



**HAL**  
open science

## Les fictions rock de la collection “ Naïve sessions ”

Mathieu Messenger

► **To cite this version:**

Mathieu Messenger. Les fictions rock de la collection “ Naïve sessions ”. *Revue des Sciences Humaines*, 2022, 348, pp.111-124. 10.4000/rsh.758 . hal-04240921

**HAL Id: hal-04240921**

**<https://hal.science/hal-04240921v1>**

Submitted on 21 Jan 2025

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## Les fictions rock de la collection « Naïve sessions »

**Mathieu Messenger**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rsh/758>

DOI : 10.4000/rsh.758

ISSN : 2540-3362

### Éditeur

Presses universitaires du Septentrion

### Édition imprimée

Date de publication : 24 novembre 2022

Pagination : 111-124

ISSN : 0035-2195

Ce document vous est fourni par Nantes Université



### Référence électronique

Mathieu Messenger, « Les fictions rock de la collection « Naïve sessions » », *Revue des sciences humaines* [En ligne], 348 | 2022, mis en ligne le 24 novembre 2023, consulté le 21 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/rsh/758> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsh.758>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## Les fictions rock de la collection « Naïve sessions »

---

Mathieu Messenger

**E**N 2005, ALEXANDRE CIVICO ET SOPHIE GIRAUD lancent une nouvelle collection au sein du département éditorial de la maison de disques Naïve (label indépendant qui a notamment signé et distribué Pink Martini, Moriarty ou Benjamin Biolay). Baptisée « Naïve sessions », la collection propose, sous un format court (150 pages), de donner carte blanche à de jeunes écrivains pour qu'ils imaginent une fiction en lien avec une chanson, un groupe ou un chanteur qui les aurait marqués. Ni biographie *stricto sensu*, ni commande en bonne et due forme, les éditeurs incitent les auteurs à s'emparer d'une figure de la culture populaire à partir de laquelle ils pourront tisser une libre fiction ou un récit empreint de résonances personnelles. L'idée est de puiser dans le réel pour l'ouvrir aux déformations du romanesque, pour scruter plus précisément ce qui s'y joue, notamment en termes de devenir mythologique et d'intrications des mémoires, intimes et collectives. Neuf ouvrages paraissent, entre 2005 et 2008, avant que la collection ne soit suspendue, en raison notamment de la progressive liquidation judiciaire et du rachat de la maison de disque. Ces ouvrages composent aujourd'hui un catalogue *fermé*, dans le sens où aucun texte ne peut plus venir l'enrichir. C'est même, si l'on peut dire, un catalogue en voie d'extinction, puisque la plupart de ses titres sont désormais « épuisés », faute d'être réédités<sup>1</sup>.

La collection « Naïve sessions » nous offre donc la possibilité d'examiner – en coupe et de façon précipitée – une double articulation qui est peut-être symptomatique des liens entre la littérature et la chanson, en France, à l'échelle de ces quinze dernières années. D'un côté, elle témoigne d'un certain renouvellement de génération, avec des écrivains nourris, adolescents

---

1.– Les auteurs inscrits au catalogue de la collection « Naïve sessions » sont, par ordre alphabétique : François Bégaudeau, Arno Bertina, Claro, Chloé Delaume, Maylis de Kerangal, Christophe Paviot, Sylvie Robic, Oliver Rohe et Anna Rozen.

ou jeunes adultes, d'une culture pop rock, pour lesquels les frontières entre culture savante et culture populaire n'ont plus lieu d'être, étant entendu qu'aucun sujet n'est impur pour *faire* de la littérature, et qu'on peut aussi bien écrire sur le coup de boule de Zidane que sur la tonsure de Britney Spears sans abandonner pour autant l'exigence littéraire<sup>2</sup>. C'est ainsi qu'au début des années 2000, sous l'impulsion d'un François Bon notamment, qui publie une imposante « trilogie rock<sup>3</sup> », la littérature française s'ouvre à la culture rock, longtemps restée ignorée ou exorcisée dans le sous-genre de la critique musicale (cette « maladie infantile de la littérature<sup>4</sup> »), alors même qu'elle est depuis longtemps parfaitement identifiée par la littérature anglo-saxonne et par certains de ses universitaires<sup>5</sup>. D'un autre côté, et comme l'indique la rapide péremption de ce projet éditorial, on est en droit de se demander si cette accélération éphémère d'un sous-genre pop des vies imaginaires ne témoigne pas aussi, en creux, d'une façon déjà périmée d'écrire *sur* la chanson et *sur* les chanteurs. Écrites au début des années 2000, mais plongées dans un univers culturel qui va des années 1960 aux années 1980, ces fictions sont en effet composées depuis une époque – la nôtre – où la figure du chanteur – bien qu'étant omniprésente – se « dématérialise », à l'instar des supports qui en assurent la diffusion (voix numérisées par l'Autotune, concerts de chanteurs sous la forme d'hologrammes, applications qui permettent à des corps anonymes de se superposer sur des paroles chantées par d'autres, recréation artificielle des voix de chanteurs morts grâce à l'intelligence artificielle<sup>6</sup>, etc.). Sensibles à cette dilution à venir du « corps » du chanteur, tous ces récits sont d'abord des interrogations sur des figures en voie de disparition – voire de pulvérisation ou de division. C'est là peut-être le thème profond de cette collection : tout à la fois ironique et mélancolique, elle témoigne dans une forme d'urgence déjà datée d'une

2.– Jean-Philippe Toussaint, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit, 2006 ; Jean Rolin, *Le Ravissement de Britney Spears*, Paris, P.O.L., 2013.

