



HAL
open science

Introduction "Singulièrement pluriel"

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Introduction "Singulièrement pluriel". Joël July. CHANSON. Du collectif à l'intime, 1, PUP, pp.5-24, 2016, 9791032000717. hal-01449380v2

HAL Id: hal-01449380

<https://hal.science/hal-01449380v2>

Submitted on 10 Feb 2023

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.



HAL
open science

Introduction "Singulièrement pluriel"

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Introduction "Singulièrement pluriel". Joël July. CHANSON. Du collectif à l'intime, 1, PUP, pp.5-24, 2016, 9791032000717. hal-01449380

HAL Id: hal-01449380

<https://hal.science/hal-01449380>

Submitted on 30 Jan 2017

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.



Joël July

Introduction



Singulièrement pluriel

Aix-Marseille Université, CIELAM (EA 4235)

Quand Renaud chante en 1977 « *Je suis une bande de jeunes à moi tout seul*¹ », 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 fondrait 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 :

-
- 1 Renaud, *Je suis une bande de jeunes*, album *Place de ma mob*, Polydor, 1977.
 - 2 Léo Ferré, *Est-ce ainsi que les hommes vivent*?, album *Les Chansons d'Aragon*, Barclay, 1961. Cette chanson a été 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]. À 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*

*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 ponctuée pour tous les hommes cette existence déshumanisée. À l'identique, pour le domaine contemporain, *C'est du lourd* d'Abd Al Malik. Dans la première strophe :

*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

général, alors que la problématique de l'intime et du collectif se complexifie dans le cadre chansonnier.

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.*

*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.*

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.

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 ici, comiquement, qu'un singulier réduit au seul Renaud et à son personnage habituel de *loser*⁵, à l'ambitieux 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 grotesque 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. À 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 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

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*, Columbia, 1994. Il sera reparlé de cette chanson dans l'article de Céline Pruvost (voir *infra*).

convenues des deux protagonistes. Grâce à cet accompagnement solennel, la routine d'une scène clichéique 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...

7 Nous reprenons l'adjectif que Gilles Bonnet attribue, à titre mélioratif, à la chanson dans l'ouvrage qu'il a

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

dirigé : *La Chanson populittéraire*, 2012.

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

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
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

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

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.

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

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 drôle et 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

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 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

illusion (ou une fabrication). Plusieurs chapitres de cet ouvrage développeront leur réflexion autour de 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-Andrée Deniot (voir *infra* : « Un sujet qui se chante ») prend à bras-le-corps le sentiment de 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... »).

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 duelle, 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 émail bien

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. Que l'on pense aussi à un titre de rap comme *Monsieur tout le monde* de Bigflo et Oli (album *La Cour des grands*, 2015), dont le titre incite à banaliser ou du moins généraliser le « pétage de plomb » d'un père de famille. Le deuxième mouvement de la chanson laisse la parole au voisin du premier chanteur, qui subit en quelque sorte la contamination de cette dépression suicidaire.

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,

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* ».

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 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. À 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

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.

(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 :

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 Émilie* 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.

*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, et qui se contente 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

21 « Certaines chansons sont poétiques, d'autres ne le sont pas, mais ce n'est pas le degré de poéticité 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,

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*.

À 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 évoquons 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 diffère, 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.

« Éditorial », *Ce que la chanson ne dit pas*, Cités, 2004/3 n° 19, p. 3-5. DOI : 10.3917/cite.019.0003.

22 Joël July, « Que reste-t-il de nos *ethè* ? », *L'Homme dans le style et réciproquement*, Philippe Jousset (dir.), Aix-en-Provence, PUP, 2015, p. 173-192, actes du colloque international « Style et ethos » à Sfax (Tunisie), organisé par Mustapha Trabelsi.

23 Joël July, « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », revue *Eidôlon*, « Chanson

Un dernier exemple, une dernière situation pourraient montrer la fusion de l'intime et du collectif dans le texte même de la chanson (une dernière, promis, et nous passons à l'intermédialité !). Alex Beaupain, dans une chanson qui s'intitule *Au départ*²⁴, lie le marasme politique qu'il étale de 1981 jusqu'au 21 avril 2002 à une déconfiture sentimentale entre le locuteur et son interlocutrice. Le rappel chronologique des faits est imbriqué à la mélancolie du chanteur. Grâce à la polysémie du mot *cohabitation*, il cloue l'échec politique de la démocratie sur une mésalliance amoureuse, que cet échec soit le dysfonctionnement de la cohabitation²⁵ ou l'apparition d'un parti extrémiste au second tour des élections présidentielles de 2002. Bien plus, la prévisibilité des amours avortées, ce qui est un peu le fond de commerce d'Alex Beaupain²⁶, déteint sur la lucidité des faux espoirs démagogiques, ou le contraire :

Au départ au départ
Un homme une rose à la main

et intertextualité », Céline Cecchetto (dir.), 2012, p. 175-186.

