



**HAL**  
open science

## Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchanter le populaire

Joel July

► **To cite this version:**

Joel July. Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchanter le populaire. Gilles Bonnet. La Chanson populittéraire, Kimé, p. 293-308, 2013, Les Cahiers de Marge, 978-2-84174-625-5. hal-01230102

**HAL Id: hal-01230102**

**<https://hal.science/hal-01230102v1>**

Submitted on 17 Nov 2015

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

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

## **Chanson Mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchant le populaire**

La chanson est un genre à part entière qui est populaire<sup>1</sup>, qui doit l'être et qui doit s'efforcer de le rester malgré ses légitimes ambitions littéraires et poétiques. Une fois cet axiome solennellement posé, comme un pari sur l'avenir, il faut se hâter d'ajouter qu'elle ne risque pas de toute façon de s'affranchir et de se démarquer de sa veine populaire<sup>2</sup> tant qu'elle est une performance vocale et scénique (ce qui fait, intrinsèquement pour la première, accessoirement pour la seconde, partie de son cahier des charges), et une industrie<sup>3</sup>. Ainsi toujours funambule, la chanson hésite et se crée au croisement de deux aspirations : celle de parvenir tout de même au champ littéraire avec son « truc en plus » (musique et performance) et celle d'assumer sa différence générique qui fonde et exige sa popularité. Or le seul fait de chanter l'ordinaire ne le transforme-t-il pas en extraordinaire ?

Pour mieux développer, définissons au préalable la performance (sans préjudice de qualité) comme la nécessaire mise en voix<sup>4</sup> qui permet de réunir pragmatiquement et d'accorder rythmiquement deux supports hétérogènes : la lettre et la note, le vers et la mesure, l'énoncé et l'air, les paroles et la mélodie, le texte et la musique. Sans la performance, il y a donc deux travaux (exercices, ébauches, esquisses, appelons-les comme on voudra puisque artistiquement ils n'existent pas réellement et ne sont pas tout à fait destinés à être présentés isolément<sup>5</sup>) qui peuvent parfois être assez réussis séparément mais le plus souvent ne le sont pas puisqu'ils demeurent, en tant que moitié incomplète – notamment pour l'auditeur qui les a déjà mémorisés conjointement – d'une structure cadre appelée chanson, des pièces inabouties, en kit, prêtes à l'emboîtement mais pas plus. C'est cette incomplétude dont les études cantologiques témoignent en souhaitant rappeler constamment que la chanson est une forme homogénéisée.

Pour autant, une fois qu'on en a bien pris conscience (faire cesser les jugements de valeur qui voudraient comparer les textes de chanson à de la poésie et la musique répétitive des chansons à la musique savante), il faut tirer les conséquences de cette dualité « arts hétérogènes/ homogénéisation par la voix » sur chaque pièce du puzzle et revenir, nous semble-t-il, à une étude homogène, consciente mais homogène, comme on le fait pour un

- 
- 1 Le savant sérieux se penche forcément sur ce qui s'est écrit, sur l'archive, quand l'oral éphémère ne peut intéresser que la culture populaire.
  - 2 « Qualifier [la chanson] de populaire, n'est-ce pas un pléonasme ? » disent en chœur Joëlle Deniot et Catherine Deltheil dans « Chansons populaires, nuances féminines », *Dire la voix*, J. Deniot (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 216.
  - 3 Ce détail complémentaire, nous l'ajoutons, à la manière de Stéphane Audeguy dans l'Avant-propos du numéro 601 de la NRF, *Variétés : Littérature et chanson* (juin 2012, Gallimard, p. 15) : « D'autre part la chanson est une industrie » (lui-même s'inspirant de la phrase d'André Malraux qui clôt *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1939).
  - 4 Mise en voix accompagnée ou pas d'une mise en scène naturelle : gestuelle du chanteur de salle de bain qui souligne le texte qu'il profère d'une moue complice dans le miroir ou de l'adolescente groupie qui appuie ses efforts laryngiques d'un cillement d'yeux, pantomime étudiée du chanteur professionnel qui écarte la main d'un geste auguste et rond au moment de la prouesse vocale ou qui caresse son sein gauche en tant que chanteur de charme.
  - 5 Même si l'Internet, faute de mieux, multiplie les sites et les blogs qui se contentent de proposer les lyrics (souvent mal orthographiés), comme nos anciens cahiers de chansons. Par ailleurs, des sites comme Deezer ou Beezik proposent les chansons en mode acousmatique et Youtube ou Myspace en mode audio visuel.

