

# La chanson qu'on écoute ?

Michel P. SCHMITT <sup>(1)</sup>

## La chanson de l'orteil

### a. On connaît la chanson

Comprendre la nature et la fonction de la chanson dans la société post-moderne exige d'engager deux démarches simultanées. La première est d'ordre théorique et vise à construire une définition critique de la chanson hors tout académisme, en considérant sa *praxis* sociale et psycho-affective. Afin de nourrir et de valider ces éléments de théorie, la seconde interroge cette pratique sociale « sur le terrain ». Il est nécessaire pour cela de réaliser des travaux d'investigation adéquats. L'approche théorique se prolonge donc, en même temps qu'elle y trouve son origine, par l'observation d'un groupe social que l'orteil (Observatoire des Réceptions, Transmissions, Enseignements et Institutionnalisations du Littéraire) s'est employé à construire à la fin de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle.

### b. L'orteil

L'étude qui suit s'inscrit dans un projet global de description critique des modes de la réception sociale des discours à visée esthétique. Certains de ces discours sont exclusivement verbaux (l'ensemble des genres littéraires, par exemple), d'autres sont mixtes, comme c'est le cas quand ils s'allient à l'image (bande dessinée, manga) ou le son (chanson). La finalité est de dresser une cartographie socio poétique de l'imaginaire collectif tel qu'il s'élabore à partir des discours polymorphes d'aujourd'hui. Les outils de l'investigation sont ceux de l'analyse littéraire et esthétique, alliés librement à ceux que proposent les sciences humaines et sociales.

L'orteil est un groupe informel de recherche réuni autour d'un professeur d'Université. Il s'est donné pour mission en 2009 d'enquêter auprès d'un échantillon d'hommes et de femmes (25 à 45 ans), défini à partir des catégories et des données de l'Insee concernant la population française (sexes, catégories socio-professionnelles). L'enquête visait à connaître leurs goûts en matière de chansons. Cette recherche a été confiée à 15 missionnaires. Voici leurs noms :

---

<sup>(1)</sup> Université Louis Lumière, Lyon 2, Lyon, France.

Édouard Bonamour, Gladia Chelza, Elsa Copete, Lison Crapanzano, Marion Crétien, Anouck Eychenne, Lotfi Joumni, Élise Lépine, Marie Leroy, Axelle Mermet, Chloé Perrin, Julia Rautenberg, Julie Rivoire, Jean-Côme Ravy, Laetitia Vezon.

La question centrale posée aux personnes interrogées restait à dessein très ouverte : il fallait apercevoir comment elles apportaient d'elles-mêmes une définition à la chanson, empirique et subjective, à partir de titres, d'interprètes, de genres qu'elles affectionnaient (ou détestaient) particulièrement, et qui dans le passé ou le présent les avaient « marquées ». La semi-directivité des entretiens était de mise et acceptait toutes les digressions qui pouvaient se présenter. Le *modus operandi* était placé sous la responsabilité des missionnaires eux-mêmes (lieu de l'entretien, prise de notes, enregistrement...). Ils devaient annoncer clairement qu'ils travaillaient sans rémunération, dans un cadre universitaire et non commercial, et que toutes les informations fournies seraient dûment anonymées. Après avoir rencontré les personnes correspondant aux critères retenus et qui devaient en outre ne pas être de leur famille ou de leurs amis, les missionnaires se chargèrent de rédiger des rapports d'entretiens. On put alors établir collectivement une base de données chansonnière, qui précisait pour chaque titre la date de sa création, l'esthétique dans laquelle il s'inscrivait, la liste des personnes qui l'avaient élu.

### **c. Un groupe social de référence**

Les trente personnes du groupe de référence sont nées entre 1965 et 1985. Elles sont engagées dans la première moitié de leur vie active : pas de scolaires, pas d'étudiants, pas de retraités, pas de « femmes au foyer », mais (selon les dénominations de l'INSEE) des agriculteurs, artisans, commerçants, cadres et professions intellectuelles supérieures, intermédiaires, employés et ouvriers. Voici leur profession, précédée de leur pseudonyme tel qu'on y aura recours au cours du texte :

Robert (agriculteur), Fabrice (libraire), Mylène (fleuriste), Roger (directeur d'hôpital), Bruno (inspecteur des impôts), Damien (ingénieur), Norbert (assistant de direction), Quentin (électricien), Alice (professeure des écoles), Ghislaine (infirmière), Edwige (assistante commerciale), Jeanne (bibliothécaire), Daniel (vendeur), Sébastien (cadre B), Maxime (serveur), Nina (assistante commerciale), Marie (vendeuse en confection), Charlène-France (réceptionniste), Denise (employée dans une bijouterie), Patricia (coiffeuse), Laetitia (vendeuse), Cécile (ouvreuse), Jacqueline (ouvrière), Michel (chef de chantier), Bernard (ouvrier vitrier), Roland

(cuisinier), Jean (ouvrier polyvalent), Arnaud (magasinier), Valentin (ouvrier qualifié), Jules (ouvrier qualifié).

Parler de « génération » à leur propos serait peu convaincant, parce que trop approximatif. L'étude montrera d'ailleurs que les clivages de sexe et d'activité professionnelle empêchent de les considérer comme un groupe homogène. Ces personnes ont néanmoins traversé, selon des modalités extrêmement variables, des années qui présentent des traits spécifiques au regard d'une histoire des mentalités, et qui les distinguent de celles qu'avaient traversées au même âge leurs parents et *a fortiori* grands-parents. Elles ont vécu leur jeunesse consciente (après l'enfance) et leur passage à l'âge adulte sous les présidences de François Mitterrand, Jacques Chirac et Nicolas Sarkozy, très différentes de celles du général de Gaulle, Georges Pompidou ou Valéry Giscard d'Estaing. Pour le dire autrement, elles n'ont jamais bénéficié des années relativement fastes de l'après-guerre à partir de 1950, elles n'ont connu que ce qui s'est cristallisé dans le vocable vague et sinistre de « crise ». Une crise qui a affecté tous les domaines (socioéconomique, géopolitique, moral et psychologique, religieux) sur la planète entière. Chômage, immigrations massives, embrasement musulman et agissements terroristes, émergence de nouvelles grandes puissances et déclin des vieux pays, liquidation du système soviétique et mise à mort du marxisme-léninisme : voilà quelques-uns des aspects de la nouvelle donne dont ils furent les témoins et aussi les acteurs. C'est une mutation des mœurs en profondeur qui façonna leur vie quotidienne : sexualités naguère déviantes partiellement normalisées, menace de déclassement social et professionnel par rapport à des parents mieux établis, banalisation des psychotropes, déroute du système éducatif, immersion inévitable dans les abysses du web et des i-phones.

