet plus difficilement des chansons écrites en alexandrins par exemple, comme *Le soleil noir*). Les textes s'allongent et avoisinent régulièrement une totalité constituée d'une centaine de vers : *Vol de nuit* se morcelle en 93 vers, *Le jour se lève encore* en 82 vers, *Femme piano* en 95 vers, *Lucy* en 97 vers et *Faxe-moi* se scinde en 120 vers.

L'écriture va permettre de fragmenter le flux oral en le spatialisant et en le découpant. La mise en page des textes tardifs de Barbara permet d'insérer un rythme visuel parallèle au rythme instauré par la musique. Le blanc typographique apparaît alors comme un moyen de ponctuer ou de créer des mouvements signifiants dans l'enchaînement des propositions. Le découpage graphique et les blancs permettent de visualiser et de matérialiser le souffle et la pause entre les deux parties de la phrase. Toujours, le blanc, à la fin d'un vers, suggère une pause orale, que celle-ci soit prise ou non en compte par la diction (il n'y a par exemple pas d'équivalence entre l'allure du texte *Faxe-moi* et sa mise en chant, les blancs typographiques correspondent rarement, dans ce cas, à la pause vocale).

La conséquence est la présence importante d'enjambements. Si les premiers textes de Barbara en vers libre font se correspondre le plus souvent frontières syntaxiques et frontières de vers, l'enjambement devient quasiment systématique à partir de 1987. Le vers est alors suspendu sur un segment syntaxique incomplet, en attente de sa résolution. Ainsi nous passons d'une segmentation qui coïncide généralement avec une frontière de syntagme, c'est-à-dire à un niveau inférieur à celle de la phrase à une segmentation séquentielle d'unités très brèves qui ne correspondent parfois plus qu'à un seul mot et qui contribue ainsi à forger la verticalité des chansons tardives de Barbara

Cette présentation morcelée et discontinue des mots participe à la subversion opérée par Barbara sur la syntaxe. L'agencement du texte rend compte de l'éclatement du langage. Le passage à la ligne et la mise en avant du souffle permettent à la chanteuse de se soustraire ponctuellement, et de plus en plus avec le temps, à

l'utilisation de mots porteurs d'articulations syntaxiques et grammaticales. Subsistent alors les mots-clés, tous mis en valeur ; que ce soit sur la page par l'encadrement des blancs typographiques, ou par le souffle et l'intonation lors de la réalisation sonore. La voix apparaît donc, dans une certaine mesure (que nous considérons grande), comme une cause importante de l'orientation plus moderne et lyrique des chansons tardives de Barbara. La perte de la voix engendre la perte de la syntaxe et de la grammaticalité (même si il faut se méfier de ce terme de grammaticalité et de la notion de norme qui est assez peu pertinente puisque l'écriture littéraire engage justement un jeu avec et sur le langage. Jean Cohen présente d'ailleurs, dans *Théorie de la poéticité*, la pratique poétique comme une « déconstruction⁵²¹ » du langage ; c'est dans la désobéissance aux normes grammaticales et syntaxique que le poétique peut émerger, en privilégiant par exemple la mise en valeur du matériel phonique).

Toujours est-il que l'écriture tardive de Barbara, c'est-à-dire principalement à partir de 1987, repose sur l'économie syntaxique. Je ne vais aborder qu'une particularité de cette économie syntaxique, qui est le goût pour une écriture nominale. Barbara utilise un style que l'on pourrait qualifier de télégraphique dans les chansons *Raison d'état* et *Vol de nuit* qui évoquent toutes deux un voyage aérien et présentent un éloignement géographique entre la locutrice et la personne aimée, ce qui rend ainsi particulièrement pertinent et de circonstance le recours au télégramme :

Je S.O.S., état d'urgence
Au cœur de Samna-Marina
Et tu voyages
Tu voyages
Passion danger
Vol immédiat
Besoin de nous
État d'urgence
Et cap sur Samna-Marina
Besoin de nous
État d'urgence
Passion danger
*Raison d'État...*⁵²²

Aéroport
Du bout du monde
Fin de tournée
Avion retard
Long ce départ
J'suis excédée
Dans salle d'attente
Drôle de petite fille
Très sautillante
Bien énervée
Drôle de pilote
Drôle de tête
*On va tomber*⁵²³

Le style télégraphique, qui est l'expression d'une économie langagière souhaitée,

⁵²¹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, p. 15.

⁵²² Barbara, *Raison d'état*, album *Châtelet 87*, 1987, Philips, v. 43-55.

⁵²³ Barbara, *Vol de nuit*, album *Gauguin*, 1990, Philips, v. 1-13.

se caractérise par la suppression de toute réalisation verbale qui n'est pas indispensable ; la syntaxe positionnelle vient suppléer les pertes grammaticales et morphologiques. Max Isserlin le définit comme une simple suite de noms de choses et d'événements non fléchis. Barbara simplifie ces énoncés en supprimant les outils syntaxiques qui servent à articuler les syntagmes, telles que l'absence de coordination au niveau de la phrase et l'absence de subordination au niveau du mot. La carence de monèmes fonctionnels fait reposer sur le sens des mots et sur leur position la détermination d'un sens global ainsi que leur mise en relation. Le télégramme, de plus, recourt au sémantisme puisqu'il privilégie les informations fournies par le sens des lexèmes, c'est-à-dire des unités significatives, émancipées de tout contexte syntaxique. Dans chaque couple suivant : « Passion danger » et « Avion retard », le rapport entre les deux termes est asyntaxique puisque ceux-ci ne sont liés que par leur sens. Nous ne distinguons aucune copule, aucun verbe, ni aucune préposition qui pourrait préciser le rapport entre les deux mots. Emil Staiger voit dans la parataxe une des configurations du lyrisme ; il écrit que « rien n'est pourtant plus approprié qu'une simple parataxe⁵²⁴ ». Le lyrisme n'est cependant pas déterminé par la parataxe, mais par les effets que celle-ci apporte.

Barbara recourt donc à la parataxe, figure macrostructurale de construction qui désigne une absence de coordination ou de subordination entre deux propositions ; ainsi qu'à l'asyndète, très proche de la parataxe, en ce qu'elle sert également à décrire l'absence d'outils de liaison et par conséquent une mise en relation entre deux ou plusieurs termes sans aucune marque formelle. Ces deux figures, que l'on retrouve dans de nombreux autres textes de Barbara, participent pleinement du souci d'économie syntaxique.

Barbara en use dans plusieurs autres textes, sans que ceux-ci reposent pour autant sur le style télégraphique. Dans *Il me revient*, qui fait allusion à un souvenir d'enfance, celui de l'arrestation d'un maquisard du Vercors par des miliciens, l'économie syntaxique permet de mimer le travail d'une mémoire défaillante qui essaye de se remémorer l'événement. Les vers libres courts et la défectuosité de la syntaxe permettent de rendre discernable le flux de conscience de la locutrice qui cherche à mettre des mots sur un souvenir encore incertain. Plus la chanson avance, plus la résurgence du souvenir se fait moins incomplète ; ce qu'appuie le changement de modalisateur : nous passons de « c'était, je crois » (v. 15) à « c'était, j'en suis sûre » (v. 28). Toute une syntaxe du discontinu est mise en place à travers des constructions asyndétiques, des énoncés nominaux, ou encore des phrases à présentatifs (aux vers 15, 16 et 28, 29) :

*Tout me revient
En mémoire
Le ciel
Et novembre
Et l'histoire
Et les pas
Qui se rapprochent
Et s'avancent
En cadence
[...]
Toi
Ressorti de l'histoire*

⁵²⁴ Emil Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Lebeer-Hosmann, coll. « Philosophiques », 1978, p. 32-33.

Qui était j'en suis sûre
 Un dimanche
 En novembre
 Ton visage
 Toi
 Sur cette route
 Figé
 Et les ombres
 Qui se rapprochent
 Et les ombres
 Qui te frappent
 Et t'emportent
 Il me revient des images
 Ce village
 Ton visage
 Toi [...] ⁵²⁵

À l'écoute de la chanson, nous pouvons faire un parallèle avec le langage de l'agrammatique et de l'aphasique qui « tend à ramener le discours à d'infantiles énoncés d'une phrase, voire à des phrases d'un mot⁵²⁶ ». Les groupes de mots réduits, voire les énoncés monorhématiques se suffisent alors à eux-mêmes et fournissent la totalité de l'information saisissable ; la chaîne est ainsi segmentée en unités d'énoncé. Nous remarquons également la présence de plusieurs « et », conjonction de coordination qui sert à additionner plusieurs éléments linguistiques semblables, et dont l'emploi dans ce cas précis peut s'expliquer par la réapparition simultanée de plusieurs éléments du souvenir qui viennent se surajouter sans pouvoir s'organiser en une phrase unique et articulée. Barbara manifeste ainsi l'urgence de caractériser ce souvenir en mettant des mots dessus. « Le ciel / Et novembre / Et l'histoire / Et les pas » (v. 41-44), paraît mimer une interruption momentanée du souvenir et sa reprise immédiate sur un nouveau fragment, en plus de favoriser une syntaxe nominale. Le chant, marqué par l'hésitation et le souffle, ainsi que la présentation typographique en longue colonne étroite, permettent de rendre perceptible la dimension sensible du texte et d'incarner la réminiscence vécue par la chanteuse et qui « semble se dérouler en direct⁵²⁷ ».

La phrase nominale ou les textes à dominante nominale sont souvent présentés comme le résultat d'une recherche d'économie linguistique. La suppression des verbes agit directement sur la densité de la phrase, il s'agit, pour celui qui s'exprime, de dire le plus possible en un nombre réduit de mots. Lorsque la syntaxe nominale est liée à la parataxe dont nous parlions précédemment, Antonio Rodriguez remarque que celle-ci :

prend une ampleur particulière, car elle accentue les effets de suspens et d'immédiateté par l'effacement des déroulements logiques. Face aux propositions nominales et au rapport intemporel qu'elles engagent, la parataxe agit comme si chaque phrase pouvait avoir son autonomie, en étant liée implicitement par des réseaux d'associations multiples⁵²⁸.

Dans *Plus rien*, chanson qui préfigure les futures pratiques stylistiques de

⁵²⁵ Barbara, *Il me revient*, album *barbara*, 1996, Mercury, Philips, v. 39-71.

⁵²⁶ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. I, Paris, Éditions de minuit, coll. « Double », 1981, p. 58.

⁵²⁷ Barbara, *L'Intégrale*, *op. cit.*, p. 142.

⁵²⁸ Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique*, Paris, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003, p. 229.

Barbara, la musique et l'interprétation miment le silence évoqué par le texte. La mélodie, quasi inexistante, à cause de vers trop courts qui l'empêchent de se développer et de se fixer, laisse place à une profération où chaque mot apparaît comme autonome vis-à-vis de ceux qui l'entourent. Le texte, principalement constitué de substantifs non liés syntaxiquement, repose entièrement sur des procédés de répétitions, de parallélismes et d'échos sonores ; d'où une plus grande expressivité : « Selon G. Guillaume, quand l'expression grammaticale se réduit, l'expressivité croît⁵²⁹ ».

*Plus rien, plus rien
Que le silence
Ta main, ma main
Et le silence
Des mots, pourquoi,
Quelle importance,
Plus tard, demain,
Les confidences
Si douce, ta bouche
Et je m'affole
Je roule, m'enroule
Et tu t'affoles⁵³⁰*

L'écriture nominale permet également d'occasionner une plus grande connivence discursive avec le public. L'intime atteint donc le collectif. La phrase averbale, que le noyau soit nominal, adverbial ou adjectival, se distingue principalement de la phrase verbale par l'absence d'actualisation personnelle et temporelle. C'est ainsi qu'Émile Benveniste la présente dans son article « La phrase nominale » : « L'assertion aura ce caractère propre d'être intemporelle, impersonnelle, non modale, bref de porter sur un terme réduit à son seul contenu sémantique⁵³¹ ». Benveniste ajoute que dans l'énoncé nominal, la subjectivité de la personne qui s'exprime n'est pas marquée, ce qui a pour conséquence, si on ajoute à cela la dimension intemporelle qui lui est intrinsèque, de lui attribuer une valeur « essentielle⁵³² », contrairement à la phrase verbale qui ne possède qu'une valeur « circonstancielle⁵³³ ». Si on compare *Seule* (1981) et *La solitude* (1965) :

*Comme nuit
Comme jour
Comme jour après nuit
Comme pluie
Comme cendre
Comme froide
Comme rien
Comme un ciel déserté
Une terre sans soleil
Comme pays perdu
Sans couleur
Sans clarté*

⁵²⁹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 457.

⁵³⁰ Barbara, *Plus rien*, album *Le Soleil noir*, 1968, Philips, v. 1-12.

⁵³¹ Émile Benveniste, « La phrase nominale » dans *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 159.

⁵³² *Ibid.*, p. 167.

⁵³³ *Ibid.*

Sans étoile
*Égarée*⁵³⁴

Dans *Seule*, pas de références spatiales ni temporelle, tout juste la préposition « après » qui marque la succession des jours et des nuits dans un éternel recommencement, et non la postériorité d'un événement particulier vis-à-vis d'un autre. L'économie de toute structuration temporelle nous permet de saisir cette chanson dans un perpétuel présent indéfini, qui ne deviendra jamais passé. Le temps de présence⁵³⁵ s'amplifie dans la syntaxe nominale, *Seule* s'oppose ainsi à *La solitude* qui en s'astreignant à la successivité chronologique prend la forme d'un récit prosaïque et s'éloigne de la dimension universelle de la première. L'une est « expressive⁵³⁶ », l'autre « représentative⁵³⁷ » :

Depuis elle me fait des nuits blanches
Elle s'est pendue à mon cou
Elle s'est enroulée à mes hanches
Elle se couche à mes genoux
Partout elle me fait escorte
Et elle me suit pas à pas
Elle m'attend devant ma porte
Elle est revenue, elle est là
*La solitude, la solitude*⁵³⁸

La syntaxe nominale permet également d'exacerber la dimension affective de l'énoncé, surtout quand celui-ci est pris dans un réseau d'énoncés de même nature non coordonnés, autonomes les uns par rapport aux autres. La parataxe, qui s'oppose à l'hypotaxe, accentue l'effet d'immédiateté et de simultanéité déjà perceptible dans l'énoncé nominal. L'intemporalité est renforcée par la suppression des enchaînements logiques ; se crée ainsi un espace de liberté pour l'auditeur qui peut envelopper le texte, beaucoup plus ouvert, d'associations et de significations multiples.

Trottoirs-miroirs
Hagard cafard
Blafard départ
Trop tard
*Sur la ville*⁵³⁹

Besoin de nous
État d'urgence
Passion, danger
*Raison d'État*⁵⁴⁰

⁵³⁴ Barbara, *Seule*, album *Seule*, 1981, Philips, v. 1-13.
⁵³⁵ Défini par Emil Staiger, *op. cit.*, p. 199.

⁵³⁶ Dominique Combe, « La référence dédoublée (le sujet lyrique entre fiction et autobiographie) dans Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 54.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ Barbara, *La solitude*, album n° 2, 1965, Philips, v. 41-49.

⁵³⁹ Barbara, *Bizarre* (Barbara-Luc Plamondon), album *Lily Passion*, 1985, Phonogram, v. 44-48.

⁵⁴⁰ Barbara, *Raison d'état*, album *Châtelet 87*, 1987, Philips, v. 52-55.

C'est à chaque auditeur d'investir les diverses indéterminations, conséquences partagées de la parataxe et de la syntaxe nominale, entre les vers.

Pour conclure : nous avons vu que la voix était un facteur déterminant dans l'évolution stylistique des chansons de Barbara. La perte de la voix engendre, d'une certaine manière, la perte des mots, de même que l'économie du chant génère l'économie syntaxique. La voix agit donc sur deux niveaux : sur l'écriture, qui a à voir avec l'intime de la création, et sur la réception. La voix rauque de Barbara atteint peut-être plus fortement l'auditoire, puisque la présence du corps se révèle davantage ; en elle se manifeste la maladie, perceptible à travers l'altération du timbre, et la transformation du « grain de la voix ». La défaillance de la voix nous la rend finalement encore plus présente, tout simplement parce que l'évolution est trop marquante pour passer inaperçue.

RÉCEPTION DE L'INTIMITÉ

La chanson d'amour, l'émotion, l'idée : éléments de dramaturgie métaphysique.

Stéphane Chaudier, Littérature contemporaine
Université de Lille III, ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue)

Pour F.D.

Il est de mauvais paradoxes – qui donnent des frissons stériles. Prétendre qu'il y a plus de philosophie chez Gainsbourg que chez Deleuze, plus de dialectique chez Barbara que chez Hegel est une idée ridicule : on la laissera aux snobs. L'austère Diotime n'a pas besoin de justifier l'existence de Nini peau d'chien ; le plaisir pris en compagnie de la Madelon se suffit à lui-même. Par ailleurs l'intellectuel n'a pas à donner une dignité philosophique à la chanson, d'une part parce que la chanson s'en moque, et d'autre part parce qu'il est prétentieux de s'arroger la position de celui qui confère de la dignité à des objets supposés indignes. Penchées sur le berceau de la ravissante chanson, les bas bleus qu'on nomme Éthique, Esthétique ou Métaphysique peuvent se révéler de redoutables sorcières. Des *joy-killers*, des rabat-joie. Il faut le redire : la chanson, à texte ou pas à texte, est un art populaire, en ce sens qu'il échappe à l'emprise des doctes. Ne pas aimer Proust ou Beckett, Mallarmé ou Bonnefoy, Sartre ou Foucault, c'est avouer qu'on n'y comprend rien ; le jugement se retourne contre le malheureux juge. Rien de tel pour la chanson : vous n'aimez pas Brel ? Souchon vous met les nerfs en pelote ? Des goûts et des couleurs, on ne discute pas : c'est le privilège des arts populaires ; ils laissent chacun libre de choisir. Effets de mode mis à part, ils renvoient l'auditeur à lui-même, à son *inthymité*, comme le dit joliment Peter Szendy⁵⁴¹. Nul repos, en revanche, pour le malheureux qui n'aime pas Proust ; il se force à lire des critiques ; il cherche et il trouve de bonnes raisons non pour aimer le grand homme, mais pour blablater sur son œuvre. Vers qui se tourner quand on n'aime pas Barbara ? Vers Joël July⁵⁴² ? Il a bien d'autres chats à fouetter qu'à persuader ceux qui ont le mauvais goût de ne pas aimer Barbara. Tranchons : la chanson n'est pas un terrain trop encombré par les postures intellectuelles ; ne boudons pas notre plaisir ; goûtons cette

⁵⁴¹ Peter Szendy, *Tubes, La philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008, p. 76.

⁵⁴² Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2004.

rare liberté.

La chanson, tentative de définition

Mais alors pourquoi ce titre un peu ronflant : « quelques éléments de dramaturgie métaphysique » ? Que demander à la spéculation, à la distance critique ? Il ne s'agit pas de justifier ou de censurer un plaisir, mais de l'éclairer. Un intellectuel aime encore plus les choses quand il comprend la manière dont elles agissent sur lui, ou en lui. D'où vient le bonheur d'écouter (je ne chante guère) une chanson ? Je lis « Que serais-je sans toi ? » ; le poème me frappe par sa laborieuse rhétorique : anaphores, pesantes chevilles des *que* (interrogatifs, conjonctifs, exceptifs) et des *comme*, affleurement constant du cliché : « Qui parle du bonheur a souvent les yeux tristes / Et pourtant je vous dis que le bonheur existe ». Comme il est gauche et veule, ce vers, avec la lourde logique de son paradoxe attendu (« et pourtant »), avec l'engagement massif de ce *je* cherchant un *vous* à convaincre, avec sa versification convenue... Et soudain, miracle : je crois comprendre que c'est le poème tout entier qui s'adresse à la voix du chanteur. « Que serais-je sans toi », semble-t-il dire, que ces mots gris et plats, « que serais-je sans toi que ce balbutiement ? » J'écoute la voix de Ferrat ; et le miracle se confirme. La voix rédime tout cliché ; sans violence elle me contraint à « y croire ». S'il est vrai que la chanson délivre les mots de leur malédiction – de leur sèche abstraction – pourquoi, alors, n'est-elle au pinacle de tous les arts ?

Changeons de cap. On parle sans trop s'y arrêter *du* plaisir de *la* chanson. Mais ce plaisir est-il un ? Ne faudrait-il pas dire : « autant de chansons, autant de plaisirs ? » Peter Szendy penche pour la solution unitariste, et sur ce point, je le suis : il y a un concept de la chanson, une essence de la chanson. Pour la cerner, il propose la notion de *haunting melody* ou de *Ohrwurm*, le « ver d'oreille », parasite musical⁵⁴³. Quignard, lui, évoque le « fredon » : il fait remarquer que l'instinct nous permet de fermer nos paupières, et non nos oreilles⁵⁴⁴. Baudelaire déjà : la poésie, fille de Mémoire, « Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon ». De fait, certaines de ses attaques de poème – « La musique me prend comme une mer », ou « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige », « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive » – m'obsèdent autant que le *Can't remember to forget you* de Rihanna, qui s'adresse à Shakira, ou l'inverse. Tous ces vers peuvent être lus de manière réflexive. L'affreuse Juive, comme le poème, s'étend près de vous quand vous lisez. Comme la fleur, le vers s'évapore de l'encensoir ; il vibre et fait vibrer. C'est enfin la chanson de Rihanna et Shakira qu'on n'arrive pas à oublier, autant que les sculpturales *bimbos* qui l'interprètent. La faculté d'obséder n'est donc pas le propre de la chanson.

Il faut se rappeler le geste de Socrate dans *Le Banquet*, et tâcher de l'imiter, ce qui n'est pas une mince affaire. Socrate ne décrit pas l'amour ; il ne s'attarde pas à

⁵⁴³ *Tubes, op. cit.*, p. 11 et p. 44.

⁵⁴⁴ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1996.

commenter complaisamment l'effet qu'il lui fait ; il veut le définir. L'amour, on s'en souvient, est fils de Poros et Penia. La cantologie a fort bien montré que la chanson est un genre interfaciel et pluri-sémiotique ; elle implique à la fois le corps, les mots et les arts de la scène⁵⁴⁵ ; mais c'est aussi vrai de l'opéra, et la chanson n'est pas l'opéra. Joël July ajoute que la chanson est un art populariste⁵⁴⁶, ce que n'est pas l'opéra. Combinons les deux approches, et voilà la chanson définie. Précisons : le texte de la chanson est une poésie brève en style simple⁵⁴⁷. Elle repose sur trois dispositifs : tout d'abord, le travail sur le signifiant (rythmes et sonorités) et le travail sur le signifié visent l'immédiateté, l'efficacité esthétique⁵⁴⁸ ; il s'agit d'émouvoir, et vite. La chanson n'a pas été écrite pour que l'auditeur « se prenne la tête », comme le disent si bien les jeunes. Cela ne veut nullement dire que certaines chansons ne soient pas subtiles ; elles produisent des effets de sens complexes à percevoir et à interpréter⁵⁴⁹ ; mais ce n'est pas là le but avoué de la chanson, sa visée explicite. Par ailleurs, la chanson n'est jamais hermétique, et c'est là le deuxième trait : elle n'implique pas, pour être comprise, la référence à un intertexte copieux. Comment comprendre Mallarmé, Rimbaud, et aujourd'hui Roubaud ou Jaccottet sans culture littéraire, sans la béquille de l'esthétique, de la linguistique, de l'histoire, de la philosophie, et j'en passe ? On peut écouter Gainsbourg sans tout cela ; et pourtant, Gainsbourg est aussi un grand poète à sa manière, désinvolte. On le voit : la chanson refuse le surplomb intellectuel. Elle n'est pas Socrate ; elle n'enseigne pas à un destinataire prié d'acquiescer ; elle ne domine pas son public du haut d'un magistère savant. Elle émeut, elle agit : la performance vocale, la mise en scène de soi, sur la scène et dans la vie, font le succès ou l'insuccès d'une chanson. Contrairement aux écrivains, aux peintres, qui jouent souvent aux philosophes et produisent des gloses fort abstruses, le chanteur, lui, ne revendique pas l'autorité de celui qui sait, prophète, maître à penser, ou expert. Sauf cas exceptionnel de ces spectacles satiriques où le public prend plaisir à être raillé, il n'est pas ironique envers la salle. De tous les artistes, il est le seul qui soit autorisé à penser le moins possible. Dira-t-on que son rôle philosophique, modeste, est de faire penser les penseurs ? Mais comment ?

Enfin, la chanson est un art de l'ellipse : elle ne dit pas le tout de la situation

⁵⁴⁵ Stéphane Hirshi, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres / P. U. de Valenciennes, Collection « Cantologie », 2008.

⁵⁴⁶ C'est-à-dire que le texte prévoit son oralisation comme chanson par son énonciation, son registre de langue, son évidence, son évidemment, sa brièveté. Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007.

⁵⁴⁷ Joël July, « Popularisme de la chanson française moderne », *La Simplicité, Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Colloque international transdisciplinaire, Atelier de recherches *Textyle* du 3 au 5 juin 2014 à l'UVSQ, ENS-Ulm et Paris-Sorbonne, publication aux Classiques Garnier.

⁵⁴⁸ Joël July, « Les échos phoniques dans la chanson », Colloque international « Figures et contextualisation », organisé par Geneviève Salvan et Lucile Gaudin, du 3 au 5 octobre 2013, Université de Nice. <http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1291>

⁵⁴⁹ Joël July, « Défigements en chanson », Colloque *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots* à Arras, Université d'Artois, 20-22 mars 2013, organisé par Brigitte Buffard Moret, publication prévue aux Presses de l'Université d'Artois en 2015.

qu'elle présente ; elle ne remplit pas les trous référentiels qu'elle dispose dans ses textes⁵⁵⁰. Quand Benjamin Biolay chante : « Tu es mon amour ou tu ne l'es pas⁵⁵¹ », qui est *tu*, exactement ? La femme à qui il pense quand il écrit ou quand il chante ? Sont-ce les mêmes ? Ou n'est-ce personne en particulier ? Si je suis un homme, le texte m'invite à m'identifier au chanteur s'adressant à l'aimée : « Mais, tu es muette, tu ne réponds pas / Tu es mutine et bien sûre de toi. » La scène énonciative se révèle au dernier couplet, produisant un intrigant effet de suspens : on tient enfin la cause effective des paroles prononcées, menaces, souhaits, éloges et, pour couronner le tout, reproche comminatoire : n'est-elle pas trop sûre d'elle, celle qui ne daigne pas répondre ? Si je suis une femme, comment recevoir cet avertissement masculin ? Vais-je me complaire par défi à ce rôle de « femme-sphynges » ? Vais-je prendre conscience des risques d'une telle posture ? Suis-je invitée à inverser les rôles et à faire mien ce reproche, que je destinerais à mon amant taiseux ? Ces myriades d'interprétations – ou d'usages – sont imprévisibles ; ils dépendent des circonstances ; ils font le charme de la chanson. Le chanteur ne serait-il pas ironique envers son texte, mettant en scène un amant bougon, parce que trop inquiet, faisant malgré lui le jeu d'une femme au silence ambigu ? Quelle valeur donner à ce silence : calcul ? agacement ? orgueil blessé ? indifférence ? amour pur ? Comment savoir ? Cette indéfinition du sens, estime Peter Szendy, rapproche la chanson de l'argent. L'argent achète tout ; de même, la chanson donnerait une sorte de monnaie affective, avec laquelle chacun se paierait les émotions qu'il veut, pourvu qu'elles soient peu ou prou indiquées dans la chanson⁵⁵².

Naturellement, je ne suis pas d'accord avec Peter Szendy, sans quoi je ne perdrais pas mon temps à écrire cet article. Certes la chanson, comme le cinéma ou le roman, favorise l'identification. Chacun de nous est le héros de l'histoire qu'on lui raconte ; mais dans la chanson, l'histoire est très brève ; elle se réduit parfois à un pur « je t'aime ». Les héros de la chanson sont à la fois des corps en scène, des voix, ou de simples pronoms, avec tous les effets de décalage que ces dédoublements peuvent produire. La pierre angulaire de l'approche de Peter Szendy est d'assimiler la chanson à une marchandise, au sens marxiste du terme⁵⁵³. Par sa valeur d'usage, évidente, la marchandise répond à un besoin ; sa valeur d'échange est beaucoup plus fascinante, en ce qu'elle repose sur un tour de passe-passe que Marx nomme le fétichisme. La marchandise n'existe pas sans un système économique (en gros, le capitalisme et ses injustices) ; mais elle fait oublier son ignoble origine matérielle – le processus de sa production et l'exploitation des travailleurs – au profit des rêves individuels qu'elle suscite en nous. J'achète à Paris un sac à ma femme ; et l'effleurement de toute une poésie conjugale fait oublier qu'il est fabriqué au Bangladesh, dans des conditions révoltantes. La chanson est une marchandise qui explicite en partie le rêve qu'elle

⁵⁵⁰ Joël July, *Transformation de la chanson à texte(s), De La chanson des vieux amants de Jacques Brel (1967) à Sache que je de Jean-Jacques Goldman (1997)*, article rédigé pour le site de l'AIS, Aix-en-Provence, 2015, 19 pages. http://www.styl-m.org/?page_id=419.

⁵⁵¹ Benjamin Biolay, *Tu es mon amour*, Album *La Superbe*, 2009.

⁵⁵² Peter Szendy, « Money (la musique, l'argent et le mot d'esprit) », *Tubes, op. cit.*, p. 77-83.

⁵⁵³ Peter Szendy, *Tubes, op.cit.*, p. 19-23.

vend : elle vend un rêve ou un cauchemar d'amour dont vous, qui l'écoutez, êtes les héros, et surtout les dupes.

La thèse de Szendy est typiquement une thèse d'intellectuel. Comme toutes les thèses de ce type, elle est brillante. Elle consiste à dédoubler l'objet d'étude : le véritable contenu de la chanson d'amour n'est plus l'amour (sens explicite), mais le fonctionnement de la chanson (sens implicite). Réflexive, la chanson, se met en scène : elle représente l'addiction qu'elle suscite, cette addiction à la marchandise comme fétiche ; mais ce sens crypté n'est pas perçu par le public ordinaire ; elle n'est accessible qu'aux critiques. Pour ma part, je pose que la chanson d'amour, essentiellement, nous parle d'amour ; et c'est ce contenu amoureux (érotique si l'on veut) qui définit l'essence, le sens et la fonction, de la chanson, comme genre littéraire et musical. C'est pourquoi ma thèse ne sera pas réflexive mais anthropologique⁵⁵⁴ ; car le mot *chanson*, en soi, ne veut rien dire ; seul importe le procès concret qui le produit : « quelqu'un chante quelque chose à ou pour quelqu'un ». La chanson ne reflète donc pas elle-même, mais les hommes qui chantent ; elle explicite les situations, les besoins, les affects, les idées qui font chanter. Par ailleurs, la chanson n'a pas à être soupçonnée de cacher un sens que personne ne verrait, hormis les spécialistes patentés. Il n'y a selon moi aucun secret de la chanson ; car tout le monde sait très bien mais très intuitivement ce qui se passe quand il écoute une chanson ; le rôle de l'intellectuel est donc simplement de dire ce à quoi pensent les gens quand ils font quelque chose sans y penser.

Pourquoi la chanson d'amour parle d'amour

Pour essayer de prouver que la vérité est simple, il faut des détours compliqués⁵⁵⁵. Nous devons donc dire d'abord pourquoi toute chanson, même quand elle ne parle pas d'amour, est une chanson d'amour. Ensuite, il faudra bien expliquer ce que la chanson en général peut nous dire de simple sur ce sujet si compliqué qu'est l'amour. Qu'est-ce qui distingue une chanson d'un poème ? La réponse est simple : la physicalité de la chanson. Pas de chanson sans deux corps, au minimum : le corps qui chante, et le corps qui écoute et parfois chante avec, reprend, accompagne. C'est pourquoi la chanson est un geste potentiellement érotique : elle met en présence des corps – même quand ils sont à distance. Est-il besoin d'insister ? Une voix venue de l'extérieur pénètre en moi ; elle me remue, m'exaspère ou m'indiffère ; les enfants se font par les oreilles, c'est bien connu ; et les enfants qu'engendre la chanson, ce sont nos affects, donc nos mémoires, nos vies. On peut reprendre l'analyse de Barthes à propos de la photographie argentique : quelque chose – une trace – s'imprime sur une surface ; la photo porte donc témoignage qu'un référent existe quelque part et s'est déposé, comme la relique dans la châsse. C'est là non la vérité, mais la vérité de notre

⁵⁵⁴ Ma réflexion me situe dans le sillage de la stylistique de Philippe Jousset, *Anthropologie du style*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

⁵⁵⁵ Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, p.

imaginaire photographique. La photo est une érotologie de l'image ; la chanson est une érotologie de la musique.