texte de théâtre dont on sait pertinemment que sa nature sera complétée, et transformée, par la mise en voix, mise en rythme, mise en scène du comédien. La conduite simultanée des voix et l'instrumentation polyphonique ne sont pas imitables par la littérature, même la poésie (pourtant par son travail sur le langage, sa rupture avec un sens pré-mâché à offrir au lecteur, ses jeux graphiques, elle aurait certains avantages que le roman n'a pas). La littérature ne peut que les rendre dans la succession et jamais un texte ne se désentravera des chaînes du langage ; ainsi le roman, par exemple, tente un travail sur les signifiants ou une symbolisation des signifiés lorsqu'il veut faire la description d'un instant musical et souvent, il rend compte de la magie harmonique en attribuant à cet épisode une valeur clé de l'œuvre, l'événement musical incitant le protagoniste à prendre une décision cruciale ou engageant le narrateur à communiquer ses prémonitions aux lecteurs. Mettre la musique en mots est un défi, décrire la voix est compliqué, prétendre que musique et texte puissent théoriquement conspirer devient donc une gageure<sup>6</sup>. Il n'y a pas homologie entre le tissu textuel et le système musical, Nicolas Ruwet l'a bien montré<sup>7</sup> et Jean-Jacques Nattiez le confirme : « la musique fait concurrence au langage et elle constitue une forme symbolique autonome<sup>8</sup> ». Et l'on pourrait l'illustrer par un grand nombre de chansons qui mettent justement en antagonisme (sciemment ou pas) les deux supports, sans chercher une symbiose, par nature illusoire<sup>9</sup>. Croire en cette symbiose, ce serait comme renier l'arbitraire du signe !

Le mot *alchimie*, qu'on utilise d'ordinaire en évoquant le miracle de la voix qui concilie les deux systèmes hétérogènes, pourrait effectivement paraître plus gracieux que notre *mayonnaise* mais il donne l'idée d'une transformation d'un élément imparfait en un élément parfait ou alors l'idée d'une fusion qui rendrait tout à coup inséparables les éléments au point qu'il serait alors impossible de les identifier après cette opération ; alors que ce serait celle d'une émulsion qui m'intéresse, justement d'une mayonnaise : il y a bien au départ un œuf (le texte) et de l'huile (la musique) et grâce à l'émulsion de la voix les deux ingrédients interagissent, enfin, pour donner une substance qui a encore le goût de l'œuf, encore le goût de l'huile.

Lorsque j'écris des chansons, c'est la musique que j'ai en ligne de mire ; c'est elle que je vise, avec ses jeux d'ombre et de lumière, son opacité ; c'est avec elle que j'ai envie de jouer. J'accorde cependant la primeur aux mots. Ce sont eux qui vont la légitimer, lui donne en quelque sorte le droit à l'existence. J'imagine que j'ai besoin de ce paradoxe pour susciter une tension à l'intérieur de la chanson, de manière que, même au diapason du texte, naviguant dans les mêmes eaux, la musique puisse toujours faire reproche à celui-ci d'avoir sur elle droit de vie ou de mort ; et qu'elle instrumentalise, à tous les sens du terme, ce reproche pour reprendre l'ascendant<sup>10</sup>.

L'œuf ainsi posé en sa forme ronde, on peut alors dégager sur sa lettre, ses vers, son énoncé, (quand ils ont efficacement rencontré leur musique) les effets de cette contrainte technique (inaccomplissement du texte sans la nécessaire mise en chant – ou voix scandante), que nous avons précédemment orientés vers une dimension populaire, nécessairement populaire.

Or ce que la littérature appelle genre populaire est entaché par la facilité d'accès avec laquelle le public pourrait s'en emparer et par le niveau de langue du même nom. Mais une

6 Voir Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction*, Rodopi, 1999, p. 70-71.

7 Nicolas Ruwet, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, éditions du Seuil, 1972, coll. « Poétique ».

8 Jean-Jacques Nattiez, *De la sémiologie à la musique*, 1988, Publications de l'Université du Québec à Montréal, p. 8.

9 Citons par exemple le dialogue scientifique et catastrophiste que Brigitte Fontaine entretient avec un complice, Areski Belkacem, dans la chanson « C'est normal » (1973, Album *Je ne connais pas cet homme*). Les personnages, voués à une mort imminente qu'ils commentent, entonne des lallations gaies sur une musique tropicale avec de la flûte traversière et des maracas.

10 Dominique A, *Un bon chanteur mort*, La Machine à cailloux, Paris, 2008, p. 27.

différence de taille (de nature et de naturel) est à envisager. Ce qui est réellement populaire (au sens connoté péjorativement) ne choisit pas de l'être, consciemment, consciencieusement et scrupuleusement. Il n'y a pas de travail de sape à mener<sup>11</sup> contre une tentation du soutenu, de la fioriture, de l'hypotaxe ; alors que c'est ce qu'il doit advenir dans la chanson qui maltraite sa prose (et sa poésie) pour que son texte passe la rampe et accède à l'auditeur avec la lisseur de l'œuf. En effet la poésie, destinée depuis plusieurs siècles à la seule lecture, peut ne pas surcharger ses effets par un refrain ; la chanson, elle, doit permettre malgré son éphémère audition une compréhension immédiate et une mémorisation rapide<sup>12</sup> :

C'est tout à fait différent de ce qu'on appelle la poésie, qui est faite pour être lue ou dite [...]. Quand on écrit pour l'oreille, on est quand même obligé d'employer un vocabulaire un peu différent, des mots qui accrochent l'oreille plus vite... Bien qu'on l'ait aussi avec le disque, le lecteur a plus facilement la possibilité de revenir en arrière<sup>13</sup>...