3.– *Rolling Stones. Une biographie*, Paris, Fayard, 2002 ; *Bob Dylan. Une biographie*, Paris, Albin Michel, 2007 ; *Rock'n roll, un portrait de Led Zeppelin*, Paris, Albin Michel, 2008.

4.– Arnaud Viviant, « Je chante le verbe électrique », *Les Inrockuptibles*, n° 240, 25 avril 2000, p. 22-23, dossier spécial « Rock et littérature ».

5.– Notamment par le prisme du *Rock Criticism* ou du journalisme *Gonzo* qui, très tôt, ont mêlé les registres documentaire et littéraire. Voir à ce sujet la thèse très informée d'Aurélien Bécue : « Rock et littérature : à l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances », Université de Rennes 2, 2013, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00831257> (consulté le 14.02.2022).

6.– Le dernier exemple en date de cette *recréation* numérique de la figure du chanteur est due à l'agence Over the Bridge et à son projet intitulé « Lost Tapes of the 27 Club », <https://losttapesofthe27club.com> (consulté le 14.02.2022). Entièrement générée par Intelligence Artificielle, cette compilation de titres « inédits » fait revivre des artistes ou des groupes dont les membres sont tous décédés à l'âge de 27 ans (Nirvana, The Doors, Amy Winehouse, etc.).

époque où la chanson pouvait encore « faire corps » et « incarner » une mémoire collective, porteuse d'horizons politiques.

### *L'entrée en scène du chanteur pop dans la fiction contemporaine*

Pour détiiser cette problématique et apporter quelques éléments de réponse, nous nous concentrerons sur quatre ouvrages de cette collection. Résumons-en brièvement le propos. Dans *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Arno Bertina raconte trois moments précis de la vie du chanteur Johnny Cash<sup>7</sup>. Découpées en trois chapitres, ce sont avant tout trois journées qui nous sont narrées à travers le point de vue de trois personnages différents : la journée du 22 octobre 1954, à Memphis, durant laquelle un ancien révérend reconverti dans la vente de Bibles à domicile rencontre Johnny Cash, alors qu'il n'est encore qu'un *salesman* qui fait du porte à porte pour écouler des aspirateurs ; la journée du 7 octobre 1965, dans la prison d'El Paso, où un shérif nous relate son tête à tête nocturne avec l'icône de la *country*, alors que celui-ci vient de se faire arrêter en possession de pilules et d'amphétamines à la frontière mexicaine ; la soirée du 23 septembre 1995, enfin, à Los Angeles, où l'on écoute Rick Rubin, célèbre producteur de musique des années 1990, s'adonner à un long monologue en attendant Johnny Cash, pour une session d'enregistrements de reprises qu'il réalise avec le chanteur. S'il emprunte de façon détournée la forme canonique de la biographie, le livre de François Bégaudeau (*Un démocrate Mick Jagger 1960-1969*<sup>8</sup>) est plutôt une contre-hagiographie grinçante qui défend une thèse forte : Mick Jagger a vécu 9 ans, de 1960 à 1969, en sachant épouser la foule et la marche du monde de la décennie 1960, en faisant corps avec elles ; il est mort, symboliquement – mais peut-être aussi *réellement* – lors du concert d'Altamont, dans la nuit du 6 au 7 décembre 1969, au moment où, sous la figure d'un jeune noir pointant un revolver en direction de la scène, le « peuple » a rompu le lien avec son idole. Dans *Nous autres*, Oliver Rohe exhume des correspondances fictives entre David Bowie et ses doubles<sup>9</sup>. Le roman vire alors au vertige schizophrène puisque les avatars scéniques de Bowie (Aladdin Sane, Ziggy

7.– Arno Bertina, *J'ai appris à ne pas rire du démon*, Paris, Naïve, coll. « Naïve sessions », 2006. Nous nous référons à la réédition du texte chez Hélicium (Paris, Hélicium, coll. « Constellation », 2015) – les références à cet ouvrage se feront désormais dans le corps du texte au moyen de l'abréviation JARD suivie du numéro de page.

8.– François Bégaudeau, *Un démocrate Mick Jagger 1960-1969*, Paris, Naïve, coll. « Naïve sessions », 2005 [Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 5726] – les références à cet ouvrage se feront désormais dans le corps du texte au moyen de l'abréviation DMJ suivie du numéro de page.

9.– Oliver Rohe, *Nous autres*, Paris, Naïve, coll. « Naïve sessions », 2005 – les références à cet ouvrage se feront désormais dans le corps du texte au moyen de l'abréviation NA suivie du numéro de page.