L'enquête recueille 1866 mentions de titres de chansons<sup>1</sup>. Répartis de façon extrêmement inégale sur les divers entretiens (de 2 à 253 occurrences), ils interdisent de calculer une moyenne significative. Le dénombrement s'est effectué selon le principe suivant : un titre de chanson cité compte pour 1 « auditum » (v. plus bas) ; un album cité ou une réponse comme « des Madonna » ou « du Brassens » - qui ne permettent pas de connaître le nombre précis de chansons écoutées - comptent de façon forfaitaire pour 3 « audita ». La recherche s'est appuyée sur des ouvrages dont voici quelques titres, mais qui sont à

<sup>1</sup> Le nombre recueilli est même légèrement plus élevé. Mais pour le dénombrement, on ne pouvait tenir compte de certaines réponses, notamment celles qui indiquaient une fréquence radio (Fip, Fun radio, Radio Canut...) ou une période (« les années 70 », etc.). Ce qui n'a pas interdit de les intégrer à l'analyse proprement dit.

considérer moins comme une bibliographie académique que comme les partenaires d'une conversation en dilettante :

Assayas, Michka (sous la dir.), *Dictionnaire du rock : blues, country, folk, pop, reggae, rock indépendant, soul*, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 2002 ; Audeguy, Stéphane, et Forest Philippe (sous la dir.), *Variétés : littérature et chanson*, NRF n° 601, juin 2012 ; Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976 ; Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1935], Alia, 2012 ; Bonnet, Gilles (sous la dir.), *La Chansonpopulittéraire*, coll. « Les Cahiers de Marge », Éditions Kimé, 2013 ; Bourdieu, Pierre, *La Distinction*, coll. « Le sens pratique », Éditions de minuit, 1979 ; Caillois, Roger, *Méduse et Cie*, Gallimard, 1960 ; Debord, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1988 ; Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, [1773-1777], coll. « L'école des lettres », Seuil, 1994 ; Duneton, Claude, *Histoire de la chanson française*, 2 volumes, Seuil, 1998 ; Eco Umberto, *La Guerre du faux*, Grasset, 1985 ; Goldman Jean-Jacques, « Changer la vie », entretien avec Michel P. Schmitt, in *L'Autre journal* n° 3, juillet-août 1990 ; Enzenberger, Hans Magnus, *Le Perdant radical : essai sur les hommes de la terreur*, Gallimard, 2006 ; Grimbert Philippe, *Chantons sous la psy*, coll. « Hachette littératures », Hachette, 2002 ; Hirschi, Stéphane et alli (sous la dir.), *L'Art de la parole vive : paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006 ; Joubrel, Bruno, « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone », in *Les Frontières improbables de la chanson*, Stéphane Hirschi (dir.), Presses Universitaires de Valenciennes, 2001 ; Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, [1895], Presses Universitaires de France, 1947 ; Marx, Karl, *Préface à la Contribution à la critique de l'économie politique* [1859], Les Éditions sociales, 1972 ; Muray, Philippe, *Festivus festivus ; conversations avec Élisabeth Lévy*, coll. « Champs essais », Flammarion, 2008 ; Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, « collection U », Armand Colin, 1997 ; Pellegrin, Pierre, *Aristote. Les politiques*, « coll. GF », Garnier Flammarion, 1993 ; Pincherle, Marc, *Petit lexique des termes musicaux français et étrangers d'usage courant*, Éditions Choudens, 1973 ; Proust, Marcel, « Éloge de la mauvaise musique », *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, [1896], coll. « La Pléiade », Gallimard, 1971 ; Rouget, Gilbert, *La Musique et la transe*, Gallimard, 1980 et 1990 ; Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, [1768], in : *Œuvres complètes. Tome V, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, 1995 ; Schmitt, Michel-P., « Le Porte-parole », in : *Écouter/voir*, n° 1, octobre 1989 ; Schmitt, Michel-P., « Paroles et publics », entretien avec Jean-Jacques Goldman, in : *Allez savoir* n° 1, Université Lyon 2, 1995 ; Serres, Michel, *Musique*, Éditions Le

Pommier, 2011 ; Szendy, Peter, *Tubes : la philosophie dans le juke box*, Éditions de minuit, 2008 ; Vaneigem, Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, 1967.

## L'auditum du musiqué

### a. Définitions ?

Personne ne saurait assigner une définition satisfaisante à la chanson. Les approches théoriques du genre (si c'est d'un « genre » qu'il s'agit), fragiles et décevantes, contrastent violemment avec ce qui relève de l'évidence. Dès la pouponnière, au sein de la famille, à la radio et à la télévision, sur les game boys ou le web, dans les hypermarchés et les mariages, tout le monde ingurgite bon gré mal gré des chansons immiscées dans l'environnement sonore de la société occidentale depuis plus d'un demi-siècle. Pourquoi d'ailleurs chercher une définition ? Viendrait-il à l'idée de se demander ce qu'est une paire de lunettes ou une machine à café ? Contentons-nous de l'empirie, mais précisons notre propos.