24 Alex Beaupain, *Au départ*, album *Pourquoi battait mon cœur*, 2011.

25 En l'occurrence la cohabitation de 1986 entre François Mitterrand et Jacques Chirac.

26 Rappelons qu'il est par son amitié avec Christophe Honoré le créateur de tous les titres qui figurent dans les films *Les Chansons d'amour* en 2007 et *Les Bien-aimés* en 2011, et leur collaboration aurait de quoi passionner l'étude du collectif dans le genre chansonnier.

*Elkabbach au placard
La Bastille la pluie qui vient
Au départ au départ
La guillotine au panier
Il aurait dit quelle histoire
5^e semaine de congé*

*Au départ au départ
Tu sais c'est comme pour nous deux
J'y croyais sans trop y croire
Au départ c'est toujours mieux*

*Et puis la rigueur et puis
Les mots qui blessent, les tensions
Moi c'est moi, lui c'est lui²⁷
Et la cohabitation [...]
Et puis 21 avril
Coup de tonnerre, de canon
Nos amours qui se défilent
Fin de cohabitation*

Ce mélange des genres entre le politique et le lyrique, entre l'aventure collective et la petite histoire individuelle, entre la dégradation sociale et la dysphorie sentimentale, pourrait paraître une bizarrerie qui accentue la mise à distance du chanteur et dégage une dérision comique ; or c'est un signe d'époque, que la chanson engagée souvent grave des années 1950-1960 ne se permettait pas, emprunté d'abord par Hubert-Félix Thiéfaine puis Miossec

²⁷ Phrase prononcée (dans un autre ordre des propositions) par Laurent Fabius, devenu Premier ministre, lors de l'émission *L'Heure de vérité* du 5 septembre 1984, disponible en ligne sur <http://www.ina.fr/video/I09082523>.

pour devenir courant dans la nouvelle scène française et que Beaupain fait souvent sien.

Bizarrement, François Hollande choisira cette chanson de Beaupain, sortie à la fin de l'année 2011, pour hymne de sa campagne présidentielle de 2012 et dira à plusieurs reprises, peu rancunier, qu'Alex Beaupain est son chanteur préféré. Mais il n'est pas le premier à se tromper sur le sens d'une chanson puisque le modèle en la matière est le fameux *Temps des cerises*, chanson sentimentale de 1866 interprétée *a posteriori* comme chanson engagée en faveur de la Commune en mai 1871²⁸. Le dérèglement interprétatif des paroles par l'actualité serait néanmoins un argument de plus pour prouver combien l'air du temps qui souffle *dans* une chanson influe aussi *sur* une chanson. La chanson, comme une éponge, faite de trous et de porosité, peut à la fois se laisser imbiber de l'air du temps puis, quand on la presse et

²⁸ Une raison stylistique explique cette assimilation du *Temps des cerises* au souvenir de la Commune de Paris : son texte suffisamment imprécis qui parle d'une « plaie ouverte », d'un « souvenir que je garde au cœur », de « cerises d'amour [...] tombant [...] en gouttes de sang ». Ces mots peuvent aussi bien évoquer une révolution qui a échoué qu'un amour perdu. On est facilement tenté de voir là une métaphore poétique parlant d'une révolution en évitant la référence directe. La coïncidence chronologique fait aussi que la Semaine sanglante fin mai 1871 se déroule justement durant la saison printanière. Mais le simple examen de la date de composition (1866) montre qu'il s'agit d'une extrapolation postérieure puisque le texte évoque simplement le printemps, et un chagrin d'amour...

l'essore, s'acclimater parfaitement à un nouveau liquide pour l'absorber. Tout trait d'intimité y devient facilement trait d'époque.

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 polysémotique 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 émulsion²⁹, 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

29 Joël July, « Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchanter le populaire », *La Chanson populittéraire*, Gilles Bonnet (dir.), éd. Kimé, coll. « Les Cahiers de Marge », 2013, p. 293 à 308. Disponible en ligne sur <hal-01230102>.

de la musicologie comme de la kinésique³⁰. 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 1980 de Louis-Jean Calvet sur son importance sociale en tant qu'œuvre intergénérique³¹, 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

30 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.