Stardust, Halloween Jack) se liguent contre lui pour l'empêcher de les mettre à mort. *La Dernière fille avant la guerre* est le seul roman de notre corpus qui prend pour cadre la scène musicale française des années 1980, en utilisant un dispositif autofictionnel fortement expérimental<sup>10</sup>. « Anne » (que l'on suppose être l'ancien moi de l'écrivaine) confie le soin d'écrire le récit de son adolescence à un avatar fictionnel (« Chloé Delaume », le moi réinventé de l'écrivaine) dans le but de dépasser le rapport de fascination qui la lie à Nicola Sirkis, le chanteur du groupe Indochine. Par ce transfert énonciatif, souvent drolatique, Chloé Delaume interroge la condition du fan, et aussi ce que peut signifier la douleur d'aimer.

De cette brève présentation, on peut déjà esquisser une rapide typologie. D'abord, on observe une focalisation exclusive sur la figure du chanteur de « rock », en s'accordant sur la souplesse sémantique du mot et en considérant que ces quatre récits recouvrent quatre époques du genre : du *rockabilly* de Johnny Cash à la *new wave* d'Indochine en passant par le *glam rock* de Bowie et le *rock* électrique des Stones. Ensuite, ce sont toutes des variations biographiques fortement littérisées et à rebours de l'écriture érudite et documentée. Les dispositifs formels y sont d'ailleurs intentionnellement outrés pour accentuer le caractère exofictif de ces écritures de vie : hagiographie hétérodoxe chez Bégaudeau ; faux roman épistolaire chez Rohe ; autofiction expérimentale chez Delaume ; évangile profane chez Bertina qui scande intentionnellement les trois moments d'une vie sacrée (l'Incarnation, la Passion, la Résurrection<sup>11</sup>). Enfin, comme on l'a déjà suggéré, chacun de ces récits superpose les angles et les focalisations pour privilégier une approche polyphonique et délinéarisée de la figure du chanteur ; perdu dans le concert des voix autres, celui-ci tend à se diffracter et à servir d'arrière-plan pour nourrir une narration plus ambitieuse.

L'autre phénomène, qu'il est important de souligner, est l'effet de génération qui peut expliquer les différents types de convergences entre ces quatre écrivains. Convergence objective, d'abord, car si l'on s'intéresse aux seules données biographiques, on peut vérifier qu'ils sont tous nés entre 1971 et 1975 ; enfants de *baby-boomers*, ils ont été adolescents dans le courant des

10.- Chloé Delaume, *La Dernière fille avant la guerre*, Paris, Naïve, coll. « Naïve sessions », 2007 – les références à cet ouvrage se feront désormais dans le corps du texte au moyen de l'abréviation DFAG suivie du numéro de page.

11.- Les fréquences croisées entre le monde littéraire et le monde musical vont encore plus loin chez Bertina puisqu'il déplace et intègre dans sa fiction des personnages appartenant à l'univers romanesque de William Faulkner. C'est ainsi que le premier chapitre a pour narrateur Gail Hightower (le révérend tourmenté de *Lumière d'août*), tandis que le deuxième chapitre nous est raconté par la voix de Vardaman Bundren (benjamin de la famille dans *Tandis que j'agonise*).

années 1980, c'est-à-dire qu'ils forment la *génération d'après* : « après » l'âge d'or – largement mythifié – du rock anglo-saxon des décennies 1960-1970. Cela explique peut-être le rapport de fascination pour cette époque et le choix quasi-exclusif qui est fait de ses icônes. Seule Chloé Delaume adhère pleinement à son époque, mais pour en faire précisément l'objet d'une honte qu'il faut tenter d'exorciser. Convergence des groupes d'influence, ensuite, puisque ce qui fait génération, au-delà de la datation objective, c'est aussi le jeu des appartenances collectives et des aventures éditoriales : ici, ce sont des pôles importants de la nouvelle scène éditoriale française qui s'attirent et qui dessinent des orbites communes (au croisement du collectif Inculte, des éditions Verticales et de l'aventure du catalogue Naïve). Convergence poétique, enfin, si tant est que chacune de ces œuvres, par la figure qu'elle retient, marque aussi, à l'évidence, un renouveau dans le genre de la *fiction biographique*, telle qu'elle a pu être analysée par la critique littéraire récente. En effet, à la différence des années 1990, la vie que l'on fictionnalise n'est plus celle des ascendants ou des grands oubliés de l'histoire, pas plus que celle des artistes ou des écrivains dont on célèbre la « défroque » à l'ombre de la grandeur<sup>12</sup>. C'est au contraire la vie majuscule, en pleine gloire, qui prend chair dans le *corps du roi*, que celui-ci s'appelle Mick, Johnny, David ou Nicola. Mais c'est surtout le genre musical convoqué dans ces fictions qui fait rupture et qui marque une césure générationnelle. Au roman du jazz qui a pu faire retour dans la décennie 1980-1990<sup>13</sup>, sans parler des musiques baroques et classiques qui depuis longtemps ont acquis la dignité d'objets littéraires, répond ici la mise en scène du chanteur de rock et de ses chansons dans une interférence nouvelle qui brouille les attendus génériques. À la figure du *musicien*, double rassurant et bien connu de l'écrivain, en ce qu'il instrumente comme lui une partition tangible – la langue d'un côté, les notes de l'autre –, se substitue la figure du *chanteur*, homme des foules, homme au talent toujours incertain – mi-danseur, mi-poète, mi-compositeur, mi-instrumentiste –, qui ne se soutient que de lui-même, de son corps et de sa voix. Avec la collection « Naïve sessions », le chanteur de rock n'est plus l'objet honteux de la littérature française, ou, quand il le reste (nous