À condition de bannir les *a priori* axiologiques (la « vraie » chanson confondue avec la chanson française « à texte », chargée d'un sens qui fait réfléchir, etc.), la définition de cette forme mixte peut se réduire à une poignée d'invariants élémentaires. Une chanson est un morceau musical bref, composé de mots rassemblés dans des couplets et un refrain, la plupart du temps rimés sur le principe général du retour mnémotechnique, structuré par une mélodie rythmée et dont la vocation est d'être prise en charge par une voix. Impossible d'en rendre compte par ses thèmes qu'elle s'est appropriés. Pas davantage par ses registres, qu'elle peut tous illustrer : chansons patriotique, réaliste, lyrique, rigolote, tragique ou paillardes, à boire ou de travail, etc. Elle existe depuis des siècles dans le monde entier, même s'il est nécessaire d'opérer de fortes coupures épistémologiques liées à la technologie de ses transmissions. Phénomène ectoplasmique, la distinguer de genres voisins que par défaut, même si eux aussi n'existent que par la vocalisation mélodique. On réserve l'aria à l'opéra. Le lied est un poème chanté exclusivement en langue allemande. L'hymne dit la grandeur de Dieu, d'un personnage illustre, d'un sentiment noble. On sait le caractère sacré du psaume. La cloison qui sépare la chanson de ces genres n'est pas toujours étanche : elle ne s'est pas privée de leur emprunter ce que bon lui semblait. Une de ses caractéristiques principales est sans doute qu'elle n'est pas conçue pour durer. Elle vient, repart et revient avec l'air du temps. Cela ne l'empêche pas parfois de rester vivante, voire de se classiciser pour

plusieurs décennies, quand elle satisfait en profondeur l'attente inconsciente d'un public ou qu'elle montre son efficacité dans une situation donnée (comme certains « tubes » de vacances par exemple). D'ailleurs, si elle reste intrinsèquement liée à un présent éphémère, les techniques d'enregistrement depuis un siècle lui ont offert une pérennité potentielle dont s'empare la mémoire individuelle et collective. C'est par milliers que les chansons ont disparu, mais pas tout-à-fait, puisque les émissions radiophoniques (voire télévisuelles) spécialisées, tout comme les anthologies sonores, savent les préserver et les actualiser. Le travail de l'ORTEIL montre comment s'opère, dans l'affirmation des goûts de chacun, un tri sélectif extrêmement sévère, et s'il est difficile de définir la chanson, il est paradoxalement plus aisé de connaître un individu à travers ses goûts et dégoûts chansonniers.

## **b. Histoire ?**

Depuis des temps reculés, la chanson témoigne des travaux et des jours, des joies et des peines des obscurs et des sans grade. Elle a joué un rôle de gazette en des époques où l'information circulait lentement, elle diffusait la nouvelle d'événements d'importance. Populaire par nature, elle a toujours véhiculé hors de la sphère savante et du pouvoir des puissants, les émotions de ceux qui sont privés d'expression légitime. On comprend qu'elle se soit heurtée à la méfiance, voire à l'hostilité des églises, de l'Université et des pouvoirs d'oppression qui pouvaient craindre le caractère dangereux de ses naïvetés apparentes, de ses niaiseries sentimentales ou de sa bonhomie à courte vue. À moins bien sûr, comme ce fut presque toujours le cas, de les faire contrôler par des clercs chargés d'euphémiser et de rendre présentables les aspirations populaires. Les chansons folkloriques françaises, quand elles sont devenues des œuvres, ont sans doute gardé leur lointaine origine populaire, mais revue et corrigée par des oisifs cultivés, des curés, des instituteurs, des lettrés locaux à partir de données disparates. Même les plus crues parmi les chansons de corps de garde ou de carabins n'ont pas échappé à la règle.

Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> s., le modèle du fredon - qui permettait sur une même musique l'interchangeabilité des paroles - s'est éclipsé pour faire place à des chansons considérées comme des œuvres à part entière. Tout changea en effet avec l'apparition dans les villes du café-conc., rendue possible par des moyens techniques nouveaux, et plus encore avec la création du music-hall, entièrement redevable à l'électricité, la microphonie, la TSF. D'un coup, les pays technologiquement avancés, sous l'impulsion des États-Unis d'Amérique, se sont vus envahis par les

mêmes airs, chantés par des vedettes internationales que plébiscitaient des foules immenses pour qui la chanson était devenue un loisir majeur, un canal d'expression facile et séduisant. Cette forme idéale d'enregistrement, de communication et de commercialisation des humeurs (tristesse/gaîté, coup de foudre/désamour, mélancolie/plaisir de l'instant, liberté/oppression...) bouleversa la nature de la chanson. L'étude sociopoétique se propose alors d'observer comment les groupes sociaux s'approprient ce spectacle sonore dans le marché contemporain des biens symboliques, qui occupe de façon polymorphe l'espace et le temps, publics et privés. On ne procédera donc à aucune hiérarchisation des chansons selon des critères de valeur qui ne pourraient être que l'expression intimidante de goûts personnels (au demeurant très marqués).

### c. Chanson, auditum

Un « auditum », c'est la réception effective par un individu ou un groupe donnés, d'un événement sonore où se mêlent voix et instruments. Son organisation d'ensemble ne peut se réduire à l'addition de musique et de paroles. L'amalgame d'ingrédients hétérogènes (vocabulaire, syntaxe, prosodie, rythme, tempo, timbre, mélodie, voix, instruments) se fond en un tout syncrétique, inédit et variable à chaque fois, qui entretient, comme toute production artistique, un rapport avec des données externes : contextualisation historique et sociale, trajectoires d'auteur, etc.

La prédominance peut être donnée aux paroles, comme c'est fréquemment le cas pour l'auditum francophone, ou au son comme c'est plus souvent le cas dans le domaine anglo-saxon : tout est affaire d'agencement d'ensemble. Dans les deux cas, il y a solution de continuité entre une phase de conception par l'auteur-compositeur-interprète, et les moments effectifs (en nombre infini) de la réception. La langue française ne fournit pas de terme spécifique pour désigner le vécu d'une écoute, contrairement à l'arabe par exemple qui propose pour cela *samâ* (encore qu'il s'agisse dans ce cas d'un contact avec le divin, ce qui convient peu à la chanson). La notion d'« auditum » permet donc de prendre en compte la composante psycho-physiologique de l'auditeur, qui s'incorpore une musique, une voix, des paroles de façon sensible et individualisée.

Chanson et auditum relèvent en fait de deux champs différents. La chanson est de plein droit un genre littéraire et poétique. Son articulation sur des codes musicaux ne change rien à l'affaire. Viendrait-il à l'idée de refuser au théâtre sa légitimité littéraire sous prétexte qu'un texte, une mise en scène et une gestuelle y sont intrinsèquement liés ? Des études

récentes ont d'ailleurs fait progresser la réflexion sur la chanson. Les propositions de la « cantologie » ou de la « musicalogie » imposent désormais de penser autrement ce qui constitue un champ disciplinaire à part entière. Voilà qui nous encourage à opérer une distinction fondamentale : On appellera « chanson » le produit de la phase de conception (partition écrite et texte rédigé) ; « auditum »<sup>2</sup> sera la transformation qu'opère sur lui un auditeur en situation réelle d'écoute.