Je peux écouter du piano, du violon, de l'orgue, sans penser au corps de l'interprète ; impossible d'oublier qu'un corps, une voix, me sollicite dans la chanson ; et sur ce corps de chanteur, de chanteuse, je projette tous mes fantasmes. La chanson est un art mixte ; elle est faite de corps, mais aussi de mots, cette autre espèce de corps, plus abstraite. Le propre de la musique est d'imposer silence à la prose du langage ordinaire. Dans un concert de musique classique, on ne parle pas ; le discours attend l'entracte pour prendre sa revanche. Parce qu'elle ne réclame aucun égard particulier pour son texte, la chanson admet que ses pauvres paroles ne soient pas écoutées : parler à son voisin à un concert d'Aldebert n'est pas un scandale social ; à l'Opéra, ça l'est. Pourquoi ? La chanson, genre populaire, ne cherche pas la distinction dans les mots ; elle prend la prose du jour, et la poétise, mais à peine ; le plus souvent, elle joue avec des clichés ; elle les défige ; bref, elle produit de la valeur ajoutée figurale à partir de la prose vulgaire, celle qui nous sert à communiquer. Ce n'est pas toujours un art facile.

On le sait : « Amour / toujours » sont les deux rimes qui définissent le mauvais poème, donc la chanson. De l'amour, on pourrait dire ce qu'Augustin dit du temps ; le temps, tout le monde sait de quoi il s'agit ; c'est le tissu même de nos vies ; c'est impalpable, mais cela existe, c'est sûr. Qu'on me demande de le définir, et je m'embrouille ; je ne sais plus ; la conscience me conduit à l'ignorance. L'amour, nous savons bien ce que c'est ; il est rare qu'on ne sache pas identifier en soi ses symptômes, et qu'on soit amoureux comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Mais comment le définir ? C'est l'affaire des philosophes. L'amour repose sur la conjonction de trois idées simples ; aimer quelqu'un, c'est le préférer à soi ; sans cela, on reste dans la zone des intérêts bien compris, de l'échange ; or le commerce amoureux n'est pas l'amour ; l'amour exige le désintéressement. Voilà qui explique qu'on aime l'autre de manière indivise : on ne veut pas aimer quelqu'un qui serait plus beau ou plus intelligent ou plus riche ; on la veut elle, et pas une autre. La deuxième idée est que dans l'amour, le couple, s'il veut durer, doit se préférer lui-même à la somme de ses parties ; sans ce dur désir de durer, il y a passion, mais non amour. Une volonté, une idée, un idéal du couple, préside à l'amour, et le distingue des rencontres éphémères, si fortes soient-elles. Enfin, l'amour est instable. D'une part, il est don et oubli de soi ; à ce titre, il suscite de l'inquiétude ; car on ne peut pas sans cesse s'oublier. D'autre part, il est réciprocité ; dans la mutualité, les amants s'exaltent ; ils oublient toute inquiétude ; ils sont seuls au monde. Ils seraient éternels, si le temps qui passe ne les obligeait à se séparer ; alors l'inquiétude renaît, dans ce pas de deux qu'elle fait avec la confiance.

Que peut ajouter la chanson à cette définition de l'amour ? En réalité rien, et tout. La chanson d'amour veut savoir si oui ou non il faut croire à l'amour ; elle invite l'auditeur à croire aux bonnes raisons qu'elle donne d'aimer ou de ne pas aimer. Elle fait de l'amour une question de foi, c'est-à-dire une question de choix. Ce n'est plus l'être de l'amour qui compte, mais l'agir humain :

*Miauler « Je t'aime » tout le monde peut l'faire, c'est comme Amen
C'est pas très dur
Pour dire « bonne nuit » chaque soir, là, faut vraiment y croire⁵⁵⁶*

Bénabar le dit. Birkin aussi : « Croire aux cieus croire aux dieux / Même quand tout nous semble odieux / Que notre cœur est mis à sang et à feu⁵⁵⁷ ». Urgence et impossibilité de croire, semble dire cet infinitif anonyme, désancré de la volonté subjective qui ferait de cet irréel une réalité en instance d'advenir. Mais Dalida savait aussi que la croyance ou la confiance sont les pierres angulaires de l'amour :

*Parle plus bas
Car on pourrait bien nous entendre
Le monde n'est pas prêt pour tes paroles tendres
Le monde n'est pas prêt pour nous
Il dirait tout simplement que nous sommes fous*

*Parle plus bas mais parle encore
De l'amour fou de l'amour fort*

*Tu sais très bien que nous ne pouvons rien attendre
De ceux qui ont fait des chansons
Sans un "je t'aime" où l'amour rime avec raison⁵⁵⁸*

Ainsi, dans la plus sentimentale des chansons, on peut découvrir une philosophie pratique de l'amour, une philosophie à l'usage de ceux qui ont besoin d'une pensée sans avoir le temps ou les moyens de l'élaborer. La chanson donne des « leçons d'amour » : elle est éducatrice ; en style simple, elle enseigne l'amour au peuple, c'est-à-dire aux non philosophes, qui sont peut-être les vrais philosophes. Que dit la cantrice ? Que l'amour requiert la prudence, la discrétion, car il a des ennemis – « le monde » ; quoique laïcisée, cette antithèse vient de l'évangile de Jean. Elle préside au commandement de l'amante à l'amant : « parle plus bas ». L'amour ensuite requiert l'obstination : « mais parle encore ». Au risque d'être aussi ridicule que Bélise, je signale que ce *mais* est un petit chef-d'œuvre de pensée : il annule tout un réseau de conséquences implicitement soupçonneuses (« parle plus bas, car j'ai peur, car ce ton m'agace, car tu m'aimes moins fort que tu ne le dis ») au profit d'une intensification paradoxale : l'amante convertit une puissance (la hauteur) en une autre (la durée) ; elle fait le choix de la prolongation, car elle sent toute la douceur des mots d'amour. Enfin, contre toute la tradition anti-érotique qui fait de « l'amour fou » une passion, donc une folie, la cantrice affirme, par une parataxe équative, l'équivalence du « fou » et du « fort ». Le dernier mot de la chanson n'est autre que « raison ». Or *amour* ne rime pas avec *raison* ; et pourtant si ! Il faut penser contre la routine du signifiant, contre les automatismes du langage. À celles et ceux qui ne lisent pas Rimbaud, Dalida dit que l'amour reste à réinventer ; qu'il n'y aucune raison de désespérer d'un amour qui rime avec raison. En cela la chanson

⁵⁵⁶ Bénabar, *Les mots d'amour*, Album *Les Risques du métier*, 2003.

⁵⁵⁷ Jane Birkin (Serge Gainsbourg), *Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve*, album *Baby alone in Babylone*, 1983, Philips, Mercury.

⁵⁵⁸ Dalida (L. Kusik, N. Rota), *Parle plus bas*, 1972, Universal, Barclay, Orlando Productions.

transforme l'amante en chanteuse : la chanson est le lieu où la femme amoureuse, parce qu'elle est amoureuse, acquiert la stature, l'autorité du poète législateur.

Dans la chanson qui ne traite pas d'amour, la relation amoureuse se limite à la question de savoir si oui ou non j'aime la chanson. Dans la chanson d'amour, la question est plus grave : elle porte sur l'amour même. Est-ce que oui ou non je crois à la vérité de cette thèse que présente la chanson ? Il faut le reconnaître, cette thèse est toujours confuse, parce qu'incomplète. La chanson d'amour ne donne jamais aucun argument décisif qui permettrait de valider l'idée qu'elle avance. Ainsi, la chanson de Dalida propose de faire confiance à l'amour, mais elle ne dit pas pourquoi ; elle omet l'essentiel : elle n'apprend pas à reconnaître le bon amant, celui qui entendra les injonctions ardentes et sages qu'elle lui adresse. Cette incomplétude est un défaut logique ; mais elle est un charme éthique : car dans la chanson d'amour, le public reconnaît toujours une faille, qui est exactement la sienne. L'intuition de la faille au cœur de la certitude énoncée est le ressort fondamental de la chanson d'amour ; cette arme poétique fait sa richesse philosophique. Parce qu'elle est portée par une voix qui semble s'adresser à moi, une chanson est toujours une ardeur (même dans l'expression du doute) qui ne peut rendre compte d'elle-même jusqu'au bout. Elle suppose, chez le peuple des auditeurs, un esprit critique au moins aussi fort que l'enthousiasme qu'elle suscite. En cela, la chanson trouble ; elle engendre le plaisir, mais aussi la perplexité. Elle montre que nos émotions, nos certitudes affectives, si fortes soient-elles, sont toujours précaires, mal assurées. Nul surplomb dans la chanson ; quand elle m'exhorte de croire à l'amour, son injonction est belle d'être si faible, à la merci de n'importe quel argument réaliste ou cynique... Quand elle me déconseille l'amour, trop risqué, son non est toujours mal assuré ; car la chanson n'en sait pas plus que vous, qui l'écoutez ; elle en sait même moins ; elle dure trois, cinq minutes, alors que votre expérience se compte par années. Or la chanson ne précise jamais si ce qu'elle dit doit être cru à la lettre ou pas ; si sa vérité ne doit durer que le temps de la chanson, ou plus longtemps, ou toute la vie ; elle ne spécifie pas à quelles conditions ce qu'elle dit est vrai. À vous de voir si l'affect qu'elle vous propose de vivre mérite ou non d'être vécu. Au fond, la chanson dit avec des mots ailés (le chant) et parfois neufs (la chanson à texte) exactement ce que vous savez, ce que vous désirez et craignez de savoir : que l'amour est un risque, qu'on est toujours tenté d'y croire puis de ne pas y croire... C'est le fond de la ritournelle érotique.

Hegel, aller simple

Venons-en à la métaphysique. L'idée d'amour veut se communiquer aux hommes et aux femmes du peuple, qui veulent penser pour vivre, et non vivre pour penser. C'est le moment où l'Esprit, le Concept, l'Idée d'amour descend vers le Réel. Pour ce faire, il s'incarne dans une matière-émotion singulière, la chanson. La généralité du concept souffre : parce que la chanson est corps, et qu'elle est affect, elle embrume, elle opacifie le concept, comme on l'a vu. Dans la chanson, on perd de vue l'amour, ce

qu'il est, pour ne retenir que la demande que la chanson adresse à la foule anonyme : « Voulez-vous être amoureux, être amoureuse avec moi ? » ; ou encore : « Voulez-vous vous refuser à l'amour, cette duperie ? » Et le ballet des émotions apparaît. Or l'émotion n'est jamais une idée nette. Sartre le dit bien : l'émotion est une tentative de transformer le monde où la conscience ne joue qu'un rôle minimal. J'ai bien perçu quelque chose ou quelqu'un qui me fait peur, qui me rend triste ou encore amoureux. La peur ou la tristesse ou le désir précèdent la vision claire du phénomène qui les a causées. C'est exactement ce qui se passe dans la chanson : on s'émeut sur l'amour, sur sa consistance ou son inexistence, sans même savoir dans quelles conditions tel amour mérite ou non d'être vécu.

La chanson redouble cette descente du général dans le particulier ; car une chanson singulière a vocation à devenir universelle ; *a priori* elle s'adresse à quiconque, au premier venu, à vous, à moi. Mais l'universalité de sa diffusion ne peut se concevoir que sur le mode de la fragmentation ; c'est chacun de nous qu'elle veut toucher, dans le singulier de sa vie affective, de son histoire. Comment s'entendre alors sur le sens d'une chanson, puisque le sens d'une chanson, ce sont les référents que chacun sature à sa guise, en fonction, comme on le dit si bien, de son « vécu » ? La signification de la chanson (ce qu'elle veut dire) n'est jamais son sens (ce que je projette en elle, sur elle, le réseau des associations d'idées, des images, qu'elle suscite en moi). Les interprètes de Mallarmé se disputent, rationnellement ; ils font valoir des arguments ; mais pour Dalida, ce ne sont pas des arguments, qu'on oppose, c'est le tissu de sa vie, de sa pauvre singulière vie qu'on déploie. Quand la personne que j'aime est sensée, forte, Dalida dit vrai ; quand elle se révèle cruellement décevante, la chanson s'écroule, et devient une ironie – ou un pastiche. Une phénoménologie de la chanson contribue, n'en doutons pas, à définir une *ego*-philosophie ; quand j'écoute une chanson, moi et moi seul peux témoigner de ce que je vis, de ce que je sens, à ce moment-là. La banalité du verbe – écouter une chanson – ne dit rien des troubles inouïs que je peux éprouver quand j'écoute cette chanson-là. La chanson fait advenir un individu singulier, mais qui n'a rien d'original ; car elle s'adresse à des émotions communes, universelles. Contrairement à la philosophie, elle ne me rend pas superficiellement intelligent : elle me renvoie à mes ignorances, à mes fragilités. Ce que je sais de l'amour, je ne suis jamais sûr de le savoir vraiment. C'est toute la philosophie, l'humble philosophie, de la chanson.

Résumons : la chanson d'amour est vivante parce qu'elle trahit, adultère, prostitue le Concept d'amour ; elle fait ce que nous faisons tous : elle avoue son déficit par rapport à l'Idéal – c'est-à-dire l'idée claire et directrice – qui devrait aimer nos vies. En cela, la chanson est toujours réaliste : prosopopée métaphysique qui s'ignore, elle met en scène le Réel lui-même qui dit son regret de l'Idéal, qui avoue sa distance avec l'Idéal, même quand ce réel est joyeux : car si allègre soit-il, il manque à ce Réel un fondement stable, une justification pérenne. La chanson nous touche parce qu'elle ne comble pas la distance entre le Réel et l'Esprit, entre la vie et la pensée, entre le désir d'aimer et le besoin de certitude : elle la révèle, elle la rend sensible, palpable. Elle ne

réconcilie rien, ne synthétise pas. Comme dans la comédie, le passage du général au particulier dans la chanson n'engendre pas de généralité plus puissante. La chanson nous laisse la truffe au ras de notre particularité décevante. Elle est humaine, trop humaine : la contradiction (l'amour, culte du deux, par opposition à l'égoïsme, culte du un) n'est pas dépassée ; elle se dissout en une poussière d'ambivalences. Ainsi, le lien amoureux parfois sécurise et parfois il enchaîne ; l'abandon amoureux se vit parfois sur le mode de la confiance plénière, et parfois sur le mode de la déchirante séparation. On ne sait jamais *si* ou *quand* il faut croire à l'amour : on y croit et on se trompe, on n'y croit pas et on se trompe encore. Mais rien de tout cela n'est systématique : tout est aléatoire, confus. *Exit* Hegel. Les bonnes raisons d'aimer ou de ne pas aimer n'en sont pas, plus, n'en ont jamais été, peut-être. C'est pourquoi la chanson nous point, même quand elle est légère ; car nous savons bien, alors, que cette légèreté n'est pas celle de la vie, mais juste un petit voile qui un instant fait oublier la déchirante pesanteur de la vie, ou de la conscience.

Paradoxologie de la chanson d'amour

La chanson d'amour est lestée du poids de l'existence d'abord en ce qu'elle est paradoxale. Marie Laforêt nous offre un excellent exemple de ces paradoxes lyriques chauffés à blanc⁵⁵⁹ :

*Je voudrais tant que tu comprennes
Puisque notre amour va finir
Que malgré tout, vois-tu je t'aime
Et que j'ai mal à en mourir*⁵⁶⁰

Une intensité (« tant », « à en mourir ») avive le contraste, marqué par les connecteurs : « puisque », « malgré tout ». Mais pourquoi finir, alors ? La chanson ne le dit pas. La cantrice est fière ; elle veut « sauver la face » ; et néanmoins elle avoue sa souffrance ; d'où l'oxymore affectif : « chanter les larmes dans les yeux ». Mais pourquoi ces larmes qui semblent si sincères poussent-elles à rompre plus qu'à continuer ? Ellipse narrative, faille logique ; jamais l'exigence chrono-logique ne porta si bien son nom : on désire toujours que l'antécédent soit une explication, un gisement d'intelligibilité. De cette ressource, volontairement, la chanson nous prive ; et ce faisant, elle installe le public dans un moment qui est aussi un état, isolé, sans la notion de sa cause. Dans *Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve*, Gainsbourg et Birkin nous placent face au même sentiment d'aporie ; la conjonction logique *de peur que* installe au cœur du vers le mot *peur*, mais en lui ôtant tout référent, en le grammaticalisant : d'où vient cette peur ? Pourquoi a-t-elle tant de force ? Qu'est-ce qui lui donne tout ce crédit ? La clé de la chanson est là : dans la logique affirmée d'un illogisme affirmé. Doublant le sens des mots de la cantrice, la chanteuse fait entendre la possibilité d'une

⁵⁵⁹ Marie Laforêt (Georges Pirault, Francis Lai), *Je voudrais tant que tu comprennes*, 1966.

⁵⁶⁰ La conjonction aporétique de la séparation inéluctable et de la déclaration d'amour est au cœur du grand texte lyrique de Jean-Jacques Goldman, *Puisque tu pars*, 1988, EPIC.

construction *apo-koinou* remarquablement subtile :

*Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve
Avoir parfois envie de crier sauve
Qui peut savoir jusqu'au fond des choses
Est malheureux*

La relative *qui peut* est mise en facteur commun, à la fois sujet de *sauve* et de *est malheureux*. Comment mieux dire la confusion ? Le sujet crie au secours et s'en remet au premier venu (c'est-à-dire à tout le monde, sauf à l'amant) ; mais il affirme aussi (au nom de quoi ?) que le savoir radical (« jusqu'au fond des choses ») est souffrance – alors qu'avec Freud, Spinoza, et toute la pensée rationnelle, nous voulons croire le contraire. Au nom de quoi ce pessimisme ? Le savoir ne libère donc plus ? L'absurdité de la thèse éclate : on ne vivrait pas puisqu'on sait qu'on va mourir ; on casse le bonheur, car il va finir. Sur un mode *soft*, agréable comme la voix frêle et tendue de Jane, la chanson met en scène l'angoisse, la folie de l'angoisse. C'est un autre type de folie qu'on entend dans L'Envie, texte écrit par Goldman et interprété par Johnny Hallyday :

*Qu'on me donne l'obscurité, puis la lumière.
Qu'on me donne la faim la soif, puis un festin.
Qu'on m'enlève ce qui est vain et secondaire,
Pour que je retrouve le prix de la vie enfin.*

*Qu'on me donne l'envie,
L'envie d'avoir envie,
Qu'on rallume ma vie.*

N'est-ce pas la version française, mélancolique malgré la puissance vocale du chanteur, du rageur *I can't get no satisfaction*, où la négation redoublée, outre sa valeur diastématique, évidente, exprime l'impuissance de l'excès à conjurer le manque ? On n'exorcise pas le mal en le disant, fût-ce de manière hyperbolique. Dans le texte de Goldman, le mal se formule sous les espèces d'une absurdité logique : si le désir est la pierre de touche de la subjectivité, saisie dans sa modalité la plus énergique, comment peut-on recevoir de l'autre un désir qu'on n'éprouve pas soi-même ? Une envie qu'on me donne n'est pas une envie que je ressens comme mienne, mais une facticité de plus, précisément de celles dont le chanteur se déclare dégoûté... Au nom de quoi un *on* indéfini, anonyme, aurait-il le pouvoir d'allumer la flamme qu'il revient au sujet de savoir, de pouvoir ou de devoir allumer ? Et si, justement, ce que le sujet doit assumer en propre était aussi ce qu'il ne peut assumer en aucune manière ? Et si la vie qui rend vivant (et que la chanson, au rebours de tous les ascétismes, identifie à bon droit au désir) était aussi ce qui, jamais, ne se laisse saisir par un sujet qui se découvre à la fois vivant et dépossédé, vivant parce que dépossédé ? Tel est le cœur ontologique de la chanson d'amour – et il est terrifiant : ce qui constitue le vivant en propre, ce qui le fonde, ce qui se noue à lui pour lui donner à lui-même le sentiment d'être, voilà ce qui précisément échappe, qu'on ne contrôle pas, pas plus qu'on ne contrôle l'amour en

l'autre. Peut-être, somme toute, y a-t-il en Goldman plus de profondeur qu'en Deleuze ; moins de discours, assurément, mais une intuition plus forte de ce qui meurtrit l'homme, dès lors qu'il se penche sur lui-même. Le terrible mot qui fait le fond de la chanson d'amour, c'est donc celui d'*impuissance* : en trois minutes, l'ontologie immanente de la chanson donne à qui veut l'entendre le sentiment de sa déchirante finitude. Le soi découvrant sa limite ultime désire de toutes ses forces s'en remettre à l'autre pour se soulager du fardeau d'être soi. La paradoxologie de la chanson d'amour dessine la voie étroite qui bien souvent mène à l'impasse : si rien d'autre que l'amour ne peut sauver le sujet de lui-même, de son inconsistance ontologique, cette expérience de l'amour est elle-même incertaine, parfois aporétique.

Traversée de la peur

L'amour, toujours. Oui. Bien sûr. Mais au moment de s'y livrer corps et âme, comment ne pas éprouver la peur d'un « lâcher tout » plus déstabilisant que tout ? C'est ce sentiment d'insécurité que bien des chansons d'amour manifestent. La peur s'y déploie selon deux modalités : la peur du temps qui passe, et qui use ; et la peur des mots qui promettent plus qu'ils ne peuvent tenir. Dans *L'indécision*⁵⁶¹, Da Silva résume, sur un ton faussement désinvolte, toute la déception qu'apporte la durée : « Non mais dis-moi vraiment à qui l'on ressemble / Après toutes ses années à vivre ensemble ». Prendre l'autre à témoin transforme en constat ce qui pourrait être matière à reproche, ou à culpabilité. Dans *J'ai besoin d'amour*, titre qui se renverse, au fil de la chanson en une agressive antiphrase, Cali traite le thème de manière très masculine, par un jeu de mot obscène et juste sur l'adjectif *dur* :

*Je n'ai pas tenu la distance
Trop dur de rester collé
A tes fesses qui se balancent
Comme deux bonheurs sauvages, bébé*⁵⁶²

Trop d'érection tue l'érection, ce qui heureusement n'est pas toujours le cas ; mais dans la chanson, l'impuissance à aimer conjoint détumescence physique et affective : à trop rester collé, inévitablement, tout se décolle.

Ce pessimisme quant à la valeur du temps, rarement interprété en terme de mûrissement ou d'acquisition, justifie la méfiance à l'égard des mots : que valent les mots s'ils ne valent que dans l'instant où ils sont dits ? Cette inaptitude du mot à façonner un avenir les discrédite, dès leur énonciation. À ce régime, toute litote est suspectée d'être hyperbole ; et l'hyperbole dont se nourrit l'exaltation amoureuse n'est plus que cliché ressassé, comme si, de manière très décadente, la chanson contemporaine se découvrait être la queue de comète d'une histoire lyrique trop longtemps, trop abusivement, prolongée :

⁵⁶¹ Da Silva, *L'Indécision*, album *Décembre en été*, 2005, Label Tôt ou tard.

⁵⁶² Cali, *J'ai besoin d'amour*, album *L'amour parfait*, 2003, Virgin Music.

*Je peux me contenter d'un petit signe par la fenêtre
 Faisons l'impasse sur les violons, "les toi pour moi " et vice versa
 Tous ces mots trop doux qu'on a prononcés trop de fois
 Mon p'tit coeur, mon p'tit chat
 Mon trésor, mon petit rat
 Ma p'tite fouine, ma p'tite teigne
 Ma sardine, ma Sardaigne
 Mon sagouin, mon trois fois rien
 Merci qui ? merci mon chien !
 [...]
 Moi j'ai fixé une étagère, elle est d'ailleurs tombée depuis
 Ils trouvent encore des formules quand ils se séparent
 Et habillent de ridicule la fin de leur histoire
 Moi j'ai pas le coeur brisé, j'ai vérifié chez mon médecin
 Mais je regrette ces mots d'amour que tu me disais si bien⁵⁶³*

À ces mots trop doux qui appellent la surenchère mimétique, on a envie de répondre, au lieu du compliment attendu, par une claqué, qui résonne sèchement : « Merci qui ? merci mon chien ! ». Cette réciprocité qui a besoin d'une caution verbale pour exister ne vaut rien ; mais au dernier vers, dans une chute digne des meilleurs sonnets, l'ironie se renverse ; à la verve insolente succède la poignante nostalgie : « Mais je regrette ces mots d'amour que tu me disais si bien ». Comment regretter une illusion ? Dans l'illusion des mots d'amour scintillait malgré tout la promesse d'une vérité. Le petit tourniquet de l'inquiétude philosophique reprend : entre l'authentique et le faux, où passe, où faire passer, la frontière ?

Que la réflexion et la tension s'élèvent de quelques crans, que les mots se crispent jusqu'à se rompre et avec eux rompent nos coeurs, et nous avons deux textes, l'un de Goldman, l'autre de Barbara, *Sache que je* et *Vienne*, où le constat de la peur est dépassé par une énergique affirmation de soi. Chez Goldman, le chanteur impose son *je* par une ellipse, que la rhétorique nomme aposiopèse⁵⁶⁴ :

*Tu dis l'amour a son langage
 Et moi les mots ne servent à rien
 S'il te faut des phrases en otage
 Comme un sceau sur un parchemin*

*Alors sache que je
 Sache le
 Sache que je*

La chanson est un duo énonciatif : au « tu dis » répond un « alors sache que je ». Le débat, tendu, porte sur la nécessité ou non de la médiation en amour ; faut-il oui ou non se dire « je t'aime » ? Le texte fait le procès du langage. À l'être aimé, homme ou femme, il reproche de promouvoir une pensée close, ennemie de la liberté. « Il y a des ombres dans "je t'aime" », ombres d'un passé qui ne passe pas, déterminisme historique dont l'amant ne veut pas hériter. « Y a du contrat dans ces mots-là » : on connaît ce juridisme de l'amour, qui implique fidélité, exclusivité, contrat et rupture de contrat,

⁵⁶³ Bénabar, *Les mots d'amour*, album *Les Risques du métier*, 2003.

⁵⁶⁴ Jean-Jacques Goldman, *Sache que je*, album *En passant*, 1997.

procès. L'aimé demande à être rassuré ; mais cette demande-là, à son tour, inquiète le chanteur, qui marque son refus : « sache que je ». *Je* quoi ? « Sache que je t'aime, sans qu'il soit besoin de le dire » ? Ou alors « sache que je te quitte, toi qui exerces sur moi une insupportable pression » ? Dramatique suspens du dire : le néant autorise tous les étants... Signe atone, pronom clitique qui ne fonctionne qu'en étroite soumission à un prédicat verbal, le *je* se libère : mais c'est un jeu de chanteur, un *je* énoncé par le chant, par la voix, qui remplit le 'e' dit muet d'une densité vocale, d'une réalité sonore, qui symbolise sans doute une identité subjective reconquise. Est-il ironique ou sincère le vers qui surligne l'effet, par le biais d'un pronom de rappel – *le* – qui ne rappelle rien du tout ? « Sache-le »... Mais quoi ? On ne sort de l'ambiguïté qu'à ses dépens.

Cette victoire psychologique du chanteur sur un aimé réduit *a quia* est bien sûr une défaite logique – et le vieil Hegel revient. Vouloir l'amour libre, l'absolu de l'amour, l'amour sans contraintes éthico-juridiques, un amour expurgé de sa pragmatique (« dis-moi que tu m'aimes, assure-moi de cette réciprocité »), c'est vouloir un amour qui ne s'incarne pas dans le *lien* ; or l'homme est une créature non autonome, par nature liée, dépendante. Même le *Rex caelestis*, le *Pater omnipotens* du « *Gloria* » romain est lié à son fils, *Agnus Dei*, et par lui, à tous les hommes. Prétendre à l'absolu de l'amour, c'est, au nom du bel impossible, refuser le possible de l'amour, c'est-à-dire, *in fine* le réel de l'amour. La mauvaise foi du chanteur se révèle. Dans sa rhétorique maximaliste, dans ce terrorisme de l'apophatisme – je ne dirai rien, replié sur mon secret –, il méconnaît l'insatiable, l'éternelle demande, non de l'aimé, mais de l'humain : comme le prophète se tourne vers son Dieu, l'aimé se tourne vers l'amant et lui demande un signe, encore un signe, un signe de plus, pour assurer ce signe suprême, ce signe mal assuré, le *deus absconditus* de l'amour.

Saluons l'extraordinaire percée de cette chanson : l'amour se réalise-t-il en complétude dans ses médiations ? Peut-on faire confiance aux signes ? Est-ce dans l'excès ou dans la rareté sémiologique que loge la vérité ? Autre question : est-ce la confiance ou est-ce l'inquiétude qui est l'étincelle éthique allumant la flamme ontologique de l'amour ? Chez Barbara, ce n'est pas le mot qui manque, c'est l'héroïne qui se dérobe. *Vienne* est à la fois un nom de ville, ville royale et impériale s'il en est, mais ville trop chargée d'histoire, capitale d'un pays amputé, et une forme verbale qui dit un ordre, une prière, un désir : qu'il vienne à Vienne, l'amant attendu. *Vienne* est auréolé de prestige poétique ; je pense moins au refrain trop connu d'Apollinaire – « Vienne la nuit, sonne l'heure » – qu'à l'éclatant distique de Rimbaud, où *vienn*e est à la rime :

*Oisive jeunesse
À tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah! que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.*

N'est-ce pas sa « Chanson de la plus haute tour » que Barbara écrit ?

*Je me suis dit : laisse,
Et qu'on ne te voie :
Et sans la promesse
De plus hautes joies.
Que rien ne t'arrête
Auguste retraite.*

« Auguste retraite » à Vienne, loin de Paris. La chanson est fortement chronologique ; les semaines s'égrènent, au sein de la poétique durée de l'automne. Mais le cœur battant de la chanson, ce n'est pas, je crois, l'alternance du désir, besoin de distance, envie de fusion, diastole, systole, qui est l'inusable rythme de l'amour. Le cœur battant du texte se révèle non sur le papier, mais dans le grain de la voix :

*Ils n'ont rien demandé
Mais se sont étonnés
De me voir à Vienne sans toi.*

*Moi, moi, je me promène.
Je suis bien, je suis bien
Si bien
Je suis bien, si bien⁵⁶⁵.*

Pour l'œil, une rupture typographique ; pour l'oreille, à la demande des amis, la réponse immédiate de la cantrice, « Moi, moi, je promène / Je suis bien, je suis bien ». À la voix sociale de la cantrice qui dit « Je suis bien », qui veut le faire croire aux autres et s'en persuader elle-même, la chanteuse ajoute, par les notes aiguës, par les mots qui tremblent et qui se perdent, un « je suis mal » plus véridique, un « inavouable inavoué » et cependant avoué, audible, bouleversant. Goldman utilise l'ellipse ; Barbara, l'ambivalence. Mais c'est la même aporie de l'amour qui se dit ainsi, la même thèse sur l'amour qui se reprend, se module d'une chanson à l'autre. Comment quitter l'autre et espérer qu'il vous attende encore ? Comment penser que les aspirations d'un *je* successivement épris d'exil et de retour seront celles d'un *tu*, à qui le *je* de la cantrice émancipée ne demande guère son avis ? Comment aimer l'autre autrement qu'à partir de soi ? Nouvelle contradiction... Suffit-il d'écrire des lettres pour la dissoudre, cette contradiction ? Ou faut-il invoquer d'autres mots, plus ailés, plus nobles, mieux incarnés ? Dans *Vienne*, mieux que chez Goldman, j'entends le conflit indépassable de la cantrice et de la chanteuse, du texte et de la voix d'or vivant. La cantrice est la femme ordinaire qui confie, par les mots, ses espoirs, ses fragiles certitudes, ses désirs capricieux comme l'automne, changeants comme le sont tous les désirs. Elle doute. Vaut-il revenir ? Elle a échangé une souffrance (celle de la présence de l'aimé) contre une autre (son absence) ; entre ces deux douleurs, le temps délicieux du répit ; Vienne, quelques jours, juste le temps de jouir de la liberté qu'elle s'est donnée. Mais la chanteuse, elle, ne doute pas : elle sait qu'elle a le pouvoir de retenir l'autre, de le prendre et de le quitter et de le reprendre à sa guise – car l'arme magique de la voix agit,

⁵⁶⁵ Barbara, *Vienne*, album *Amours incestueuses*, 1972. Voir aussi *L'Intégrale*, édition revue et augmentée de Joël July, 2012 (première édition, 2000), p. 158.

et l'amant, pas plus que le public, n'y résiste. Et l'auditeur est à jamais confus, ravi et déchiré, ravi par le monde des certitudes surnaturelles que promet la voix, par cette liberté qu'elle proclame, par cet engouement qu'elle suscite, et déchiré quand même par la contingence véridique des mots, de la prose, plate, par cet ordinaire de la vie qui n'en est pas le dimanche, le beau dimanche ensoleillé, par ces mots qui ne sont pas de la musique, du corps, mais du signe, imprimé, du noir sur du blanc. Grisaille des mots ; sublime du chant. Où est l'apparence ? Où est le réel ? Dans le corps vivant de la voix ? Dans le signe ambigu de la lettre ? Qui tranchera ?