C'est pourquoi, afin de mieux circonscrire (dans la forme) et en même temps élargir (dans le fond) cette contrainte populaire, constitutive du genre, pour la nettoyer de toute tâche originelle vulgaire, nous avons proposé dans *Esthétique de la chanson française contemporaine*<sup>14</sup> de parler du « popularisme » du texte de chanson, rattachant ce pli, ce biais, à de multiples facteurs : des facteurs que nous avons déjà évoqués comme la brièveté (inhérente à la fois au souffle de l'interprète<sup>15</sup> et à la commercialisation en disque et surtout en radio), l'oralité (qui implique le discours et le libère, qui implique le soulignement des effets par la répétition<sup>16</sup> ou la pauvreté du lexique) ; des facteurs qui entraînent des effets qui durcissent ces facteurs en un cercle vertueux. Car la performance, si elle a obligé le genre à être populariste et à le rester<sup>17</sup>, transforme également cet appauvrissement provisoire en vertu définitive au moment de l'émulsion. Par quels biais la chanson (et sa performance) réenchante-t-elle le populaire ?

## Réenchantement calculé à la création

On trouve dans le roman de Michel Houellebecq *La Possibilité d'une île*<sup>18</sup> une réflexion curieuse de son personnage principal Daniel. Celui-ci entend dans un bar madrilène une chanson aux paroles simplistes et il s'en émeut, pourtant peu enclin à ce genre de sensiblerie : « Toujours est-il que le refrain était : *Mujer es fatal*, et je me rendis compte que cette chose si simple, si niaise, je ne l'avais jamais entendu exprimer aussi exactement [...] ». Ce jugement établit une possible symbiose du langage élémentaire et d'une musique (certainement populaire), qui permet de transcender la banalité pour accéder à l'expression parfaite. La musique et la voix donnent aux mots un temps et un ton de prononciation qui les

11 Hors de situations sociales très particulières, où le locuteur saborde son langage pour adhérer à un groupe, un clan, moins cultivé que lui.

12 D'abord par un souci pédagogique : éduquer à la religion à travers les cantiques, éduquer à la citoyenneté à travers les goguettes. Puis depuis 1851, la création de la SACEM et particulièrement depuis la fin du XIXe siècle, l'industrie discographique, pour des raisons plus mercantiles mais tout aussi fondamentales d'une esthétique qui doit lutter contre l'oubli en privilégiant le formatage.

13 Georges Brassens, « Table ronde du 6 janvier 1969, Brel, Ferré, Brassens », *Chorus*, n°36, p. 142.

14 Joël July, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007.

15 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », p. 56 : « le texte transmis par la voix est nécessairement fragmentaire » pour des raisons physiologiques !

16 Répétition par la musicalité propre au rythme syntaxique que la mélodie pourra ou devra appuyer, répétition par la rime, répétition par le refrain ou ses substituts (parallélismes, anaphores, épiphores, paronomases qui font jeux de mots saillants à la fin des strophes, phases dans le rap ou le slam).

17 Et sans doute pourrions-nous dire la même chose de la musique populaire (vs musique savante), condamnée aux alternances, aux accompagnements prévisibles, aux arrangements à la mode.

18 Fayard, 2005, p. 312.

font résonner à la conscience, malgré une fréquence d'emploi qui les avait galvaudés, et à la mémoire. La chanson, grâce à la mélodie, « peut conférer à certaines expressions du langage commun leur titre de noblesse, les élevant à la dignité d'images poétiques en révélant leur musicalité<sup>19</sup> ». Et Philippe Grimbert de citer en exemple : « Et pourtant », « Comme d'habitude », « Au fur et à mesure », « Et maintenant, « Tout doucement »... mots outils ou formules conventionnelles de la langue, que subrepticement une mise en musique, une inflexion, une gestuelle viennent sortir de leur usure. Il y a donc une émulsion entre des mots simples et une mélodie qui les sanctifie provisoirement et contextuellement. C'est ce qu'exprime Claude Duneton en parlant de « chansons maigres » dans son *Histoire de la chanson française*<sup>20</sup> :

Les vers des chansons ont curieusement besoin d'être plats, car ils doivent laisser la place à leur parure, à leur écharpe mélodique, à la musique qui les anime, au rythme qui les grossit, leur octroie leur pleine charge poétique.