Si les pratiques commerciales conduisent à faire croire à une identité de nature entre les deux, force est de constater qu'il n'en est rien. Les vertus d'une chanson qui n'est encore que partition, sont structurellement différentes de l'efficiace de son écoute. Ce n'est pas dans les bacs des disquaires, les livrets d'accompagnement des albums ou la presse musicale spécialisée qu'on peut savoir de quoi est fait l'auditum, mais dans le bouche à oreille entre amis, les blogs sur Internet, le courrier reçu par les artistes, et bien sûr dans les réponses apportées aux questionnaires de l'ORTEIL.

Cette incorporation sensorielle d'une chanson est un événement très complexe. Interviennent en effet dans un parfait simultanisme, un souffle, des harmoniques, le timbre d'une voix, la brièveté de l'écoute, des représentations imagées et fragmentaires qui s'attachent au personnage médiatisé de l'interprète, l'environnement spatio-temporel technique et affectif de l'écoute, des bribes de paroles, le tout étant perçu comme un système de signes qu'élaborent l'arbitraire et la singularité des compétences individuelles.

#### **d. Auditum, discours**

Les sonorités émises par la voix et les instruments affectent l'ouïe, mais aussi la totalité du système organique : horripilation, douleurs thoraciques, transpiration intempestive, labialisation incontrôlée, hurlements, soupirs et gémissements... Les rythmes chansonniers, plus particulièrement depuis cinq ou six décennies, ont bouleversé puis accompagné les conditions psychophysiologiques de l'écoute et de ses effets, et ils déterminent adhésion ou rejet.

Agissant comme des psychotropes, légers ou surpuissants selon les cas, ils modifient les équilibres vitaux, car l'altération du psychisme redistribue les rapports que le moi entretient avec lui-même et autrui. Portées par une voix, et même quand elles sont réduites à des bribes de

---

<sup>2</sup> Nous nous autorisons pour des raisons méthodologiques ce néologisme emprunté au latin. Il s'agit du participe passé du verbe audio et signifie « ce qui a été entendu ou écouté ». Au pluriel, le mot devient *audita*.



mauvais anglais, des formules indigentes ou des onomatopées, les paroles confortent l'altération psychique, pendant la durée de l'auditum et au cœur de la mémoire affective de l'auditeur. Goûts et dégoûts s'expriment à travers un discours organisé (conversation de spécialistes, presse musicale), ou dans la conversation ordinaire au moyen d'un simple adjectif ou adverbe appuyé par des mimiques expressives : « fabuleux », « immense », « super », « naze », « cool », etc. On ne peut que constater à cet égard le caractère décevant des monographies chansonnières, prises entre l'hagiographie du biopic et l'anecdote pittoresque, parce que leur rhétorique ne rend pas compte de l'essentiel : le vécu sensible d'une écoute qui, avec ses logiques hétérogènes, décourage tout discours critique, lequel en retour le méprise en ne pouvant y adapter ses catégories propres.

Ces liens ne passent d'ailleurs que partiellement par l'expression verbale : aller au concert, enregistrer une chanson, la faire écouter à des amis, se brancher sur une radio chansonnière, regarder une émission télévisée, fréquenter les karaokés, twitter ou bloguer relèvent d'un langage inédit de grande cohésion, totalement étranger aux analyses académiques du discours, même les plus récentes. Cette rupture anthropologique entre l'énergie globale dépensée dans l'auditum et la pensée langagière traditionnelle, est à l'origine d'une appréhension entièrement nouvelle du phénomène chansonnier.

### e. Musiqués

Il manque un autre mot à notre langue, qui puisse désigner celui qui écoute de la musique ou une chanson en y recherchant une forme de jouissance : « auditeur » est trop vague, « mélomane » trop spécialisé. Pour désigner l'individu devenu le siège d'émotions provoquées par la musique, on a proposé « musiqué ». C'est le terme retenu ici pour qualifier le récepteur séduit par un auditum qui agit comme un déclencheur d'humeurs. Chez lui, la chanson crée des situations identificatoires, lorsqu'à des degrés divers son imaginaire trouve équilibre, harmonie et jouissance.

L'auditum agit comme un objet transactionnel paradoxal et obscur, le désir s'y satisfait dans la subversion douce. Platon voyait une maladie dans les manifestations somatiques de la possession. Bien au contraire, elles marquent la résolution temporaire des conflits les plus tenaces, en annihilant le rapport social. Le tissu de sens musico-verbal s'infiltré dans la psyché du musiqué de façon différée. Il a fallu que l'interprète en soit d'abord l'initiateur avant que le musiqué à travers l'album ou la vidéo puisse le recréer autant de fois qu'il veut, dans un rapport social

mécaniquement réglé. Alors seulement, les effets sur le sujet sensible agissent comme le sourire ou la caresse amoureuse, en réalisant l'heureuse surprise de l'accord de soi avec le cours des choses.

## Paroles, parlures

### a. Texte, paroles

Les paroles *stricto sensu* d'une chanson n'importent pas toujours de façon décisive, contrairement à l'agencement des mots et des images dès qu'elles sont sonorisées. Ce montage verbal, rythmé et rimé, évoque le poème, mais il faut nettement distinguer les deux. Lire les paroles d'une chanson en dehors de sa réalisation musicale et vocale la rabat au rang d'un produit plat, voire ridicule. Dans son sketch *La Lettre*, Muriel Robin a beau jeu de brocarder *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, en endossant le personnage d'une femme qui commente avec un sinistre bon sens une lettre dont le texte est celui de la chanson, dont elle réduit à néant la charge émotive.

Le film *On connaît la chanson* d'Alain Resnais pointe le grotesque de paroles transposées dans un scénario étranger à celui qu'on pouvait imaginer. Pour le dire autrement, l'auditum repose sur une énonciation indissociablement musicale et verbale, et jamais sur de purs énoncés. La nature exclusivement auditive de l'auditum explique que ce ne sont pas des prédicats qui sont perçus, mais une matière sonore et vocale ordonnée par une cadence, une mesure, un rythme. On en retient une formule séduisante que la mise en sons a rendue mnémotechnique. Ne forçons pas les choses cependant. Les mots renvoient bien à une idée, un sentiment, un événement, bref : un référent.