Reprenons et concluons. La chanson d'amour, comme un ballet de sorcière, fait tournoyer un petit nombre d'interrogations infinies reprises sur l'amour et le rôle qu'il peut ou doit jouer dans nos vies. Faut-il consentir ou non à l'amour ? Quand, avec qui, à quelles conditions ? Faut-il aimer en parole ou en silence ? Le temps qui fait penser, qui fait passer (la paronomase est de Gainsbourg) de Paris à Vienne, est-il l'ami ou l'ennemi de l'amour ? L'autre, l'aimé, est-il mon ami, mon ennemi ? De la rive lointaine ou proche de son altérité, me connaît-il, m'aime-t-il, mieux que moi-même ? Comment décider ? Il est aussi raisonnable que désespérant de renoncer à l'amour. La promesse de réconciliation que nous murmure l'amour, même sur l'oreiller éphémère d'un hôtel sans prestige, au bord d'une autoroute, est-elle oui ou non crédible ? Ah, que vienne l'heure où tous les dualismes, le moi ET l'autre, la chair ET l'esprit, le temps ET l'éternité, la parole ET le silence, se résorbent dans l'unité d'un « je t'aime », prononcé ou mystiquement tu. Au regard de l'absolu que chacun porte en soi, le réel vaut-il la peine d'être vécu ? La chanson échoue dramatiquement à produire une réponse. C'est ce dramatique échec qui est beau.

Dans la chanson, une certitude, un couplet, chasse l'autre. Au regard de ces grandes questions qui font la vie, que pèse une chanson ? On l'écoute, on l'oublie ; elle revient ; elle vous hante ; on l'oublie encore ; elle change suivant votre humeur ; comment s'y fier ? Parce qu'elle est du texte et de la voix, de la présence et de l'absence, de l'intime et du collectif, de l'art et du commerce, la chanson a la déchirante ambivalence de la vie. Comme Socrate ou le Christ, elle vous arrête au coin des rues, inattendue ; elle vous trouble ; elle vous séduit, vous met en joie ; elle promet le bonheur ou la tristesse. Mais d'elle, on ne peut dire ce que les disciples disent au Maître : « Vers qui irions-nous ? Tu as les paroles de la vie éternelle. » ; car la chanson n'a les paroles de rien, ni de l'éternité ni de la vérité ; elle n'a pour elle que la fluence des jours. Autant dire : rien. Mais en ta compagnie, ce rien devient tout.

La chanson qui nous point et celle qui nous étoile

Stéphane Hirschi, Cantologie
Université de Valenciennes

L'interaction entre l'intime et le collectif en chansons permet de réinterroger la notion de lyrisme en termes d'*effets de lyrisme*. J'appellerai ici lyrisme, au milieu de tant de définitions historiquement attestées, le *mécanisme* qui donne au récepteur, par le biais d'une œuvre concertée, *l'impression d'une communication directe avec l'intimité du créateur*. Ce paradoxe a déjà été souligné par Joëlle Deniot : une même chanson peut parvenir à conjuguer une adresse à l'intime de chaque auditeur et la mise en œuvre d'émotions collectives (quand justement, de nombreux récepteurs ressentent chacun ladite chanson comme s'adressant à leur propre intimité, selon une propagation redoublée par autant d'écoutes). Le vecteur à mon sens d'une telle conjonction est le *lieu commun* – au sens noble que lui confère la rhétorique depuis l'Antiquité : un espace possible (*topos*) pour le partage des émotions (leur énonciation partagée et adoptée communément selon leur formulation), et de ce fait la communication – la *mise en commun* – entre deux subjectivités.

Mon propos visera à dégager une possible double polarité dans ces effets de lyrisme qu'induisent les lieux communs ainsi entendus.

D'une part se tiendraient des chansons qui amèneraient chaque auditeur vers une émotion douloureuse par empathie, à la fois individuelle et commune à la plupart des auditeurs. Ces chansons relèveraient du *poignant* : elles tendent à poindre l'intime du récepteur, dans la lignée du « mal aux autres » de Brel, ou de ces deux chanteurs que j'ai abordés à la fin de mon livre *Chanson, l'art de fixer l'air du temps* : Mano Solo avec par exemple *Je suis venu vous voir*, ou Alain Léprest avec presque le même titre : *Je viens vous voir*⁵⁶⁶.

De l'autre côté, je classerais des chansons en forme d'appels à partager des émotions explicitement plus collectives, s'appuyant sur des événements publics ou historiques par exemple, ou sur des dynamiques de généralisation du propos. Ce type de chansons donnerait aux auditeurs un sentiment d'ouverture à l'altérité (un effet informatif en particulier), sans pour autant relever du mièvre ou donner une impression de convenu (l'autre versant possible, et cette fois dévalorisé, des lieux communs).

On ne fera évidemment ici qu'esquisser ces pôles, qu'une analyse plus longue affinerait davantage, on s'en doute.

⁵⁶⁶ Voir Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres / PUV, 2008.

Poindre

Commençons par l'effarant, qui pétrifie l'auditeur confronté à un vertige horrible et ineffable, tel qu'Agnès Bihl nous le fait entendre dans *Touche pas à mon corps*⁵⁶⁷ :

*Fais pas ça, je serai sage comme une image
Alors pourquoi t'es pas gentil?
C'est pas juste et moi j'ai pas l'âge
Ça va me faire mal à la vie
C'est pas d'ma faute à moi
Si je veux pas faire ça
Et toi tu sais pourquoi ça se fait
Que le silence ça fait du bruit?
Tu m'as dit que c'est un secret
Et moi j'ai fait pipi au lit
Papa c'est toi qu'est le plus fort
Touche pas à mon corps*

[...]

*Quand tu viens me voir en cachette
Touche pas là que je comprends pas
C'est pas d'ma faute à moi
Si je peux pas faire ça
Moi je voudrais bien me punir
Mais quand tu viens puis que tu restes
Ça fait trop mal et c'est trop pire
Je t'aime et puis je me déteste*

[...]

*Mais quand tu regardes tout partout
C'est pas du jeu puis t'as pas le droit
Je sais bien que c'est pas des vrais bisous
Et puis d'abord c'est pas-t-à-toi*

La chanson instaure incontestablement un malaise (voire une impossibilité d'audition, plusieurs fois constatée lors d'une diffusion de cet enregistrement), face à son évocation d'un inceste père/fille, avec les mots de la victime, qui plus est une enfant dont justement les mots ne sont pas l'arme, et qui s'adresse à son bourreau, qui est pourtant – ou néanmoins – son père.

L'accompagnement d'un simple piano, aux accords classiques et répétitifs, scande un mouvement parallèle à l'émotion de l'aveu verbal, mais aussi à sa retenue. L'interprète et auteur, Agnès Bihl, adopte ici une voix volontairement enfantine, et une syntaxe simplifiée : elle parvient ainsi à centrer la focalisation de l'auditeur sur l'horreur de *l'indéfinit*, le ÇA : « Fais pas ça » (d'emblée!), « ça va me faire mal à la vie », « pourquoi ça se fait », « le silence ça fait du bruit », « là où ça fait mal... », « là où ça fait peur », ce que résume une formule terrible : « Touche pas là que je comprends pas ». Se conjuguent ainsi le peu de vocabulaire de l'enfant face à la complexité de ce qu'elle subit, mais aussi l'ineffable intrinsèque de l'horreur ici désignée, proprement sidérante, y compris pour la parole.

Les mots disent donc les maux, et l'intime s'extériorise en adresse performative au fil de la catharsis : « c'est pas-t-à toi », parvient à formuler la fillette, expression qui justifie le

⁵⁶⁷ Agnès Bihl, *Touche pas à mon corps*, album *Demandez le programme*, 2007, Banco Music.

processus même de prise de parole, donc d'extériorisation, qui constitue la chanson. La formulation enfantine marque la frontière symbolique des âges et des territoires, l'interdit de l'intime à l'agresseur pourtant si proche.

On n'entend ici aucune adresse au collectif des auditeurs, mais pourtant, le morceau touche, émeut, point, de telle sorte que pour éviter le moindre applaudissement après ce dévoilement de l'indicible, sur scène Agnès Bihl enchaîne immédiatement avec un autre morceau, en contrepoint, qu'elle choisit selon les concerts entre impertinence et drôlerie, proposant alors une émotion cette fois susceptible d'être relayée par le partage dynamique que sont des applaudissements en fin de morceau. La chanson isolée, telle qu'ici en studio, s'achève elle en suspension, fin légèrement ouverte vers un mince espoir, sur le mot « accord » qui par sa rime déplace évidemment le mal du corps à ne plus toucher : « *Touche pas à mon corps / D'accord ?* »

Cet exemple me semble un paroxysme de la chanson qui point, presque intenable même pour certains auditeurs (certains décrochent mentalement de façon ostensible, voire sortent même physiquement de la salle lors d'une séance d'écoute collective), par la confrontation à l'horreur dans ce qu'elle a de plus cru, parce qu'elle est directement éprouvée, sans esquivage possible pour le récepteur. C'est une horreur à nu parce que la chanson dévoile (au sens propre du voile levé sur l'interdit) un dialogue précisément sans témoin envisageable. Voici donc l'exhibition obscène de ce qui ne peut, d'un point de vue réaliste, que justement se dérouler de façon cachée. La retenue et la délicatesse tant de l'écriture que de l'interprétation ne font finalement que souligner cette obscénité structurelle du sujet évoqué.

Nous sommes là au cœur de la dialectique de l'intime et du collectif que permet le genre chanson. Le sujet du morceau tout comme son traitement esthétique relèvent non seulement de l'intime mais d'un intime superlatif. Et en même temps, sans relever heureusement du vécu réel de la plupart des auditeurs, cette chanson touche en chacun l'un des nœuds de la société humaine, le tabou de l'inceste et sa mise en question de la structure familiale : on aborde de ce fait aux rivages d'un universel presque absolu à partir pourtant d'un intime non directement vécu par les récepteurs. Le mécanisme d'empathie et d'identification horrifiée repose donc sur un autre ressort que le seul principe du miroir d'émotions déjà vécues. Le *lieu commun* peut en effet fonctionner (et c'est le cas ici) non pas seulement dans la banalité d'une situation ou d'un énoncé, mais aussi, et c'est évidemment plus riche et complexe, à partir de *valeurs implicitement partagées* par un groupe de récepteurs (reliés par une idéologie, une époque, ou simplement des goûts communs ou voisins).

La chanson démasque et nous étreint parce qu'elle nous instaure *tous* en témoins impuissants de l'innocence bafouée. Chaque auditeur se trouve immédiatement en empathie avec cette parole d'enfant qui ne cherche même pas d'aide extérieure : l'intime à son sommet d'intensité atteint ainsi l'efficacité collective maximale. Tout l'enjeu réside dans le funambulisme à maîtriser pour éviter tout pathos. Le larmoiement, ou l'attendrissement (sur le modèle des fameuses *Roses blanches* de Berthe Sylva dans les années 1920), du coup transformeraient cette parole directe en tableau moral (et donc permettrait l'échappée possible de la distanciation dès lors qu'un regard et un point de vue prévaudraient, incitant simplement au spectacle passif et confortable du malheur).

Dans *Touche pas à mon corps*, il n'y a pas spectacle parce que c'est directement une voix, sans filtre, qui nous atteint directement, justement du fait qu'elle ne se donne pas à voir. Le morceau donne l'illusion non pas d'être témoins mais, sans être nous mêmes les coupables, d'être aussi proches de l'enfant que le destinataire incestueux de sa demande.

Elle *nous* parle, mais sans le savoir. L'impression d'innocence et d'absence de toute rhétorique (évidemment trompeuses comme pour toute œuvre d'art) est ici à son comble. Point de vue et énonciation me semblent donc ici essentiels pour permettre au morceau de s'avérer poignant sans échappatoire possible.

Une seconde stratégie du poignant serait celle de la *transfiguration* du pathos potentiel, comme on peut l'entendre dans la chanson d'Yves Jamait⁵⁶⁸, *Je passais par hasard*, dont voici le début, apparemment anodin :

*Je passais par hasard
Je passais pour vous voir
Pour retrouver un peu
De ces amitiés rares
Qui fondent les espoirs
D'un "c'est possible à deux"
Et je trouvais charmant,
Idéal et bluffant
De vous voir amoureux
Bien que de temps en temps
C'en était presque chiant
De vous sentir heureux*

*C'est dans cet esprit-là
Que je franchis le seuil
De cette jolie maison
Née d'un désir nuptial
Mais là, je reste coi
Interdit sur l'écueil
Qui brise la passion
En horreur conjugale*

La blquette, avec son gentil accompagnement initial où la guitare scande des accords de feu de camp, commence soudain à basculer. Ce changement d'énergie est d'ailleurs confirmé par une double information musicale : d'abord une tension entre les couplets et les refrains. D'emblée en effet, le premier refrain instaure ce décor plein d'amitié, de bons sentiments et de simplicité, que renforce la guitare et ses rythmes de veillées adolescentes. Mais si le premier couplet enchaîne sa narration en forme de ballade, monte vite, en même temps qu'un régulier crescendo vocal et instrumental, l'émotion de la découverte d'un nouveau « ça » après celui d'Agnès Bihl : « c'est la énième fois qu'il me fait ça » pour désigner des bleus pas du tout métaphoriques :

*Je cherche en vain les mots
Qui pourraient te porter
Effacer tous ces bleus
Enfin, des mots qui pansent
[...]
Tu t'enfouis dans le creux
De mon cou pour pleurer
Tu dis "c'est la énième fois
Qu'il me fait ça"
[...]
Et que ça fait longtemps
Déjà qu'il te déraille*

⁵⁶⁸ Yves Jamait, *Je passais par hasard*, album *Je passais par hasard*, 2008.

*Tant il est persuadé
Que tu dragues au passage
Et son regard qui ment
Te fait crever de trouille
Quand il vient soulager
Avec ses poings sa rage*

Le deuxième refrain n'a dès lors plus le même sens rétrospectif que le premier lorsque le chanteur énonce « je passais par hasard ». L'apparition de la batterie confirme physiquement que le registre a changé : le risque de mièvre du premier refrain (« c'en était presque chiant de vous sentir heureux ») a disparu : la colère a pris le pas sur les illusions amicales.

Si ses poings n' suffisent pas
Il frappe avec les pieds
Quand, tombée sur le sol
Comme une bête inerte,
Tu caches de tes bras
Ton visage tuméfié
[...]
Je ne reconnais pas
A travers cette ordure
Celui que j'ai aimé
Qu'aujourd'hui je vomis

Mais il s'agit là d'une réaction primaire. La chanson comporte une sorte d'épilogue, qui dépasse le risque d'un arrêt sur le pathétique de la souffrance révélée, pour proposer une réaction pas seulement affective, mais pratique, et passant justement par la réinstauration d'un lien interpersonnel d'empathie active et positive :

*Viens
Je n'ai que ma tendresse
Viens, viens, viens là contre moi
Viens
Et pour que tout ça cesse
Viens, je t'emmène avec moi*

*Je passais par hasard
Je passais pour vous voir
Pour retrouver un peu
De ces amitiés rares...*

Musicalement, on bascule vers une atmosphère de bal musette, fraîche et printanière, avec désormais le seul accompagnement d'un accordéon. Bouclant la boucle des paroles mais sous une forme ouverte, le refrain final réenclenche ainsi la possibilité d'une tendresse, en esquissant l'horizon de ces « amitiés rares » à « retrouver », en une phrase suspendue. La structure de la chanson, tant textuelle que musicale, dessine ainsi un possible phénix des tendresses après la catastrophe tragique. Tout pathos semble évité, puisque purgé par cette amorce d'un nouveau voyage entre le chanteur et cette femme jusque là battue mais désormais sortie de son lieu d'enfer. La voix chaude d'Yves Jamait donne corps et vraisemblance à cette possible transfiguration de l'horreur.

L'intimité de ce dialogue en creux permet donc de transformer le fait divers en célébration partageable d'espérances communes et communicables. Du pôle initial du

poignant, on glisse ainsi vers des rivages plus chaleureux. Dans cette perspective, Jamait se montre ici l'héritier d'un chanteur qu'il apprécie, Brel et ses fameux crescendos, à commencer par celui de *Quand on n'a que l'amour*, qui entraîne dans son élan jusqu'aux chaînes intangibles de la syntaxe : la phrase-titre, scandée en proposition subordonnée anaphorique « Quand on n'a que l'amour », s'y résout en effet par une rupture de construction abusive en « Nous aurons dans nos mains ». Mais, porté par l'élan et l'enthousiasme du crescendo brélien, le lecteur n'y entend que du feu, celui d'un amour capable de briser même les carcans de la grammaire.

L'énergie de transfiguration que cristallisent de tels crescendos, peut aussi transformer en drame métaphysique et cosmique les beuveries titubantes des marins d'Amsterdam : sur une mélodie inspirée du célèbre air élisabethain *Greensleeves* (qui célèbre justement une dame aux manches vertes – comme cette mer aux flots pers, verdâtres, que chantait déjà Homère), ils tanguent non seulement entre le mal de mer et le mal de terre, mais aussi entre le sol et le ciel, en une déchirure entre l'âme et les dames, entre le trivial et l'idéal, qu'arbore étrangement (et sans doute à l'insu de Brel) le titre même de la chanson, Ames-Terre-Dames... C'est alors que ces marins rimbaldiens, revenus de leurs « archipels sidéraux » et de leurs « morves d'azur »⁵⁶⁹ peuvent moucher les étoiles comme d'autres les réverbères :

*Et quand ils ont bien bu
Se plantent le nez au ciel
Se mouchent dans les étoiles
Et ils pissent comme je pleure
Sur les femmes infidèles
Dans le port d'Amsterdam*

Il est pourtant d'autres façons, moins théâtrales, de rejoindre les étoiles en chanson.

Étoiler

Au sein de cette seconde polarité de l'articulation de l'intime au collectif, on commencera par des formes, plus discrètes que le flamboiement brélien, d'insertions de la narration dans des événements collectifs. Anne Sylvestre sait très bien les mettre en scène. Parmi ses titres des dernières années (puisqu'elle a commencé à chanter dès 1957), elle a ainsi composé une très aboutie *Berceuse de Bagdad*⁵⁷⁰ (sur la naissance anticipée des enfants à Bagdad, avant le déclenchement annoncé de la guerre en Irak). Elle y interprète une femme qui, alors que la guerre du Golfe s'annonce imminente, précipite la naissance de son enfant pour qu'il naisse avant les bombardements. Le genre chanson s'avère alors la plus évidente des adresses à l'enfant, sous la forme ancestrale et intimiste de la berceuse – qui revêt alors un sens d'apaisement redoublé par le bruit des bombes au-dehors, face auxquelles la voix maternelle doit rassurer :

*Mon petit, le monde brûle
Et dans ta vie minuscule
Tu te croyais à l'abri
Tu ne l'es plus aujourd'hui*

⁵⁶⁹ Arthur Rimbaud, « Le bateau ivre ».

⁵⁷⁰ Anne Sylvestre, *Berceuse de Bagdad*, album *Les Chemins du vent*, 2003.

*Pardon de t'avoir fait naître
Mais je voulais te connaître
Avant la foudre et le feu
Est-ce donc que d'être deux
Nous rendra moins vulnérables
Sous le déluge implacable ?
Nous pourrions nous tenir chaud
Quand la mort viendra d'en haut
[...]
Je te vois dans ta couveuse
Et au lieu d'en être heureuse
J'espère, le cœur tremblant,
Que tu vives assez longtemps
Pour me reprocher ce geste*

Le dialogue intime et son chant maternant surgissent de la matrice même de l'histoire et de son tissu de guerres, de mouvements de foules et de souffrances collectives. Ce que souligne la fin de la chanson, quand Anne Sylvestre élargit naturellement ce point de vue particulier à l'universel des absurdités humaines :

*Mon petit, quel est ce monde
Où des sirènes répondent
Aux premiers cris d'un enfant
Étonné d'être vivant ?
[...]
Si à la mort je t'arrache
Il faudra que tu le saches
Qu'on se soucie peu de nous
Et que les hommes sont fous*

Le procédé diffère donc de celui de l'empathie, transfigurée ou non, qu'on a pu observer avec les premiers exemples. Cette fois une dynamique d'élargissement du propos vise à faire déborder la dynamique empathique au sein même de la chanson : la forme particulière du crescendo ou le changement de focalisation, du particulier vers le général, s'avèrent ainsi deux dispositifs équivalents dans cette perspective d'une structuration objective entre l'intime et le collectif au sein des chansons.

Anne Sylvestre en offre un second exemple lorsqu'elle tresse ses propres douleurs intimes à l'histoire des enfants juifs traqués durant la seconde guerre mondiale, dans *Le petit grenier*. C'est en effet sa culpabilité irrépressible de fille de collaborateur durant la guerre que la chanteuse réussit à enfin mettre en scène en 2003, au bout de près de cinquante ans de carrière, en centrant son évocation empathique précisément sur ceux qui ont pu échapper à l'extermination que le régime de Vichy favorisait.

La narration de la chanson procède de manière à la fois fluide et allusive, en appelant par petites touches à l'intelligence des auditeurs : apparaissent d'abord les prénoms de Sarah puis David, puis un grenier qui rappelle les cachettes du cahier d'Anne Franck, puis le changement des prénoms en Georges et Nicole, le tout accompagné d'une instrumentation de quatuor classique :

*Quand vous y montiez par surprise
C'était en étouffant vos pas
Il fallait alors porter Lise
Et Sarah qui ne marchait pas
[...]
Quand on avait fermé la trappe*

*Il fallait, on vous l'avait dit,
Que pas un cri ne vous échappe
Silencieux comme des souris
Le plafond était tout en pente
Et David se tenait penché
[...]
On vous avait mis à l'école
Et vous aviez compris que vous
Vous appeliez Georges et Nicole
Sans jamais vous tromper surtout
Ainsi se passait votre enfance
Sans nouvelles de vos parents
Vous ne mesuriez pas la chance
Que vous aviez d'être vivants*

Mais ce « vous », qui tout au long de la chanson s'adresse aux deux enfants du grenier, improbables survivants d'une période tragique, et sans doute aussi très vite à tous les survivants que cette chanson singularise en un seul récit, change de destinataire au finale. De particulier, désignant deux personnes dotées d'un prénom, Sarah et David, le « vous » devient vecteur d'une adresse universelle en forme d'invocation :

*Enfants, vous que partout les guerres
Viennent broyer comme en passant,
[...]
Qu'un jour on voie pourrir les armes
[...]
Que plus jamais vous ne deviez
Vous cacher dans des p'tits greniers*

L'étoilement pouvait se chanter crescendo ou se murmurer berceuse, il se déploie cette fois en prière finale. L'intime s'assume ici en collectif (« enfants »), et vise à étoiler l'empathie des auditeurs et non à les poindre, malgré le pathétique potentiel de la situation – sur cet arrière-plan atroce de la déportation et de la disparition de tant d'autres enfants en cette période de notre histoire commune. La prière est en effet ici bien destinée non aux victimes mais aux survivants, et à leur potentiel de résilience et d'espoir.

En suspension : Brouiller

Par-delà ces deux pôles, toute une palette de combinaisons est évidemment possible. De ces chansons à polarités plus incertaines, l'œuvre de Jean Guidoni foisonne d'exemples, jusqu'à son assez récent spectacle autour de textes de Prévert. Parmi ses chansons déjà plus anciennes, je propose de terminer sur le registre, moins douloureux que les thèmes jusqu'ici abordés, de la chanson d'amour : *Djemila*, avec ses paroles signées Pierre Philippe⁵⁷¹.

Ambiguë à souhait, la chanson hésite dans sa polarité lyrique, entre la mélancolie d'un « cœur en pièces », celle de l'adresse de sa détresse au « vous » des auditeurs, et en même temps la flamboyance d'un désir persistant :

La première fois que je l'ai vue

⁵⁷¹ Jean Guidoni, *Djemila*, album *Je marche dans les villes*, 1980.

*C'était l'heure des poubelles
Elle marchait au milieu de la rue
L'air hautain et rebelle
Bouclée dans un imper d'argent
Sur des talons aiguilles
Elle semblait ne pas voir les gens
Et leurs tristes guenilles
[...]
J'en suis resté là bouche bée
Contemplant la coquette
Et pour un peu laissant tomber
Mon lait et ma baguette*

*Dites, savez-vous son adresse?
Moi je ne veux rien que cela
Qu'elle fige son pas de déesse
Pour m'accorder un regard las
Je voudrais que mon tourment cesse
Et qu'un matin, fille d'Allah
Tu ramasses mon cœur en pièces
Toi qu'on appelle Djemila
[...]
Comment revoir la traîtresse
Qui jamais plus ne gravita
Entre Beaubourg et ma détresse?
Vous pouvez voir le résultat*

J'en vois le concentré juste après l'imparfait du subjonctif « qu'elle fût », dans la bravade d'une rime entre le précieux « elle passera outre » et un vulgaire et radical « rien à foutre ». Un brouillage des polarités à entendre aussi dans le finale instrumental de la chanson, suspension sémantique qui résonne comme en dépassement de la lassitude des derniers mots :

*Enfin hier je l'ai revue
L'étrange Sarrasine
Elle faisait à moitié nue
La une d'un magazine
[...] elle adore la Callas
Mais qu'elle voudrait chanter du rock
Dans un groupe de lesbiennes
Qu'elle se sent bien dans une époque
Si antédiluvienne
Ça ne m'a pas vraiment étonné
Ce que disait la lionne
Ç'aurait été trop suranné
Qu'elle fût bien mignonne
Et je me dis : si elle me voit
Bien sûr qu'elle passera outre
Et qu'un pauvre type comme moi
Elle n'en a rien à foutre*

*Si vous voyez la diablesse
Ne lui parlez pas de tout ça
De l'endroit où le bât me blesse
Ni de mes chaînes de forçat
Vous pouvez garder son adresse
Moi je ne veux rien que cela*

*Recoller mon cœur en pièces
Et t'oublier Djemila...*

C'est sur cette ouverture au désir, entre aspiration et dévastation, que se suspendra ma propre esquisse, en ce point où le lyrisme du désir exhibé se brouille ou s'annihile, oscillant, entre la tension intime manifestée par la chanson, et l'*in-quiétude* collective d'une réception au sens indécis...

Du rapport texte/musique à la relation auditeur/œuvre

Fabien Rouan, Musicologie
Université Rennes II

Les études sur la chanson, depuis les travaux de Louis-Jean Calvet, ne considèrent plus cet objet d'étude comme relevant uniquement d'une élaboration complexe entre un texte et une musique mais le définissent également à partir de ses conditions de représentation, c'est-à-dire au sein de la relation qui se noue entre un interprète et ses auditeurs. C'est là l'enjeu, la difficulté, la raison du caractère protéiforme de la chanson : si la chanson prend corps au sein même du rapport texte et musique, ce rapport ne peut lui-même être véritablement identifié que dans ce qui lie interprète et auditeurs. Cela dit, la question ainsi posée pourrait mettre en péril l'homogénéité de ce qu'on appelle le corpus de la « chanson ». En effet, même si on limite ce corpus à une période qui irait des années 1950 à aujourd'hui, même en ne tenant compte ni de la nature variée des textes, ni des différents styles musicaux incarnés dans la chanson d'expression française (le plus souvent issus des musiques populaires), il y a, dans notre expérience quotidienne de la chanson, au moins deux types qui se dessinent : d'une part, l'attention presque exclusive à la musique qui invite au partage, au mouvement, à la danse ; et d'autre part, une attention à la dimension musico-littéraire de la forme qui génère une tout autre disposition d'écoute. La question qui s'impose est donc de définir les configurations de la chanson qui nous poussent à danser, par exemple, sur certaines chansons, ou bien à chercher avec d'autres à comprendre le texte, à le mémoriser, à le savourer. Par ailleurs, pour aller plus loin dans l'analyse de nos habitudes d'écoute, certaines de ces chansons semblent davantage se prêter à certains moments. En effet, à comparer les *playlist* diffusées lors des soirées (entre amis, familiales...) et les morceaux que l'on choisit d'écouter, seul, au calme, on se rend compte que le vocable *chanson* peut recouvrir des pièces aux caractéristiques très différentes, et que notre capacité d'attention sur tel ou tel phénomène (rythme, texte, harmonie...), ainsi que le contexte d'écoute (en groupe, seul, dehors ou chez soi...) détermine le type de chansons que l'on va écouter, ou du moins, influence directement notre perception. Si la question de « l'intime » et du « collectif » se pose ici, c'est parce qu'elle implique deux types de dispositions réceptives qui semblent liés à la nature même des chansons que l'on écoute.

Les termes « intime » et « collectif » ne seront pas discutés, ici, pour ce qu'ils désignent d'un point de vue terminologique, nous les prendrons dans leur sens le plus courant. L'« intime » recouvre, au sens large, ce qui peut être caractérisé par l'expérience d'un sentiment « intérieur » ou « profond ⁵⁷² » chez l'auditeur ou dans la

⁵⁷² « Intérieur et profond, qui constitue l'essence d'un être, d'une chose », article « Intime », Larousse Dictionnaire encyclopédique, 1994, p. 560.

relation qu'il a avec l'interprète pendant l'écoute. Le « collectif », de son côté, est associé à ce qui renvoie au partage avec d'autres individus⁵⁷³. Nous n'analyserons pas davantage les deux notions d'« intime » et de « collectif » dans leurs oppositions ou leurs complémentarités. Bien plutôt, il s'agira de cerner les spécificités de l'interprétation d'une chanson qui, par-delà la nature particulière du texte littéraire, provoque, chez l'auditeur, soit une réception ordonnée à l'expérience de l'« intime », soit une réception dans une jouissance *quasi* exclusivement musicale, le plus souvent liée à la danse, qui porte « vers l'autre » dans une dimension collective.

Il ne s'agit pas ici de chercher à établir une distinction de valeur entre deux types de chansons, ni même d'établir des oppositions entre *musique – rythme – danse – collectif* d'une part et *texte – intellect – intime* d'autre part, mais bien de faire émerger les caractéristiques premières de ce qui semble être deux processus d'interprétation distincts. Nous posons l'hypothèse qu'une chanson se réalise dans sa véritable spécificité à travers le processus d'interprétation, processus qui affecte non seulement le type de rapport entre un texte et sa musique mais également la relation qui s'établit entre l'interprète et ses auditeurs.

Ce travail s'attachera donc, dans un premier temps, à poser la question du rapport entre musique et langage d'un point de vue théorique à partir du débat fameux qui opposa Nicolas Ruwet⁵⁷⁴ et Boris de Schloezer⁵⁷⁵ afin de formuler notre hypothèse de travail. Nous mènerons, ensuite, l'analyse comparée de deux interprétations de la chanson *Je me suis fais tout petit* de Georges Brassens, interprétée par Brassens lui-même et par Christophe Maé. Ce corpus d'observation trouve sa pertinence dans le double écart qui tient à distance les deux interprétations : l'écart diachronique important entre les deux interprétations, et l'écart stylistique qui induit deux types de réceptions très différentes. Enfin, nous commenterons le modèle mis en place afin d'envisager des perspectives d'analyses.

Du rapport entre musique et langage aux spécificités de la chanson

Pour mener une approche de type analytique sur le rapport entre musique et langage, repartir du conflit qui a opposé Boris de Schloezer et Nicolas Ruwet s'avère particulièrement fructueux parce que cette question s'intègre plus largement dans le cadre d'une esthétique générale de la musique pour Schloezer, et dans le cadre d'une anthropologie de la musique pour Ruwet. A ce titre, l'opposition entre « esthétique ⁵⁷⁶ », d'une part, et « anthropologie ⁵⁷⁷ », d'autre part, témoigne de l'écart philosophique entre les deux pensées qui ont été développées à ce propos.

D'abord Boris de Schloezer défend l'idée qu'« il y a incompatibilité, opposition

⁵⁷³ « Qui concerne un ensemble de personnes ; de groupe. », article « Collectif », *Ibid*, p. 242.

⁵⁷⁴ Voir son article « Fonction de la parole dans la musique vocale », dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 41-69.

⁵⁷⁵ Voir son ouvrage *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Rennes, P.U.R., 1947 [réédité en 2009].

⁵⁷⁶ Le sous-titre de l'ouvrage est: « Essai d'esthétique musicale ».

⁵⁷⁷ Nicolas Ruwet pose la question: « Est-il possible d'entrevoir à quelle nécessité anthropologique elle [l'union de la parole et de la musique] répond ? », *op. cit.*, p. 67.

profonde entre le langage et la musique ⁵⁷⁸» et que la rencontre entre musique et langage «exclut *a priori* toute possibilité de compromis : il ne peut être tranché que par l'absorption, l'assimilation complète de l'un des deux systèmes par l'autre ⁵⁷⁹». Cette incompatibilité est due, d'après lui, à la nature même de ces deux systèmes et à leurs manières propres de faire sens. La langue est un système ouvert, la musique est close sur elle-même. Il renvoie ici à la nature même du signe de chacun des deux systèmes. Si, pour la langue, le signe est basé sur une association entre signifiant et signifié, pour la musique il n'en est rien, elle ne peut renvoyer qu'à elle-même.

Pour Boris de Schloezer, et à plus forte raison quand le texte a une valeur poétique, la mise en musique s'avère inutile parce que la musique ne fait qu'explicitement la parole du poète, elle-même déjà musicale au sens poétique du terme, et nous fait perdre le sens naturel de la musique dont il ne faudrait pas croire qu'il se construit avec le texte.

Par conséquent, si « l'œuvre vocale est une, cohérente, [c'est] parce qu'elle est uniquement un système musical, parce que la parole s'y trouve totalement assimilée par la musique ⁵⁸⁰».