Et Claude Duneton compare les vers simples, naturels et spontanés de *La Mer* aux chansons folles de Trenet, beaucoup plus abouties poétiquement et qui « sont de loin les moins connues parmi son abondante production. C'est-à-dire que leur richesse littéraire intrinsèque a freiné et sans doute amorti leur impact de chansons... »

Dans une situation diaphasique de la langue française où l'expression écrite et l'expression orale sont quasiment en diglossie, où la parole publique ne brasse pas du tout le même lexique que la parole privée, l'utilisation, courante au quotidien, d'une formule grossière reste en chanson un geste interdit et puissant qui n'a rien de banal. Or la grossièreté de certains textes, loin d'être l'apanage du rap de banlieue, est une posture nouvelle qu'il ne faut pas cantonner à une tendance populacière. Au contraire, alors que les mots triviaux sont éliminés des chansons préfabriquées, ils viennent trouer des textes sobres et surprendre l'auditeur par leur crudité dissonante comme des saillances. Notons ainsi deux extraits où le terme injurieux se démarque et remarque dans deux débuts de chanson aux accents lyriques :

La pluie qui tombe est douce et nous faisons l'amour  
Certains plus loin se livrent au commerce de l'eau  
Comme ils flairent une faillite, ils prennent des airs salauds  
Et ils monnaient la pluie et nous faisons l'amour

(*Le Commerce de l'eau*, Dominique A, vers 1 à 4, Album *Auguri*, 2001)

On me dit que nos vies ne valent pas grand chose  
Qu'elles passent en un instant comme fanent les roses  
On me dit que le temps qui file est un salaud  
Et que de nos tristesses il s'en fait des manteaux

(*Quelqu'un m'a dit*, Carla Bruni, vers 1 à 4, Album *Quelqu'un m'a dit*, 2002)

La comparaison est facile entre ces deux quatrains liminaires avec un alexandrin musicalement régulier et des dimensions poétiques affichées dans les répétitions, les inversions et les personnifications, qui créent chez Dominique A comme chez Carla Bruni un contexte impropre à la présence d'un terme populacière. Or à la rime dans les deux cas (mais le nom *bourreau* ou l'adjectif *penauds* par exemple auraient fait l'affaire), *salaud*, au troisième vers, draine avec lui, en plus de son sens dénoté, des connotations particulières : dépit et impuissance du locuteur face au constat désolé qu'il énonce. Le vocable choquant n'est pas une bizarrerie langagière ou l'idiotelecte particulier d'un chanteur vulgaire, il est à la fois un signe

19 Philippe Grimbert, *Chantons sous la psy*, p. 38.

20 Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, Seuil, 1998, volume 1.

extérieur de son désarroi intérieur et un signal phatique à l'adresse de l'auditeur. *Salaud*, c'est ici le mot qui réveille et qui émeut. Ce langage sporadiquement vulgaire pourrait servir d'illustration à une revendication populaire de la Nouvelle Scène française à l'image du verlan argotique qui a favorisé le réalisme urbain des textes de Renaud, deux décennies plus tôt. Au-delà du mot vulgaire, ce sont d'autres tics du langage familier dont nous aurions pu montrer la fréquence dans les paroles des chansons contemporaines : adverbes intensifs, incidentes, interpellations, mises en relief, approximations, indéterminations, scories... Tout un ensemble de faits linguistiques qui miment le négligé de la parole orale, cherchent la connivence avec l'auditeur en lui donnant l'illusion par un lexique et des procédés familiers de l'intime<sup>21</sup>. L'introduction des marques de produits de consommation est visible à partir d'Alain Souchon dans ses chansons comme *Foule sentimentale* (Album *C'est déjà ça*, 1994) ou *Putain, ça penche* (Album *La Vie Théodore*, 2005), qui propose pour couplet une longue suite d'enseignes publicitaires. Cette infraction prosaïque s'est répandue chez tous les auteurs contemporains, condamnant pourtant leurs textes à une compréhension éphémère ; mais le risque que la chanson puisse se démoder à cause de ses marques qui perdront un jour en légitimité économique et commerciale est mis au second plan par rapport à l'efficacité populariste qu'elle lui confèrent sur le moment.

Le popularisme de la chanson française contemporaine, ce serait un moyen terme entre une parole qui cherche le naturel et le spontané et une attitude poétique qui réinvente le langage, en l'exposant. Pour en juger, il suffit de remarquer dans un texte de chanson ce qui le fait immédiatement accessible, familier, et que la mélodie et l'interprétation rendront d'autant plus facilement mémorisable tout en le sublimant. L'inscription dans la lettre, le mot, l'énoncé, la parole de l'entrelacement musical concomitant et de la performance à venir relève du popularisme<sup>22</sup>. Or ce popularisme s'ancre d'abord dans le texte qui met en valeur les procédés rhétoriques témoignant de la visée communicative de la chanson.