Ne feignons pas non plus de croire que tout sémantisme ou symbolisme aurait disparu des paroles d'une chanson, dès lors réduite à une suite plus ou moins organisée de sonorités. Certaines se veulent paraboles, professions de foi, expressions existentielles, engagements... Mais en tout état de cause, dépouillées de leur armature musicale, elles s'effondreraient sous la pauvreté de bavardage sans relief et perdraient tout pouvoir de séduction. Ce ne sont pas ses mots qui assurent le succès du séducteur, mais les inflexions de sa voix et l'élégance de ses gestes.

Le texte chansonnier participe donc à son sens en jouant le rôle d'un code émotionnel global, renouvelé chaque fois que l'auditum se répète. C'est pourquoi une chanson est-elle à la fois historiquement datée (elle entretient un rapport direct avec une esthétique chansonnrière d'époque) et transhistorique, en ce sens qu'elle est contemporaine de chacune de ses interprétations. Me sont contemporaines les œuvres avec lesquelles je

commerce de façon effective et personnelle, quelle que soit l'époque de leur production. *Avec le temps* de Léo Ferré fait pleurer Catherine Ringer (Rita Mitsouko), quand Bernard Lavilliers l'interprète dans une émission télévisée quarante-trois années après l'auteur-compositeur, alors même que les paroles ne font que reprendre le thème traditionnel du « tempus fugit ». *Comme toi* de Jean-Jacques Goldman fait penser au *Journal* d'Anne Frank dans son évocation de la déportation des enfants juifs. Renaud fait revivre la figure du légendaire gangster Mesrine.

Le rap se voudrait une révolte contre la condition des jeunes de banlieues, le reggae ne saurait se concevoir hors du prosélytisme béat des paradis artificiels. Le langage de l'auditum est de la même nature que celui qui crée notre vie intérieure, largement étranger à la discursivité, mais soumis aux conditions objectives dans lesquelles il se constitue.

## **b. Lieux communs**

L'échange entre un interprète et ses récepteurs est une forme de division du travail. Le premier donne son nom à une entreprise où ont travaillé parolier, compositeur, instrumentistes, techniciens du son et de l'image, diffuseurs, organisateurs de concerts, investisseurs, etc. En position d'écoute, les musiqués gèrent quant à eux leur économie libidinale.

Le premier a pour vocation de donner du plaisir aux seconds qui, en retour, offrent leur adhésion, le prix d'un cédé, d'un billet de concert ou d'un téléchargement. La chanson peut ne pas « passer », le musiquant s'étant montré incapable de féconder l'imaginaire des musiqués. L'histoire de la chanson de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> s. abonde en tentatives vaines ou en brefs succès suivis d'une totale disparition.

Les tubes d'été, propulsés sur la scène médiatique pour quelques semaines avec pour claire mission de faire se trémousser les vacanciers avides de défoulement immédiat, se traduisent parfois par d'immenses succès commerciaux, mais ils ont peu de chance de rester dans une mémoire musicale durable et valorisante. À ce propos, dresser une liste de goûts culturels diffère sensiblement des pratiques effectives. Les deux ne se recourent qu'en partie seulement.

Les amateurs de chansons (ils sont des millions) connaissent beaucoup plus de chansons qu'ils n'en citent dans le palmarès explicite de leurs goûts. Ainsi, les classements réalisés par l'ORTEIL (v. plus bas) ne rendent compte que partiellement de la mode d'un moment ou de l'inventaire des chansons restées célèbres : ils résultent de ce que les auditeurs ont incorporé à leur sensibilité et vie intérieure. C'est d'ailleurs la seule façon d'évaluer la durée de vie d'une chanson.

Comme le remarque Walter Benjamin à propos de l'œuvre d'art, « exister dans le temps et être comprise ne sont que les deux faces d'une même réalité ». Ils sont innombrables, les interprètes dont les noms restent connus des amateurs éclairés et du grand public, mais qui n'ont droit à aucun auditum !

Mais pourquoi des chansons faites de banalités éculées et de mélodies convenues laissent-elles si peu de place à des créations plus élaborées ? C'est que les clichés, loin de toute distance critique, sont la condition *sine qua non* de l'auditum réussi. Ils touchent l'individu dans une intimité qu'il reconnaît comme sienne, alors qu'ils sont des lieux communs où s'agrègent en masse des publics. L'auditum tient lieu de vie par procuration, à travers un système de processus identificatoires, qui résout par bribes évanescentes le conflit entre un moi holistique et une réalité sociale extérieure à lui, et qui puise dans le fonds commun de l'humain ce qu'il a de plus pressant : la satisfaction de désirs d'autant plus puissants qu'ils sont élémentaires.

Chant et lecture sont donc totalement hétérogènes. Celle-ci est le décryptage intellectuel et esthétique d'un sens, par le biais d'un décodage linguistique, grammatical et sémantique : elle ne se conçoit pas sans apprentissages. Celui-là quant à lui est de l'ordre des facultés innées. L'expressivité du nourrisson se donne à travers des sonorités et balbutiements musicaux et non verbaux. Chanter requiert un souffle, une voix qui exprime antérieurement à tout langage verbal organisé, des émotions primitives.

Muées en sentiments dès que l'organisation psychique se complexifie par l'acquisition d'une langue, elles sont à la racine de l'auditum. Une partition n'est qu'exercice indéchiffrable pour qui ignore le solfège : seule la voix, ses accents, ses infinies modulations, ses caractéristiques phoniques, réalisent le sens. Plongé dans les continents immenses de la culture non savante, l'auditum sert mieux que le texte d'analyse (dont la valeur éthique et esthétique n'est pas à discuter ici) la connaissance du vécu des groupes sociaux et de leurs mœurs véritables, au même titre que leurs maisons, leurs outils, leur nourriture, leurs façons de s'habiller, de s'unir amoureusement, etc.

Même lorsqu'il est enregistré (c'est presque toujours le cas dans la société d'individus appareillés que nous connaissons) et que son actualisation auditive se fait sur un mode différé, ses clichés retrouvent quelque chose d'un langage d'avant la langue, que le texte littéraire n'offre que rarement.