A l'opposé, Nicolas Ruwet développe l'idée qu'une subtile « dialectique » entre musique et langage est mise en œuvre dans la musique vocale. Pour lui, la musique vocale est donc une synthèse émanant d'un va-et-vient entre la musique et le texte. Cette dialectique n'est alors concevable que pour autant qu'on considère que l'œuvre synthétique composée d'une musique et d'un texte forme un tout significatif dont le sens est distinct de celui du texte isolé d'une part et de celui de la musique isolée d'autre part. De plus, il explique à partir de deux exemples (*Noces* de Stravinsky et les *Dichterliebe* de Schumann), que la nature de ces rapports peut être variée « allant de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilité, de complémentarités ⁵⁸¹».

Nous avons indiqué plus tôt que l'on observait deux types de comportements de l'auditeur face à ce qui semble être deux types de chansons différentes. Certaines de ces chansons se présentent à nous comme une invitation à la méditation, nous touchant, nous obligeant à nous concentrer et à comprendre un texte musicalement déclamé par un interprète. Dans d'autres cas, et malgré la présence équivalente d'un texte, d'une musique et d'un interprète, cette chanson nous amène à bouger, parfois à danser, elle a un impact physique sur le corps plutôt que l'intellect.

Dans le premier cas, la dialectique ruwetienne nous permet assez clairement d'approcher l'articulation entre le texte et la musique. Louis-Jean Calvet l'a montré à partir de chansons de Georges Brassens⁵⁸². Cette union se réalise alors dans des rapports entre arrangement et sémantique du texte mais également à travers la voix de l'interprète qui profère simultanément un contenu musical et littéraire. Cela dit, cela ne

⁵⁷⁸ Boris de Schloezer, *op. cit.*, p. 243.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁸¹ Nicolas Ruwet, *op. Cit.*, p. 55.

⁵⁸² « je me refuse à limiter l'élaboration du sens à la langue, postulant que cette élaboration relève de la convergence entre les différents constituants. L'effet sémantique ainsi produit peut-être redondant (souligner ou amplifier le sens porté par le texte), il peut également préciser le sens du texte ou le transformer. » (Louis-Jean Calvet, « Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens », *Études Littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 17.)

nous permet pas de justifier le cas d'un corpus de chansons où le texte semble enfoui sous la musique, un texte présent, soit, mais qui, néanmoins n'est plus perçu comme la source principale de la chanson. Ici, et c'est bien la théorie de l'absorption d'un système par l'autre qui semble pertinente, la musique escamote le texte. Mais, comment mesurer, comment analyser cette absorption ? Elle ne peut être considérée que comme une absorption partielle par la musique, qui produit un autre type de synthèse qui n'est plus dépendant de la sémantique du texte mais qui se déploie à la faveur de l'inscription rythmique de la voix dans un arrangement.

Cette distinction entre ces deux esthétiques fait apparaître deux genres de chanson : 1) une chanson axée sur le texte, et la manière dont ce texte est interprété, musicalement proféré par un interprète, c'est là le *topos* de la chanson française ; 2) un autre type de chanson qui s'organise autour de styles différents et variés, et dont l'histoire, en France, est à faire, notamment dans son rapport à l'évolution des médias de masse. Une variété de styles qui, à la télévision par exemple, s'organise sur le modèle du music-hall, une succession de numéros distincts et variés, c'est la chanson de variété.

Il s'agit désormais d'essayer de comprendre, à travers une analyse comparée, comment ces deux esthétiques se construisent et se différencient ; quelles en sont les spécificités ; comment la manière dont un texte est musicalement proféré peut transformer les modalités de réception des auditeurs.

Chanson française et chanson de variété : ***Je me suis fais tout petit*, par Brassens et Maé.**

Pour cette chanson, la version de Brassens⁵⁸³ a été enregistrée le 19 janvier 1967 sur la scène de Bobino, la version de Christophe Maé⁵⁸⁴ a été réalisée en 2007 dans l'émission *Les Années Bonheur* de Patrick Sébastien. Ces deux versions sont fondamentalement différentes, la question qui se pose est donc de savoir s'il s'agit de la même chanson.

La dualité des points de vue qui oppose Ruwet et Schloezer permet d'appréhender ces deux modalités d'interprétation distinctes : elles recourent deux objectifs esthétiques différents. Dans la première interprétation, le texte constitue la base de l'interprétation, la musique l'accompagne et met en scène les stratégies poétiques du texte littéraire. Dans la seconde interprétation, le texte devient un *prétexte* à des jeux musicaux, des jeux rythmiques. Notre analyse résidera donc dans la comparaison de mêmes fragments de la chanson *Je me suis fait tout petit* par Brassens et par Maé.

Ci-dessous le premier vers du premier couplet de la chanson de Brassens :

*Je n'avais jamais ôté mon chapeau
Devant personne*

⁵⁸³ <http://www.ina.fr/video/I00016107/georges-brassens-je-me-suis-fait-tout-petit-video.html>

⁵⁸⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=L4QVf73ACCY>

Brassens

Je n'a- vais ja- mais ô - té mon cha- peau

De - vant per - so - on - ne

Transcription n° 1 : Brassens, *Je n'avais jamais ôté mon chapeau / Devant personne*

Maé

Je n'a - vais ja - mais ô - té mon cha - peau

De - vant per - son - ne

Transcription n° 2 : Maé, *Je n'avais jamais ôté mon chapeau / Devant personne*

On observe plusieurs différences dans les interprétations des deux chanteurs. Brassens phrase la première mesure à partir d'un motif de croche pointée double. L'aspect sautillant de la formule rythmique permet d'asseoir le repos sur la note qui suit la double croche. Ici, l'interprétation suit l'accentuation imposée par une prosodie classique, puisque dans le langage courant ce sont bien les syllabes /-vais/ et /-mais/ que l'on accentue. Christophe Maé, lui, élide le premier accent et ne marque que le second sur /-mais/. Les deux premiers temps de la mesure ne sont plus qu'une sorte d'élan mélodique. De plus, ses influences musicales lui font très naturellement exécuter les croches de manière ternaire dans une certaine forme de swing qui rend ambigu ce que la prosodie de Brassens avait rendu très clair.

En faisant des repos en noire sur les troisième et premier temps des deux premières mesures, Brassens crée une attente sur /-mais/, puis /mon/ attente résolue par l'arrivée du nom : /chapeau/. Brassens impose à la métrique musicale une prosodie particulièrement signifiante sur le plan littéraire. A l'opposé, Maé brouille cet effet en faisant une respiration sur le premier temps et rompt la séparation de /mon/ et /chapeau/, en articulant les deux mots dans un même triolet de noires qui se conclut sur le troisième temps de la mesure.

On peut s'interroger sur la manière dont Brassens conclut cette première phrase en anticipant d'une croche le troisième temps. En réalité, le découpage mélodique oblige à prononcer cette dernière syllabe qui ne devrait pas l'être. Aussi, pour atténuer son accentuation, Brassens accentue la syllabe précédente /-on-/ et anticipe la dernière /-ne/ d'une croche, c'est le type même d'effets de voisinage décrits par Jean-Claude Milner et

François Regnault⁵⁸⁵. La double insistance sur le /o/, des deux premiers temps, permet d'atténuer la prononciation du /e/ muet et résout ce qui semble être une complication de la rencontre entre musique et langage.

En revanche, Christophe Maé diffère encore par rapport à l'interprétation de Brassens, il n'insiste pas sur l'avant-dernière syllabe (per/so/nne), mais repousse et détache la dernière syllabe, le /e/ muet, qui devient alors une syllabe autonome, et contrevient aux règles de la scansion poétique attendue ici sur la syllabe féminine, amuïe en fin de vers. Cela dit, si Maé semble aller systématiquement à l'encontre de la lecture poétique, ou de la prosodie créée par Brassens, il n'en est pas moins vrai qu'il insère la matière textuelle dans un véritable jeu rythmique avec la pulsation, en l'installant puis en la dissipant. D'autant plus que dans ce cas précis, il exécute la croche de manière radicalement binaire pour la première fois dans la chanson, ce qui ajoute à l'« effet musical ».

Poursuivons avec le premier vers du refrain cette fois-ci :

Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée

Brassens

Je m'suis fait tout p'tit de-vant un' pou - pée

Detailed description: This is a musical score for the first line of the refrain by Brassens. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The melody starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and a quarter note B. The next measure contains a triplet of eighth notes: C, D, E. This is followed by a quarter note F# and a quarter note G. The final measure has a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The lyrics are written below the notes: 'Je m'suis fait tout p'tit de-vant un' pou - pée'. A bracket above the triplet indicates it is a triplet.

Transcription n° 3 : Brassens, *Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée*

Maé

Je m'suis fait tout p'tit de - vant un' pou - pée

Detailed description: This is a musical score for the first line of the refrain by Maé. It is written in G minor (two flats) and common time (C). The melody starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and a quarter note B. The next measure contains a quarter note C, a quarter note D, and a quarter note E. This is followed by a quarter note F# and a quarter note G. The final measure has a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The lyrics are written below the notes: 'Je m'suis fait tout p'tit de - vant un' pou - pée'. A bracket above the triplet indicates it is a triplet.

Transcription n° 4 : Maé, *Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée*

On pourrait, ici, faire le même type d'observations que dans le premier extrait. On y voit la finesse des jeux prosodiques de Brassens notamment dans l'éliision systématique des /e/ produisant des synérèses sur /m'suis/, /p'tit/, et /un'/. La construction mélodique de Brassens fait apparaître une division du décasyllabe en trois parties :

/je m'suis fait tout p'tit/ - /devant un'/ - /poupée/.
 1 2 3 4 5/ 6 7 8/ 9 10/

Il marque un repos pour chaque division. Mais, chez Maé, cette segmentation, du moins la première, n'apparaît plus de la même manière : elle s'estompe au profit d'une alternance binaire/ternaire dans la succession des pulsations musicales. Comme dans l'exemple précédent, il installe la pulsation dans un débit de croches puis déséquilibre l'ensemble avec un triolet.

Il est assez frappant de constater que, globalement, Brassens construit son

⁵⁸⁵ Jean-Claude Milner et François Regnault, *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.

interprétation dans une valeur rythmique plus courte que Maé. Brassens pense la mélodie à la noire, parfois même à la croche. Chaque note, chaque valeur rythmique ont leur effet sur le texte littéraire. Maé, pour sa part, pense davantage à la blanche, et perd donc contact avec les syllabes intermédiaires entre premiers et troisièmes temps. Cette différence résulte de la plus ou moins grande importance apportée à la diction du texte, et de l'influence des arrangements. La pompe de la guitare de Brassens est effectuée à la noire, la batterie, dans l'arrangement de Maé, crée un balancement à la blanche.

Nous pourrions imaginer que le triolet de la première mesure de Brassens est un contre-exemple mais il n'en est rien car les triolets de Mae et Brassens n'ont pas la même fonction. Si pour Maé il s'agit d'un travail rythmique avec la pulsation, pour Brassens cela est justifié par le texte pour deux raisons. D'abord, la phrase de Brassens repose sur une continuité rythmique et mélodique. Cette continuité est basée sur la continuité de la même valeur rythmique, en effet, le /p'tit/ n'est pas sur la dernière double croche du troisième temps mais un peu avant, dans la continuité du triolet⁵⁸⁶. De plus, la continuité mélodique repose sur le fait que les notes arpègent un seul accord de Si mineur, accord de tonique. Chez Maé, non seulement le triolet est une rupture rythmique mais il constitue également une rupture mélodique. De plus, en énonçant /je m'suis fait tout p'tit/ dans un débit de croche, il manifeste, une fois de plus et avant tout, son enracinement dans un modèle et un genre musical, allant jusqu'à transformer, souvent, la phrase de Brassens, en une simple chaîne phonique désémantisée.

On observe ainsi que Brassens construit son interprétation entièrement en rapport avec le texte littéraire, au travers de ce que l'on peut nommer un modèle linguistique. Il cherche à mettre en évidence les caractéristiques phonétiques et sémantiques du texte poétique. Au point que lorsque la rencontre entre les deux systèmes présente une difficulté que l'on pourrait qualifier de « naturelle » au sens où elle est due aux différences structurelles entre ces deux systèmes, il en joue parfois par compromis, parfois même en les soulignant, rendant ainsi ce qu'il y a de singulier dans la rencontre entre ce texte et cette musique. L'interprétation de Brassens est entièrement construite dans la perspective de rendre le texte intelligible et expressif. Ceci constitue une caractéristique fondamentale de ce que nous appelons la chanson française.

En revanche, les ambitions esthétiques qui apparaissent à travers la version de Maé ne sont plus les mêmes : le modèle musical y est prédominant, il se manifeste à maints endroits et semble davantage orienter les choix d'interprétation vers un « lyrisme musical ».

Ce que nous entendons, ici, par lyrisme, compte tenu de la complexité de la notion, est tiré de la définition du Robert mis en lien avec ce que Jakobson appelait la fonction expressive. Toutes les définitions du lyrisme évoquent de près ou de loin : « l'expression des émotions, des sentiments intimes, au moyen de rythmes, d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète ⁵⁸⁷ ». Jakobson, lorsqu'il évoque la fonction expressive explique qu'elle « vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion vraie ou feinte ⁵⁸⁸ ». Ces deux approches décrivent en réalité un seul et même

⁵⁸⁶ La complexité du système solfégique n'épuise pas celle du geste vocal, aussi nos transcriptions sont la résultante de compromis parfois dommageables mais nécessaires pour des questions de lisibilité.

⁵⁸⁷ Article « Lyrisme », dans Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2001.

⁵⁸⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963 [Traduit par

phénomène, la présence de paramètres qui ne sont pas directement dans le discours, mais autour du discours et qui sont le témoin du locuteur, de sa présence, de son « attitude ». Aussi, le lyrisme, d'une certaine manière, est lié à l'acte même de proférer une parole. En ce sens, les deux interprètes, parce qu'ils interprètent, sont en proie à une certaine forme de lyrisme mais qui semble de nature différente. Dans le cas de la version de Brassens, ce lyrisme ne contrevient pas à l'intelligibilité du texte dans la mesure où l'expression de l'état émotionnel de l'interprète est directement lié au contenu littéraire, et donc à la compréhension des paroles. Dans le cas de la version de Maé, à plusieurs reprises, nous avons noté un écart par rapport au texte littéraire, et plus encore, l'expression d'un état du locuteur qui ne se réfère pas au texte littéraire mais bien à la matière musicale qui fait la spécificité de sa version par rapport à celle de Brassens. En ce sens, la version de Maé ne fait pas montre d'un lyrisme au sens classique du terme, au sens de la fonction expressive de Jakobson, mais d'un lyrisme « musical » au sens où ce qu'exprime la version de Maé est d'abord et avant tout sa « personnalité » musicale. Autrement dit, il s'agit bien là d'une forme de lyrisme dans la mesure où ce qui est par-delà l'énoncé implique une « présence », mais d'un lyrisme « musical » parce qu'il ne se réfère pas au texte littéraire mais bien à la matière musicale qui « altère » la prosodie de la version originale.

Prenons un dernier cas pour exemplifier cet aspect :

*Qu'on se pendre ici, qu'on se pendre ailleurs
S'il faut se pendre*

Transcription n° 5 : Maé, *Qu'on se pendre ici, qu'on se pendre ailleurs / S'il faut se pendre*

Cet exemple montre très clairement, d'une part, que l'allégeance au texte ne constitue plus, pour Maé, une priorité esthétique et, d'autre part, que son interprétation se construit à partir d'un arrangement ordonné à la création d'un lyrisme musical, témoignant de la présence de l'interprète lui-même.

Dans le dernier couplet de la version de Maé — alors que Brassens garde soigneusement la même mélodie, mettant en évidence la fatalité d'une mort certaine avec un ton de conteur distant⁵⁸⁹ — l'interprète n'est accompagné que par la guitare sur les deuxièmes et quatrièmes temps, par la basse sur un *riff* de reggae, et par le *charleston* de la batterie. Mais pour relancer l'orchestre à la fin du couplet, pour le dernier refrain, Maé se livre à une interprétation qui semble en totale contradiction avec

Nicolas Ruwet], p. 214.

⁵⁸⁹ Rappelons les mots de Stéphane Hirschi à propos de Brassens : « Brassens, avec son classicisme entre densité et distance », *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, PUV, 2008, p. 62.

l'expression du fatalisme inhérent au texte littéraire. La mélodie emprunte au mode pentatonique mineur, avec un fort appel de la *blue note*, dans un *break* de batterie qui rappelle l'orgue *Hammond* et l'ensemble de l'orchestre. Cette phrase nous dit beaucoup plus de l'interprète, de ses influences musicales, du style de la version que du rapport entre texte et musique, ce qui induit nécessairement un autre comportement du public dans le rapport auditeur/œuvre qui relève davantage du collectif.

A travers le modèle qui oppose donc chanson française et chanson de variété, c'est le rapport de l'auditeur à ce qu'il écoute qui s'en trouve éclairci. La chanson française dont l'interprétation est construite dans le but de favoriser l'intelligibilité du texte, propose à l'auditeur une chanson dont l'enjeu est de saisir le texte, son sens, sa poétique. La compréhension du texte, en tant qu'activité intellectuelle, ne peut se réaliser que dans une écoute attentive et donc personnelle. De plus, le message est doublé de tout ce qui est lié au « dire », à la voix qui dit, à ce que Roland Barthes appellerait le *géno-chant*, « le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent « du dedans de la langue » et dans sa matérialité même [...] C'est, d'un mot très simple mais qu'il faut prendre au sérieux : la diction de la langue⁵⁹⁰ ».

A l'inverse, la chanson de variété induit une approche collective de la chanson. Bien que l'écoute ne se réalise jamais qu'à travers une personne et diverge d'un individu à l'autre, ce que provoque l'introduction significative d'un rythme spécifique dans la chanson de variété - rythmes sur lesquels sont construits les différents styles des musiques actuelles -, c'est un élargissement et un partage de cette réception individuelle, *quasi* instantanée, le plus souvent à travers la danse, ou plus largement vers une forme d'expression corporelle. Cela permet de comprendre la raison pour laquelle le recours spécifique au rythme tel qu'utilisé dans les musiques populaires est un moyen direct de partage pour un nombre illimité d'auditeurs simultanément. Le plus souvent, à un genre spécifique correspondent des spécificités rythmiques, et des danses, ou du moins des attitudes corporelles identifiées par les auditeurs et qui induisent un partage collectif, de la danse de salon au *pogo* en passant par le *madison*. Autrement dit, pour reprendre les termes de Barthes, il s'agit là du *phéno-chant*, qui « couvre tous les phénomènes, tous les traits qui relèvent de la structure de la langue chantée, des lois du genre, de la forme codée du mélisme, de l'idiolecte du compositeur, du style de l'interprétation : bref, tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression⁵⁹¹ ».

Si, dans la chanson française, l'appréciation par l'auditeur, en toute intimité, du texte et de la manière dont il est dit constitue la finalité de l'écoute, dans la chanson de variété elle n'est qu'une étape, absorbée par une sorte de reconnaissance des caractéristiques musicales mises en jeu dans le morceau dans le but d'un partage collectif.

Les limites de la distinction : chanson française/chanson de variété.

Il ne s'agit pas de dire que ce texte, dans la chanson de variété, ne sert à rien. Il est

⁵⁹⁰ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *L'Obvie et L'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 239.

⁵⁹¹ *Idem*.

bien évident qu'avec d'autres paroles, la chanson ne serait pas la même. Mais il s'agit plutôt, en vue de mener des analyses musicologiques de ce type de répertoire, de cerner d'emblée ce qu'il y a de plus spécifique. Et il semble, au vu des analyses menées plus haut, que ce ne soit pas le texte dans ce qu'il a de sémantique. Il est ainsi plus pertinent d'aborder une chanson en posant la question des compromis effectués par l'interprète entre le style de la version et le texte, et c'est la nature de ces compromis qui déterminera si la primauté est accordée aux enjeux rythmiques ou poétiques, au lyrisme musical ou à l'intelligibilité du texte... A l'inverse, il ne s'agit pas non plus de dire que l'arrangement dans une chanson française, au sens où nous l'avons utilisé, est de peu d'importance, mais de poser, là encore, la question des priorités esthétiques et sémiotiques, ce qui permet de centrer l'analyse sur des questions qui correspondent aux enjeux des différents types de chansons. Penser la chanson de variété et la chanson française avec ces objectifs analytiques permet d'écarter le dilemme du jugement de valeur - particulièrement délicat avec un répertoire populaire -, de ne plus comparer selon les mêmes critères des morceaux qui ne relèvent pas de la même esthétique (Jacques Brel et Claude François), et replacer chacun d'eux dans le contexte des exigences de leurs interprétations.

Cela étant, la dichotomie analytique présentée ci-dessus fait apparaître une nouvelle difficulté : un pan important de notre répertoire qui s'est précisément construit dans la combinaison et l'équilibre entre un usage spécifique du rythme des musiques populaires, de l'arrangement, et un travail littéraire de fond, dans sa dimension poétique, semble résister à cette dualité. On peut, de manière large, faire commencer ce répertoire avec Gainsbourg, et le suivre jusqu'à aujourd'hui avec des interprètes comme Stromae par exemple. Ce constat invite à imaginer une troisième voie, un genre qui synthétiserait chanson française et chanson de variété, et donc à envisager les deux catégories initiales non pas comme deux genres distincts mais plutôt comme les deux pôles extrêmes d'une droite entre lesquels s'inscrirait une infinité de nuances et de combinaisons, et au centre desquels, en équilibre, il y aurait cette troisième voie.

Ainsi posée, la question de l'intime et du collectif soulève ce qui semble être le moteur de deux ambitions esthétiques différentes. Des ambitions qui se manifestent directement dans l'interprétation de ces chansons, et qui influent indubitablement sur la perception que l'on a de ces chansons. Un certain rapport au texte peut susciter une relation de l'ordre de l'intime, alors qu'un usage spécifique du rythme induit le partage d'un contenu musical, et suscite une appréhension collective. Comme nous l'avons souligné, il convient de corroborer ce travail, qui ne constitue actuellement qu'une piste, en le confrontant à d'autres approches comme la sociologie par exemple. Enfin, pour la musicologie, il sera essentiel de définir plus précisément, dans la lignée des travaux engagés par Catherine Rudent, Céline Chabot-Canet, ou Julie Mansion-Vaquié, dans quelle mesure les composantes du style vocal des interprètes — en un sens plus large que le phrasé seul — jouent leur rôle dans ce qui semble pouvoir être compris comme deux rhétoriques différentes, et permettent à chaque interprétation de construire une nouvelle poétique, ainsi qu'un nouveau rapport à l'auditeur.

LE COLLECTIF
FACE À LA DIVERSITÉ DES MÉDIAS

La chanson comique et les personnages du music-hall

Mat Pirès, Études anglophones
Université de Franche-Comté

Ce chapitre s'intéresse aux voies de création du sentiment de connivence entre le chanteur-interprète et le public dans les chansons de music-hall, dans une période allant de la fin du dix-neuvième siècle aux années trente. Pendant l'âge d'or du music-hall cette forme de collectivité est reconnue et commentée dans la presse ; en Angleterre on emploie même un terme précis, « knowing », pour l'évoquer, terme dont Peter Bailey s'est emparé sous la forme « knowingness » dans son étude du music-hall⁵⁹². Nous allons tenter de situer ce phénomène par rapport au climat de répression politique et moraliste qui domine les divertissements chantants du dix-neuvième siècle, et qui influe fortement sur le contenu des chansons (aux niveaux gestuel tout comme textuel), créant un façonnement qui perdure bien après la fin de la censure. Nous allons d'abord situer le music-hall lui-même, historiquement et dans ses rapports avec les autorités publiques, avant de présenter certains aspects marquants des chansons, et des chanteurs, qui concourent à construire un sentiment alliant l'intime et le collectif dans la chanson humoristique. La discussion est centrée sur deux contextes nationaux, tous deux présentant une culture de music-hall très vivante : la France et la Grande-Bretagne.

Situer le music-hall

En France à partir de la période post-révolutionnaire, le spectacle chantant subit une série de transformations : les « goguettes » d'abord, qui cèdent après 1848 aux cafés chantants puis les cafés-concerts, ces derniers censés être moins politisés et militants⁵⁹³. Comme le montrent ces noms, il s'agit de séquences de numéros de chant ayant lieu dans un café. Le music-hall est la théâtralisation de ces cafés-concerts, leur transplantation dans un lieu dédié au spectacle, avec des fauteuils en rangs, une scène fixe, des éclairages. C'est une innovation importée d'Angleterre, le premier music-hall londonien datant de 1852 ; à Paris le Ba-ta-clan ouvre ses portes en 1865.

Les cafés-concerts sont tout au long du dix-neuvième siècle l'objet d'une censure

⁵⁹² Peter Bailey, « Conspiracies of meaning : music-hall and the knowingness of popular culture » *Past and present*, 1994, p. 144.

⁵⁹³ Concetta Condemi, *Les Cafés-concerts : histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

et de tentatives de contrôle politique. Le gouvernement délivre les permis d'exploitation des lieux, des permis professionnels pour les artistes, et veille sur le contenu des chansons par le biais d'un Bureau de censure sous la responsabilité des services de police. Les jours de spectacle, le gérant du café-concert doit se rendre au Bureau à partir de midi avec les textes des chansons prévues pour la soirée ; toute modification demandée doit être intégrée avant seize heures. Sans l'aval du Bureau, nul spectacle ce soir-là. L'autorité publique opère également une sélection draconienne parmi les candidats à la direction des établissements, afin de n'en retenir que les plus malléables. Ce cadrage est en vigueur de 1850 (à la suite des événements de 1848) jusqu'en 1906⁵⁹⁴.

En Angleterre, l'évolution est assez similaire : au début du XIXe siècle l'on trouve déjà des soirées chantantes dans les pubs – « song and supper rooms » ou « pub sing-songs » où les spectateurs mangent et boivent pendant les divertissements⁵⁹⁵ (Stedman Jones, 1974 : 490 ; Bailey 1986 : ix). Il s'agit d'un public très peu sage, occupé à discuter et à consommer. L'entrée du café-concert au théâtre est vécue comme l'investissement par la populace d'un lieu de loisirs bourgeois, ce qui attire l'attention des autorités municipales, du législateur, et des *temperance societies* (associations moralistes, en générale protestantes, qui combattent l'alcoolisme et la « débauche »). La répression anglaise est ainsi davantage centrée sur la vente d'alcool et de nourriture, la présence de prostituées en quête de clients, mais couvre bien sûr la salacité des gestuelles et des paroles des tours de chant (Bailey 1994 : 156 ; Kift 1996 : 176-182). S'il y a une différence, c'est sans doute qu'en Angleterre la censure prend la forme d'une injonction à l'autocensure ; il y a peu de fermetures administratives, mais les injonctions adressées aux directeurs d'exercer un soin particulier dans le choix des textes sont légion (Baker, 1990 : 68). Par contre l'émergence du music-hall anglais marque aussi une féminisation du public, les soirées « song and supper » étant essentiellement fréquentés par les hommes (Bailey 1986 : ix).

Il est important de relever que le contrôle qu'exercent les autorités sur ce mode de divertissement vise autant le public que l'artiste. Les fermetures administratives peuvent ainsi être motivées par la présence et le racolage de prostituées, et, surtout en France, par la conduite d'activités politiques : les procès-verbaux épinglent les « distributions de brochures non autorisées » et autres « conciliabules politiques clandestins⁵⁹⁶ ». Faire allusion à cette répression, c'est contribuer à la création d'un sentiment de partage, voire d'un combat partagé, de la définition d'une identité populaire. Ainsi un aspect de la collectivité réunissant artiste et public est à chercher dans ce front contre la répression des autorités.

Afin d'explorer la création de ce sentiment de collectivité dans l'opposition aux pouvoirs en place, nous allons analyser plusieurs aspects de l'interaction entre le chanteur et le public. Nous allons d'abord considérer quelques cas où le contenu référentiel des paroles des chansons concernent cette problématique ; en deuxième lieu on abordera l'emploi de la figuralité dans ces paroles ; une dernière section traitera enfin des *personnages* incarnés par les chanteurs.

Le contenu référentiel des paroles des chansons

Aborder directement la question de la censure est bien évidemment une démarche

⁵⁹⁴ Concetta Condemi, *op. cit.*, p. 31-38, 47.

⁵⁹⁵

⁵⁹⁶ Concetta Condemi, *op. cit.*, p. 39.

risquée pour un parolier, car la chanson risque elle-même de faire les frais des censeurs. Les paroles entendues sont celles qui conviennent aux autorités, ce qui problématise leur statut d'expression authentique. Les exemples de chansons traitant de la censure sont ainsi rares. Il en existe néanmoins un exemple célèbre : la chanson *You can't stop a girl from thinking*, interprétée par la chanteuse anglaise Marie Lloyd.

You can't stop a girl from thinking constitue en fait la riposte de Lloyd aux ennuis que lui a attirés une chanson précédente, *What's that for, eh?*⁵⁹⁷, histoire d'un garçon qui explique les mystères de la vie adulte à une jeune fille. La chanson n'avait en réalité rien d'obscène ; si elle attirait les foudres du censeur c'était surtout pour l'interprétation de Lloyd, ponctuée de gestes de complicité en direction du public. Toutefois, le music-hall londonien le Pavilion réagit à l'affront en exigeant la soumission des paroles trois jours à l'avance (Baker, 1990 : 68). Lloyd demande aussitôt à ses paroliers de riposter.

*I saw a lovely sight one day, what was it? half a tick,
While I think of it!
The maiden had a milk pail and the young man had a stick,
Now I think of it!
They met within a woodland glade and there he squeezed her hand,
And talked about the sunset and he declared the view was grand;
And she sat on her milking pail, while he was on the grass,
And poured out yarns as long as this, to make the moments pass.*

*Dialogue: "Darling, you know I have always loved you, altho' this is the first time we've met."
"I know you have Ferdinando!"
"And can thou be my own Anistasia?"
"I canst, my own Ferdy-Werdy."
Then, in that brief ecstatic moment, their eyes met, their hands met and their lips met, in one long
lingering, delicious... well you know*

*I mustn't tell you what I mean
Mustn't tell you what I've seen
Everything that's risky must be dropped
Well, I've been stopped for winking !
Mustn't tell you what I've heard !
Mustn't say a naughty word !
So help my bob, it's a jolly good job
They can't stop a girl from thinking.⁵⁹⁸*

C'est le refrain qui articule le plus directement l'impact de la censure. Mais les strophes

⁵⁹⁷ *What's that for, eh?* « also known as *Johnny Jones* » (paroles W. T. Lytton, musique George Le Brunn. London : Francis, Day)

⁵⁹⁸ *You can't stop a girl from thinking* (J. Tabrar, J. P. Harrington, G. Le Brunn. London : Francis, Day, 1897). Traduction : « J'ai vu un chose merveilleuse l'autre jour, c'était quoi déjà, un instant, / Que j'y pense ! / La jeune fille tenait un seau à lait et le jeune homme une baguette, / Maintenant que j'y pense ! / Ils se retrouvèrent dans une clairière et là il lui saisit la main, / Et parla du soleil couchant et déclara la vue splendide ; / Et elle s'assit sur son seau à lait, lui sur l'herbe, / Et raconta des histoires improbables, pour faire passer le temps. / Dialogue : « Ma chérie, tu sais que je t'ai toujours aimée, bien que ce soit notre première rencontre » / « Je le sais Ferdinando ! » / « Et peux-tu être à moi Anistasia ? » / « Je le peux, mon petit Ferdy-Werdy. » / Puis, durant ce bref moment d'extase, leurs yeux, leurs mains, leurs lèvres se retrouvèrent, et, langoureusement, délicieusement, ils... eh bien vous voyez la chose / Refrain « Je ne dois pas vous dire le sens que j'entends / Dois pas vous dire ce que j'ai vu / Si c'est risqué, il faut le couper / On m'a même inquiétée pour des clins d'œil / Je ne dois pas vous dire ce qu'on m'a dit ! / Je ne dois pas dire de gros mots / Eh bien ma foi (et ça tombe très bien) on ne peut pas empêcher une fille de penser ».

ainsi que le dialogue permettent également un positionnement idéologique sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Figuralité des paroles

Les paroles de *You can't stop a girl from thinking* constituent un reflet fidèle de l'étendue du domaine d'intervention du censeur : vulgarité, gestuelles suggestives (clins d'œil), et même polysémie : « mustn't tell you what I mean ». Ce combat contre la polysémie est même explicite dans une affiche que cite Pennybacker et qui précise que « Tout artiste qui s'exprimerait de manière vulgaire, ou à travers des doubles sens, sera congédié sur-le-champ »⁵⁹⁹ (Pennybacker 1986 : 129).