12.– Pierre Michon, *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, p. 13. On pense bien sûr au large courant des « vies minuscules » qui a marqué de son empreinte la fiction française dans les années 1980 et 1990. Cf. Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits d'A. Ernaux, P. Bergounioux et F. Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

13.– On peut citer, entre autres, Jean Echenoz (*Cherokee*, 1983), Pascal Quignard (*L'Occupation américaine*, 1994), Christian Gailly (*Be-Bop*, 1995) ou encore Tanguy Viel (*Le Black-Note*, 1998).

pensons au groupe Indochine ou à la période kitsch de Johnny Cash), il permet d'écrire depuis cette guerre des valeurs, déposées ou supposées.

### *Écrire le chanteur à l'époque de sa reproductibilité technique*

Cette promotion d'un sous-genre pop de la biographie fictive crée un rapport nouveau à l'archive et une révision des procédés d'écriture qui ont pour habitude de la mobiliser. En effet, ces récits ne se composent plus depuis le *défaut* d'archives – en investissant les zones d'ombre du patrimoine culturel ou les laissés-pour-compte de la mémoire officielle<sup>14</sup> –, mais bien depuis l'*excès* d'archives, dont les registres sont démultipliés et immédiatement convocables, sous tous supports : imprimés, gravés, stockés, dématérialisés. Trop plein documentaire que certains écrivains, quand ils s'essaient à la biographie de figures tutélaires du rock, peinent d'ailleurs à considérer comme de l'« archive » en tant que telle. À l'instar d'un François Bon qui, dès l'ouverture de son immense biographie des Rolling Stones – elle-même composée depuis la compulsion maniaque de tout ce que le groupe a pu laisser de lui sous forme d'interviews, d'images, de sons, de livres, de films, de recensions en tous genres – fait cette déclaration paradoxale : « Ce qui nous intéresse ici est tout entier sur la place publique, mais dans ses franges futiles, magazines, photographies, grands concerts, et *ne fait pas archive*<sup>15</sup>. » Cette coupure entre « la place publique » (lieu qui appartient à tout le monde et qui est détenteur d'une mémoire sans propriété) et – sous-entendu – « le dépôt légal » (lieu de la véritable *archive*, au sens où elle est le fait du pouvoir en place qui la collecte, l'organise et l'autorise) construit en fait une opposition paradigmatique entre l'espace démocratique et l'espace élitiste ; opposition elle-même redoublée, comme on va le voir, par une tension d'ordre esthétique entre deux registres littéraires que ces fictions veulent durcir : la littérature « pop » et la littérature « savante ». Il n'empêche que chacun de nos récits joue de façon plus ou moins distancée avec un matériau qui peut tenir lieu d'archive, au sens que le mot recouvre aujourd'hui, notamment dans nos pratiques du web qui conjuguent la mise à disposition, le libre accès et l'archive dite « ouverte ». Le lecteur en fera aisément l'expérience. Tous les extraits de films, toutes les images, toutes les paroles de chanson, tous les clips, toutes les bandes-son que mentionnent nos récits

14.– C'est précisément ce « mal » d'archives, annoncé dès la fin des années 1970 par les travaux de Michel Foucault sur « les archives de l'infamie », et théorisé sur un autre plan par Jacques Derrida au milieu des années 1990 (*Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995), qui a rencontré sur son versant littéraire une profusion de récits de vie composés à partir de sources intentionnellement lacunaires.

15.– François Bon, *Rolling Stones. Une biographie*, Paris, Livre de poche, 2004 [Fayard, 2002], p. 9. Nous soulignons.

sont immédiatement consultables en ligne, en quelques clics. Nulle investigation contrôlée dans l'archive privée ici, mais une libre déambulation à travers une mémoire pleinement partagée, *déjà vue* et *déjà connue* de tous au moment où l'écrivain s'en empare. Car comme toute « légende » (ce que sont, au sens le plus commun, les chanteurs ici convoqués), l'important est de la colporter, de la recoudre, de la redire, en variant les approches et en faisant se télescoper les épisodes, plutôt qu'en trahissant le *déjà lu*.