### c. Littérature ?

La chanson souffre beaucoup d'être rapportée à la littérature. Elle se retrouve automatiquement, comme toutes les manifestations de la culture orale, du côté des genres « mineurs », ce qui ne peut que la disqualifier. Elle devient la cousine pauvre de ce que la tradition savante relayée par l'école fait circuler sous le vocable de « littérature ».

Le peu de prestige de ses paroles chantées l'éloigne de ce fait des cléricatures et de la culture livresque qui est leur justification. Tenter d'en faire un genre majeur en revendiquant pour elle l'appellation faussement péjorative de « poésie impure » déplacerait le problème sans le régler. Militer pour une psychopédagogie de l'écoute musicale en faisant connaître des styles et des termes techniques (le tout strictement démarqué de l'enseignement littéraire) est assurément généreux et courageux, mais repose sur un contresens.

Les textes littéraires expliqués dans le cadre scolaire sont proposés à un auditoire invité à reproduire un sens figé, sous le contrôle d'une parole d'autorité elle-même confondue avec les idées claires et distinctes de la réflexivité. Quand l'enseignement des sciences humaines prétend à la vérification objective des connaissances, l'auditum chansonnier fonctionne comme une croyance sans rapport avec un savoir. Il n'est pas de l'ordre de la lecture littéraire scolaire. Pas de trace dans l'enquête des poèmes de Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud mis en musique par Léo Ferré.

Le poème chanté n'est pas un genre véritablement autonome, il représente une modalité facultative du poème écrit, qu'on ferait mieux d'ailleurs d'appeler « verbal ». Cette modalité musicale se distingue par ailleurs de la musicalité interne du poème verbal. Léo Ferré mettant en musique Aragon y adapte à sa façon des structures mélodiques et rythmiques qui lui sont propres ; les mêmes poèmes déclamés ou lus sans sa musique recèlent une autre musicalité à laquelle les amateurs de poésie sont sensibles. Les poèmes chantés, tout comme le jeu verbal mis en musique, s'adressent à une catégorie restreinte de musiques.

Les Frères Jacques, Bobby Lapointe, Nino Ferrer ou Chanson plus bifluorée ne figurent pas dans la base de données de l'ORTEIL. Toute la place ou presque est tenue par les chantres de la préoccupation égocentrique, du lyrisme amoureux ou de la morale pratique, du plaisir de « s'éclater » ou des formes plus ou moins masquées de la guerre des sexes. Voilà qui porte les publics chansonniers, de façon différenciée, vers Jacques Brel, Jean-Jacques Goldman, Johnny Hallyday, Doc Gynéco ou les Têtes raides. Le seul critère de la recevabilité par le musiqué

repose sur l'adéquation de son désir passif avec ce que chante le musiquant.

L'intelligence spéculative, la sagesse épistémique, l'acquisition raisonnée de savoirs sont bannies de l'auditum. Une croyance n'est pas justifiée par son contenu, mais par l'environnement affectif, moral et éducatif qui la rend possible et dans lequel se réalisent les dispositions d'un sujet (compétences individuelles, idiosyncrasie, etc.) en situation de prendre position dans un ensemble social. Le recours à la vérité n'y est pas de mise, au contraire d'une vraisemblance qui procure du plaisir et ouvre les portes d'une normalité. Personne n'aime l'Histoire, on préfère la légende, et c'est à l'aune de la seule impression sensible que s'opère la légitimation de l'auditum chez des individus en train de s'intégrer à un groupe social. Fondatrice de normalités spécifiques, cette légitimation ne pénètre que rarement dans la sphère savante des biens symboliques.

L'auditum chansonnier est librement mémorisé par des milliers de gens à une vitesse déconcertante, tandis que ces même gens se montrent réfractaires aux apprentissages « par cœur » en milieu scolaire. Dès lors qu'on porte un regard objectivant sur le phénomène, il faut bannir la revendication légitimante de distinction et l'embrigadement pour voler au secours d'un système scolaire défaillant. Pas question de séparer l'ivraie du bon grain ou de chercher une place noble pour le genre flou de la chanson. Sa consommation boulimique et polymorphe sous la forme de l'auditum dans le monde occidental, liée à une gigantesque production éco-technique, reste en revanche un opérateur de recherche privilégié pour comprendre les mentalités contemporaines globalisées.

## Vibrations

### a. Pulsions, pulsations

Les pulsions trouvent dans l'auditum et ses pulsations un moyen idéal de se satisfaire. Elles affectent les individus pris dans des sous-ensembles ethno-sociologiques (sexe, âge, inscription socio-historique...) actualisés selon des dispositions singulières propres à chacun.

Le sociogène de l'auditum réalise l'harmonisation de pulsions, de structures signifiantes (paroles et mélodie) et de l'insatisfaction radicale à la base de la psyché humaine. Sa mise en scène, pour une durée déterminée, est celle des vibrations canalisées selon un principe rythmique universel : mesure, alternance de temps faibles et de temps accentués, retours et répétitions, exploitation des fréquences et des spectres sonores. Conçues pour mettre les corps en mouvement, les ruptures de rythme et les syncopes (le jazz et le blues sont à l'origine du

meilleur de la musique populaire des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> s.), sont à cet égard essentielles.

Certaines voix ou instruments possèdent-ils en eux-mêmes, et plus que d'autres, la vertu de déclencher ce mouvement et d'agir sur le système nerveux central ? On manque en la matière de données expérimentales, mais la suprématie constatée dans l'auditum contemporain des guitares électriques, des synthétiseurs et des percussions, fait penser qu'il en va bien ainsi. Leur participation à la globalité sonore est essentielle.

La seule ligne mélodique ne saurait assurer le succès de l'écoute. Imagine-t-on les Rolling Stones sans Keith Richard ? Led Zeppelin sans Jimmy Page ? Brassens sans Pierre Nicolas ? Noir Désir sans Serge Teyssot-Gay ? Non qu'il n'y ait des audita, au demeurant beaucoup moins nombreux (v. plus bas), de facture plus ancienne et qui connurent en leur temps un succès véritable. Mais ils ont précisément pris le statut de classiques de la chanson populaire française (Jacques Brel, Barbara...), témoins d'une époque que certains regrettent avec nostalgie et d'une certaine façon poursuivent, non sans quelque succès. Avec d'étonnants paradoxes ! Dans l'émission *N'oubliez pas les paroles* (septembre 2014), Nagui et le chef de claque hors champ font rythmer pendant 6 secondes la très intimiste *Supplique pour être enterré à la plage de Sète* de Georges Brassens, par un public qui frappe dans ses mains en cadence et se dodeline de droite à gauche...