Par l'interdiction de la polysémie, le censeur rattrape la première ligne de défense rhétorique des paroliers et des interprètes ; sa présence dans les paroles des chansons de music-hall est abondamment citée et commentée. Le jeu de mots est néanmoins un aspect caractéristique du discours populaire en général. Mais dans la chanson de music-hall on trouve l'émergence d'une polysémie particulière, dépendant de la forme chantée, et spécifiquement de la rime présente dans les strophes. Cette polysémie se montre particulièrement bien adaptée à la représentation de la censure. On la trouve à partir des années 1930, il est exemplifié par la chanson *Folâtrerie*, interprété par Fernandel :

*L'autre soir ayant des idées folles,
J'entrais dans un grand music hall,
Et m'installais tout plein d'orgueil,
Dans un fauteuil.
On jouait une revue sans voile,
Et toutes les femmes étaient à genoux,
Chacune avait le dos tourné,
De mon côté.
Comme elles n'avaient pas de tutu,
Elles nous faisaient voir leur corps.
Ah mince alors !
C'était bien fait pour me réjouir
Et moi qu'avais envie de danser,
Très satisfait,
J'applaudissais.*

*Une danseuse à l'air folichon,
Qu'avait deux jolis petits petons,
Me fit de l'œil, je me dis ça va,
Tu l'attendras.
Une heure après, à la sortie,
Contre un mur, je faisais le pied de grue,
Elle vint alors avec envie,
Et pris mon bras.
Puis, elle me dit d'une voix de crécelle,
Tu sais je ne suis pas pudique,
Faut que je t'explique :
C'est dans un de mes derniers voyages,
Que j'ai perdu mon pull-over.
Mais oui mon cher,*

⁵⁹⁹ « Any artiste giving expression to any vulgarity, or words having double meaning, when on the stage, will be subject to instant dismissal ».

*Faut pas t'en faire !*⁶⁰⁰

Située explicitement *au* music hall, cette chanson présente un fonctionnement rhétorique s'appuyant sur un système de rimes plates, AA, BB, système qui « tombe en panne » à plusieurs reprises et de différentes façons. Les finales *folichon* – *petons* constituent un simple euphémisme⁶⁰¹, la rime étant maintenue. Les paires *voile* – *genoux* et *sortie* – *le pied de grue*, elles, posent une surenchère : l'abandon non seulement de la forme attendue, mais du système de rimes ; la finale *genoux* ne rime ni avec *voile*, ni avec aucune autre finale. Enfin dans les séquences *tutu* – *corps* – *alors*, *réjouir* – *danser* – *satisfait*, *crécelle* – *pudique* – *explique*, et *voyages* – *pull-over* – *cher*, on observe un basculement du système de rimes : la finale produite semble initialement être une non-rime, avec son consort de finales non-énoncés tabous : *cul*, *jouir*, *pucelle*, *pucelage*, mais dans chaque cas elle se révèle participer de l'ouverture d'une rime nouvelle.

Les deux cas de basculement et d'abandon attribuent ainsi l'« esprit mal tourné » de l'auditeur à une incompréhension du système de rimes. Dans la situation d'énonciation, la chanson fonctionne en reconnaissant le tabou et la censure, et en provoquant la production intérieure chez l'auditeur, grâce à la rime, d'un paradigme autre que celui que le chanteur produit en réalité : le paradigme tabou. La figure qui englobe le mieux ce fonctionnement est le *par'hyponoïan* – figure de l'attente trompée (Pires, à paraître).

Cette figure fait son apparition au début des années 1930 ; je n'ai pas réussi à trouver des exemples antérieurs à cette période. La censure n'était alors plus spécialement draconienne, ce qui fait penser à une intégration constitutive de ce type de figure dans le genre du chanson de music-hall. Chose intrigante, des exemples existent à la fois dans les traditions du music-hall française et anglaise des années trente, avec des exemples dans la tradition anglaise chez George Formby, sans doute l'artiste de music-hall et star du cinéma le plus connu de la période.

D'autres exemples d'attentes trompées intensifient l'effet figural à partir du co-texte. Par exemple la répétition d'un syntagme inachevé, manière de « faire monter la sauce » :

*Aujourd'hui voici l'histoire
De Hyacinthe et d'Victoire
Qui l'un de l'autre étaient grisés
Se l'disaient pour s'apaiser
Et qui finirent par ...
Et qui finirent par ...
Et qui finirent par se voir*⁶⁰²

Ou bien l'arrivée intempestive d'un refrain, puis une *reprise* :

*L' fils du maire de mon pays
N'est pas l' plus bête du canton
Seules les mauvaise langues dit-on*

⁶⁰⁰ *Folâtrerie* (paroles: E. Valette, musique: F. Heintz, 1931).

⁶⁰¹ Simple au niveau du système de rimes, mais néanmoins complexe dans les possibles substitutions : *nichon* (rime féminine avec *folichon*) ou *têtons* (similarité visuelle vis-à-vis de *petons*), et dans la « naturalisation » de l'euphémisme par l'emploi d'un syntagme figé : *petits petons*.

⁶⁰² *Ce n'est pas c'que vous croyez* (Sourza, Cazaux, 1934).

*Prétendent qu'il a l'air d'un
Ouvre la fenêtre qu'on respire un peu
Qu'il a l'air d'un orgueilleux*⁶⁰³

Ici l'on a un dialogue entre différentes instances énonciatrices, une instance moraliste et le chanteur ; finalement le premier a raison du second, mais pas du public...

Refrains, *patter*, gestuelle

Un autre apport linguistique à cette connivence autour de la chanson prend la forme de commentaires surgissant en pleine chanson. Dans le music-hall anglais, ce phénomène s'appelle *patter* ou *the spoken*. Il nous intéresse, car il peut servir à créer un rapport privilégié avec le public, une instance d'énonciation distincte et plus proche du public (du fait de son caractère parlé), dans une coexistence de voix pleinement assumée. Cette polyphonie est fondée sur une mise en rapport du chanteur et du chanteur, le second étant amené à apporter des commentaires sur la trame de la chanson, des récits « véridiques » en rapport avec elle, et dans certains cas à participer à l'avancement narratif de la chanson. Dans les deux cas, il y a mise en abyme entre le chanté, relativement factice, le fait du chanteur, et le parlé, une sorte de chœur qui permet un retour sur le contenu de la chanson. L'intégration de ces éléments parlés fait de la chanson une sorte de méta-objet que le chanteur, et le public, contemplant ensemble, créant ainsi une forme de collectivité en même temps qu'un aperçu de l'intimité du chanteur (même si cette intimité est bien sûr tout aussi construite que l'est l'identité du chanteur).

Il n'est pas aisé de récupérer ces interventions spontanées en l'absence d'enregistrements ; elles ne figurent pas en général dans les partitions, étant censées procéder de la libre invention de l'interprète. Toutefois, l'exemple de *You can't stop a girl from thinking*, reproduit plus haut, en montre un exemple. Le « dialogue », bien que distinct des paroles chantées, participe à l'avancement de l'histoire, dans le sens où il amène la situation scénarisée de la censure. Au-delà de cet aspect « pratique », le dialogue articule une tension entre la chanteuse, qui campe un tableau pastoral, et l'invalidation de cette même scène par la parleuse, porteuse de ruptures logiques (les jeunes gens se sont toujours aimés, mais viennent de se rencontrer), de registre (le prénom ronflant Ferdinando repris par le diminutif en doublon « Ferdy-Werdy »), et enfin de grammaire (la conjugaison archaïque *I can, thou canst*, rendue de manière inversée).

Ce *patter* est sans doute inhabituellement sophistiqué dans ce cas ; d'ordinaire il s'agirait de commentaires sur le contenu des paroles jetés entre vers ou entre strophes. Néanmoins, dans les deux cas le parlé permet de créer une profondeur d'instances énonciatrices et de convoquer le public symboliquement au moment du passage entre chanteur et parleur.

Théâtralisation et caractérisation du chanteur : les Personnages

Le dernier aspect du music-hall qui sera abordé est l'existence de « personnages ». Ceux-ci sont des types sociaux représentés (ou sur-représentés) par le biais de costumes,

⁶⁰³ *Ouvre la fenêtre* (Prévost, Montier, 1930).

de maquillage, d'accents, allure corporelle, et comportements spécifiques (Kift, 1996 : 45). Les interprètes, et même les « stars » au début de la migration vers le cinéma, incarnaient des personnages typés.

Les personnages conviennent au cadre théâtral du music-hall, mais ils contribuent également, par leur sursémotisation affichée et assumée, à une facilitation de la communication entre la scène et la salle. Comme nous l'avons dit, le public au music-hall se constituait en général d'une foule désordonnée, occupée à manger et à discuter, voire à se prostituer ou à ourdir des complots politiques. Le chanteur devait obligatoirement, afin d'attirer et de retenir l'attention du public, avoir recours à des apports mimo-verbaux et physiques. Ceux-ci comprenaient par exemple le gros clin d'œil, appuyé visuellement par une bouche grande ouverte, ou des mouvements destinés à réhausser la forme de la chanson : la fin du vers s'accompagnait souvent d'une forme de déambulation déhanchée ponctuée par des poses à l'extrémité de la scène. Le mimogestuel constitue une sorte de visite guidée de la chanson, une sursémotisation de son contenu, construisant la chanson en objet contemplé par le public et le chanteur sur scène. Le personnage, « plus grand que nature », permettait de justifier ces comportements bizarroïdes dans un contexte d'excès burlesque.

La gamme de personnages comprenait des types simples : paysan, militaire, pochard, vieux beaux ; mais elle renfermait également des types dont la spécificité a dû émerger au fil des représentations et des incarnations, jusqu'à constituer un type sans doute éloigné de tout représentant réel. On voit le début de ce processus dans les définitions de « gommeux » (« Jeune homme que son élégance excessive et son air prétentieux rendent ridicule », *Petit Robert*), ou le *comique troupier* (« chanteur de café-concert et de music-hall interprétant en tenue de soldat un répertoire souvent semé de sous-entendus grivois », Poulanges 2012 : 198) dont Fernandel, interprète de *Folâtrerie*, est considéré comme l'essence même (ibid. ; Sevrans 1978 : 47). En Angleterre le « lion comique »⁶⁰⁴, est décrit comme « débauché et désinvolte, vulgaire, qui se donne des airs de dandy, vêtu d'un grand manteau de fourrure, gants, avec un grand mouchoir qui sort du gilet, une canne (obligatoirement), un gros cigare, chapeau sur le coin de l'œil (...) des bagouzes à diamants » (Kift 1996 : 48). De tels personnages constituent donc un écran, une instance d'énonciation particulière, incarnée, qui participe à la création de sens, par la sémantisation des attentes trompées (on imagine bien le genre de discours d'un jeune militaire, d'un séducteur, d'un ivrogne, etc.). Le collectif peut être servi par l'identification du chanteur avec un type « du côté du public ». C'est le cas pour Fernandel le comique troupier, ou pour Formby l'homme de la rue, tous deux affublés d'une identité régionale ou « ethnique » ; Formby est le « northerner » (Kift 1996 : 45) et parle avec l'accent du Lancashire, Fernandel, le gars du midi, à l'accent de Marseille. Mais le collectif se ressource également dans les personnages de l'opposition (les bourgeois, les riches), voire dans des personnages traitres qui renient leur identité (ascension sociale chez le gommeux, le lion comique).

Enfin le simple fait de retrouver un personnage connu – à la façon de la *commedia dell'arte* ou des séries télé – constitue une expérience partagée centrée sur le lieu du music hall. Lorsqu'il s'agit de personnages qui articulent un rapport de classes, reproduisant des expériences cueillies dans la vie quotidienne et reconnaissable collectivement. Le cadre théâtral participe de cette caractérisation ; le comique troupier, ou l'homme de la rue, ne sont plus dans une caserne ou un pub mais en présence de

⁶⁰⁴ *Sic.* Le terme, formulé ainsi à la française, est une apocope significative de *dandelion*, « pissenlit », qui relève par sa suppression le terme *dandy*.

femmes, au théâtre. Mais parallèlement ils ne jouent pas leur rôle en faisant abstraction du public, comme dans une pièce ; au contraire, ils interpellent et impliquent vigoureusement ce public à chaque moment de leur tour de chant.

Les phénomènes que j'ai décrits ici concerne la situation très concrète du tour de chant de music-hall, pratique culturelle qui a rapidement perdu sa position prééminente dans l'entre-deux-guerres et dans les années qui ont suivi la deuxième guerre mondiale. Le music-hall cède sa place à des formes culturelles éloignées du spectacle vivant, notamment le cinéma et la radio, formes qui ne pouvaient pas accommoder le *personnage* et dans lesquelles la chanson humoristique peine à trouver sa place. On assiste en fait à la marginalisation de la chanson humoristique, tendance que j'attribuerais à la starisation du chanteur entamée avec le passage des chanteurs de music-hall vers le cinéma et poursuivi avec le rock'n'roll, qui a rendu problématique la chanson humoristique, l'amalgame entre chanteur et canteur étant dans ce cas susceptible de nuire aux carrières des individus. La chanson humoristique se trouve ainsi marginalisée, alors qu'elle se trouvait au cœur du répertoire du music-hall. La disparition de ces carcans, avec leurs « accessoires » : accent, costume, retours parlés et interruptions des chansons semble avoir rendu difficile l'incarnation de l'absurde.

L'on trouve toutefois une rare exception à cette lente disparition du personnage en la personne de Graham Fellows, un Anglais né en 1959, qui s'est distingué dans la musique britannique en interprétant ce type de chanson. Fellows a connu un énorme succès en 1978 avec un personnage, Jilted John (John le plaqué), et un 45-tours éponyme⁶⁰⁵ dans lequel l'adolescent John raconte son histoire d'amour avec Julie, et comment elle le quitte pour se mettre avec Gordon ; d'ailleurs le refrain « Gordon is a moron », Gordon c'est un demeuré, est resté dans les esprits.

Le personnage de John Shuttleworth, créé à partir de 1986, est sans doute la création la plus célèbre de Fellows. Musicien d'un certain âge qui se croit à la mode (cheveux gominés, veste en cuir), Shuttleworth révèle son inculture musicale tout au long de ses interventions en tant qu'invité dans les plateaux télé ou sur scène. Par exemple il se décrit comme *chanteur-organiste*, faisant référence au clavier électronique qu'il utilise ; son accompagnement s'appuie largement sur les mélodies préenregistrées de son clavier, les sujets de ses chansons tournent autour de la sphère domestique, sa femme Mary et enfants Karen et Darren, et son ami et imprésario Ken.

Pour illustrer ce à quoi ressemblerait un chanteur-auteur-interprète du music-hall aujourd'hui, nous allons analyser un extrait d'un passage de John Shuttleworth sur une émission de musiques actuelles, *Later... with Jools Holland*, et qui est visionnable sur YouTube sous le titre « John Shuttleworth Live on Jools Holland ». Dans l'extrait Shuttleworth propose une chanson qu'il appelle *Mary had a little lamb*. Voici la transcription du début (le patter est entre crochets) :

Mary had a little lamb [oh - you're probably thinking this is a well-known nursery rhyme...]

Mary had a little lamb / green beans and new potatoes / I had tuna and sweetcorn flan / we served ourselves – no waiters ['cause it was a carvery]

We had a carafe of sweet white wine / and Ken had a gin and tonic / There was a giraffe for children to climb / though no children were on it [cause it was raining – yeah that's why]⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Jilted John, *Jilted John* (Rabid Records, Manchester, 1978).

⁶⁰⁶ Traduction : « Mary had a little lamb [oh – vous vous dites sans doute que c'est une comptine connue] Mary had a little lamb / haricots verts et pommes de terres nouvelles / moi une tarte thon-maïs / on

Cette prestation est pétrie de particularismes découlant de la tradition du personnage de music-hall : le retour sur le contenu sous forme de patter, l'accent régional de Sheffield, le costume spécifique, qu'arbore Fellows dans l'ensemble de ses apparitions.

John Shuttleworth est un exemple de personnage *musicien*, type à ma connaissance absent du panthéon du music-hall. Cette spécificité n'est pas le fruit du hasard. En effet, il est quasi impossible pour un acteur du champ musical d'être pris au sérieux en incarnant un personnage fictif, à la manière du théâtre. C'est un effet du star-système, du processus de « pipolisation » qui voit le chanteur (personne réelle) et le canteur (énonciateur fictif et construit) se confondre ; l'autodérision n'y a aucune place. Shuttleworth, bien que musicien, se situe par son personnage *hors* du champ musical (il joue mal, ne comprend rien au domaine) ; incarner un vrai musicien, ce serait par définition se poser en individu sérieux, et qui se prend au sérieux.

La formes particulières de la connivence entre public et artiste dans la chanson comique du music-hall naissent d'une situation où la communication pose problème, en contexte de censure. Si cette censure est rarement évoquée directement, elle transparait souvent dans diverses formes de dédoublement : l'emploi de polysémies, souvent relevées par la gestuelle des interprètes ; la construction de *personnages* – chanteurs-type jouissant d'une notoriété auprès du public ; et le va-et-vient entre les deux énonciateurs, le chanteur et le canteur, sous forme d'interventions parlées survenant en pleine chanson.

La possibilité d'une connivence de ce type est largement compromise par le remplacement progressif, à partir des années 30, du music-hall par le cinéma et la radio, devenus les vecteurs de musique dominants. En migrant vers le grand écran, les vedettes du music-hall incorporent souvent leurs grands succès dans les trames des films. Mais ces prestations sont bien différentes des tours de chant : le chanteur est souvent peu mobile, et malgré certaines tentatives de reproduire l'ambiance du music-hall sur l'écran, il n'y a pas d'interaction avec le public.

Ainsi la marginalisation de la chanson comique est le produit de plusieurs évolutions : la disparition de la censure qu'elle permettait de contourner ou de pointer ; la transformation de la praxis dans laquelle l'interprète se trouve ; l'idéalisation progressive du chanteur en tant qu'individu. Il est donc notable que l'un des rares exemples de chanteur comique évoluant dans les structures consacrées de la musique actuelle (plateaux télé, vente de disques, concerts) a recours à des personnages tout à fait comparables aux types célèbres au music-hall, à la fois dans sa façon de paraître (costume, coiffure, tics, accent), et dans sa façon de se produire (*patter* en direction du public, situation symbolique à l'extérieur du champ musical).

s'est servis tous seuls – pas de serveurs [*parce qu'y avait un buffet*] On a pris une carafe de vin blanc liquoreux / et Ken un gin-tonic / Y avait une girafe sur laquelle les enfants pouvaient monter / mais aucun enfant dessus [*parce qu'il pleuvait – oui c'est pour ça*].

De l'influence du medium cinématographique sur le statut de la chanson

Marie Cadalanu, Arts du spectacle,
Université de Caen

Les études récentes insistent toutes sur l'importance de la chanson comme phénomène collectif, dans lequel l'interprétation et la relation avec le public ont une place impossible à négliger. Corollaire de ce caractère collectif : la chanson acquiert une fonction sociale, elle en vient à souder une communauté qui connaît le répertoire et est intégrée dans la prestation à laquelle elle est susceptible de participer, en chœur avec le reste des auditeurs. La vente des petits formats, qui permet à l'auditoire d'être en pleine possession des paroles, témoigne de cette dimension socialisante de la chanson.

Cependant cette conception collective de la chanson est mise à mal dès le début du XXe siècle et surtout dans les années vingt avec le développement des music-halls et des revues à grand spectacle, qui induisent un changement d'échelle et de technologie, une incorporation des nouveaux rythmes - en particulier le jazz - et de la danse, dans le but d'attirer des spectateurs plus internationaux et plus nombreux. Le développement du music-hall inaugure ainsi le passage d'un divertissement communautaire, participatif, à un divertissement plus spectaculaire et dépendant de la technologie. Le cas d'une Mistinguett, qui intègre dans sa carrière au music-hall son image de chanteuse réaliste, est exemplaire de cette transition du café concert au music-hall.

La deuxième étape de cette mise à mal de ce qui semble un phénomène intrinsèque à la chanson est liée au développement de l'enregistrement mécanique et de la diffusion de la chanson, par la radio, le phonographe, et ce qui nous intéresse ici, le cinéma. Les salles de spectacle elles-mêmes trahissent cette transition ; un certain nombre de salles de music-hall sont transformées en cinémas (notamment le théâtre de la Gaîté Rochecouard en 1933). L'usage du micro contribue également largement à faire évoluer les pratiques. Inauguré en France par Jean Sablon, utilisé largement par Tino Rossi, il permet des prestations basées sur la création d'une impression d'intimité liée à la possibilité pour le chanteur de murmurer les paroles de ses chansons comme une confidence au spectateur/auditeur. À l'intimité réelle liée à la proximité du chanteur avec son auditoire et à la participation active des spectateurs se substitue donc une intimité en trompe-l'oreille permise par les nouvelles technologies, qui cache un éloignement effectif et la disparition des manifestations de communion, de relation directe et spontanée entre le chanteur et son public. C'est dans ce contexte que se développe le cinéma parlant en France dans les années trente, qui interroge de façon privilégiée cette transition décisive dans l'art de la chanson.

Rappelons ce paradoxe du cinéma, qui propose une expérience à la fois collective et individuelle. On est dans la même salle, devant le même film, mais le sentiment de communauté a disparu, chacun recevant le film pour lui dans la salle obscure et silencieuse dans laquelle il peut faire abstraction des autres spectateurs, de sorte que chacun a vu « son » film, dont il a l'illusion qu'il lui est personnellement adressé. Le cinéma est donc le lieu privilégié de cette interrogation sur l'intime et le collectif, lui qui porte ce paradoxe de façon intrinsèque.

En outre, le cinéma des années trente se constitue en relation étroite avec d'autres arts, obéissant à un phénomène d'hybridité généralisée. Dans ce contexte, la place de la chanson est primordiale. Cinéma et chanson s'alimentent mutuellement, suivant en cela la théorie d'André Bazin sur le cinéma comme « art impur ». La chanson devient un élément déterminant du nouveau cinéma sonore, marquant de son empreinte une grande majorité des films de la décennie. La place de la chanson, sans pareille dans l'histoire du cinéma français et sans doute sans équivalent ailleurs – sans rapport avec le statut de la chanson dans le musical américain par exemple – détermine en partie le tournant que prend l'esthétique cinématographique au moment du développement du cinéma sonore. Dans le cinéma français, la chanson vaut pour elle-même, comme une pause spectaculaire dans le récit où le temps d'une séquence les spectateurs voient et écoutent un chanteur à succès⁶⁰⁷. Du fait de cette relative autonomie de la chanson de film, à laquelle on assiste pour elle-même, l'évolution du statut de l'art de la chanson est interrogée de façon quasi directe.

Le cinéma musical se fait le témoin de l'évolution du statut de la chanson dont il est le premier touché à travers de multiples séquences de café concert, de music-hall, d'enregistrements radiophoniques et même télévisés. La façon dont ces films reprennent à leur compte les mutations du statut de la chanson obéit à une double tentation, oscillant entre nostalgie et prise en compte active des nouveaux modes de prestation de la chanson, hésitant entre célébration des possibilités ouvertes par ces nouvelles technologies et dénonciation d'une évolution néfaste à ce qui définissait jusque-là la chanson, en particulier son caractère communautaire, comme à l'intégrité du chanteur, arraché à son public et dont la voix et le corps sont désormais dissociés. En outre, cette tendance nostalgique dominante suscite l'élaboration, au sein des films mêmes, de dispositifs qui cherchent à rétablir l'illusion de cette réception collective de la chanson : cela passe en particulier par la reconstitution des situations de spectacle vivant et du phénomène communautaire qui en émane. C'est ce par quoi nous voudrions montrer la réciprocité des influences de la chanson et du cinéma.

La chanson dans tous ses états

Le cinéma chantant des années trente va intégrer tous les modes de prestation de la chanson en son sein : séquences de café concert, de music-hall, d'enregistrements radiophoniques et même télévisés.

⁶⁰⁷ Sur l'originalité du cinéma chantant français par rapport au musical américain, voir Giusi Pisano-Basile, entretien sur le site *Le Hall de la chanson ; Centre national du patrimoine de la chanson , des variétés et des musiques actuelles*. URL : www.lehall.com/out.php?id=2358&title=&url=http://chanson-du-film.lehall.com

Cette attention à la chanson dans toute sa diversité s'explique notamment par les origines du cinéma parlant. Les premières tentatives de sonorisation se sont immédiatement portées sur la chanson : Paulus filmé par Méliès, puis les chansons filmées - les Phonoscènes Gaumont en particulier, mais aussi les « films chantant » de Georges Mendel - , qui mettent en scène des chanteurs du café concert ou du music hall interprétant un de leur succès, le plus souvent sur une scène et devant un rideau imitant le rideau de fond de scène du théâtre. Pour Alice Guy, Dranem interprète *Le Vrai Jiu-Jitsu* et *Five O'Clock tea*, Félix Mayol entonne *La Polka des Trottins*, *Questions indiscretes*, *Lilas blancs* et Polin *L'anatomie du conscrit*. Yvette Guilbert, quant à elle, transpose également son répertoire dans ces petits films, se prêtant à plusieurs chansons filmées produites par la Tobis et la Paramount dans les années 1920 et 1930, grâce auxquelles elle introduit au cinéma son répertoire du XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

Les longs métrages de fiction continuent d'intégrer tous les types de prestation dans les films qui se font ainsi les dépositaires d'un art multiple et de son évolution. Le cinéma français des années trente intègre aussi bien la chanson des rues (la séquence la plus célèbre est sans doute l'ouverture de *Sous les Toits de Paris* réalisé par René Clair en 1930), le café-concert, le music-hall, que les pratiques plus récentes liées à l'enregistrement (disque, cinéma) et à la diffusion (TSF). *Marinella* (Pierre Caron, 1936) notamment témoigne de ces nouvelles pratiques. Le film intègre une séquence de performance pour la radio lors de laquelle Tino Rossi (qui s'appelle Tino dans le film, prouvant à quel point la prestation du chanteur et son statut de vedette dans ce type de films priment sur la fiction) interprète *Tchi Tchi*. Une autre séquence témoigne de l'importance de la diffusion par le disque : Lise reconnaît l'identité de Tino qui se faisait passer pour un simple peintre, parce qu'il ne peut s'empêcher de chanter sur le disque de *Marinella* qui tourne sur le pick-up de la voisine d'en face, trahissant sa véritable identité. Enfin, la télévision n'est pas en reste puisqu'on assiste à un essai télévisé lors duquel Tino chante *Laissez-moi vous aimer*. Cela bien sûr sans oublier les prestations improvisées (Tino chantant en peignant au début du film *Pour t'avoir au clair de lune*) ou qui correspondent à des représentations sur scène (*Laissez-moi vous aimer* et *Marinella* deux fois en scène). Un seul film peut ainsi intégrer à lui seul une grande diversité de pratiques musicales et les faire dialoguer. Il n'est pas rare que plus de sept titres soient utilisés *in extenso*.

Un film comme *Rigolboche* (Christian-Jaque, 1936), montre également la façon dont les films français de la décennie, au-delà des frontières génériques, intègrent toute la diversité du spectacle chanté. Kelley Conway, dans son ouvrage *Chanteuse in the City*⁶⁰⁸, souligne que la séquence finale dans laquelle Mistinguett se produit dans une revue combine une esthétique héritière de Busby Berkeley et une musique très parisienne (les paroles de la chanson *Oui, j'suis d'Paris !*), et que la persona de Mistinguett elle-même, dont le personnage reprend dans ce film le nom d'une chanteuse de music-hall du XIXe siècle, arrive ici à combiner l'image de la meneuse de revue et celle de la gosse de Paris, absorbant certaines caractéristiques typiques de la chanteuse réaliste : l'« authenticité » supposée, la trajectoire de la misère au succès, le parisianisme. Kelley Conway voit même dans la séquence une célébration implicite du film à grand spectacle. Elle en vient à cette caractérisation du film : « L'intrigue est un pot-pourri de film noir, de mélodrame, de boulevard et de film musical de coulisses⁶⁰⁹. »

⁶⁰⁸ Kelley Conway, *Chanteuse in the City : The Realist Singer in French Film*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.76 (Ma traduction).

La diversité du film reflète donc la capacité du cinéma sonore à intégrer les diverses traditions de prestations musicales et à les fondre dans un même film.

Cette mise en présence de diverses formes de prestations est néanmoins rarement neutre. Elle est parfois au service de la célébration des nouveaux modes de diffusion et de reproduction de la chanson, comme c'est le cas de la plupart des films dont Tino Rossi est la vedette, à commencer par *Marinella* que nous avons déjà évoqué, ou du *Chanteur Inconnu* (Victor Tourjansky, 1931), dont une séquence met en scène Jean Sablon participant à un radio-crochet, utilisant les ressorts de la radio et du micro pour tenter sa chance. Mais elle prend le plus souvent un accent nostalgique, privilégiant les formes populaires et collectives au détriment des formes nouvelles et plus « bourgeoises » de la chanson. *Cœur de Lilas* (Anatole Litvak, 1931) intègre d'une part l'esthétique du café-concert et de la chanson réaliste, d'autre part celle du music-hall, au gré de trois chansons. Le film se concentre sur la peinture du monde interlope du Paris populaire et de ses divertissements, liant les lieux à des types spécifiques de prestations. La première séquence s'ouvre sur un long travelling qui plante le décor parisien populaire dans lequel se passe la majeure partie du film, s'attardant sur un café et un bal musette, des prostituées, et au cours duquel s'élève en *off* la chanson *Dans la rue* interprétée par Fréhel, révélée un peu plus tard au gré du même travelling, faisant sa lessive à la fenêtre. La chanson, en harmonie avec la caméra, illustre ce monde et la vie des prostituées qui le peuplent et que le spectateur a déjà pu rencontrer dans son quotidien. En outre, le thème de la rue est caractéristique de la chanson réaliste et de la persona des chanteuses réalistes elles-mêmes (Fréhel a commencé comme chanteuse des rues, créant autour de cette enfance une mythologie en accord avec celle de la chanteuse réaliste depuis Eugénie Buffet). C'est donc toute la tradition de la chanson réaliste qui est condensée dans cette séquence d'ouverture. La séquence musicale suivante se passe dans un bal musette du même quartier, dans lequel Gabin et Fréhel interprètent *La Môme caoutchouc*. Dans ce contexte populaire, Gabin et Fréhel ne sont pas mis en valeur comme des stars en représentation (pas d'éclairage spécifique, ni de cadre fixe qui définirait l'espace d'une scène). De longs travellings suivent au contraire Jean Gabin qui déambule au milieu des clients, qui se joignent à lui au moment du refrain, intégrant le personnage à la communauté de ce peuple des bas-fonds. La troisième chanson du film, *Ne te plains pas qu'la mariée soit trop belle*, interprétée lors de la séquence du mariage par Fernandel qui n'a quasiment que cette apparition dans le film, est en rupture avec les deux premières. Kelley Conway remarque que la prestation de Fernandel, festive, expansive, dans la pure tradition du music hall où il a commencé, est à l'opposé de la prestation retenue de Gabin. A cette opposition esthétique correspond dans le film un discours social, version bourgeoise de la chanson : Lila est sortie de son quartier, de son monde, et la chanson reflète ce changement de lieu et de milieu social. Bien que les convives entonnent la chanson, Kelley Conway y voit un aspect plus artificiel et mondain, dans lequel la mariée offre une image passive de la femme à l'opposé de celle, sexuellement agressive, proposée par Fréhel dans *La Môme caoutchouc*. Or c'est sur cette chanson et dans ce monde que Lila découvre la véritable identité de Lucot, un policier infiltré dont elle croyait être sincèrement aimée. L'air de *La Môme caoutchouc* est ensuite repris, rappelant *in fine* le monde populaire du bal musette et l'incompatibilité de ces deux territoires, érigeant les deux chansons en emblèmes de cette opposition frontale à l'image de ces deux personnages dont l'union est impossible.

Dans *Faubourg Montmartre* (Raymond Bernard, 1931), le film tout entier

interroge les tensions entre l'ancien et le nouveau Paris, opposant une séquence avec une chanteuse réaliste, à des séquences dans le Paris clinquant du music hall, des femmes modernes, dont l'incarnation est bien sûr le personnage de Florelle. Le film illustre aussi l'aspect quasi documentaire de telles séquences qui reproduisent au plus près l'esthétique de ces salles grandioses, voire qui situent leur séquences musicales dans des lieux véritables – que les plans soient véritablement filmés sur place, ce qui est rare, ou que la salle soit reproduite en studio. Le Palace dans lequel se situe la représentation du personnage de Florelle est un music-hall situé 8 rue du Faubourg Montmartre depuis 1921. D'abord appelé *l'Éden*, il est renommé en 1923 quand Oscar Dufrenne et Henri Varna l'achètent et le modernisent pour en faire un des plus beaux music halls de Paris, qui connaît ses heures de gloire de 1923 à 1933, époque que montre le film. La séquence a également l'intérêt de souligner une différence majeure entre le music-hall et le café concert : la place du public et les codes de conduite. Au début de la séquence, le personnage de Florelle reconnaissant ses cousines dit « Bonjour, Céline et Ginette ! ». Ginette, incarnée par Gaby Morlay, répond mais reçoit des regards réprobateurs de la part des autres spectateurs. Alors que Ginette veut croire que l'intimité du café-concert entre le chanteur et son public perdure dans le music-hall, la désapprobation des autres spectateurs indique que cette intimité est désormais inappropriée et illusoire, avec cette conséquence majeure qu'est l'exigence de silence et d'immobilité de la part du public qui ne participe plus au spectacle⁶¹⁰. La chaleur de Florelle sur scène qui semble pouvoir prendre en compte son auditoire même le plus modeste est une attitude de commande, nécessaire à la performance, puisque le personnage est odieux en dehors de la scène dans le reste de l'intrigue. Plus tard dans le film, la chanson d'Odette Barency, chanteuse réaliste au physique assez proche de celui d'une Fréhel, est interprétée dans une atmosphère langoureuse et enfumée qui s'oppose à l'énergie et la lumière du music-hall. Elle s'oppose surtout à la séquence au music hall du fait de la proximité voire de l'interaction entre la chanteuse et les femmes qui l'écoutent, qui peuvent ponctuer la chanson de remarques, participation rendue plus aisée par la disposition des femmes en cercle autour de la chanteuse ainsi que par le mouvement de la caméra qui passe d'une femme à l'autre, avant de revenir à la chanteuse, soulignant l'aspect communautaire de la prestation.