Dans ce ravaudage des mémoires, l'écrivain est donc rhapsode. Il coud entre eux des extraits de sons, de films, de photos, d'interviews qui ont déjà été reproduits et dupliqués à l'infini, étant donné que les personnages qu'il convoque (de Johnny Cash à Mick Jagger en passant par David Bowie) sont aussi ceux qui ont fait rentrer la figure du chanteur dans l'ère de sa reproductibilité technique, en doublant leur projet artistique d'une ambition commerciale et *merchandising*<sup>16</sup>. Il y a d'abord la mémoire sonore, bien sûr, qui donne à « entendre » le titre d'un album ou les paroles d'une chanson célèbre, en tête de chapitre ou à même la trame du texte, créant ainsi des renforts citationnels qui viennent en appui du propos, ou qui le relancent rythmiquement, à la manière d'un *gimmick*. Expédient stylistique massif, le plus connu des fictions musicales, il permet de créer un effet de *playlist*, en faisant résonner le son et le verbe d'une époque. Écriture et musique croisent ici leurs fréquences, à des niveaux variables, inventant une poétique que l'on dira « méloforme », pour reprendre dans une acception élargie le terme de Frédéric Sounac<sup>17</sup>. Bégaudeau se plaît à trouer son récit de phrases en anglais, à instiller et remanier sans cesse des « listes » de titres ou d'albums des Stones et, surtout, à proposer des éclairages ponctuels sur les paroles de telle ou telle chanson écrite par Mick Jagger. Son récit, tout en éclats anglophones, traverse alors tambour battant la première décennie du groupe, et scrute dans les mots de Jagger ce qui en eux fait lien et se tisse aux revendications rageuses de l'époque. Porte-voix de son époque, le chanteur n'est plus que le pantin ventriloque à travers qui passe une urgence qui le dépasse. Il est tout entier – corps et âme – incarnation de la rumeur du monde. C'est le fantasme littéraire que construit Bégaudeau et qui explique ses nombreux points d'arrêt sur *Sympathie for the Devill* ou encore *Let it Bleed* (DMJ, 47-48). Chloé Delaume joue une partition inverse. Au rebours d'une mise

16.– Mutation de l'essence du rock qu'enregistre Oliver Rohe à travers cette déclaration cynique qu'il prête à David Bowie : « Le rock n'est plus à l'âge de l'innocence ; il a définitivement perdu sa virginité : il est aujourd'hui soumis à la production en chaîne, à la fabrication d'idoles de toutes pièces et à la répétition de recettes initiales. » (NA, 61-62).

17.– Cf. Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.

en avant fascinée de la langue anglaise, dont la qualité formelle n'est jamais questionnée en raison même de la valeur de slogan générationnel que veut lui donner Bégaudeau, le français du groupe Indochine est largement détricoté. La narratrice, avec humour, donne à lire, comme on le ferait d'un poème, avec une typographie adéquate qui respecte le découpage des vers, les paroles de Nicola Sirkis. Aucune stratégie d'évitement ici, mais au contraire une forme d'affrontement stylistique entre l'écrivaine advenue et l'ancienne fan :

*Le Baiser* en 90, *Punishment Park* ta préférée, mais le trouble, une perplexité corrosive en croisant *Les Années Bazar*. Dis-le que tu ne pouvais pas les répéter, les phrases de cette chanson, dis-le *Une dizaine d'années plus tard ou plus tôt-ob / Une performance la guerre avec les esquimaux* tu t'y refusais, comme si, sait-on jamais *C'est la guerre et c'est sale / C'est la gue-erre autrui pouvait surgir* [...] Tu geins de temps en temps Nicola exagère, la liaison est quintal, l'adjectif très commun, la rime en dent de lait (DFAG, 59-60).

Seule autrice du corpus à aborder la douloureuse question de la « honte » d'aimer, elle questionne aussi de façon indirecte le rôle de l'hégémonie culturelle anglo-saxonne et le complexe linguistique qu'il peut faire peser sur les langues qui lui sont « étrangères ». La seule façon de dépasser cette culpabilité native consiste alors à écrire pour Indochine, à répondre à l'une des commandes du groupe et à rédimier la figure du chanteur « français » par l'offrande de l'écrivaine « française<sup>18</sup> ». Beaucoup plus attachés à saisir la dimension protéiforme des « mythes » qu'incarnent David Bowie et Johnny Cash, la dimension méloformelle des ouvrages d'Oliver Rohe et d'Arno Bertina a tendance à être absorbée par la dimension iconique de la figure du chanteur. Les paroles et les titres, quand ils affleurent, ne font que traduire, sur le plan symbolique, l'*ethos* profond du chanteur. C'est ainsi que l'on voit Johnny Cash tiraillé entre deux titres qui résument à eux-seuls la double polarité qui l'anime : d'un côté la « bête » sauvage, pétrie de culpabilité et hantée par ses fantômes (*The Beast in Me*) ; de l'autre côté, l'injonction faite à soi-même, sous l'autorité de sa femme et du clan Carter, de rester dans « le cercle » de Dieu, de ne pas rompre l'alliance (*Will The Circle Be Unbroken*). Mais derrière la bande-son, il y a aussi l'image – fixe ou en mouvement – qui donne ses traits au chanteur et qui se puise dans un trésor d'archives visuelles, largement consultables en ligne. François Bégaudeau utilise massivement ce procédé en proposant de véritables arrêts sur image, séquencés et détaillés, dans les différents documentaires qui ont pour objets les Rolling Stones (le film *One + One* de Jean-Luc Godard, ou

18.– Voir le chapitre intitulé « La sécheresse du Mékong » (DFAG, 51-70) où la narratrice se représente en train de composer un titre pour le groupe – titre qui ne sera finalement pas retenu sur l'album *Alice & June* (2005).