Si c'est le musiquant qui focalise sur sa personne l'attention des musiqués, c'est à son charisme et ses talents de communicant qu'il le doit. Le crescendo, procédé très fréquent dans les rythmes de possession et que produisent l'élévation du son et les modulations accélérées de la voix, est aussi le fruit d'une action du musiqué qui s'appuie sur l'ensemble sonore et finit par s'hypnotiser lui-même. Les bébés s'endorment plus facilement aux accents d'une mélodie douce que dans le silence total.

La fin de l'auditum est vécue comme une décompensation douloureuse, proche de la petite mort après l'orgasme. Elle se charge d'une frustration nouvelle qui appelle le retour rapide du même auditum, ce que permet à l'envi la chanson enregistrée et sa réécoute en boucle. D'essence participative, elle est indéfiniment recrée par ceux qui la sifflotent en passant l'aspirateur, l'emportent avec eux dans leur MP3 ou se produisent dans un karaoké. L'auditum est toujours obsessionnel.

## **b. Ferveurs**

La mise en mouvement de cette sensualité spirituelle se traduit par des pas de danse, des battements de pieds, des hochements de tête, le tambourinage des doigts. Ajoutons pour les concerts, des sauts sur place, l'étirement des bras et des mains qui agitent des portables sur le rythme imposé par le musiquant. Ainsi s'est mis en place un éventail de mouvements codés pour chaque esthétique chansonnière (v. plus bas), mal transférables de l'une à l'autre parfois.

Le rap fournit un exemple de cet encodage corporel, qui souligne par l'outrance la violence agressive des paroles. Le balancement lancinant que provoque le chant de Bob Marley, les jeunes poitrines féminines tendues vers le chanteur sur le point, dit-il, de se casser la voix, les sueurs complices des leaders de Téléphone qui dégoulinent sur le même micro, tout se mêle pareillement à ces chorégraphies d'un type nouveau. Dans la société urbaine, qui confine les gens dans leurs voitures et les entrave devant les tables d'une salle de classe, des ordinateurs de bureau, les éléments d'une cuisine intégrée ou les séries télé, l'auditum dansé apparaît comme une compensation, un défouloir, une *hybris* canalisée qui valorise ce qui bouge et nourrit l'oreille.

Perversion de la « civilisation des loisirs » telle que l'imaginait Joffre Dumazedier dans les années 1930, à une époque où le travail était au fondement de la société bourgeoise et ouvrière, et dont la vocation était de (ré)inventer le temps libre dans l'utopie d'une émancipation collective. Le mouvement rythmé ne mène nulle part : en s'en tenant à la répétition des mêmes structures mélodiques et verbales, il rejoint l'ordre du simulacre. Devant l'impossibilité de réaliser les aspirations d'une liberté égocentrée qu'elle a elle-même créée, la société urbaine fournit le simulacre de l'auditum, un espace-temps préfabriqué au même titre que la manifestation sportive ou les divertissements rigolards de la télé. Quand les individus perdent la conduite de leurs propres émotions, ils leur substituent l'adhésion enthousiaste à des fétiches.

L'homologie de l'auditum et de la ferveur religieuse réside dans leur caractère autotélique : tous deux s'en remettent à l'ascendant d'un rituel irrationnel et contraignant qui prend le visage de la libre authenticité.

## **c. Transe et extase**

C'est qu'à la racine de la musique, il y a la transe. Fondement aussi assuré que difficile à décrire, elle est présente dans l'extrême variété et la dissémination de ses manifestations sociétales, psychologiques et proprement musicologiques.



Sur la gamme d'expressions paroxystiques, ou le plus souvent adoucies et policées, la transe tisse les liens entre un auteur-compositeur-interprète et ses récepteurs. Avec différentes intensités, l'auditum plonge les musiqués dans un état second dont les conditions d'apparition, la nature, la durée, la gravité varient selon les auditions. On a même démontré que ce sont les mêmes zones du cerveau qui sont sollicitées, que l'on entende la musique en direct ou qu'on se la représente mentalement.

À propos du mot « transe », des clichés viennent trop vite à l'esprit : beatlemania des années 1960, tremblements convulsifs du Johnny des débuts, déstructuration alcoolisée des concerts punk, autocaresses hystériques (calibrées) de Michaël Jackson ou de Madonna, visage défait de Jacques Brel qui achève *Amsterdam*, etc. Mais il faut tout autant compter avec l'extase, la rêverie alanguie et les yeux fixes, le rétrécissement de la glotte, le sourire d'aise à l'abri d'une paire d'écouteurs, les yeux qui piquent quand Jean-Jacques Goldman entame *Puisque tu pars*. Tout cela est de la même nature : il s'agit à chaque fois d'un changement temporaire de personnalité déclenché à partir de dispositions singulières.

La transe s'observe plutôt dans les concerts, quand la communion avec le musiquant est à son comble et que le public debout est pris de surstimulation bruyante. Dans les émissions chansonnières de la télévision, cette surstimulation est télécommandée par un chef de claque invisible aux téléspectateurs, qui règle cris et applaudissements. La transe chansonnière affecte tout aussi bien, quoique de façon plus paradoxale, l'individu solitaire qui dans sa chambre, devant les miroirs de sa salle de bains ou au volant de sa voiture (sans passager) s'incorpore la voix, les mots, les grimaces de musiquants charismatiques. L'amplification, même pour accompagner les mélodies douces, fait partie de l'auditum et dissimule l'insignifiance des positions sociales ordinaires.

L'extase quant à elle se traduit par le silence intérieur, la solitude, l'obscurité, la paralysie momentanée des gestes et de la parole. Il existe d'ailleurs une situation mixte, quand le musiqué sous son casque audio vit dans l'immobilité extatique la transe consubstantielle de ce qu'il écoute. Dans tous les cas, il s'agit du même pouvoir hallucinogène qui atteint le sujet pour en modifier momentanément l'identité. L'état de dédoublement pathologique plus ou moins prononcé ne deviendrait folie véritable que si elle était suivie de passages à l'acte psychotique, religieux dans son principe d'adoration.