Du point de vue créatif (poïésis), la performance va actualiser de manière extraordinaire un texte ordinaire (qui souvent décrit ou s'ancre dans le quotidien banal, de Piaf à Bénabar). Bénabar emprunte la voix d'une femme, Nathalie, dans son texte *Je suis de celles* (Album *Les Risques du métier*, 2003). Il s'accompagne seulement au piano et feint, avec la distance qu'impose sa voix d'homme, les sentiments de cette jeune femme (mariée, des enfants), qui confie à un ancien camarade de lycée, rencontré par hasard, quelques vérités sur son passé d'adolescente sans charme, facile et volage, méprisée. L'articulation soignée vient amplifier l'indécence et la sincérité (culpabilisante pour le destinataire) de cet aveu. Mais ce qui retient et émeut, c'est le soin avec lequel les paroles de Nathalie restent vraisemblables malgré l'incongruité de la situation (qu'elle fournisse tant de détails lors d'une rencontre inopinée, que ce soit la voix de Bénabar qui les porte). L'auteur les diffuse dans une syntaxe et un lexique qui ne se départent pas de la norme orale :

« Tiens, qu'est-ce que tu fais là ? / C'est moi, c'est Nathalie  
Quoi ? Tu m'reconnais pas ? / Mais si ! »  
« Bah quoi, t'as l'air surpris »  
« J'étais perdue / Mon mari m'a trouvée »  
« J'étais pas la jolie / Moi, j'étais sa copine »  
« J'avais deux ans de plus / Peut-être deux ans de trop »  
« Je savais pourquoi / Pour pas qu'on puisse nous voir »

21 Voir l'analyse de *Sache que je* de Jean-Jacques Goldman, Album *En passant*, 1997, dans July, 2007, p. 109-113, ou de *Partons vite* de Kaolin, Album *Mélanger les couleurs*, 2006, *op. cit.*, p. 88-90.

22 Preuve en est l'adaptation du texte au physique du chanteur ou de la musique à sa capacité vocale : ainsi Barbara écrit *Gueule de nuit* pour Régine en 1967. Elle lui fait dire dans la chanson : “ Et Dieu m’a préféré ronde ”. Quelque temps plus tard, Barbara décide d’enregistrer le titre et chante à la place de ce vers qui convient mal à son physique élancé : “ Et Dieu m’a préféré longue ”.

Malgré les rimes régulières, les vers s'approchent de la prose en n'offrant que peu de régularité métrique et c'est au naturel de la voix de compenser ces infractions. Or si l'intention de Nathalie, dans cette longue confession à brûle-pourpoint, ne semble nullement vengeresse, si la sobriété musicale lui donne de la lucidité et montre que les rancœurs sont oubliées, la voix prend de plus en plus de force au cours du texte linéaire (aucun refrain, sauf une coda dont la reprise vient délinéariser une strophe particulière : « Vous veniez chez moi / Mais dès le lendemain / Vous refusiez en public / De me tenir la main », strophe où l'acte d'accusation est le plus appuyé). C'est là que la parole ordinaire devient extraordinaire. Sa banalité, établie en une somme déployée et achevée, ne peut pas rester banale. L'artifice de cette parole fait catalyser dans le même temps que le naturel qui s'était au départ établi se fait oublier. Le discours impromptu de Nathalie se pose dans un cadre, se coule dans un moule qui se donne une intention, celle du moins d'aller jusqu'au bout, proche, prévisible, attendu, de la musique. Et la chanson se complique ici de l'inadéquation sexuelle entre la cantrice et le chanteur<sup>23</sup>.

Dans cette performance, plusieurs éléments sonores qui pourraient passer pour secondaires font peut-être l'essentiel de la mayonnaise : il faudrait prendre en compte l'importance des arrangements qui mettent la couleur musicale en avant par rapport à la musique elle-même<sup>24</sup> ; l'importance du paralangage qui participe à la distinction du texte, rend la chanson vivante et émouvante et traduit mieux que la voix elle-même le point de vue interne du chanteur<sup>25</sup> ; l'importance, enfin, des bruits annexes qui cherchent à transformer l'illusion en réalité et à impressionner l'auditeur<sup>26</sup>.

La vraie musique de la chanson, c'est ce qui se cache derrière la mélodie pour la charger d'idées musicales ; le public, lui, ne remarque que cette mélodie, et croit l'aimer pour elle-même<sup>27</sup>.

Il faudrait donc prendre plus globalement en compte la notion de rythme d'un point de vue théorique. Une chanson se met en tension entre deux temps : celui, linéaire, qui se fait particulièrement sentir sur l'axe syntagmatique de la langue et de la production des sons, celui qui impose la brièveté de la forme, parce qu'il faudra bien en finir de toute façon et que les lallations, les reprises en chœur du public, les applaudissements, ne le prolongeront guère au-delà de l'inévitable silence auquel il était voué dès la première mesure<sup>28</sup> ; et celui, cyclique, qui vient des origines de la musique populaire (rythme des musiques noires, le jazz, le blues,

---

23 Il aurait été encore plus simple de montrer ce phénomène dans une chanson à refrain comme *Je passais par hasard* d'Yves Jamait (Album *Je passais par hasard*, 2008). Au fur et à mesure de l'évolution des couplets, par lesquels l'auditeur prend connaissance de la situation du destinataire (une femme battue, dont le locuteur, ami du mari, vient de découvrir la souffrance après une scène de maltraitance ) le retour du refrain, qui inclut le titre, ne peut plus avoir la même valeur. Et la voix, le rythme tiennent compte du ton nouveau qu'impose le dévoilement opéré par les couplets.