31 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 1920, la chanson réaliste des années 1930-1940, la chanson à texte des années 1950-1960 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'oreille³²,

32 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*, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 79).

questionnement sur les harmoniques), vertu du travail de rénovation patrimoniale auquel la chanson se trouve souvent liée (questionnement sur les reprises, questionnement sur les 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'intime³³ en même temps qu'elle peut rapprocher et atteindre tout un auditoire³⁴, au

33 Michaël Andrieu souligne combien la réalisation particulière d'une performance transforme le mode de réception de la chanson et il signale le cas de l'album acoustique de William Sheller, *En solitaire*, en 1990, ou propose en exemple deux versions d'une chanson de Thomas Fersen, *Hugo* (album *Les Ronds de carotte*, 1995), dont l'une, accompagnée seulement à la guitare, est sous-titrée « À la bougie » : « Nombre de chanteurs populaires ont pu faire le choix, à un moment de leur carrière, de concerts seuls avec un unique instrument (souvent un piano ou une guitare), de façon à proposer des versions différentes de morceaux de leurs répertoires (considérées alors comme plus personnelles et – une fois de plus – intimes). » (Michaël Andrieu, *Réinvestir la musique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011, p. 39.)

34 « 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,

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 collectif³⁵. Pour en réduire la collégialité, il

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, coll. « Poétique », 1983, p. 64.)

³⁵ Lire néanmoins l'intéressante nuance qu'apporte à ce phénomène Serge Hureau. Si celle-ci n'enlève rien à

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 partage³⁶. D'un côté un

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 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.)

³⁶ 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

ensemble d'artistes et de techniciens (artisans) qui se la partagent par petits bouts³⁷, 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.

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,

communion qui s'apparente souvent à une messe où s'accomplirait quelque mystère fondamental, quelque rite apotropaïque » (p. 51-52).

37 Lire à ce sujet Jean-Luc Poueyto, « Le groupe comme auteur. Une invention dans le rock'n'roll », revue *L'Homme*, n° 215-216, *Connait-on la chanson ?*, 2015, p. 127-148.

- parce que la mode actuelle est aux groupes, aux reprises en duo, aux regroupements choraux, aux *featurings*³⁸. Et il faudrait avoir le temps de parler et d'évoquer des expériences comme celles du collectif Fauve, du groupe Debout sur le zinc, des invités de Vincent Delerm ou des siestes acoustiques de Bastien Lallemand.

Or il ne faudrait pas non plus oublier de rappeler à cette liste déjà impressionnante de conditions et conditionnements collectifs, toutes les stratégies de mise au pluriel qui appartiennent aux paroles de la chanson, lorsque le locuteur s'inclut dans un *nous* : un collectif intratextuel (collectif clanique ou collectif unanimiste) à côté de tous les collectifs extratextuels, à la création et à la réception...

Pourtant, paradoxalement, nous avons l'impression (aussi fausse 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

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

(et le corps) de l'artiste³⁹, 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, « magie » du spectacle) les lavent, les absolvent 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 déterminé⁴⁰ ». 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 instantané⁴¹ :

39 Dans sa thèse, Céline Chabot-Canet montre diverses possibilités de la voix chantée et insiste sur la réception symbolique que nous en avons : « L'ajout de souffle dans la voix peut être utilisé continuellement ou ponctuellement au cours d'une chanson, pour créer un effet vocal particulier. Il peut créer une impression de proximité et d'intimité, en évoquant la voix chuchotée, et peut être associé à l'expression de l'érotisme ou de la sensualité. » (« Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix », thèse de musicologie, université Louis Lumière-Lyon II, 2013, HAL Id : tel-01114793, p. 193. <tel-01114793v3>.)

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

41 On pensera particulièrement à l'usage insistant de la photographie, du cinéma et des chansons d'époque

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 vie⁴².

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)

42 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.

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 inavouable 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 défusse « 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 informe, 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.

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'extimité⁴³ 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

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

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 évoquions 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 authentiques⁴⁴. 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

filtre 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 écouteilles 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 :

Une bonne chanson populaire doit être copine avec tout le monde. Et pour ce faire, rien n'est plus universel que l'intime. En apparence, elle doit être facile d'accès. Elle n'aborde pas les grands thèmes de manière frontale. Elle va les aborder par l'anecdote et l'émotion afin de toucher les poils en premier et laisser la réflexion s'emmêler les pinceaux dans le tapis de la subjectivité⁴⁵.

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

44 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.

45 Kent, *Dans la tête d'un chanteur*, éd. Le Castor astral, coll. « Castormusic », 2015, p. 60.

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 ?

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 trip*⁴⁶ ; dans une émission

⁴⁶ Voir *infra* les articles sur le groupe IAM de Jean-Marie Jacono, sur le groupe Chiens de paille de Giovanni

de radio à public hétéroclite, on recrée une intimité entre l'interprète rendu proche et l'auditeur si lointain⁴⁷... Nous avons donc voulu regrouper les contributions qui suivent selon un mouvement qui soit à la fois thématique et dialectique. À 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.

Privitera, sur le groupe NTM de Bettina Ghio.

⁴⁷ 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...* ».