La même analyse serait possible à propos de *Zouzou* (Marc Allégret, 1934), qui oppose une séquence à la blanchisserie où Zouzou (Josephine Baker) improvise pour ses collègues une parodie de la prestation de Miss Barbara chantant *C'est lui*, la star du music hall, offrant ainsi une vision caricaturale du music-hall qui réintroduit la spontanéité et la complicité entre la chanteuse et son public, alors qu'à la fin du film *Zouzou*, elle-même devenue star du music-hall, interprète *Haïti* sur scène dans une cage dorée avant de reprendre *C'est lui* dans un contexte tout à fait différent de celui de sa première improvisation de la chanson dans la blanchisserie, la chanson exprimant ici le drame du personnage érigé en star mais qui n'a pas su gagner l'amour de celui qu'elle aimait. Ainsi, au gré de cette séquence à grand spectacle, le film porte un regard très critique sur le monde du music hall, l'opposant à l'authenticité de l'improvisation de la chanson au sein de la petite communauté des blanchisseuses.

Dans certains cas, les films prennent en charge un discours puissamment critique sur les évolutions de la chanson, comme dans *Le Bonheur* (Marcel l'Herbier, 1935), qui critique le pouvoir de fascination et la vanité de la chanteuse de revue. La première

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.133.

séquence dans laquelle la star interprète au music-hall la chanson *La bonheur n'est plus un rêve*, offre une critique de la capacité de la vedette à rendre le spectateur masculin passif et à lui faire perdre son sens politique. L'anarchiste Charles Boyer, pris au piège de la fascination que suscite la star, qui lui donne l'illusion d'une fausse intimité en créant l'impression que sa chanson lui est adressée personnellement, ne parvient pas à mener à bien l'assassinat prévu. Et le film double la critique en visant à la fois le music-hall et le cinéma, s'ouvrant sur cette séquence de music-hall et se clôturant sur le même effet de fascination suscité cette fois-ci par le cinéma, quand le personnage de Charles Boyer, de nouveau seul, observe l'image et entend la voix, reproduites à l'écran, de celle qu'il a aimée. On assiste ainsi, au cours du film, à une valorisation de l'homme du peuple contre la capricieuse star, qui s'humanise en rencontrant à la fois l'amour et le peuple, et d'autre part à la dénonciation du système, qui donne au spectateur l'illusion fascinante d'une adresse directe, doublée au cinéma de la dissociation entre le corps et la voix réels et leur reflet projeté à l'écran. D'un côté, la star crée une impression d'intimité - Charles Boyer dans *Le Bonheur* est encouragé à croire qu'elle ne chante que pour lui. Mais une conséquence de cette intimité est la perte de la collectivité, d'une écoute commune et d'une intégration du spectateur, qui est un élément clé de la nostalgie exprimée dans les années trente, et dans l'imaginaire du café concert. Des films comme *Le Bonheur*, mais aussi *Prix de beauté* (Augusto Genina, 1930), *Sola* (Henri Diamant-Berger, 1931), expriment cette inquiétude vis-à-vis de ces nouveaux modes de reproduction de la voix.

Surtout, une séquence vaut comme un cas d'école, offrant une leçon qui montre que la chanson n'existe que par son incarnation devant un public. Dans *Avec le sourire* (Maurice Tourneur, 1936), le personnage de Maurice Chevalier donne à son amie une leçon mémorable d'interprétation de la chanson *Le Chapeau de Zozo*, interprétant la chanson de quatre façons différentes de façon à toucher l'ensemble de son public, des bourgeois à l'homme du peuple en passant par les Apaches et les gens « un peu précieux ». Dans ce contexte, la perte de la relation directe entre le chanteur et son public, la dissociation du corps et de la voix suscitée par les nouvelles techniques d'enregistrement et de diffusion, mettent à mal ce qui est présenté comme au fondement même de l'art de la chanson.

Ainsi, les films des années trente rendent compte de la diversité des pratiques de la chanson, le plus souvent au sein d'un même film. Cela leur confère une valeur de témoignage de ces formes de divertissement disparues et de la transition du café-concert et du chanteur des rues à la prestation pour la TSF et le disque. Mais l'intégration de ces différents types de prestation est le plus souvent l'objet d'une opposition entre diverses pratiques qui aboutit régulièrement à un jugement, parfois en faveur des nouvelles technologies de la chanson (les films de Tino Rossi notamment, qui à l'exemple de *Marinella* montrent la participation à des émissions radiophoniques et l'enregistrement de disque comme partie intégrante du métier de chanteur dans sa forme contemporaine), le plus souvent en faveur d'une valorisation nostalgique des pratiques communautaires et populaires de la chanson aux dépens de ses évolutions ultérieures, music-hall comme disque ou cinéma, dont l'esthétique nouvelle a pour conséquence de réduire à néant la vocation communautaire qu'incarnait la chanson. Aux considérations esthétiques s'ajoutent donc des considérations politiques et sociales qui témoignent des inquiétudes de la société française des années trente face aux évolutions rapides qu'elle connaît.

Recréer l'illusion d'un spectacle vivant

Le cinéma exprime donc la nostalgie de pratiques qui dans les années trente voient déjà leur fin, et en particulier la nostalgie de la communauté créée par la chanson. Pour le nouveau cinéma sonore, il s'agit donc de reconstituer cette communauté chez les spectateurs, celle d'un *medium* dont la situation de réception n'est pas du tout la même et qui tend par sa nature même (le dispositif de la salle noire) à dissoudre la communauté des spectateurs dans la multiplicité des individualités. L'enjeu est donc de donner aux spectateurs de ces films l'impression de cette réception collective de la chanson, grâce à tout un travail qui vise à dépasser la simple reconstitution d'une prestation scénique, pour donner au spectateur l'illusion qu'il assiste à un spectacle vivant et d'un lien entre les chanteurs et leur public. Les séquences musicales de ces films sont le lieu où n'est-peut être pas inexorable ce qu'Anouk Adelman a appelé l'« impuissance du spectateur⁶¹¹ », pour caractériser ce moment où les spectateurs ne chantent plus avec le chanteur.

À cet égard, l'importance du public intradiégétique est primordiale. La grande majorité de ces séquences intègrent des contre-champs réguliers sur un public fictionnel, qui non seulement observe la prestation mais qui bien souvent y participe : les séquences de représentations se terminent le plus souvent par des applaudissements, et surtout le public est susceptible de se joindre au chanteur en reprenant les refrains, de façon spontanée ou suscitée par le chanteur. *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930) s'ouvre sur un chœur qui chante la chanson titre du film lors d'un vaste travelling sur les toits, plan-séquence qui descend progressivement dans une cour où l'on découvre la source de la chanson : autour d'Albert, un chanteur des rues – incarné par Albert Préjean –, tout un groupe de badauds chantent avec lui. Le refrain fini, Albert s'adresse à son public : « Alors bravo, ça va pas mal cette fois-ci ; on va encore reprendre le refrain une fois ensemble, et ça va aller beaucoup mieux. Hein ? En avant la musique ! », et le public réel du film d'entendre pour la seconde fois ce refrain. Parfois, le texte même de la chanson appelle à la participation du public interne au film. C'est le cas de *La Valse à Dédé de Montmartre* dans *Dédé la musique* (Pierre Berthomieu, 1942), dont le premier couplet se clôt sur cette adresse : « Et vous chanterez tous le refrain ». Le public intradiégétique étant un reflet du spectateur du film, on peut avancer qu'à travers la figure des badauds amassés de la séquence initiale du film de René Clair, c'est en fait le public qui est visé et à qui Albert enjoint de reprendre avec lui le refrain, de même que les paroles du refrain de *Dédé de Montmartre* sont tout autant un appel au public fictionnel de Dédé qu'au public réel du film.

Le plus significatif est sans doute l'usage du principe du karaoké dans *Cendrillon de Paris* (Jean Hémard, 1930). Lors du bal des Catherinettes, on assiste à un certain nombre de représentations diverses dans la veine du cinéma des attractions – un numéro de contorsion, un French Cancan, le défilé des Catherinettes - dont une prestation d'Alibert dans son propre rôle, annoncé par l'animateur de la soirée sous sa véritable identité : « Mesdames, Messieurs, le chanteur Alibert est parmi nous », selon une caractéristique récurrente du film de chanteur, qui le différencie radicalement du film musical : on attend du chanteur, qu'il joue son propre rôle comme Alibert dans *Cendrillon de Paris* ou qu'il emprunte une identité de fiction comme Tino Rossi dans ses films, qu'il privilégie sa propre persona de chanteur sur le personnage qu'il incarne, de sorte que les chanteurs passés au cinéma incarnent toujours plus ou moins leur propre

⁶¹¹ Anouk Adelman, *Chansons à vendre*, Paris, Cujas, 1967, p. 19.

rôle dans des scénarios taillés sur mesure. Alibert interprète alors *Rosalie est partie*, filmé frontalement en plan large, et de trois-quarts face en plans plus serrés, tantôt depuis la droite, tantôt depuis la gauche, toujours selon le point de vue du public composé des convives du bal. Des contre-champs en plans fixes qui isolent des tables dans le public ainsi qu'un travelling qui balaie l'auditoire insistent sur la présence diégétique du public. Alibert fait alors participer l'assistance : il fait chanter le refrain une première fois par les femmes, puis par les hommes, puis une dernière fois par l'ensemble du public. Jusque-là, rien de bien différent de ce que nous avons déjà souligné à propos d'autres films. L'originalité de cette séquence réside dans le fait qu'au moment du troisième refrain se substitue aux images d'Alibert ou du public un carton avec les paroles de la chanson, qui défilent à l'écran. Seul exemple français à notre connaissance, cette séquence fait néanmoins écho à une tradition américaine bien connue qui est celle des *bouncing balls*, petits films dans lesquels les paroles de la chanson pouvaient être suivies à l'écran par le public grâce à une balle qui avançait sur le texte au rythme de la chanson qu'il entendait. De façon similaire, le fait d'afficher les paroles dans cette séquence de *Cendrillon de Paris* témoigne d'une invitation directe au public du film. Le public intradiégétique qui chante est à l'évidence ici une mise en abyme du public réel appelé lui-même à prendre une part active au film qui défile devant ses yeux. Une séquence aussi explicite que celle-ci corrobore notre hypothèse selon laquelle les séquences chantées des films de la décennie fonctionnent comme un appel à la participation active du spectateur de la salle. Ces séquences nourrissent le rêve de franchir les barrières entre l'écran et la salle de façon à actualiser dans la salle la participation communautaire que représente la chanson dans le film.

De fait, si les pratiques spectatorielles dans les années 30 sont codifiées (silence, station assise, etc.), les séquences chantées semblent le lieu de la persistance d'une participation active du spectateur, comme cela était encore de mise au cinéma jusque dans les années 1910⁶¹². La chanson dans les longs métrages français de la décennie suscite une attitude tout à fait originale de la part des spectateurs au regard des pratiques qui ont cours dans les années trente. Si l'on en croit les déclarations de Raymond Lefèvre dans « La Cinéphilie chantante des années trente », le public chantait effectivement lors de ces séquences :

Une joie communicative s'emparait de toute la salle et, bien souvent, le public reprenait en chœur les refrains chantés par les personnages du film. Ce fut le cas pour *La Route est belle* (1930) de Robert Florey, alors que le public émerveillé découvrait enfin un film sonore en langue française⁶¹³.

La chanson est donc le lieu d'une collectivité rétablie le temps d'une séquence. L'esthétique adoptée joue aussi un rôle important, et il est probable que la caméra frontale et le système élémentaire du plan fixe quasi-unique, au mieux raccordé dans l'axe pour se rapprocher du chanteur, si décrié comme trop théâtral, n'est pas uniquement une facilité mais témoigne de cette volonté du cinéma chantant de reproduire chez le spectateur l'expérience de la scène.

Ainsi, le modèle de sociabilité et de performance du café concert persiste dans les films des années trente, en témoignent les performances de Fréhel qui, dans ses moments chantés au cinéma, exprime la nostalgie de son passé et de celui de Paris, dans

⁶¹² Lire Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de film : les projections avant 1914*, Rennes, PUR, 2010.

⁶¹³ Raymond Lefèvre, « La cinéphilie chantante des années trente », *Le Cinéma du Samedi soir*, *Cinémaction* n° 95, deuxième trimestre 2000, Paris, Corlet/Télérama, 2000, p. 150.

des films comme *Cœur de Lilas*, déjà évoqué, *Le Crime de M. Lange* (Jean Renoir, 1936), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937), et *L'Entraîneuse* (Albert Valentin, 1938). Dans *Pépé le Moko*, la chanson que Fréhel chante à l'attention du personnage de Jean Gabin, *Où est-il donc ?*, exprime ce que Ginette Vincendeau appelle « double nostalgie », une nostalgie à la fois du Paris des années 1910, éloigné – les personnages sont dans la Casbah d'Alger – et disparu – la Scala, fermée en 1933, l'âge d'or du Moulin Rouge, les troquets et les bals –, et une nostalgie plus personnelle de Fréhel qui pleure sa propre jeunesse et les amis perdus⁶¹⁴ :

*Où est-il mon moulin de la Place Blanche
Mon tabac, mon bistrot du coin ?
Tous les jours étaient pour moi dimanche.
Où sont-ils, les amis, les copains ?
Où sont-ils tous mes vieux bals musettes
Leur javas au son de l'accordéon ?*⁶¹⁵

Dans son style même, on sait que Fréhel refuse les nouveaux courants musicaux et même les innovations techniques comme le microphone qui amènent une nouvelle façon de chanter. Dans *Pépé le Moko*, l'intimité avec son public est redoublée du fait de l'adresse directe de sa chanson au personnage de Jean Gabin, prisonnier dans la Casbah, lui-même pris de la nostalgie de Paris.

Les affinités électives entre cinéma français et chanson dans les années trente permettent de comprendre les relations centrales des ces deux arts, et en particulier la façon dont le cinéma reflète et négocie les rapides mutations des pratiques de la chanson.

Le cinéma évoque les évolutions de la chanson entre les années vingt et les années trente, en même temps qu'il est un des agents majeurs de cette transition de la chanson comme pratique collective à un éloignement croissant entre le chanteur et son public au music-hall et davantage encore du fait des nouvelles technologies d'enregistrement et de diffusion, dans lesquelles la prestation scénique cesse d'être centrale, allant jusqu'à dissocier le corps et la voix de l'artiste là où le corps et ses manifestations étaient auparavant centrales. Le cinéma sonore prenant acte de cette évolution rapide de la chanson en deux décennies se fait l'historien des diverses pratiques qui se sont succédées et auxquelles il fait toutes une place, oscillant entre deux tendances de façon non résolue : d'une part une utilisation du *medium* comme moyen, au même titre que les autres techniques de reproduction et de diffusion qui se développent dans les années 30 (radio, TSF, micro, bientôt télévision), d'orienter la chanson vers une impression nouvelle d'intimité ; d'autre part, et il nous semble dans une plus large mesure, une tentation de reproduire la situation de réception collective, la valeur communautaire, de la chanson dans la tradition du café-concert. En cela, la situation paradoxale du cinéma, art du spectacle mais privé de ce caractère collectif des arts vivants, est centrale pour comprendre cette tension intrinsèque au cinéma chantant de cette période.

⁶¹⁴ Ginette Vincendeau, *Pépé le Moko*, London, British Film Institute, 1998, p.24.

⁶¹⁵ Fréhel, *Où est-il donc ?*, Musique Vincent Scotto, Mohamed Yguerbouchen, paroles Julien Duvivier, 1936.

« J'ai rencontré Philippe Meyer » : dans l'intimité de l'émission *La prochaine fois je vous le chanterai...*

Brigitte Buffard-Moret, Stylistique
Université d'Artois

Fidèle auditrice sachant auditer l'émission de Philippe Meyer depuis quasiment son commencement, en 2001, j'ai voulu découvrir un peu plus le monde en chanté de son créateur, parce qu'il me semblait que *La prochaine fois je vous le chanterai* mêlait intrinsèquement l'intime et le collectif : destinée à un public nombreux – avec le 7/9, c'est l'émission qui est la plus écoutée de la grille de France Inter – elle est pourtant reçue dans l'intimité de chacun, dans sa cuisine ou sa salle à manger à l'heure du repas puisqu'elle passe le samedi de 12 à 13h, ou bien encore dans le huis-clos de sa voiture depuis l'invention du « pot de cast » pour prononcer cela à la Philippe Meyer.

Ce lien de l'intime et du collectif me semblait aussi concerner la conception de l'émission elle-même : si Philippe Meyer, « mammifère omnivore », salue seul l'auditoire au début de l'émission, sur le générique de fin, il présente toujours son équipe et, à Périne Menguy, la complice des émissions des quatre premières années, se sont ajoutés le précieux Thierry Dupin, et de jeunes recrues qui ont pour nom actuellement Jean Fabre-Mons, Marketa Zatloukalova et Charles Fourmeaux, tous issus de Sciences-Po.

J'ai donc eu envie de rencontrer Philippe Meyer, qui m'a ouvert avec bienveillance la porte de son bureau et du studio d'enregistrement, m'offrant ainsi l'opportunité de converser avec lui et avec son équipe, pour aller encore une fois de l'intime au collectif, si je puis dire !

Comment s'est créée cette émission ? Et d'abord, pourquoi ce titre ? C'est à l'origine celui d'une pièce de James Saunders, jouée pour la première fois à Londres en 1962 (pour la petite histoire, en 1963, c'est Michael Caine qui y tient un des rôles principaux). Souvenir marquant de théâtre pour Philippe Meyer, qui a vu la pièce en 1966, au théâtre Antoine, avec Delphine Seyrig, Jean Rochefort, Claude Piéplu, Jean-Pierre Marielle, Henri Garcin ; il en a donc repris le titre. Appliqué à l'émission de radio, celui-ci joue sur les mots, puisque Philippe Meyer n'attend jamais la « prochaine fois » pour transformer en chanson ce qui à l'origine n'en serait pas une. Or le jeu sur les mots est un élément récurrent dans les titres relatifs aux thèmes traités dans l'émission : beaucoup fonctionnent sur l'allusion, qui crée une connivence avec l'auditeur ; ainsi pour citer les derniers en date : *Mourir, c'est partir beaucoup* ; *Rêvez, nous ferons le reste* ; *Noël au balcon, Pâques aux chansons* ; *Printemps, suspends ton vol* ; *L'adultère : jamais deux sans trois*. Ces jeux de mots sont réservés au programme

figurant sur le site d'internet, donnant le ton de l'émission à ceux qui souhaitent la découvrir, ou la réécouter en la podcastant.

Si la tonalité sombre de la pièce n'a rien à voir avec celle de l'émission consacrée aux chansons, on constate néanmoins que l'une comme l'autre ont une structure fondée sur la répétition autour d'un thème, puisque dans l'œuvre de Saunders il est question de cinq personnages se retrouvant tous les soirs pour jouer, devant un public réel ou imaginaire, la vie d'un personnage du siècle passé qui, à l'âge mûr, s'est retiré dans une cabane isolée pour y vivre en ermite. Celui qui mène le jeu pousse les comédiens qu'il a réunis à improviser chaque soir sur le thème proposé car, à ses yeux, l'ermite est en chacun de nous. Jouer un rôle pour se révéler à soi-même, c'est un peu comme livrer quelque chose de soi en choisissant une chanson...

Quel est le propos de l'émission ? *La Prochaine Fois je vous le chanterai* se veut une émission non sur le répertoire, mais sur le goût de la chanson. C'est la raison pour laquelle elle ne cesse de croiser les voix et les époques, autour d'une thématique qui occupe d'une à neuf émissions. A l'origine, Philippe Meyer a puisé dans sa propre discothèque, et ce sont donc ses propres goûts musicaux qu'il a fait partager à ses auditeurs. Quelques années plus tard, le rejoint Thierry Dupin. Ce programmeur musical de grand talent a deux passions, l'informatique et la chanson : c'est à lui qu'on doit par exemple durant l'été 2013 sur France Musique *Marabout d'ficelle*, « l'émission où les chansons dialoguent entre elles », selon le principe de la comptine, chaque chanson ayant, à partir de la deuxième, un point commun avec celle qui la précède. Il fournit à Philippe Meyer une bibliothèque numérique d'actuellement 120 000 titres... Avec les jeunes recrues de l'équipe, Thierry Dupin offre pour chaque émission une suggestion d'une trentaine de titres dans lesquels puise Philippe Meyer, qui en retient environ une dizaine qu'il organise à sa guise. La variété est de rigueur, dans les tonalités, les langues, les périodes : ainsi dans la première émission sur le printemps de cette année se mêlaient notamment *Printemps* de Cœur de Pirate, *It might as well be spring* de Sarah Vaughan, *Printemps sans amour* de Guy Béart, chanté par Michel Simon, le premier mouvement du *Printemps* des *Quatre saisons* de Vivaldi, interprété à l'accordéon par Richard Galliano et *J'ai deux amants* de Sacha Guitry, chanté par Yvonne... Printemps !

Les chansons alternent avec une réflexion sur le thème du jour. Dans un premier temps, les textes furent écrits par Philippe Meyer, puis il a eu envie de faire entendre d'autres auteurs. A l'éclectisme des chansons répond alors celui des textes choisis : extraits de journaux, d'ouvrages traitant du thème au programme, de poèmes, de romans, de pièces de théâtre, de mémoires... Toujours pour la première émission sur le printemps, on a pu ainsi entendre un passage de *J'étais à Tien An Men* de Cai Chongguo, de *Regain* de Giono, du *Rêve* de Zola (dit par Simone Signoret), d'un ouvrage général d'Olivier Calon, *Les plaisirs du printemps* et le poème « Mai » d'Apollinaire. C'est à présent la jeune équipe des stagiaires qui cherche les textes, en puisant dans la très riche bibliothèque de la Maison de Radio France, sur Internet et dans sa propre culture ! Philippe Meyer sélectionne, dispose et agrmente à l'occasion de sa propre prose.

Quel rapport les textes entretiennent-ils avec les chansons ? Curieusement, ils ne sont pas une introduction à la chanson, non plus que celle-ci n'est un commentaire du texte : Philippe Meyer explique ce parti pris en faisant un parallèle avec la gestuelle des Frères Jacques qui, dit-il, n'était jamais pléonastique par rapport au texte de leurs chansons. Le texte n'est donc pas didactique, mais offre des moments d'humour ou

d'émotion, complémentaires à ceux procurés par les chansons, entre découvertes et petites madeleines de Proust... D'où l'importance du travail de combinaison des textes et des chansons, tâche que Philippe Meyer ne peut en aucun cas déléguer car, comme il le dit : « C'est MON émission ». Le travail de l'équipe n'efface jamais l'empreinte du concepteur de l'ensemble, caractérisée par un humour et une légèreté qui n'excluent ni l'émotion ni la gravité : c'est le cas lorsqu'aux derniers mots du témoignage de Cai Chongguo, évoquant la « silhouette d'un étudiant avec une petite lumière dans sa tente au moment où il a été écrasé par un char », le 4 juin 1989 sur la place Tian An Men, répondent les accents déchirants du saxo ouvrant la chanson de Sarah Vaughan.

« Il y a des chansons sur tout », et répertoire les thèmes traités dans l'émission illustre bien cette affirmation de Philippe Meyer. Au fil des années se construit toute une histoire de l'humanité, qui va du collectif au plus intime... Philippe Meyer s'adresse à l'auditeur homme de son temps, lorsque son émission s'appuie sur l'actualité ; mais l'enregistrement un mois à l'avance implique qu'il ne prenne en compte que les grands sujets marquant durablement le paysage de l'information ou pouvant être prévus à l'avance. Il y a eu ainsi 4 émissions intitulées *Aux urnes !*, en mars-avril 2002, quatre autres intitulées *Tziganes, gitans, bohémiens et manouches*, après les déclarations de Manuel Valls à la fin du mois de septembre sur les Roms, dont il disait qu'ils « ont vocation à revenir en Roumanie » ; l'émission *Je me souviens de 1963* en 2013 à propos du 50^e anniversaire de la création de Radio France ; celle intitulée *Marguerite Monnot dans l'ombre de Piaf* en octobre 2013 pour le cinquantenaire de la mort de la chanteuse. Seules deux émissions furent enregistrées en direct, parce que Philippe Meyer voulait respecter la lourde actualité : celle qui suivit le 11 septembre 2001 et celle du 22 mars 2003, deux jours après le début de la guerre d'Irak.

A l'opposé, périodiquement, Philippe Meyer buissonne en toute liberté, souvent au retour de vacances, comme dans *Au revoir bonjour : merci d'être venus* en septembre 2004 et il nous invite alors à la promenade, dans les chansons qu'il aime...

Une série d'émissions est la marque d'un grand coup de cœur : celles dont les chansons sont chantées par une partie des Comédiens Français ; le coup de cœur a d'ailleurs dépassé le cadre de l'émission puisque plusieurs spectacles joués au Studio de la Comédie Française ont été composés par les comédiens et Philippe Meyer ; et le coup de cœur s'est transformé en coup de colère puisqu'après que la collaboration entre la Comédie Française et France Inter a été interrompue par une décision en haut lieu à Radio France, Philippe Meyer a protesté solennellement à l'antenne, avant de faire revenir les comédiens chanteurs dans l'émission en tant qu'invités !

Entre les choix influencés par l'actualité et les choix intimes, on pourrait résumer le propos des émissions (si tant est qu'il soit résumable !) de la façon suivante : il était une fois un homme, la société, le monde... Et c'est en cela qu'il fait mouche.

L'homme a un corps (*Le corps a ses chansons*), il se porte bien ou non (*À votre santé ; Pandémie, fa, sol, la, si, do*), il aime (*Plaisirs d'amour ; Chansons d'amour ; Amours divergentes*), il a des amis (*Parce que c'était lui, parce que c'était moi*) ; il a des petits plaisirs, plus ou moins sulfureux (*Paradis et artifices ; Les cendres et la flamme* (sur la cigarette) ; *Non sans modération* (sur le vin) ; il a peur (*Avoir les foies ; L'avenir n'est plus ce qu'il était*), éventuellement il croit en Dieu (*Chansons religieuses*), le temps s'écoule (*Around the Clock*), il regrette sa jeunesse (*Un accès de jeunisme*), il meurt (*Mourez, nous ferons le reste*).

La société se dessine, avec la famille (*Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*) ; il y a le mariage (*Marions-nous, marions-les*) et ses variations

(*Concubinages ; Adultère : jamais deux sans trois*) ; on réfléchit à la question du nom de famille (*Particule et partie tête*) ; celle du prénom est sujet inépuisable (*Un prénom pour la vie ; Prénoms de garçons ; C'est comment votre petit nom ? ; Jean et autres prénoms ; Jules, Julie, Juliette ; Elise ; Marie, Marie*) ; apparaît aussi le monde du travail sous tous ses aspects (*Le travail est la plaie des classes qui boivent ; Travailler c'est trop dur ; Le plus vieux métier du monde*), mais aussi les temps de repos (*C'est dimanche ; Je viendrai si ça m'dit dimanche ; Ah ! qu'il est doux de ne rien faire quand tout s'agite autour de vous*), les fêtes (*Vagabondage de Noël 2010 ; Noël au balcon, Pâques en chansons*), les loisirs, avec le sport (*Un peu d'exercice ; À bicyclette ou en vélo*) les spectacles (*Le spectacle est un miracle ; Chapiteaux, ménageries, saltimbanques*) ; le temps des vacances et celui de la reprise (*C'est la rentrée on n'y peut rien ; Ça sent la rentrée ; Reprendre le collier*) et, parallèlement, le temps de l'école (*Sur les bancs des écoles*).

Et puis la société a ses zones d'ombre : la censure (*Chansons déconseillées*) ; ses gendarmes et ses voleurs (*Des deux côtés de la loi ; À l'assassin ; En cabane*) ; ses misères et sa misère (*L'argent n'a pas d'honneur ; Chanson des jours avec et chanson des jours sans ; Pendant la crise, la chanson continue*) ses horreurs (*Les guerres sans nom*, parmi bien d'autres émissions consacrées au sujet).

On parle de la France et de ses régions (*Court séjour en Corse ; Balade en Armorique*), de ses grandes métropoles (*Marseille ; Paris nous appartient*) ; mais aussi du monde (*Italie allers-retours ; Brésilons-nous ; Grosse pomme sur les Etats-Unis, Wollen Sie mit mir spazieren sur l'Allemagne*), de sa diversité linguistique (*Le don des langues, L'anglais tel qu'on le chante*).

L'univers se dessine, avec sa géographie (*La mer qu'on veut chanter ; Les fleuves*) ; ses saisons (*Par temps de pluie ; Hiver, neige et frimas*) ; ses animaux (*Animaux, bêtes et bestioles ; Les oiseaux chantent ; Le chat dans tous ses états ; Le taureau est une brave bête*), les végétaux (*Fruits et légumes*).

Dans l'émission de Philippe Meyer, la culture a bien sûr sa place : la littérature (*D'un auteur à l'autre*), l'histoire (*Chansons et histoire*) ; et bien sûr la chanson. Philippe Meyer célèbre ceux qui la chantent et/ou la composent, dans les émissions intitulées *Boris Vian, Claude Nougaro, Bobby Lapointe, Francis Blanche, Visite à Caussimon ; Salut, grand Jacques ! ; Kosma ; Dernières nouvelles de Gainsbourg*, sans cependant que cela tourne au récital, mais en mêlant bien au contraire les interprétations : ainsi aucune émission n'a été consacrée à Ricet Barrier, très présent dans les émissions par ailleurs, car il a été peu interprété en dehors des Frères Jacques ; Philippe Meyer évoque aussi les lieux importants de l'histoire de la chanson (*Le Petit Conservatoire de la chanson ; Les Trois Baudets*) ; l'évolution de ses supports (*Galettes et vinyles*) ; ses différentes facettes (*Chansons de tous les jours ; La chanson sur la chanson*) ; ses liens avec d'autres arts : la danse (*Eh bien, dansez maintenant*) ; la poésie (*Poètes (en)chantés*, avec un jeu de mots à la Jacques Demy) ; il célèbre aussi la musique dans son ensemble avec ses instruments (*Vous reprendrez bien un doigt de Chopin ? ; Jouir d'un instrument*). Quant à l'émission de début de nouvelle saison du 31 août 2013, intitulée *Vagabondage*, elle était consacrée à la place de la chanson dans notre existence, encore une fois entre intime et collectif, et citait largement un ouvrage de Jean-Pierre Beal et Jacques Perciot, qui collait parfaitement au propos de *La Prochaine fois je vous le chanterai*, puisqu'il a pour titre *Le Goût de la chanson*.

On le voit, certains thèmes sont inépuisables et se prêtent aux variations, et c'est alors tout l'art des textes d'accompagnement que de présenter un thème connu, comme

la rentrée ou la ville, sous un jour nouveau. Parallèlement une même chanson peut illustrer plusieurs thèmes différents. C'est ainsi que la *Chanson des Gais vendangeurs* par les Caramels fous est revenue plusieurs fois, puisqu'elle a trait à la fois au vin, à l'automne, à la grivoiserie et à l'homosexualité ; quant à la chanson pacifiste de Gustave Nadaud, *Marsala*, elle a figuré dans une émission sur la guerre, une autre sur le vin, une troisième sur l'Italie. Ces reprises sont l'occasion, dit Philippe Meyer, de rafraîchir la mémoire de l'auditeur fidèle ou de donner à une chanson peu connue une nouvelle chance de se faire connaître auprès d'un nouvel auditeur. L'émission, s'inscrivant dans le temps, témoigne également des années qui passent (*Barbara, quinze ans déjà*), d'une société qui change : *Les amours divergentes* ne sont apparues qu'en 2013. L'émission rappelle aussi que l'homme intrinsèquement reste le même, avec ses passions, ses craintes, ses faiblesses : plusieurs émissions sur la mort, l'amour, la guerre ponctuent ces treize années...

Mais Philippe Meyer a choisi de ne pas consacrer toute l'émission au seul thème choisi et le programme, lorsqu'il n'y a pas d'invité, comporte trois rubriques immuables, indépendantes du thème du jour.

La chanson « hôn », qui ouvre l'émission, chanson « à se taper le "u" sur le "oin" du "anapé" », pour reprendre les mots d'une internaute, a pour origine la collection de titres de chansons idiotes que possède un ami de Philippe Meyer, Olivier Mantéi, le futur directeur de l'Opéra Comique, et qu'il lui a fait un jour écouter. L'idée de la rubrique était lancée, et plutôt que d'insister lourdement en appelant les choses par leur nom, Philippe Meyer a choisi de simplement suggérer, par l'appellatif de « chanson hôn ». Depuis, les suggestions viennent souvent des auditeurs ou des trois jeunes recrues de l'équipe qui ont appris à repérer les chanteurs constituant de véritables mines à chansons « hôn » ! Ensuite, Périne Menguy choisit et Philippe Meyer entérine.