24 Voir l'article de Guillaume Bordry, « L'arrangement d'une chanson, entre conditionnement industriel et légitimation musicale », *Analyse musicale* n° 64 -4e trimestre 2010, p. 105-110.

25 Paralangage : « ensemble des éléments non phonémiques de la parole, tels que le timbre de la voix, le débit ou le bâillement, et qui secondent le processus de communication » (*Oxford English Dictionary*, traduction de Serge Lacasse, in « La musique entre les lignes : paralinguistique et musique populaire », Cercle de musicologie, Université de Montréal, 17 février 2006).

26 On pourrait donner des exemples très différents comme le bruit de verre cassé à la fin de la chanson *Les Amants d'un jour* d'Édith Piaf ou le coup de revolver qui clôt la chanson *Tire pas* de Barbara (Album live *Châtelet 87*) ou les sons réalistes qui miment les faits et gestes des personnages dans la chanson *Confession nocturne* de Diams (Album *Dans ma bulle*, 2006) ; et d'un autre côté la sonnerie de réveil dans *Toi mon toit* d'Élie Médeiros.

27 Antoine Hennion, *Les Professionnels du disque*, éd. Métailié, p. 23.

28 Contrairement à Stéphane Hirschi, nous ne voyons pas fatalement se profiler une petite mort dans certaines chansons qui commencent, ou alors pas seulement dans certaines. Il faut l'entendre partout, ou pas, et surtout la mettre en conflit avec la dynamique festive, vitale. Alors nos remarques ne s'inscrivent pas dans la dichotomie de St. Hirschi entre les chansons lestes et les chansons lestées (*Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Les Belles Lettres, Cantologie n°6, 2008, p. 62), qui cherche à découper le répertoire.

répétitif et entêtant), qui se fonde sur la source poétique de l'alternance couplet/refrain et qui mime dans la redite et la profusion, le paroxysme festif, le va et vient de l'orgasme sexuel.

Enfin, la chanson va offrir un corps et une voix au "prêt-à-porter" lyrique et créer l'illusion de la sincérité, au point que le chanteur se voit projeté dans un espace autobiographique sur lequel le chanteur déteint et réciproquement<sup>29</sup>. La chanson *Je suis malade* de Serge Lama pour les paroles et Alice Dona pour la musique est interprétée concurremment par Serge Lama lui-même et par Dalida, en 1973. L'interprétation de Dalida, qui devrait sentir la posture, paraît pourtant plus poignante ou moins jouée que celle de Serge Lama, par le tremblement de la voix, le souffle haletant de la chanteuse, ses alternances entre un phrasé rauque et une plainte aiguë, ménageant des plages de silence qui allongent la durée de l'interprétation jusqu'à quatre minutes et demie. La douleur, idée abstraite et inexprimable scientifiquement, se concrétise et devient presque tangible à travers la voix qui la chante et le corps qui l'assume : lors de son interprétation à L'Olympia en 1981 (enregistrée plusieurs fois et notamment le 4 avril), Dalida agite ses bras maigres pour se tenir les tempes, les crispe pour les porter à ses cheveux ; elle gesticule comme si elle voulait frapper devant elle et finit le texte, soit en remontant lentement le bras droit dont la main tremble, soit le corps plié en deux. C'est en effet leur identité palpable que les chanteurs offrent sur scène et dans le cas de Dalida, dont le public sait et suit les amours douloureuses et les partenaires suicidés, il peut investir sur les épaules de la personnalité chantante le fait que les paroles de Serge Lama rendent concret. Même pour un texte qui n'est pas de nature autobiographique, l'esprit insufflé à la chanson relève du souffle du chanteur. Le texte est apprivoisé par l'interprète qui se l'approprie et se retrouve identifié par lui et à travers lui.

On conserve, à peu de chose près, sa voix, longtemps après avoir été dépossédé de son image et c'est par sa voix qu'on est, malgré le temps qui passe, le mieux reconnu. Alors toute mise en voix est un aveu, une application du texte à soi. L'auditeur démêlera une parole commune – interprétée conventionnellement – et une inflexion personnelle – interprétée subjectivement -. Il y a de quoi dans la voix qui m'enchantent entendre une parole particulière et une parole collective, mondaine et populaire, intime et généraliste.

## Réenchantement naturel à la réception

Si la performance met à exécution les divers ingrédients culinaires de la chanson organique, elle en décuple les effets, les saveurs et transforme en monument (église-confessionnal, musée patrimonial-parc national, statut-compression, stalagmite-concrétion, cirque-arène, fromage et dessert, etc.) ce qui n'est a priori "que" de la littérature populaire.