le documentaire *Gimme Shelter* de Charlotte Zwerin et des frères Maysles qui suit la tournée américaine du groupe jusqu'au concert d'Altamont). Arno Bertina, par les yeux de son narrateur, nous invite à scruter la célèbre photo de l'arrestation de Johnny Cash à El Paso<sup>19</sup> ; puis il nous fait voir, par l'intermédiaire des DVD que se repasse en boucle le producteur de musique Rick Rubin, le visage de Cash – devenu acteur – incarner l'icône périmée d'un mythe américain à bout de souffle<sup>20</sup>. Oliver Rohe utilise comme point de fuite à son récit le cadre du tournage de *L'Homme qui venait d'ailleurs* avec David Bowie<sup>21</sup> ; le dernier chapitre nous montre le chanteur confiné, en proie à une crise paranoïaque, dans la cuisine de sa maison californienne de Doheny Drive : moment où Bowie, sous l'effet hallucinatoire provoqué par le manque d'héroïne, entame une nouvelle mue et troque ses anciennes défroques (Ziggy, Aladdin, Halloween) contre un nouvel avatar (le Thin White Duke), dans un énième tourbillon identitaire qui semble interminable. Il y a enfin l'important feuilleté de la mémoire orale, qui croise les extraits d'autobiographies, les interviews, les paroles rapportées ou les légendes véhiculées par ceux qui les ont croisés. La parole est ici nécessairement volatile, plurielle, peu assurée tant elle provient de sources plus ou moins attestées ; mais elle dessine avec justesse ce qui fait l'essence de l'idolâtrie moderne : la transmission et le témoignage de l'apôtre-fan.

Cette mémoire à ciel ouvert, au su et à la vue de tous, qui n'a pas de dépôt légal, engage l'écrivain dans un jeu libérateur de hors-piste en l'autorisant à traquer le chanteur dans tous les sens, sous toutes ses coutures, sans s'adosser à un savoir attesté. C'est que la mémoire du chanteur est en nous, devant nous, dans une forme immédiatement saturée qui fait qu'il est convocable à loisir, comme un corps en partage.

### ***Un pour tous, tous pour un. Le chanteur et l'espace démocratique***

Icône de la culture populaire, le chanteur de rock convertit donc la mémoire en espace pleinement démocratique, à l'inverse des fétiches propres à la culture savante. C'est tout le paradoxe que résume à sa manière le narrateur du livre de Bégaudeau, en affichant son non-savoir comme gage de la plus haute vérité : « Sur Mick Jagger je sais tout. Rien lu rien étudié, compulsé

19.– Bertina, p. 50-51 : « En page trois, une photographie est légendée [...] "Western singing Johnny Cash, center, is flanked by a bender and a U.S. Marshal, as he makes bend on charges of importing concealing pep pills and tranquilizers." »

20.– Cash y incarne tantôt un cowboy (*A Gunfight*, réalisé par Laumont Johnson en 1971), tantôt un hagiographe de la vie de Jésus (*Gospel Road: a Story of Jesus*, réalisé par Robert Elfstrom en 1973).

21.– *The Man Who Fell to Earth*, réalisé par Nicolas Roe en 1976.

nulle archive, dépoussiéré nul cadastre, déterré nulle relique, je sais tout. » (p. 10) L'archiviste n'est plus l'*archonte* mandaté par le pouvoir, celui de qui nous réclamons précision, objectivité et exhaustivité ; il est un témoin qui dépose en son nom propre, en qui la mémoire a tendance à s'hypertrophier sous le poids d'archives qui relèvent du bien culturel commun. Mauvaise foi, parti-pris et coupes avantageuses sont les outils de ce nouveau biographe qui, à défaut d'être assermenté, manie le faux serment et la tonalité déclamatoire. La question que pose chacun des récits est alors celle-ci : *qu'est-ce qu'un patrimoine culturel commun ? Qu'est-ce qui, déposé en chacun de nous, relève encore de la mémoire de tous ?* Et, conséquemment : *comment faire corps et communauté depuis l'expérience de la musique populaire ?* François Bégaudeau en fait un thème fort qu'il inscrit dès le titre de son livre en faisant de Mick Jagger le parangon du « démocrate » et en proposant une réflexion sur le moment démocratique du rock. Ce qu'il entend par-là, c'est la symbiose entre un peuple, porteur du bruit du monde et des revendications de son temps, et une figure dans laquelle elle se projette, qu'il invente et se choisit autant qu'elle l'invente et le désigne. Moment rare de co-incarnation, quasi-mystique, qu'il résume en empruntant le titre du film de Jean-Luc Godard : « One + one + le monde, c'est la formule qui s'exauce tout au long de la courte vie de Mick Jagger » (p. 18). Chloé Delaume, à l'inverse, pense le vivre-ensemble (ou plutôt l'écoute-ensemble), depuis l'expérience minoritaire : « Parce qu'Indochine, avec autrui, c'est compliqué » (p. 90), comme le remarque la narratrice. Le groupe est toujours le banni des *playlists* quand vient pour elle le début de l'âge adulte, au moment où la décennie 90 tente d'exorciser la *new wave* des années 1980. Il faut donc se socialiser par le *dissensus*, mener la « guerre » des valeurs depuis un lieu fortement déprécié. Le *glam rock* de David Bowie, s'il suscite l'idolâtrie la plus outrancière en investissant des fétiches bien visibles (le maquillage, le vêtement, la coiffure) et en puisant dans le transformisme l'attribut le plus élémentaire du corps divin (le pouvoir de métamorphose, la capacité à se réincarner), dénonce aussi, dans le même temps, le culte de la personnalité et la fabrication marchande des idoles. Le tourniquet des visages et des masques vaut alors pour une leçon politique : il fait du travestissement permanent ce qui précisément perturbe l'unicité de la personne (le « Je ») et l'assignation identitaire ; il porte en lui un trouble diffus qui contamine à la fois le genre (masculin/féminin) et le nombre (singulier/pluriel). Fiction communautaire qui fait du « nous » un pronom idéal, *Nous autres* d'Oliver Rohe nous invite à une réflexion sur ces voix multiples qui traversent le corps démocratique<sup>22</sup>. Pour Arno Bertina,