Cette même collaboration entre l'équipe et les auditeurs se retrouve dans l'avant-dernière séquence « À deux c'est mieux », qui, « au son moelleux des archets de l'orchestre de contrebasses, propose deux versions à nos oreilles également aimables d'une même chanson ». A l'origine, un souvenir d'enfance de Philippe Meyer : quand il avait dix ans et qu'il était seul, il écoutait chez ses parents la radio réglée sur France Musique. C'était souvent à l'heure de la tribune des critiques de disques d'Armand Panigel, et il se souvient notamment d'avoir été fasciné par la diversité des interprétations proposée un jour pour le duo du commandeur et de Don Juan dans l'opéra de Mozart. Le principe de la comparaison lui a semblé tout aussi fructueux pour la chanson.

Parce que beaucoup de jeunes chanteurs autoproduisent leurs disques, nombreux sont ceux qui ont envoyé leurs œuvres à Philippe Meyer dès les débuts de l'émission. Lors d'un voyage en train vers la Bretagne, il a entrepris d'écouter tous les CD qu'il avait reçus et décidé de faire part de ses coups de cœur dans la dernière séquence de l'émission, intitulée « Tocade », pour aider ces jeunes artistes à se faire connaître. Le but est atteint, comme on peut le constater en lisant sur le site du chanteur d'origine corse Philippe Forcioli, à propos de la chanson « Qu'est-ce qu'il faudrait ? » de son nouvel album *Il est passé par ici*, diffusée en janvier 2014 : « Elle passe en fin d'émission dans la rubrique « Tocade » et cela m'a valu quelques nouvelles souscriptions, une cinquantaine !!! *Gracias !* ».

Si on y réfléchit bien, la construction de l'émission de Philippe Meyer ressemble à celle d'une chanson. Toute émission de radio observe certes un déroulement immuable de programme. Mais Philippe Meyer pousse l'observation de la règle jusqu'à reprendre

mot pour mot chaque présentation des différentes séquences constituant l'émission, y compris la précision du numéro de téléphone de l'émission, toujours donné selon le système décimal belge ou suisse : « septante huit ». Il raconte que des auditeurs belges ont protesté quand au bout de quelques émissions il était revenu au système vigésimal français. Ses gimmicks sont sa marque de fabrique, et ces répétitions qui sonnent comme des refrains permettent à l'auditeur d'apprécier la nouveauté des couplets que constituent les différents thèmes qui s'égrènent au fil des émissions.

Se détachent alors avec plus de force les émissions entièrement consacrées à un invité. Ils sont nombreux à avoir apporté leurs choix musicaux et leur présence dans le studio de l'émission. Ils ont comme point commun d'être passionnés de chansons, qu'ils la chantent régulièrement comme Moustaki ou Chanson Plus bifluorée, épisodiquement comme Pierre Arditi, qu'ils en parlent, comme Bertrand Dicale, ou l'écoutent comme le ministre Bernard Cazeneuve ou le cinéaste Jacques Audiard.

Les circonstances qui président au choix des invités sont variées : pour Annie Cordy, ce fut son message adressé à l'émission, disant qu'elle était heureuse qu'elle ait été retenue dans « À deux c'est mieux » sa version de *Ces gens-là* de Brel plutôt que ses chansons de fantaisiste ; pour Patachou, c'est la persévérance de Philippe Meyer, car elle s'est fait prier pendant deux ans ; Philippe Meyer est venu à moto la chercher, elle l'attendait, « toute prête comme le sont les vieilles dames », il lui a tendu un casque de moto ; elle a poussé des hauts cris ; il lui a dit que c'était pour rire et se venger d'avoir dû tant attendre, et qu'un taxi l'attendait...

De manière générale, les invités sont des gens qu'il apprécie et dont il pense qu'ils ont des choses à dire : « Les vieux, ça marche », déclare-t-il avec beaucoup de sympathie dans le ton, et il cite Marc Chevalier, du duo Marc et André, qui se produisirent au cabaret de l'Écluse et furent les chanteurs attitrés de Jean Vilar, Paul Tourenne du quatuor des Frères Jacques, qui déclara quand il lui fut demandé pourquoi le groupe avait duré : « On était moyens en tout, donc on a dû travailler dur », Patachou dont Philippe Meyer évoque la charmante façon de raconter, « toujours dans la séduction, disant à propos de l'absence de femmes dans son cabaret : "des femmes, pour quoi faire? ", et commentant avec humour ses amours avec Brassens ». Et puis, récemment, Pierre Arditi dont Philippe Meyer dit : « C'est le roi Midas : il transforme tout en or ».

L'invité doit proposer vingt chansons et dix sont retenues. Composer le programme, parler de son rapport à la chanson, c'est souvent révéler une part de soi. La jeune équipe de Philippe Meyer a été frappée par la récurrence de la thématique du manque, de l'éloignement, du deuil, de l'absence, de l'exil, dans les choix musicaux de Bernard Cazeneuve. Lynda Lemay s'est révélée à la fois admiratrice d'Aznavour, de Johnny Hallyday et d'Iron Maiden, donc de la chanson populaire et du *heavy metal*, et a longuement parlé de sa passion pour les mots, liée aux paysages du Saint-Laurent, de sa passion pour les êtres humains, sujet privilégié d'inspiration de ses chansons, de son rapport à la langue et à la chanson française. Conversation à bâtons rompus, toujours autour du rapport à la chanson de son interlocuteur : parce que Philippe Meyer a l'art de faire parler son invité, il sait mettre en lumière des éléments intimes de sa personnalité, sans être jamais indiscret. Le plus bel hommage à son talent lui a peut-être été rendu par Patachou qui l'a remercié des trois émissions qu'il lui a finalement consacrées, tant elle avait de choses à dire, en lui disant que grâce à ces trois heures, sa petite-fille saurait plus tard qui était vraiment sa grand-mère.

En intitulant son émission *La Prochaine fois je VOUS le chanterai*, Philippe Meyer choisissait de s'adresser à son auditeur. Quel est-il pour lui, cet auditeur ?

Un être abstrait mental, idéal, et collectif, mais pas vraiment différent du public d'une salle de spectacle, qui est lui aussi une entité, et Philippe Meyer assure qu'il est toujours décevant de rester après un spectacle pour rencontrer le public, car les individus qu'on retrouve alors ne sont plus le public qu'on a eu en face de soi, un peu comme une classe ne peut jamais se reconstituer une fois que l'année scolaire est terminée. À la radio, ajoute-t-il, on doit vraiment parler à ses auditeurs comme s'ils étaient là, en face de soi ; il faut être ouvert, et non recroquevillé comme une journaliste de sa connaissance qui faisait sa revue de presse emmitouflée, sous prétexte qu'il faisait froid dans le studio, et cela s'entendait, et son propos ne passait pas.

Philippe Meyer s'adresse à son public de la radio comme à celui du Théâtre de la ville, lorsqu'il y créa *Paris la Grande* en 2001, un spectacle de textes et de chansons consacrés à Paris. On sent que la chanson, il la connaît de l'intérieur parce qu'il a lui-même chanté, et il sait quelle impression cela fait, d'être face au public. Certes, il n'a pas le plaisir d'être applaudi quand il est à la radio, comme lors du spectacle avec la Comédie Française où il a reçu l'autorisation spéciale de venir saluer, alors que normalement seuls les Comédiens Français ont le droit d'être sur scène. Mais le courrier qu'il reçoit et surtout les commentaires que l'on rencontre sur la Toile montrent bien que le message passe entre les auditeurs, les artistes-auditeurs et lui-même, d'autant plus que le programme, par le biais des suggestions qui lui sont faites, tient compte des envies des fidèles de l'émission.

On terminera cette analyse en évoquant Philippe Meyer dans l'intimité de son studio d'enregistrement, mais sous l'œil du collectif : son équipe... et sa spectatrice du jour. Comment se passe la séance ?

Séparé de son équipe par la vitre de la salle d'enregistrement, Philippe Meyer se met à l'aise – ce jour-là en chemise avec d'impressionnantes bretelles rouges. Selon ce qui est, me dit-on, un rituel, il se racle la gorge pour lire (fort bien) les huit premiers vers de « La Conscience » de Victor Hugo. Il a dans les mains le texte de l'émission – la première consacrée à l'adultère –, et c'est parti ! Le voici en tête-à-tête avec son public, tout en gardant le regard tourné vers son équipe – qui fait partie de ses auditeurs ! – et avec laquelle il communique quand passent les chansons. Périne Menguy chronomètre, tandis que chacun s'occupe (ce jour-là notamment à répondre à mes questions), tout en restant disponible pour résoudre tout problème ou question de dernière minute : tenter de retrouver un détail de la biographie de l'auteur de la chanson « hân » (Joël Bats, un ancien footballeur), d'identifier la chorale d'enfants qui l'accompagne. Mimiques, clins d'œil, sourires ; lapsus, interruption, reprise ; une chanson de Patachou le plonge dans une rêverie, dont le sort Périne Menguy ... Sans aucun doute, cette connivence et cette ambiance bon enfant, allant de pair avec exigence et rigueur, font que cette émission s'inscrit dans le paysage musical intime d'un bon nombre d'entre nous.

Pour conclure notre entretien, j'ai demandé à Philippe Meyer quel titre donner à ma communication ; il m'a répondu, un peu goguenard : « J'ai rencontré Philippe Meyer, tout simplement ». Je m'exécute.

Les chansons comme voies/voix d'expression des tensions entre l'intime et le collectif dans le film en chanté *Jeanne et le garçon formidable* (1998)

Renaud Lagabrielle, littérature et cinéma
Université de Vienne (Autriche)

Premier long-métrage d'Olivier Ducastel à partir d'un scénario de Jacques Martineau, *Jeanne et le garçon formidable* (1998) retrace une histoire d'amour confrontée au sida, un sujet qui pourra surprendre au regard du genre du film en chanté⁶¹⁶ dans lequel s'inscrit cette « tragi-comédie musicale⁶¹⁷ ». Le film du duo Ducastel et Martineau prend place dans le corpus assez maigre des films français plaçant le sida au cœur de leur histoire ; ce n'est toutefois pas le premier film en chanté dans lequel le sida est abordé : dix ans auparavant, en 1987, Paul Vecchiali avait déjà expérimenté ce thème en tournant *Once More (Encore)*. Le film de Ducastel et Martineau se distingue cependant des autres films⁶¹⁸ à plusieurs niveaux, et notamment dans le choix du récit et de la mise en scène de l'amour, de la sexualité et de la maladie. Scénariste et réalisateur ont en effet choisi d'aborder ces questions sur un mode à la fois sérieux et léger, alternant les moments au ton dramatique et ceux au ton comique. Ce jeu avec les tons, qui reflète le jeu avec le sérieux et la légèreté dans le film, peut être considéré comme un élément syntaxique important du genre du film en chanté. Jacques Demy, dans la filiation, revendiquée, duquel se situe *Jeanne et le garçon formidable*, avait d'ailleurs déclaré à propos des *Demoiselles de Rochefort* qu'il « voulait qu'on accepte cette légèreté mais qu'on ne la prenne pas à la légère⁶¹⁹ ». A la sortie du film de Ducastel et Martineau, on a ainsi pu lire que :

⁶¹⁶ Cet article s'inscrit dans mon projet d'habilitation à diriger des recherches qui porte sur le film musical français et qui est financé par l'allocation de recherches APART (Austrian Programme for Advanced Research and Technology) de l'Académie des Sciences autrichienne. J'appelle « films en chanté », en référence à Jacques Demy bien sûr, les films dans lesquels le texte parlé alterne avec le texte chanté, le plus souvent sous forme de chansons, et dans lesquels ces chansons ne font pas nécessairement partie de l'histoire du film, mais sont partie intégrante du récit de cette histoire.

⁶¹⁷ Fabrice Pliskin, « Comédie musicale et sida. La jeune fille et la vie », *Le Nouvel Observateur*, 16 avril 1998.

⁶¹⁸ On pense notamment aux *Nuits fauves* (1993) de Cyril Collard, film dans lequel les chansons sont importantes, mais aussi à *N'oublie pas que tu vas mourir* de Xavier Beauvois (1996). Pour une filmographie jusqu'en 2001, voir le dossier « Le sida au cinéma » dans *Jeune cinéma*, n° 81, avril 2003, p. 5-20.

⁶¹⁹ Cité in Camille Taboulay, *Le Monde enchanté de Jacques Demy*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1996, p. 93.

Ducastel (le réalisateur) et Martineau (le scénariste) élèvent le cinéma de Jacques Demy au rang de genre. Désormais, après *Jeanne...*, on pourra dire d'un film que c'est un "demy", comme on dirait "c'est un polar" ou "c'est un western". Espérons que la filiation sera nombreuse⁶²⁰.

Nous verrons toutefois que si *Jeanne et le garçon formidable* se situe dans la lignée des films de Demy, notamment *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) et *Une chambre en ville* (1982), et qu'il emprunte de nombreux éléments au genre de la comédie musicale hollywoodienne classique⁶²¹ – en premier lieu l'alternance des moments parlés et des moments chantés –, il s'en démarque également au niveau des paramètres sémantiques tant de la comédie musicale que de la comédie romantique. De manière tout à fait intéressante, les chansons du film sont à la fois l'élément qui ancre ce dernier dans la tradition générique de la comédie musicale, et l'élément qui l'en distingue. En effet, aussi bien le fait de « politiser la comédie musicale⁶²² » que la manière dont y est traitée la dimension utopique, caractéristique de la comédie musicale hollywoodienne classique⁶²³, inscrivent *Jeanne et le garçon formidable* davantage dans le genre du film en chanté français. Les chansons représentent un élément central de cette politisation du/par le genre et du traitement particulier de l'utopie : Elles s'affirment comme des voies / des voix d'expression des lignes de tension(s) entre l'intime et le collectif, et ce le long de deux grandes lignes qui s'interpénètrent constamment. Dans cette mise en scène et en récit (de l'amour au temps) du sida au cœur de laquelle se trouvent les chansons, nous pouvons observer d'une part une première ligne de tension entre le sida au cœur d'une histoire d'amour individuelle, celle de Jeanne et Olivier, et le sida pris dans sa dimension collective, dimension représentée en particulier par le personnage de François et son engagement pour Act Up. La deuxième grande ligne de tension est celle qui concerne l'amour menacé par la maladie : la vision de Jeanne, une vision romantique de l'amour plus fort que la maladie s'oppose au point de vue d'Olivier, lucide et résigné face à la mort qui l'attend.

Je m'attacherai donc dans ce qui suit à montrer la manière dont les chansons, leurs textes, leurs fonctions et leurs effets participent d'une stratégie narrative insolite. Insolite de fait, puisque les cinéastes, en décidant de faire du sida le sujet central de leur film, ont relevé ce qui ressemble bien à un défi, le film en chanté, et la comédie musicale à laquelle il est souvent rattaché, étant traditionnellement associés au simple divertissement.

Avant de poursuivre, résumons en quelques mots l'histoire du film. *Jeanne et le garçon formidable* relate l'histoire d'une jeune femme, Jeanne (Virginie Ledoyen), qui tombe éperdument amoureuse d'un jeune homme, Olivier (Mathieu Demy), et met alors fin à la vie polysexuelle qu'elle menait jusqu'à cette rencontre. Mais Olivier lui apprend qu'il est atteint du sida et qu'il va bientôt mourir. L'histoire se déroule sur une année ; Olivier se réfugie chez ses parents pour les six derniers mois qui lui restent à vivre, se cachant de Jeanne, qui apprend par hasard qu'il est décédé et se rend à ses funérailles. Jeanne et Olivier ont un ami commun, François (Jacques Bonnaffé), homosexuel

⁶²⁰ Olivier Nicklaus, « Jeanne et le garçon formidable », *Les Inrockuptibles*, 30 novembre 1997.

⁶²¹ « Classique » est ici entendu moins dans le sens de « typique » que dans un sens chronologique, c'est-à-dire les comédies musicales produites entre 1930 et 1960.

⁶²² Jean-Baptiste Morain, « Un Demy sous pression », *Les Inrockuptibles*, 22 avril 1998.

⁶²³ Voir Richard Dyer, « Entertainment und Utopie », dans Pollach Andrea et Reicher Isabella, *Singen und Tanzen im Film*, Wien, Zsolnay, 2003, p. 40-60.

militant à Act Up. L'histoire se passe à Paris, le film est fortement ancré dans son époque, mais l'histoire a sans doute lieu avant 1996, c'est-à-dire avant la mise en place des trithérapies qui ont transformé, dans les pays riches, la séropositivité de maladie mortelle en maladie chronique. Comme le rappelle notamment Lawrence Schehr, l'arrivée et l'efficacité des nouveaux traitements du VIH ont donné lieu à un nouvel ensemble discursif dans la société, dans la littérature et dans le cinéma. *Jeanne et le garçon formidable* est donc situé au moment charnière qu'a représenté le sida jusqu'au milieu des années 1990, notamment dans sa représentation au cinéma⁶²⁴.

Les chansons, écrites par Jacques Martineau, sont interprétées en play back par les acteurs et les actrices eux/elles-mêmes, sauf dans le cas de Jeanne / Virginie Ledoyen, qui est doublée par une chanteuse professionnelle, Elise Caron. Les musiques ont été composées par Philippe Miller, qui joue sur une palette large, de la musique africaine au chant lyrique, en passant par le tango et la java⁶²⁵. Au nombre de seize, ces chansons ont toutes en commun de ne pas interrompre le récit, exception faite de *La vie à crédit*, dans laquelle la sœur de Jeanne, Sophie (Valérie Bonneton), et son mari Julien (Denis Podalydès) font l'éloge, avec ironie, de la société de consommation. Alors que les autres chansons s'inscrivent dans la continuité des dialogues parlés, la transition entre parlé et chanté se faisant de manière fluide, *La vie à crédit* est une chanson-numéro, clin d'œil intramédial aux numéros de *Make Em Laugh* et *Good Morning !* dans *Chantons sous la pluie* (1952)⁶²⁶, mais aussi aux *Demoiselles de Rochefort*, qui cite lui-aussi ces scènes du grand classique hollywoodien.

L'importance narrative des chansons se dévoile également lorsque l'on distingue les chansons qui font avancer ou concernent plus ou moins directement l'histoire de Jeanne et Olivier et les autres, les premières étant deux fois plus nombreuses (11) que les secondes (5).

Amour et sida, entre histoire intime et histoire collective : ***La vie réserve des surprises et La java du séropo***

La première grande ligne de tension évoquée plus haut, celle concernant l'amour et le sida pris dans leurs dimensions individuelle et intime, mais aussi collective, se cristallise dans deux chansons, *La vie réserve des surprises* et *La Java du séropo*, deux chansons dont les liens étroits se manifestent à différents niveaux.

La vie réserve des surprises, un monologue-complainte interprété par François, non seulement introduit, à la dixième minute, le sida dans le film, mais elle relie aussi entre elles pour la première fois dans le film la dimension individuelle et la dimension collective de l'amour au temps du sida, un lien qui s'établit notamment par l'utilisation des pronoms personnels à valeur générale. Le je lyrique se glisse dans un « on » et un « tu », le « tu » pouvant par ailleurs également se lire comme la marque de la destinataire, Jeanne, et comme une mise en garde à son égard. Dans un plan séquence, plan privilégié des scènes chantées dans le film, ce monologue composé de treize

⁶²⁴ Cf. Lawrence R. Schehr, *French Post-Modern Masculinities. From Neuromatrices to Seropositivity*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, p. 130 et sq. et 151 et sq.

⁶²⁵ Il existe un CD avec la bande originale du film, édité par *La Bande Son* chez Universal en 2001.

⁶²⁶ Sur les citations de comédies musicales hollywoodiennes dans le film, voir aussi Jenny Oyallon-Koloski, « Genre experimentation and contemporary dance in *Jeanne et le garçon formidable* », *Studies in French Cinema* (vol. 14, issue 2), 2014, p. 91-107, en particulier p. 94.

quatrain en octosyllabes avec un schéma rimique régulier, en rimes croisées, est très linéaire et ne comporte pas de refrain, un fait qui participe du naturalisme sur lequel repose l'alternance entre texte parlé et texte chanté et qui accentue la dimension narrative du monologue du chanteur. Cet effet de naturalisme est renforcé par les mouvements des personnages, qui ne changent pas, mais aussi par l'échelle du plan et le mouvement de caméra au moment de la transition du parlé au chanté, qui ne changent pas non plus, de même qu'ils ne changeront pas au moment du retour au parlé. Alors que le début des paroles chantées se fait encore sur les bruits des pas des deux personnages, une musique d'accordéon se déploie sur la dernière syllabe du quatrième vers. Cette musique de fosse⁶²⁷ est de plus en plus présente, elle se fait de plus en plus insistante et confère un effet lancinant aux paroles. Le chanteur relate une histoire personnelle, la sienne, dont le tragique – son amant meurt du sida – est renforcé par l'antéposition de l'adjectif « tragique » dans « tragique histoire ». Mais cette histoire d'amour personnelle prend aussi la forme d'une dénonciation de l'homophobie, dénonciation qui passe d'une dimension individuelle – au milieu de la chanson, au septième couplet – à une dimension générale, dans le dernier couplet. L'effet de la critique acerbe exprimée dans les deux derniers vers de la chanson est en outre renforcé par l'arrêt brusque de la musique juste avant que ces paroles ne soient prononcées.

Cette chanson se lit comme une prémonition de l'histoire d'amour entre Jeanne et Olivier, François faisant d'ailleurs entrer Jeanne dans cette histoire en se désignant par la forme féminine « veuve » au huitième couplet – loin de la charge parodique contenue dans le recours par certains homosexuels à la féminisation pour s'auto-désigner, il s'agit bien ici d'une manière élégante d'intégrer Jeanne dans l'histoire – et ce pour mieux l'encourager, dès le couplet suivant, à ne pas plier sous la tristesse et à continuer à vivre (« Mais à trente ans la vie commence »), un des messages du film comme nous le verrons de nouveau plus loin.

Un autre message du film y est également déjà présent, dans le dernier vers de la première partie de la chanson : « L'amour ne peut rien contre la mort »⁶²⁸, constat qui sera par ailleurs au cœur de l'histoire de la relation entre Jeanne et Olivier. De la présence de l'accordéon dans les deux chansons au message sur l'amour qui n'est pas un remède en passant par le tiraillement des deux chanteurs, dans leurs chansons respectives, entre le désir de croire en l'amour et la conscience des limites que le sida impose à cet amour : voici autant d'autres signes qui soulignent le lien étroit entre cette chanson de François et l'histoire d'amour de Jeanne et Olivier, telle qu'elle se développera à partir de *La Java du séropo*, quand Jeanne apprendra par Olivier que ce dernier est atteint du sida. L'étroite relation entre les deux chansons est même établie par un phénomène structurel commun, à savoir un épiphonème conclusif, que, dans le cas de *La vie réserve des surprises*, le titre ne laissait pas soupçonner. Là encore, comme l'analyse Joël July, le recours à une « exclamation sentencieuse par laquelle on termine un récit, à un « constat à valeur générale qui sert de chute à un texte », marque la production chansonnière contemporaine⁶²⁹. Il convient enfin de souligner que le montage participe lui aussi de la construction de cette tension entre histoire personnelle, intime, et histoire collective. De fait, avant la scène de *La java du séropo*, un montage alterné nous montre une manifestation d'Act Up, où l'on voit Olivier et François, qui a

⁶²⁷ Selon la terminologie de Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

⁶²⁸ Voir aussi les entretiens avec Ducastel et Martineau dans le making-of du film.

⁶²⁹ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 182.

lieu en même temps que la scène dans laquelle Jeanne raconte à sa sœur qu'elle a rencontré Olivier.

Les jeunes amants se retrouvent le soir, après la manifestation, sur une petite place de Montmartre, et c'est là qu'Olivier annonce à Jeanne qu'il a le sida. Là encore, le cadre de cette scène rappelle celui d'une comédie romantique, de même que la danse des deux protagonistes correspond à la danse de l'amour, figure privilégiée de la comédie musicale, mais qui ici prend bien sûr une dimension toute particulière⁶³⁰. La chanson peut être décomposée en douze huitains, si l'on intègre la partie parlée après le quatrième couplet, cette partie étant elle aussi composée du huit vers. Excepté cette partie parlée, tous les huitains sont composés d'hexasyllabes et reposent eux aussi sur un schéma de rimes régulier (ABABCCD). Ici, la musique, qui se révélera finalement être une musique d'écran, démarre avant les paroles d'Olivier, mais elle s'arrête elle aussi juste avant le dernier vers, « Que j'mourrai du sida », insistant sur le caractère fatidique de la déclaration, avant de reprendre. La mort qui guette le chanteur est d'autant plus présente que la locution verbale « être mort » est répétée en fin du vers bisse qui clôt les quatre premiers couplets, des vers qui peuvent être considérés comme un refrain intégré légèrement modifié d'un couplet à l'autre, pratique devenue elle aussi courante dans la production contemporaine⁶³¹. De même que dans *La vie réserve des surprises*, la chanson se développe d'une histoire personnelle, l'annonce de sa séropositivité à Olivier et ses réactions à cette annonce, vers une histoire à la dimension plus générale : Olivier dénonce les dysfonctionnements et l'inaction des pouvoirs en place, dénonciation ici exprimée par l'anaphore « C'est la faute à » dans le neuvième couplet. Alors que dans la chanson interprétée par François, il s'agissait des homosexuels, Olivier parle ici des drogués séropositifs ou malades du sida. Le film convoque par là les deux groupes de personnes les plus touchés au début de l'épidémie, et insiste sur le rejet dont ils sont l'objet. Cette idée est renforcée par le passage au discours direct pour exprimer l'opprobre auquel est confronté le chanteur : « ces gens de qui les yeux disaient : 'Tu peux crever ! / Y a pas de place pour toi / Dans notre société / Tu n'es qu'un seul drogué !' ». Les deux chansons insistent également sur l'indifférence à laquelle ces gens devaient faire face, et ce en raison même de leur sexualité ou de leur toxicomanie, comme l'a si bien illustré Susan Sontag dans *Le sida et ses métaphores*⁶³². La situation commune aux homosexuels et aux toxicomanes est soulignée de différentes façons, notamment par le parallélisme d'emploi du verbe « crever » dans les deux chansons – « quand un pédé crève » et « quand un tox crève » – et par le constat, lui aussi le même dans les deux chansons : « ça fait pas sensation » dans *La java du séropo* reprend « tout le monde s'en fout » de *La vie réserve des surprises*. Cette chanson reprend d'ailleurs des éléments de la rhétorique d'Act Up, et comme l'explique Jacques Martineau, « dans *La Java du séropo*, il y a des vers qui sont directement inspirés des tracts d'Act Up. Il faut donc les prendre comme ce qu'ils sont : des déclarations politiques dans tout leur excès »⁶³³.

⁶³⁰ Sur la danse dans le film, élément d'analyse que nous ne pouvons développer ici faute de place, voir l'article de Oyallon-Koloski Jenny, « Genre experimentation and contemporary dance in *Jeanne et le garçon formidable* ».

⁶³¹ Cf. July Joël, *op. cit.*, p. 25 et sq.

⁶³² Susan Sontag, « Le sida et ses métaphores », *La Maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgeois, 1993, p. 119-236.

⁶³³ Dans une interview donnée à Florian Grandena et publiée dans Florian Grandena, *Showing the World to the World : Political Fictions in French Cinema of the 1990s and early 2000s*, Cambridge,

Nous voyons aussi que c'est aussi dans cette chanson que se déploie la deuxième grande ligne de tension du film, celle concernant l'opposition entre l'idée que l'amour peut protéger le malade de la mort et la lucidité quant au fait que cela n'est pas possible. Avant de nous pencher sur, là encore, deux chansons dans lesquelles se cristallise cette tension, il convient de souligner les enjeux de l'énonciation telle qu'elle se présente dans *La vie réserve des surprises* et *La java du séropo*.

Chanson engagée et voix plurielle

La vie réserve des surprises et *La Java du séropo*, auxquelles il faudrait ajouter la première chanson du film, la *Chanson des employés du nettoyage*, dans laquelle des travailleurs et travailleuses immigré.e.s critiquent leur situation de sans-papiers, peuvent en effet être considérées comme des chansons engagées ou « chansons à message » dans la mesure où, comme le rappelle Louis-Jean Calvet dans *Chansons. La bande-son de notre histoire*, elles « illustrent les positions politiques d'un auteur, voire constituent des interventions dans le champ politique⁶³⁴ ». En outre, le recours à ces chansons permet le déploiement d'une multiplicité de voix et de points de vue sur le sida ; par l'intermédiaire des chansons, le récit du sida est assuré par ce que la narratologue féministe Susan Lanser a appelé « communal voice », que l'on pourrait traduire par « voix collective », et que Lanser définit comme suit :

Par narration collective (communal narration) [...] je renvoie à une pratique où l'autorité narrative est attribuée à une communauté définie et présente textuellement soit par des voix multiples qui s'autorisent mutuellement soit par la voix d'un individu singulier qui est autorisé par une communauté⁶³⁵.

Comme le rappelle la théoricienne, ce mode de narration semble « être en particulier un phénomène de communautés marginales ou opprimées⁶³⁶ ». La « *communal voice* » permet ainsi non seulement de « faire entendre » des voix opprimées et de représenter « des mentalités et des états d'âme partagés⁶³⁷ », elle permet également de déplacer, d'« éloigner le texte de protagonistes individuels et d'histoires personnelles ». Si ce déplacement paraît fructueux pour l'analyse, il convient toutefois être vigilant(e) quant à la représentativité de ces « voix collectives », c'est pourquoi il me paraît pertinent de traduire, comme le propose notamment une autre narratologue féministe, Birgit Wagner, « *communal voice* » par « voix plurielle » :

Cette dernière (la communal voice, RL) est un piège conceptuel puisqu'elle épouse de trop près les prétentions à la représentativité d'un auteur, ou d'un groupe de sujets parlants (prétentions qui peuvent être fondées ou moins fondées, souvent arrogées) ; la notion de voix plurielle a l'avantage de conserver la

Cambridge Scholars Publishing, 2008. Je remercie F. Grandena de m'avoir fait parvenir ce document.

⁶³⁴ Louis-Jean Calvet, *Chansons. La bande-son de notre histoire*, Paris, L'Archipel, 2013, p. 192. Voir en particulier le chapitre « Chansons politiques, chansons engagées », p. 191-235.

⁶³⁵ Susan Lanser, *Fictions of Authority. Woman Writers and narrative voice*, Ithaca/London, Cornell University, 1992, p. 21.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Birgit Wagner, « Mirages du récit. La voix plurielle d'Alger dans *Les oranges* d'Aziz Choukri », dans Bouchentouf-Siagh Zohra, *Dzayer, Alger. Ville portée, rêvée, imaginée*, Alger, Casbah Editions, 2006, p. 135-146, p. 140.

Expression de l'intime et mise à mal de l'utopie : *Un dimanche au lit et Ça n'a pas d'importance*

Tandis que, comme nous l'avons vu, dans les deux chansons analysées jusqu'ici, intime et collectif s'interpénétraient, conférant ainsi une dimension explicitement politique aux paroles chantées, penchons-nous maintenant sur deux autres chansons, *Un dimanche au lit* et *Ça n'a pas d'importance*. Si, dans ces chansons, l'expression de l'intime culmine, nous allons voir que le message politique n'en est cependant pas absent, message qui passe en particulier par la mise à mal d'une représentation utopique de l'amour au temps du sida.

Un dimanche au lit est la chanson et la scène qui suivent celle de *La java du séropo*. Cela étant, elle fait entendre que l'annonce de la séropositivité d'Olivier n'a pas fait fuir Jeanne. Au contraire, le premier plan de la scène montre Olivier nu dans son/leur lit, et plus la scène avance, plus les corps des deux amants se rapprochent, pour finir enlacés après qu'Olivier a dévêtu Jeanne. Ces images renforcent l'effet des paroles de la chanson, qui elles aussi expriment le(s) plaisir(s) que les amants prennent ensemble, des « cent mille baisers » « au fond du lit ». Jeanne déclare « Tu es si beau, ton corps est si doux ! » à Olivier, qui lui répond « J'aime tant que tu me caresses ! ». La chanson souligne en outre que Jeanne et Olivier semblent avoir décidé de partager un quotidien, comme le laisse entendre leur échange sur leurs goûts au petit-déjeuner – là encore, nous y reviendrons, un clin d'œil à Demy, Aux *Parapluies de Cherbourg* aussi bien qu'à *Peau d'âne*.