Fabriqué par laisser-aller et sous la contrainte vocale et commerciale de la durée limitée, un texte de chanson est tout mité de béances ; plus qu'une autre pièce littéraire, il joue sur le hors-texte : dans une chanson, on a à peine le temps d'entrer en sympathie avec une inquiétude, une extase, une aporie sentimentale ou existentielle et encore a-t-il fallu davantage les deviner qu'on ne nous les a exposées. Le sens est aussi hors du texte car en plus de l'œuvre

---

29 Nous empruntons la notion d'espace autobiographique à Philippe Lejeune telle qu'il la définit à propos d'André Gide (Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, éd. augmentée en coll. Points, 1996, p. 165) et telle que nous l'avons appliquée à la chanteuse Barbara (Barbara, *L'Intégrale*, éd. revue et augmentée sous la direction de Joël July, L'Archipel, 2012). Et pour mieux illustrer cette superposition des portraits, nous citerons Bruno Blanckeman dans un jugement qu'il porte sur Barbara : « Barbara chanteuse vit ses rêves sur scène. [...] De chanson en chanson, d'année en année, Monique Serf, la personne biographique, donne corps à une figure composite d'elle-même, à la fois poétique et spectaculaire, qu'elle nomme Barbara. Elle joue à s'y identifier, s'y identifie, s'identifie au je même de cette substitution qui suppose, pour bien prendre, que l'artiste coïncide pleinement avec l'image de soi ainsi projetée, tout en en gardant le contrôle et en en restant partiellement la spectatrice. » (Bruno Blanckeman, conférence du 28 juin 2003, lors du colloque Barbara à la Bibliothèque Buffon, organisé par l'Association des Amis de Barbara, publiée dans *La Lettre des Amis de Barbara*, Paris, été 2005, n°22, p. 2.)



fragmentaire, il faut compter avec la difficulté de sa perception (voix de la nouvelle scène française mais aussi cri dans les années 90, roucoulement des années 50, condition d'écoute<sup>30</sup>), avec la signification cachée dans le creux du texte, connotée par les choix musicaux, l'arrangement (le sens musical ?). Dans une chanson comme *Marcia Baila* des Rita Mitsouko, ce sont moins les paroles qui sont minimisées que la musique qui, en se mettant au premier plan, les a reléguées. A la lecture, on comprendrait facilement l'éloge funèbre à une danseuse, amie de Catherine Ringer, Marcia Moretto. Malgré cela, nous avons retenu *Marcia Baila* par petits bouts qui du coup ont une valeur amplifiée par la performance, quasi symbolique. La voix fait surassertion, transforme le texte en bribes significatives qui feront les vers d'oreille<sup>31</sup> de notre mémoire obsessionnelle. Peter Szendy demande de « reconnaître l'incomparable pouvoir de hantise [des vers d'oreille, des paroles, des lyrics] sur la psyché. Car la chanson, en tant qu'elle vient et revient toujours nous dire que... (sic), en tant qu'elle ne cesse de se porter vers le dire et l'aveu mais sans rien dire ni avouer, a une force inouïe dans ce que nous avons nommé ses ré interruptions<sup>32</sup>. Elle a la force d'entraînement et de ralliement des hymnes ; elle est, en tant que ce ver d'oreille qui nous hante, un hymne intime, une sorte de Marseillaise de la psyché, irrépressible, compulsive, impossible à arrêter<sup>33</sup>. »

Le déchaînement des haut-parleurs et les sirènes de la langue de bois sortant forcément vainqueurs, la chanson, bien qu'on se plaigne parfois de son effraction dans notre intimité quotidienne, installe des plages de réconfort, c'est la consolation sociale du peuple : et l'on se rappelle les réflexions de Winston lorsqu'il entend une femme du peuple étendre son linge en chantonnant, insouciant<sup>34</sup>. Par essence, une chanson est un chant apte à 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. 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.

Les musiques populaires, donc, prennent leur véritable dimension dans un cadre de l'exécution ou de la diffusion publique, comme lors des concerts. C'est la dimension sociale des musiques qui nous intéresse en ce qu'elle offrent, le temps de l'événement, un « être-ensemble » à une foule rassemblée pour l'occasion. Les musiques populaires connaissent leur moment privilégié quand elles donnent corps à un « nous ». Dans ce moment privilégié du rassemblement, elles offrent une forme de communion de leurs participants. Cette communion peut même être une porte vers un état d'effervescence sociale<sup>35</sup> [...].

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).

---

30 L'écoute n'est pas forcément en voie d'amélioration à l'encontre des progrès techniques. A l'heure de l'Internet, du téléchargement, des lecteurs mobiles et portables, nous sommes passés d'une écoute discontinue à une écoute possiblement continue. Or il faut bien vivre, et notamment au milieu du bruit, ce qui rend assez nauséuses les situations dans lesquelles il nous arrive souvent d'entendre et même d'écouter des chansons.