22.– La citation de Novalis, donnée en épigraphe, résume parfaitement l'ambition politique du livre : « Un homme parfait est un peuple en petit » (NA, 5).

la question politique ne peut pas se traiter à l'aune des déclarations ou des positions de Johnny Cash. Victime de ses errements idéologiques et de ses différentes compromissions, le chanteur demeure une figure ambiguë, qui se distingue à la fois par son patriotisme inconditionnel et par sa défense de tous les laissés-pour-compte que le système réprime. Symbole de la contradiction, Cash est peint comme le corps-mémoire d'une démocratie encore jeune, en qui s'impriment les différents courants qui la composent. Ce n'est plus un « démocrate », comme peut l'être Mick Jagger pour Bégaudeau, c'est-à-dire une conscience partisane qui recoupe en lui l'aspiration propre à génération, c'est de façon plus complexe et plus diffuse un objet patrimonial, une plaque sensible qui a emmagasiné les soubresauts de l'Amérique sur plus d'un demi-siècle, par-delà les partis-pris.

Comme incarnation du corps de tous, l'idole populaire se transmue assez naturellement en corps divin, dans la mesure où tous nos récits, à quelque degré que ce soit, proposent une variation profane sur les liens quasi-mystiques qui relient un peuple de fidèles à une figure élue. Bégaudeau n'en fait jamais un secret : le chanteur de rock est d'essence *christomorphe*, il ne fait qu'actualiser dans l'univers profane ce que sont la Transsubstantiation et l'Eucharistie sur le plan religieux. Mick Jagger appartient à la « foule », échange en permanence son corps avec elle, lui prête son oreille pour retranscrire par sa bouche la multitude des voix qui grondent en elle :

Entre Mick et la foule, il y a transmission non de pensée mais d'énergie, échange de corps. Mick sent l'époque comme s'il l'avait faite, comme si elle l'avait fait. Rien de magique cependant ; cette co-incarnation n'est rendue possible que par l'exercice on ne peut plus laïc de l'oreille (DMJ, 39).

Sainteté ricanante, le narrateur peint Jagger comme un « automate au service de tous » : s'il se divise entre ses fidèles, s'il leur donne à consommer chaque parcelle de son corps, c'est bien pour actualiser en eux la foi en Lui, pour les maintenir en tant que peuple<sup>23</sup>. La tripartition du livre d'Arno Bertina, en donnant à lire trois instantanés de la vie de Johnny Cash (la naissance du mythe à Memphis en 1954, l'épreuve de la prison à El Paso en 1965, le retour en grâce à Los Angeles en 1995), dispose un sous-texte religieux des plus évidents, d'autant plus lisible qu'il est parsemé d'indices. Ces trois moments de la vie du chanteur recoupent alors les trois moments clefs de la vie de Jésus : l'Incarnation, la Passion et la Résurrection. En se positionnant depuis le témoignage de la « Fan », Chloé Delaume manie logiquement – mais

23.- *Ibid.*, p. 48 : « Take my leg, take my arm. Prenez c'est ma jambe, prenez c'est mon bras. Tout à votre disposition. Divisible à l'infini, rien d'un individu. Désintégrable à l'envi, pas intègre. »

avec distance et humour – nombre de motifs liés à l’univers de la croyance et de l’idolâtrie profane. Le corps de Nicola Sirkis, comme tout corps glorieux, est lui aussi promis à la dispersion et à transsubstantiation : « Nicola est un père, l’icône n’a pas de corps, une surface où chacun se kaléidoscopise, soit » (p. 61) ; mais la fan, sous les traits de la jeune vierge, est aussi celle qui appelle dans son corps la présence et l’esprit de son dieu, par l’intermédiaire d’un mariage volontairement incestueux. Moins habité par le thème christologique, le livre d’Oliver Rohe s’inscrit davantage dans un cadre néo-païen en élisant, de façon indirecte, le mythe de Pygmalion et, plus encore, celui de Prométhée tel qu’a pu le revisiter Mary Shelley à travers son *Frankenstein*. Mais ce qui demeure, à travers cette fiction d’un David Bowie dépossédé par ses doubles vengeurs, c’est encore une fois le motif d’un corps qui se divise, d’un Créateur progressivement englouti par ses créations.