L'évolution de la relation entre les deux personnages et l'intimité qui les lie s'expriment par ailleurs dans les pronoms personnels, qui se distinguent fortement de ceux des deux chansons analysées plus haut. En effet, le « nous » employé dans *Un dimanche au lit*, qui se transforme parfois en « on », n'est plus collectif, mais exprime seulement l'union du « je » et du « tu » lyriques. Alors que dans *La Java du séropo*, l'énonciation était fort déséquilibrée en ce qui concerne la répartition de la parole, ici, les propos des deux personnages non seulement alternent selon une distribution équilibrée de la parole, mais leurs voix se rejoignent à trois reprises pour chanter ensemble leur(s) plaisir(s) commun(s). L'énonciation et la concentration des paroles sur le désir et le plaisir amoureux participent ainsi toutes les deux du sentiment d'intimité alors créé, un sentiment en outre transmis par la mise en scène, à laquelle les paroles de la chanson font également écho. Seuls dans leur chambre, les deux amants ont décidé de se retirer temporairement du monde extérieur... à tel point que les bruits de ce monde ne sont pas perceptibles par l'audio-spectateur. Il n'en apprend l'existence que par les paroles – « Écoute les bruits de la rue / Cette agitation, ces remous [...] / Qu'il est doux d'écouter les bruits / Des autos qui passent et klaxonnent ». Les couleurs dominantes de la scène, le jaune et l'orange, l'éclairage ainsi que la nudité des corps participent de la création d'une intimité et d'une tranquillité idylliques, de même que le montage de la scène : le faible nombre de coupes, les nombreux plans fixes, les lents panoramiques et les zooms tout aussi lents confèrent à la scène une sensation de ralenti et de fluidité. Cette dernière est également générée par la musique dont la mélodie reste la même, les

⁶³⁸ *Ibid.*, p.140.

répétitions se faisant sur des mouvements graduels sans grands points culminants⁶³⁹. La musique a ici cet « effet de valeur ajoutée » tel que l'a défini Michel Chion dans *La musique au cinéma*, à savoir un « effet en vertu duquel un apport d'information, d'émotion, d'atmosphère, amené par un élément sonore, est spontanément projeté par le spectateur (l'audio-spectateur, en fait), sur ce qu'il voit, comme si cela en émanait naturellement⁶⁴⁰ ». Plus encore, la musique composée par Philippe Miller prend ici une dimension « parenthétique » qui participe pleinement du sens de la scène déjà produit par la mise en scène et les paroles de la chanson. Dans une partie justement intitulée « Érotisme et ralenti⁶⁴¹ », Chion note ainsi que :

Surtout lorsqu'elle s'associe, comme il est fréquent, à la suspension des bruits réels (lesquels sont signifiants du temps quotidien linéaire), la musique a donc ceci de particulier qu'elle peut créer *du hors-temps dans le temps* – du temps entre parenthèses. La parenthèse musicale dans beaucoup de films [...] représente un moment de jouissance, de plaisir, d'émoi, parfois d'horreur, échappant au fil linéaire et chronométrique du temps⁶⁴².

Cette scène d'*Un dimanche au lit*, située dans un hors-lieu et un hors-temps, se lit ainsi comme la représentation d'un idéal utopique de l'amour tel que l'avait défendu Jeanne dans *La java du séropo*. Cette idée d'utopie est, nous l'avons dit, caractéristique de la comédie musicale hollywoodienne classique, et nous retrouvons ici le jeu de Ducastel et Martineau avec le modèle du genre. Mais la suite de l'histoire montre à nouveau à quel point le duo de réalisateur-scénariste rompt avec ce modèle. En effet, le principe de réalité reprendra ses droits sur le principe utopique, le film refusant d'offrir une vision utopique, ou mythologique, de la maladie. Comme l'explique Jacques Martineau :

Le recours à la comédie musicale était une façon de nous délivrer de la mythologie du sida (...), du romantisme de la mort, du « c'est beau de mourir à 20 ans ». Le sida n'est pas mythologique. Cette maladie ne nous apprend ni à vivre ni à aimer. Il n'y a rien à sublimer en elle. C'est juste quelque chose qui tue⁶⁴³.

Olivier finit par être hospitalisé, et la visite de Jeanne à l'hôpital constitue l'acmé de cette tension quant à la vision de l'amour face au sida. Jeanne déclare tout son amour à Olivier dans la chanson *Je n'aimerai plus que toi*, accompagnée par un simple piano, l'apogée dramatique se déployant finalement dans *Ça n'a pas d'importance*, un bref duo des deux amants qui fait directement suite à la déclaration de Jeanne. La chambre d'hôpital a remplacé celle du nid d'amour, les couleurs froides, le blanc et le bleu, les couleurs chaleureuses, et le long zoom avant renforce lui aussi le caractère dramatique de la scène. La musique est là encore dotée d'un fort effet « empathique⁶⁴⁴ », ses

⁶³⁹ Je tiens à remercier Marco Steininger, étudiant en Master d'études françaises à l'Université de Vienne, pour ses remarques sur la musique dans le film.

⁶⁴⁰ Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 205.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 211-212.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 212. Souligné dans l'original.

⁶⁴³ Cité in Fabrice Pliskin, « Comédie musicale et sida. La jeune fille et la vie », *Le Nouvel Observateur*, 16 avril 1998.

⁶⁴⁴ Michel Chion, *La Musique au cinéma*, p. 229 : « Nous appelons effet empathique l'effet par lequel la musique adhère, ou semble directement adhérer, au sentiment dégagé par la scène, et en particulier au

mouvements accentuent le désespoir et le tragique de la situation. Les deux amants ne chantent plus l'un avec l'autre, mais l'un contre l'autre, comme le signifient non seulement la répartition de la parole mais aussi la répétition par Olivier de l'unique phrase « Ça n'a pas d'importance » à sept reprises, pour finir par dire, clôturant la chanson, que « Ça n'a plus d'importance ». Le fait que Jeanne prononce, à partir de sa troisième réplique, plusieurs (morceaux de) phrases tandis qu'Olivier se contente d'une seule phrase, peut se lire comme l'annonce de la disparition imminente du jeune homme, on ne le verra d'ailleurs plus après la fin de cette scène. La scène suivante montre Jeanne retournant à l'hôpital le surlendemain et apprenant qu'Olivier est parti avec ses parents. Nous la voyons ensuite, dans un travelling latéral, passer derrière un mur sur lequel François et son compagnon sont en train de coller des affiches, sur lesquelles est écrit : « J'ai envie que tu vives », scène qui inscrit littéralement, pour ainsi dire l'histoire individuelle dans l'histoire collective. Comme le note Claire Vassé, « le corps atteint du sida [...] finit par se taire et tomber en poussière »⁶⁴⁵, ce qui pourra paraître paradoxal au regard du genre du film, le corps fonctionnant traditionnellement, dans une comédie musicale, comme une caisse de résonance pour le chant et la danse, ce qui fait de lui un moyen d'expression particulièrement important⁶⁴⁶. Mais nous avons souligné que *Jeanne et le garçon formidable* refusait de se plier aux lois du genre, préférant au contraire jouer avec elles, sans pour autant s'en jouer.

Jacques Demy, le camp et le politique

C'est dans cette perspective que s'inscrivent les références intramédiales entre le film et des classiques de la comédie musicale hollywoodienne d'une part, les films en chanté de Jacques Demy d'autre part. Ces références intertextuelles servent le choix de Ducastel et Martineau évoqué au début de cet article, à savoir celui d'aborder la question de l'amour au temps du sida d'une manière mêlant sérieux et légèreté, joie et tristesse. J'ai souligné plus haut que la chanson-numéro *La vie à crédit* est une allusion visuelle à une scène de *Chantons sous la pluie*. Cette tension entre sérieux et légèreté se retrouve au sein même de *La Java du séropo*, dont la mélodie est très proche du thème musical du personnage de Bert dans *Mary Poppins* (1964).

Le ton des chansons dans *Jeanne et le garçon formidable* est également lié au ton des films de Demy⁶⁴⁷. Ainsi, *Je n'aimerai plus que toi* et *Ça n'a pas d'importance* font écho à la chanson entre Geneviève et Guy dans *Les Parapluies de Cherbourg*, quand Guy annonce à Geneviève qu'il va partir pour l'Algérie. A cette tristesse de ton s'oppose la vivacité des deux chansons interprétées par Jeanne, *L'homme de mes rêves* et *Le garçon formidable*, qui font quant à elles écho à des chansons des *Demoiselles de Rochefort*, film joyeux et enjoué. Les paroles de ces chansons, les réécritures textuelles et les scènes dans lesquelles elles se déploient seront reconnaissables par les amateurs

sentiment supposé être ressenti par certains personnages: deuil, saisissement, émotion, allégresse, amertume, joie, etc. ».

⁶⁴⁵ Claire Vassé, « Jeanne et le garçon formidable. L'amour à mort », *Positif. Revue mensuelle de cinéma*, mai 1998, p. 35-36.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ Ajoutons que si les plans de la manifestation d'Act Up sont les mêmes que ceux de *Une chambre en ville*, Ducastel et Martineau ne font pas de ces manifestations des moments chantés, contrairement à dans le film de Demy.

du genre, se présentant ainsi comme des instantanés, des « photographies sonores » du genre, pour reprendre une expression de Michaël Andrieu dans son ouvrage sur les reprises musicales au cinéma⁶⁴⁸. *L'homme de mes rêves*, la deuxième chanson du film, rappelle, au niveau textuel, la *Chanson de Delphine* des *Demoiselles de Rochefort*. Jeanne y explique à sa sœur Sophie, qui, comme par hasard, est née le même jour qu'elle mais pas la même année, qu'elle attend de rencontrer l'homme idéal, et ce avec des paroles qui font écho à celles de Delphine. Le texte de Jacques Martineau prend la forme d'un pastiche-hommage à Jacques Demy, il joue avec le texte de ce dernier, le reprend ou le transforme parfois (« Ce n'est pas l'homme de mes rêves / Je ne l'ai jamais vu » vs « Souvent dans son sommeil je croise son regard »). Certaines paroles de *L'homme de mes rêves* sont plus prosaïques, voire vulgaires – Jeanne chante que cet homme « a une bite aussi » – que celles interprétées par le personnage de Catherine Deneuve dans *Les Demoiselles*. Comme le souligne Joël July dans son *Esthétique de la chanson française contemporaine*, cette intrusion du mot vulgaire se retrouve fréquemment dans la production contemporaine, « le mot grossier » venant « perforer le texte et provoquer, même innocemment, l'auditeur ; et cela d'autant plus si le début de la chanson n'avait pas manifesté d'intentions familières⁶⁴⁹. » Ce mélange des niveaux de langue se retrouve dans de nombreuses chansons du film, participant ainsi de son ancrage temporel. On retrouve l'idée du destin, du sort, très présente dans la chanson de Delphine, dans celle de Jeanne, et cette idée sera reprise dans *Le garçon formidable*, que Jeanne chante à sa sœur après avoir rencontré Olivier dans le métro, et qui rappelle cette fois-ci, et toujours au niveau des paroles, la *Chanson de Solange* (interprétée par Françoise Dorléac) des *Demoiselles*. Jeanne y relate sa rencontre avec Olivier, un *meet cute* digne d'une comédie romantique classique. Le style mêle là encore ton lyrique et ton prosaïque voire vulgaire, les paroles oscillant entre « à ses regards je me suis laissée prendre » et « à son désir il faut que je me rende » d'une part et « je suis tombée le cul sur ses genoux / J'avais l'air con » ou « je l'ai trouvé baisable » d'autre part. Traversé par le champ lexical du regard, de l'attirance et de la séduction, le récit de cette rencontre insiste, fidèle aux récits des premières rencontres, sur la manière dont « leurs yeux se rencontrèrent⁶⁵⁰ » et sur les pouvoirs de ces premiers regards échangés. Mais le film se joue bien sûr des codes de la comédie romantique, et les mots de Jeanne à la fin de la chanson – « quand il est dans mes bras / Là, sur mon cœur, je le sens vulnérable / Comme s'il ne pouvait pas vivre sans moi » – , ainsi que le « A la santé du garçon formidable ! » de Sophie, sont chargés d'une ambiguïté. Ambiguïté d'autant plus forte que trois chansons plus tôt, dans *La vie réserve des surprises*, l'amour avait été lié à la santé, au sida et à la mort, et que cette chanson, nous l'avons vu, peut être considérée comme prémonitoire de l'histoire de Jeanne et Olivier.

Les détournements textuels des chansons de Jacques Demy auxquels sont intégrés des mots grossiers, la mise en scène avec des couleurs flamboyantes, mais aussi le fait même de confier à des chansons la prise en charge d'une partie du récit, et par-là même de permettre l'« irruption de l'anormal et la surprise de l'altérité⁶⁵¹ » : autant de signes

⁶⁴⁸ Michaël Andrieu, *Réinvestir la musique. Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 155.

⁶⁴⁹ Joël July *Esthétique de la chanson française contemporaine*, p. 84.

⁶⁵⁰ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

⁶⁵¹ Gérard Lefort, « Jeanne et le garçon, c'est formidable », *Libération*, 22 avril 1998.

qui confèrent à *Jeanne et le garçon formidable* une esthétique camp, par ailleurs présente chez Demy⁶⁵². Étroitement lié à l'homosexualité masculine, le camp, posture esthétique et politique qui a fortement marqué le militantisme contre le sida⁶⁵³, joue notamment sur l'imprévu et l'exagération, et se caractérise justement « par une relation nouvelle et plus complexe avec le sérieux. Il est possible de prendre la légèreté au sérieux et le sérieux avec légèreté⁶⁵⁴ ».

Le choix même de la comédie musicale dans sa version générique française, le film en chanté, est ainsi étroitement lié à une esthétique (politique) camp, au cœur de laquelle se trouvent, ici, les chansons. Des chansons qui laissent les sentiments s'exprimer, mais aussi les critiques se déployer. A travers leurs choix esthétiques, à travers ces chansons, en liant histoire intime et histoire collective, Ducastel et Martineau parviennent parfaitement à véhiculer le message, politique entre autres, du film : à savoir que le sida tue, mais que la vie, les plaisirs et les désirs, eux, continuent⁶⁵⁵. L'interpénétration de l'intime et du collectif, dans et à travers les chansons, se révèle une voie pertinente pour atteindre le public du film. En donnant une voix à des individus appartenant à des groupes minoritaires et confrontés à une maladie stigmatisée, *Jeanne et le garçon formidable* met en lumière le potentiel politique que des chansons peuvent déployer, notamment par « l'adhésion quasi corporelle qu'elle permet, grâce au chant, à la voix, à l'euphorie, entre un interprète, un texte, une mélodie et des auditeurs⁶⁵⁶ ».

⁶⁵² Voir aussi Darren Waldron, *Queering Contemporary French Popular Cinema*, p. 65-66.

⁶⁵³ Voir à ce propos Jean-Yves Le Talec, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, 2008, p. 247-269.

⁶⁵⁴ Susan Sontag, « Anmerkungen zu 'Camp' », dans *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1982, p. 322-341, p. 336.

⁶⁵⁵ Cf. aussi la conclusion de Nick Rees-Roberts, *French Queer Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 112.

⁶⁵⁶ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, p. 79.

Présentation des vingt contributeurs

ABBRUGIATI Perle

Professeur de littérature italienne à Aix Marseille Université, responsable de l'Axe 2 du CAER (Centre Aixois d'Études Romanes) consacré aux « Pratiques d'écriture ». Elle a édité une série de 8 volumes sur la réécriture. Parmi les programmes de cet axe de recherche figurent des séminaires sur « Réécriture et chanson » ou sur la « Parodie ». Traductrice de Campanella, Guichardin, Leopardi, et de livrets d'opéra, elle a aussi traduit des chansons et est elle-même auteur-compositeur-interprète. Perle Abbrugiati est par ailleurs spécialiste de littérature des XIXe et XXe siècle ; elle étudie volontiers le lien entre ironie et mélancolie avec pour auteurs phares Leopardi, Calvino, Tabucchi.

BUFFARD MORET Brigitte

Professeur de Langue française à l'Université d'Artois (Arras), qui fut membre du Directoire au concours de l'agrégation externe des Lettres modernes, Brigitte Buffard Moret est aussi spécialiste de versification et notamment dans la chanson poétique au XIXe siècle. Elle a publié en 2009 *Poésie, Musique, Chanson*, aux Presses Universitaires d'Artois et a organisé en 2013 le colloque *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots*.

CADALANU Marie

CHAUDIER Stéphane

Professeur de littérature contemporaine à l'Université Lille III, stylisticien, Stéphane Chaudier est spécialiste de l'œuvre de Marcel Proust (*Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Paris, Champion, collection « Recherches proustiennes », 2004) et de littérature contemporaine (nombreux articles sur Barthes, Michon, Stendhal, Modiano, Duras, Gide, Delerm, Gailly, Mauvignier, Audeguy, Sarraute, etc.). Il a organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne une journée d'étude sur la Chanson à l'épreuve du genre, en mars 2015.

COUDEVYLLE VUE Audrey

Doctorante à l'université de Valenciennes, elle travaille en particulier sur les chanteuses Fréhel et Yvonne George. Elle a précédemment écrit un article distingué par le jury Jeune Chercheur de l'IASPM-branche francophone d'Europe, session 2011, intitulé « Dranem, Georgius et Bobby Lapointe : filiations effilées ? » lisible sur le site de l'OMF (<http://omf.paris-sorbonne.fr/-Textes-en-ligne->). Elle a contribué dernièrement à une synthèse concernant la traduction et l'adaptation dans la chanson française des années trente pour un projet de dictionnaire l'HTLF.

COURTILLON Gilles

Étudiant en deuxième année de Master recherche à l'université Rennes 2. Mémoire dirigé par Laurence Bougault (enseignant chercheur en stylistique) et portant sur les différentes évolutions (textuelles, musicales, vocales) à l'œuvre dans le répertoire de Barbara.

DENIOT Joëlle

Professeure en sociologie, spécialiste de la chanson réaliste, a publié en 2012 *Edith Piaf, la voix, le geste, l'icône, Esquisse anthropologique*. Mais aussi : J. Deniot, *Corpographies d'une voix : Edith Piaf, la passionaria de la chanson française*, L'Harmattan 2013, in « Chanson et performance, la mise en scène du corps dans la chanson française et francophone », Barbara Lebrun (Dir.) ; J. Deniot *La voix, seule, l'habitait ...Édith Piaf, au péril de l'art*, in « Risques et vulnérabilité » Gilles Ferréol (dir.) E.M.E. Bruxelles, 2014.

GHIO Bettina

Docteure en Littérature et civilisation françaises. Dans sa thèse intitulée « Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire », soutenue sous la direction de Bruno Blanckeman en 2012, elle a étudié les liens du rap français avec la littérature. Elle est également membre associée de l'équipe de recherche CERACC de l'unité *Écritures de la modernité, littérature et sciences humaines* à l'Université Sorbonne nouvelle Paris 3 où elle enseigne également en tant que chargée de cours.

GROCCIA Martine

Maître de Conférence en sémiotique à l'Université Lyon 2, je m'intéresse depuis plusieurs années à la chanson française contemporaine. Après une première approche qui visait à dégager les modes d'émergence du sens liés à la confrontation entre texte et musique, mes recherches ont évolué vers une prise en compte spécifique des dimensions sonore et musicale des chansons, ce qui a donné lieu à une thèse sur ce sujet en 2008. Mes recherches actuelles s'axent plus particulièrement sur cette dimension sonore, et s'intègrent à une démarche globale de recherche sémiotique sur les objets sonores et le son en général.

HIRSCHI Stéphane

Directeur de l'Institut Culturel Universitaire, Directeur-adjoint de Faculté des Lettres, et Professeur de littérature française moderne à l'Université de Valenciennes depuis 1999.

Neuf livres publiés ou coordonnés, dont *Jacques Brel, Chant contre silence* ; *Sur Aragon – Les voyageurs de l'infini* ; *Aragon et le Nord* ; *L'art de la parole vive* ; et *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* ; plus de soixante-dix articles parus.

Inventeur de la « cantologie » : étude de la chanson considérée dans sa globalité (textes, musique *et interprétation*). Directeur de la collection « Cantologie », Les Belles Lettres/PUV : 7 ouvrages parus, trois à paraître. Fondateur et organisateur du festival « Le Quesnoy en chanteurs » (19 éditions depuis 1996) : www.lequesnoyenchanteurs.com

JACONO Jean-Marie

Maître de conférence en musicologie à l'Université d'Aix Marseille. Depuis sa

thèse sur Moussorgski, il a publié plusieurs articles sur l'analyse musicale du rap. Il vient d'organiser un colloque sur Henri Tomasi.

JULY Joël

Maître de conférences en Stylistique et langue française à la faculté d'Aix-en-Provence (AMU, Aix-Marseille Université). Il y a intégré l'équipe de recherche du CIELAM. Spécialiste de la chanson française (*Les Mots de Barbara*, P.U.P., 2004 ; *Barbara L'Intégrale*, L'Archipel, 2012, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, L'Harmattan, 2007), il cherche à circonscrire les effets popularistes (prosaïsme, néologie, figements, énonciation, polyphonie, coq à l'âne, syntaxe, mise en voix) de cet art populaire. Stylisticien de formation, formateur et juré pour les concours, il s'intéresse tout particulièrement à la versification, la mixité des formes, les procédés de reformulation, les dispositifs narratifs. Il est cofondateur de l' AIS (Association Internationale de Stylistique). En plus de ses recherches sur la chanson, il travaille sur la prose contemporaine et a publié plusieurs articles sur Marguerite Duras notamment.

LAGABRIELLE Renaud

Docteur ès lettres, Maître de conférences en études françaises à l'Université de Vienne (Autriche). 2013-1016 : allocataire de recherches de l'Académie des Sciences d'Autriche pour sa thèse d'habilitation portant sur le film musical français. Publications sur les questions de sexualités dans les littératures et les films contemporains de langue française.

PIRES Mat

Maître de conférences en anglais à l'université de Franche-Comté. Il a un Doctorat sur le discours de la presse musicale ; travaux en analyse du discours et sociolinguistique

PRÉVOST-THOMAS Cécile

Sociologue et musicologue de formation, docteur en sociologie, Cécile Prévost-Thomas est Maître de Conférences au département de Médiation Culturelle de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Chercheur au CERLIS (Centre de Recherche sur les Liens Sociaux), elle consacre ses recherches d'une part à l'étude sociologique et musicologique de la chanson francophone et d'autre part à l'observation et à l'analyse des dispositifs de médiation musicale. Elle est également rédactrice en chef de la revue *Sociologie de l'Art* et membre correspondante du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur la Littérature et la Culture Québécoise (CRILCQ) de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) au Canada.

Elle a publié de nombreux articles sur la chanson dont « Les temporalités de la chanson francophone contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. CXIII, 2002, p. 331-346 et dirigé en 2008 avec Lise Bizzoni, *La chanson francophone contemporaine et engagée* paru à Montréal aux éditions Triptyque.

PRIVITERA Giovanni

Giovanni Privitera, enseignant de langue et de civilisation italienne à la faculté de droit ainsi qu'à l'Institut d'Etudes Politiques d'Aix-en-Provence est l'auteur d'une thèse de doctorat sous la direction de Perle Abbrugiati, intitulée « *Naissance et évolutions de la chanson d'auteur italienne : de 1958 à l'orée du vingt-et-unième siècle* », en cotutelle

à l'Université d'Aix-Marseille et à l'université Federico II de Naples.

Il a publié *Une smisurata réécriture –au croisement de l'Italie et de l'Amérique du sud (sur Fabrizio De André et Alvaro Mutis)*, in Cahiers d'études romanes n°20/2, Traces d'autrui et retours sur soi, Université de Provence, 2009 ; *Calvino et les Cantacronache. Une nouvelle redessinée et mise en musique*, in *Italies*, Revue d'études italiennes, n° 16, *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, 2012, Aix Marseille Université, CAER EA 854, 13090, Aix-en-Provence ; *Luigi Tenco et les différentes versions de Ciao, amore ciao : entre réécritures, infiltration et engagement pour le plus grand nombre*, journée d'étude *Chanson et réécriture*, CAER, 9 décembre 2013, actes à paraître.

PRUVOST Céline

Ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée d'italien, elle est l'auteur d'une thèse soutenue en décembre 2013 : *La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle*. Maître de conférences à l'Université d'Amiens, elle est par ailleurs auteur-compositeur-interprète de chansons en français.

ROUAN Fabien

Etudiant en Master 2 Musique et musicologie à l'université Rennes 2, rédige un mémoire de master intitulé : « L'interprétation vocale comme fondement générique de la chanson française : l'exemple de la mise en musique de Jacques Prévert. » sous la direction de Marie-Noëlle Masson. Egalement pianiste en double cursus au CRR de Rennes en Jazz.

STRASSER Anne

Maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Lorraine. Enseigne la littérature française contemporaine à des futurs libraires et bibliothécaires à l'IUT Nancy-Charlemagne. Membre de l'équipe LIS (Littérature, Imaginaires, Société). Les recherches concernent l'œuvre de Simone de Beauvoir et la littérature autobiographique contemporaine : identité, filiation, écriture du deuil, réception des écrits de soi.

VILLETELLE Marc

Marc Villetelle est Docteur en Sociologie à l'Université Toulouse II Le Mirail. Ses travaux portant principalement sur Cuba s'inscrivent d'une part dans une sociologie de l'art, du travail et des pratiques artistiques à l'épreuve du politique, et d'autre part dans une volonté d'appréhender le pouvoir « par le bas », en se basant sur ses dimensions quotidiennes et symboliques. Il est notamment l'auteur de deux articles dans des ouvrages collectifs : « Les musiciens ordinaires havanais et le métier : l'art de faire avec » et « Créations et re-crétions dans la capitale cubaine : le cas des musiciens havanais ».

Bibliographie sélective :

- ANDRIEU Michaël, 1992, *Réinvestir la musique. Autour de la reprise musicale et de ses effets au cinéma*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Univers musical ».
- ARGOD-DUTARD Françoise (dir.), *Le Français en chantant*, Rencontres de Liré, 6e tome, Angers, PUR, coll. « Interférences », 2015
- AUDEGUY Stéphane et FORREST Philippe (dir.), 2012, *VARIÉTÉS : LITTÉRATURE ET CHANSON*, Revue NRF, n° 601, GALLIMARD.
- BARTHES Roland, « Le grain de la voix », *L'Obvie et L'Obtus*, Paris, Seuil, 1982.
- BEAUMONT-JAMES Colette, 1999, *LE FRANÇAIS CHANTÉ OU LA LANGUE ENCHANTÉE DES CHANSONS*, Paris, L'Harmattan, 287 p..
- BIZZONI Lise & PREVOST-THOMAS Cécile (dir.), 2008, *LA CHANSON FRANCOPHONE ENGAGÉE*, Montréal, Triptyque.
- BONNET Gilles (dir.), 2013, *LA CHANSON POPULITTEAIRE*, Paris, éd. Kimé.
- BOCQUET Jean-Louis et PHILIPPE Pierre-Adolphe, *Rap ta France ! Les rappers français prennent la parole*, Paris, Flammarion, 1997.
- BRANDL Emmanuel, PREVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe (dir.), 2012, *25 ANS DE SOCIOLOGIE DE LA MUSIQUE EN FRANCE, tome II*, Paris, L'Harmattan.
- BUFFARD-MORET Brigitte, 2009, *POESIE, MUSIQUE ET CHANSON*, éd. ARTOIS PRESSES UNIVERSITE
- CALVET Louis-Jean, 1981, *CHANSON ET SOCIETE*, Paris, PAYOT, 155 p.
- CALVET Louis-Jean, 2013, *LA BANDE-SON DE NOTRE HISTOIRE*, Paris, L'Archipel.
- CATHUS Olivier, 1998, *L'ÂME-SUEUR, LE FUNK ET LES MUSIQUES POPULAIRES DU XX^e SIECLE*, éd. Desclée de Brouwer, Paris.
- CECCHETTO Céline (dir.), 2012, *CHANSON ET INTERTEXTUALITE*, Revue Eidolon, n°94, PU de Bordeaux.
- CHABOT-CANET, Céline, 2008, *LEO FERRE : UNE VOIX ET UN PHRASE EMBLEMATIKUES*, Paris, éd. L'HARMATTAN.
- CORNUT Guy, *La Voix*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009, 127 p.
- DENIOT Joëlle, DUTHEIL PESSIN Catherine, VRAIT François-Xavier, 2000, *Dire la voix*, collectif, Paris, coll. « Univers musical », éd L'Harmattan.
- DE SURMONT Jean Nicolas, 2010, *DE LA POESIE VOCALE A LA CHANSON, VERS UNE THEORIE DES OBJETS-CHANSONS*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes ».
- DOMINIQUE A, 2008, *UN BON CHANTEUR MORT*, La Machine à cailloux, coll. « Carré ».
- DUMONT Pierre, DUMONT Renaud, 1998, *LE FRANÇAIS PAR LA CHANSON, Nouvelles approches de l'enseignement de la langue et de la civilisation françaises à travers la chanson populaire contemporaine*, Montréal & Paris, L'Harmattan, 238 p.

- DUNETON Claude, 2004, *Chansons sensuelles, le petit format illustré et la chanson à texte au tournant du siècle*, « Textuel ».
- DUTHEIL PESSIN Catherine, 2004, *LA CHANSON RÉALISTE, SOCIOLOGIE D'UN GENRE*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales ».
- ECLIMONT Christian-Louis (dir.), 2012, *1000 CHANSONS FRANÇAISES DE 1920 A NOS JOURS*, Paris, Flammarion.
- GASQUET-CYRUS Médéric, 1999, *Paroles et musiques à Marseille : les voix d'une ville*, L'Harmattan,.
- GREEN Anne-Marie, 1997, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, L'Harmattan.
- GRIMBERT Philippe, 1996, *Psychanalyse de la chanson*, Paris, Les Belles Lettres, éd. Archimbaud.
- GRIMBERT Philippe, 2002, *Chantons sous la psy*, Paris, éd. Hachette Littératures.
- GULLER Angèle, 1979, *LE NEUVIÈME ART. LA CHANSON FRANÇAISE CONTEMPORAINE*, Bruxelles, Nouvelles éditions Vokaer.
- HAMMOU Karim , *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012.
- HIRSCHI Stéphane (dir.), 1997, *La Chanson en lumière*, « Cantologie », n° 21, Presses Universitaires de Valenciennes.
- HIRSCHI Stéphane, 2008, *Chanson L'Art de fixer l'air du temps*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres / P. U. de Collection « Cantologie », Valenciennes.
- GIROUX Robert (dir.), 1993, *EN AVANT LA CHANSON*, Montréal, Triptyque, 1993.
- HÖRNER Fernand, MATHIS-MOSER Ursula (eds.), *La Chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.
- JULY Joël, 2007, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, coll. « Univers musical », L'Harmattan.
- JULY Joël, 2012, *Barbara. L'Intégrale*, préface de Jacques Attali, éd. de L'Archipel, Paris.
- LEBRUN Barbara (dir.), 2012, *CORPS DE CHANTEUR. Présence et performance dans la chanson française et francophone*, Paris, L'Harmattan.
- MATHIS (MOSER) Ursula (dir.), 1995, *La Chanson française contemporaine (Politique, société, médias)*, Actes du symposium d' Innsbruck 1993, ISBN 3-85124-176-6, 359 p.
- MILCENT LAWSON Sophie, LECOLLE Michelle, RAIMOND Michel, 2013, *LISTE ET EFFET DE LISTE*, Paris, Classiques GARNIER, n° 59.
- RUDENT Catherine (dir.), 1998, *L'ANALYSE DES MUSIQUES POPULAIRES MODERNES : CHANSON, ROCK, RAP*, Musurgia, Analyses et pratiques musicales, vol. V, n°2, 96 p.
- RUWET Nicolas, *Langage, poésie, musique*, Paris, Édition du Seuil, 1972, 246 p.
- SPYROPOULOU LECLANCHE, Maria, 1998, *LE REFRAIN DANS LA CHANSON FRANÇAISE, DE BRUANT À RENAUD*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 329 p.
- VENNE Stéphane, 2006, *LE FRISSON DES CHANSONS. Essai de définition d'une bonne chanson, des conditions nécessaires pour mieux l'écouter et des conditions utiles pour en écrire*, Montréal, Stanké.
- VICHERAT Mathias, 2001, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan.
- SZENDY Peter, 2008, *TUBES : LA PHILOSOPHIE DANS LE JUKE-BOX*, Paris, Éditions de MINUIT.

Index nominum

Abd Al Malik

Charles Aznavour

Daniel Balavoine

Barbara

Julos Beaucarne

Alex Beaupain

Bénabar

Jean de Béranger

Jacques Bertin

Agnès Bihl

Georges Brassens

Jacques Brel

Francis Cabrel

Casey

Maurice Chevalier

Chiens de paille

Dalida

Vincent Delerm

Jean Ferrat

Léo Ferré

Fréhel

Serge Gainsbourg

Jean-Jacques Goldman

Grand Corps Malade

Jean Guidoni

Jacques Higelin

IAM

Yves Jamait

Kery James

Michel Jonasz
Serge Lama
La Rumeur
Lynda Lemay
Allain Leprest
Christophe Mae
Marcel Mouloudji
NTM
Édith Piaf
Lisa Portelli
Oxmo Puccino
Carlos Puebla
Renaud
Rocé
Silvio Rodriguez
Damien Saez
William Sheller
Anne Sylvestre
Téléphone
Carlos Varela
Ray Ventura
Zazie