31 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, 2008, coll. Paradoxe, p. 79)

32 En ce qu'elle vient surgir dans la vie courante et intime et se superposer avec le réel, à la manière dont le film de Resnais, *On connaît la chanson*, vient inciser le discours des personnages avec des fragments de textes célèbres.

33 Peter Szendy, *op. cit.*, p. 74.

34 George Orwell, 1984.

35 Olivier Cathus, *L'Âme-sueur*, éd. Desclée de Brouwer, coll. « Sociologie du quotidien », Paris, 1998, p. 34.

De là tant de chansons où l'invitation à la joie et à la réjouissance se fait dans le mouvement du texte et par la puissance stimulante de la mélodie. L'engrenage de la musique conduit à l'avènement de l'auditeur en interlocuteur : celui dont on parle devient celui auquel on parle et le jeu des pronoms est souvent intéressant dans des chansons emblématiques comme *Milord* d'Édith Piaf, *Le Mal de vivre* de Barbara, *Quand la musique est bonne* de Jean-Jacques Goldman, *Alors on danse* de Stromae... Philippe Delerm souligne le pouvoir magique dans la chanson *Nantes* du vers anodin qui intervient au bout de la confidence :

La lenteur de la mélancolie accueille soudain ces mots presque transparents : « Voilà, tu la connais l'histoire... » et la chair de poule vient sur ces mots-là, pourquoi ?

Le tutoiement peut-être, étonnant dans le hiératisme théâtral d'une dame qui jusque dans l'épanchement affectif avec son public gardera ses distances [...]. Mais on ne peut s'empêcher de penser que cela signifie aussi : [...] en me mettant à nu j'ai éveillé une étrange fraternité, nous sommes ensemble puisque tu suis les méandres de mes arpèges et de mes secrets.

La distance va se réinstaller : « Il était revenu un soir... Je veux que tranquille il repose. » *Il, je...* Mais il y a eu ce *tu* porté au-delà du récit par l'harmonie de la tristesse. (*Ma grand-mère avait les mêmes*, 2008)

C'est bien à une illusion de la confiance, généralisée à l'ensemble de l'œuvre, que nous avons affaire et Barbara intronise alors le concept de la « chanson/conversation » qu'elle déclinera durant toute sa carrière. Et l'on a par ailleurs montré<sup>36</sup> à quel point toutes les chansons qu'elle écrit se donnent un destinataire pour créer la proximité discursive, murmure ou invective. De là peut-être tant de chansons qui, même narratives, se déroulent au présent, dans le temps de l'interprétation (*Pierre, Au revoir, La Colère*) ou recréent la fugacité de l'événement (*Au cœur de la nuit, Mon enfance, A peine, Monsieur Victor, Vol de nuit, Il me revient, Faxe-moi*) ou s'établissent en tirade (*Attendez que ma joie revienne, Parce que, Amours incestueuses, L'Amour magicien, Tire pas, Sables mouvants*)...

C'est pour finir l'ancrage mémoriel, d'autant plus commode que le texte sera simple et populaire<sup>37</sup> (sur un socle générationnel qui peut s'élargir au gré de second souffle des carrières – Barbara, Serge Gainsbourg, Maxime Le Forestier, Henri Salvador, Etienne Daho, Hubert-Félix Thiéfaine, à des degrés divers -, au gré des reprises qui permettent à certains titres de dépasser, par des ré-arrangements, l'éphémère période de leur succès<sup>38</sup>), qui assure la popularité de la chanson et l'élargissement de son champ d'action de la sphère privée à la sphère publique, de l'intime au collectif...

Nous pouvons considérer la chanson comme une construction symbolique de la réalité, puisque mieux que n'importe quel autre objet culturel, de par sa brièveté, son accessibilité, ses nombreux moyens et supports de diffusion, elle se positionne aisément dans la mémoire grâce à sa mélodie et à son refrain, se lie à notre vie, peut rythmer nos activités, se fait l'écho des événements, des faits de société, et nous offre enfin un répertoire illimité pour traduire nos émotions<sup>39</sup>.

Parce qu'elle est du chant, la chanson est mayonnaise (émulsion par la voix d'un énoncé et d'une mélodie) ; parce qu'elle est mayonnaise, la chanson est génériquement populaire, en popularité, et stylistiquement populariste, aussi bien dans sa facture que dans ce qu'elle apporte à l'auditoire. Et c'est parce qu'elle est populariste qu'elle ne peut être, sous ses airs bonhommes, que tendue comme un cordeau, paradoxale en littérature, délicate comme une mayonnaise ; aussi difficile à exécuter qu'indigeste parfois.

---

36 Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2004.

37 « J'avoue, j'en ai bavé, pas vous » dit en parataxe le chanteur de *La Javanaise* au début de la chanson/danse.

38 Joël July, « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », *Chanson et intertextualité*, études réunies par Céline Cecchetto, *Eidolon* n° 94, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 175-186.

39 Cécile Prévost-Thomas, « Les Temporalités de la chanson francophone contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2002/2 n°113, p.336. DOI : 10.3917/cis.113.0331