Voilà la ligne de fuite de toutes ces biographies fictives qui touchent à la figure du chanteur : la fiction d’icônes est avant tout iconoclaste. Entraînée par une pulsion mortifère, elle ne peut conduire qu’à la *défiguration* du rockeur, victime expiatoire d’une foule sacrilège. Le livre de François Bégaudeau est ainsi totalement aimanté par la date du 6 décembre 1969, jour de la « mort » de Mick Jagger comme l’annonce le titre du livre en forme d’épithète, sur lequel le narrateur va progressivement réussir à faire le point, au sens photographique du terme. En effet, le secret de cette disparition prématurée est tout entier contenu dans un photogramme du film *Gimme Shelter*, où l’on aperçoit, grâce à l’arrêt sur image, un jeune noir sortir un pistolet et le braquer sur les Stones, alors qu’ils tiennent la tête d’affiche du festival d’Altamont. Cet arrêt sur image vaut pour un arrêt de mort dans la construction mythologique qu’en donne Bégaudeau : il est le symbole de la rupture fondamentale entre Jagger et son « peuple », le point de bascule où la foule se retourne contre l’idole<sup>24</sup>. Dans son délire paranoïaque et schizophrénique, le David Bowie d’Oliver Rohe est lui aussi obsédé par la mise à mort de ses doubles, qu’il cherche à faire taire (« Demain soir je crois qu’il va essayer de m’assassiner », note Aladdin Sane en *incipit* du livre). C’est le chanteur ici qui, poussé par un geste d’automutilation, met à bas tous les masques qui l’identifient auprès de son public. Bertina, de la même façon, s’amuse à écorner l’image de Johnny

24.- « il a dix-huit ans et il est noir. Forcément. Il ne pouvait pas en être autrement. Meredith Hunter, assassin assassiné de Mick Jagger [...] ne pouvait être que jeune et noir. [...] Il fallait que l’assassin de la décennie la plus juvénile du monde soit jeune lui-même. [...] Ce soir-là c’est la part noire de Mick qui est étouffée. C’est-à-dire la non-coïncidence à soi du petit Blanc qu’il fut, écart qui le fit courir et danser, quand désormais il s’agirait de [...] se recomposer une identité pleine et non mélangée. » (DMJ, 111-112)

Cash en soulignant le kitsch du personnage qu'il s'est créé et en insistant sur la dimension sépulcrale qu'il dégage : chanteur d'outre-tombe, il ressemble toujours à un mort-vivant, enregistrant ses derniers morceaux sous la figure du Rédempteur, prenant sur lui le deuil d'une autre vie, la sienne propre, mais aussi celle d'une Amérique que la fin du XX<sup>e</sup> siècle est en train d'engloutir. Enfin, c'est toute la construction énonciative du livre de Chloé Delaume qu'il faut comprendre comme un rigoureux exercice formel d'exorcisation de la figure du chanteur. Le doublon Anne/Chloé, qui transpose dans l'ordre de l'écriture la division du Moi de la narratrice, ne survivra pas au récit. Il faut que Chloé chasse la part intérieure occupée par la voix d'Anne : « Anne est morte, je crois. Peut-être qu'elle avait raison, que je n'aspirais qu'à la tuer, elle était tellement encombrante, j'ai sûrement préféré tricher. À moins que ce ne soit le contraire. Je l'aurais dépecée par souci d'honnêteté. » (p. 107). Le meurtre de Nicola Sirkis est ici symbolisé par l'amuïssement volontaire de la parole qui le chante et l'encense : tuer la « Fan », c'est à coup sûr tuer l'idole.

Ces quatre ouvrages écrits dans la coulisse de l'œuvre à venir ne sont pas de « grandes » œuvres. Ce sont encore des œuvres « naïves », qui correspondent exactement au nom de la collection qu'elles illustrent. Chacun des auteurs, à l'occasion d'une œuvre de « commande », regarde vers une certaine image de sa jeunesse, dans ce mélange de sons et d'images qui coïncide peu ou prou à une même séquence générationnelle et à une culture en partage. En paraphrasant la phrase de Novalis (déjà citée), on pourrait même dire que ce sont des *œuvres en petit*. Chacune à sa manière ne fait qu'annoncer les préoccupations formelles et les enjeux thématiques que creuseront les parutions plus avancées : radiographies de l'intime avec multiples jeux d'étagement du Moi (Chloé Delaume) ; voix plurielles et énonciations schizophrènes qui interrogent l'idée de communauté depuis le motif de l'*impropriété* (Oliver Rohe) ; identités en errance, pétries et désorientées par la marche incertaine du monde (Arno Bertina) ; « corps » de la jeunesse comme territoires du politique (François Bégaudeau). Lieu de croisement des fréquences entre la chanson et le roman, ces fictions musicales sont alors l'occasion de capter, par une écoute rétrospective, des ondes en devenir.