Les cas sont rares sans doute, mais bien réels. Ils affectent des groupies (hommes et femmes) fanatiques, et Mark David Chapman vide

son chargeur sur John Lennon. Mais il serait exagéré de convoquer sans prudence la *mania* platonicienne ou la *furor* poétique. Il vaut mieux se contenter de rappeler classiquement la toute-puissance du dérèglement des sens. Faut-il préciser que la prise de substances illicites constitue en la matière un précieux adjuvant ?

Le musiqué connaît donc une existence en dents de scie. Quand sa transe l'abandonne, il retourne déçu à la normalité des routines sans joie. Ainsi choisit-il de convoquer quand il le souhaite, une galerie de modes chansonniers qui programment la modification de ses humeurs. Niés les temps morts dans le bus, la routine des couples usés et l'ennui de la cohabitation familiale : portables et ordinateurs fournissent sur commande et dans l'immédiateté technique, le moyen de se téléporter dans une fantasmagorie où l'on est tautologiquement sûr d'être récompensé en se retrouvant soi-même.

La déclinaison des goûts musicaux, telle qu'elle s'opère dans la conversation privée ou dans l'échange avec le missionnaire (v. plus haut), dessine l'*ethos* phonologique particulier que s'attribue chacun et le définit mieux que ses choix professionnels, civiques ou amoureux.

#### **d. Pénétrations**

Le tarentulisme, dit-on, est riche d'un répertoire de chants qui font s'agiter la tarentule, mais personne ne sait à l'avance lequel. Il en va de même avec l'auditum : quelle que soit la sophistication des techniques de son formatage aujourd'hui, la chanson ne se réalise en auditum qu'à partir du moment où un public spécifique la revendique formellement.

Alors seulement l'auteur-compositeur peut être sûr d'avoir trouvé le bon interprète qui sait toucher un auditoire, au demeurant évolutif et volatil. Même si certains sont connus pour être d'efficaces faiseurs de tubes (Delanoë, Barbelivien, Roda-Gil...), aucune recette n'est infaillible. Il ne manque pas d'interprètes qui, parvenus à la célébrité, façonnent un conte merveilleux qui raconte avec complaisance leurs débuts professionnels.

À présent qu'ils sont sortis d'affaire, il est commode de faire rétrospectivement imaginer l'alliance magique entre leur talent, le flair d'un artiste confirmé qui les avait « repérés » et le public qui les a élus. Mais la route du succès est jonchée des cadavres de ceux qui ont échoué. Par ailleurs, l'hallucination du musiqué n'est pas à confondre avec celle du musiquant dans son rôle de déclencheur. La règle souffre peu d'exceptions, même si certains concerts de Jim Morrison (The Doors) ou de Kurt Cobain (Nirvana) pourraient servir de contre-exemples. Dans la

plupart des cas, les effets à produire sont contrôlés et décidés en amont avec un chorégraphe, un directeur musical, les gens du business...

Le phénomène n'était guère différent aux époques plus anciennes, quand la mise en son et en scène étaient plus frustes et le public assis plus pétrifié. Souvenons-nous de Diderot et du *Paradoxe sur le comédien* : le bon interprète apprend à ne pas être vulnérable. Il modèle un personnage confondu avec les paroles musiquées qu'il interprète, mais n'offre pas à la foule une émotion et une vision du monde non maîtrisées. D'innombrables malentendus naissent de la confusion entretenue entre ces deux pôles.

Les interprètes en jouent volontiers pour asseoir l'iconographie d'une sincérité naturelle, à peine voilée par leur personnage médiatique. Les gambades androgynes de Mick Jagger, les caprices de Bob Dylan, les moues d'affranchi de Renaud Séchan, les obsessionnelles déclarations d'amour de Patrick Bruel à son public, autant d'exemples parmi les plus célèbres en la matière, sources de gloses désordonnées à la base du buzz médiatique. Tout se passe dans le « rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord). Marx avait analysé ce moment où la marchandise ne circule plus selon une valeur d'échange issue de la valeur d'usage, mais qu'elle inverse le rapport en agissant selon ses lois propres, tel un acteur sur une scène irréelle.

La valeur d'usage ayant disparu, seule demeure celle du spectacle pur qui se donne pour un échange. Le phénomène est particulièrement net dans les concerts : l'interprète au travail entretient l'écho avec un public venu pour apporter une dénégation à sa propre platitude. Tous deux communient autour d'une marchandise (des chansons lestées d'un support économique et de droits d'auteur) métamorphosée en un rituel religieux hors du temps et de l'espace sociaux, dans le clignotement des briquets (naguère) ou des portables-caméras allumés (plus récemment).

Maurane, membre du jury de l'émission « Nouvelle star » (2014), félicite un candidat par la phrase : « C'est extraordinaire, ce que tu nous donnes ! » Depuis plus d'un demi-siècle, les amoureux de Johnny Hallyday font confiance à l'artiste qui leur clame : « Vous êtes formidables ! ». À l'ère du faux, quand l'inversion de la vie offre le spectacle pour tout lien social, l'auditum réalise l'extraordinaire d'un renversement du renversement, pour finalement dire le vrai de chacun.

## Auditum sociétal

### a. Les révélations de la marchandise

Dans le mode d'organisation des sociétés capitalistes modernes, une fois nécosée l'efficacité idéologique des religions officielles, des partis politiques, des systèmes scolaires massifiés et de la famille mononucléaire, le monde « culturel » impose, organise et structure les consciences individuelles autour de discours d'autorité d'un type nouveau. Prêtres, enseignants, mères et pères de famille se sont de leur côté figés en agents au service de la marchandise.

Dans ce qui fut le monde de la valeur (même formelle), leur substitution plus ou moins brutale par les communautés sectaires, les coaches de toutes sortes, les tribus horizontales et fermées d'enfants ou d'ados, n'a guère changé la donne autrement qu'en la durcissant à l'échelle de la globalisation. Ces conglomerats et groupes de pression interagissent de façon partiellement inconsciente, mais efficace. Ils remodelent indéfiniment le paysage idéologique sans changer les principes de son fonctionnement. Toujours demeure l'agitation permanente entretenue autour des produits, selon un processus de type publicitaire. Pour ce qui concerne la chanson, de la fausse innocence du bouche à oreille jusqu'aux campagnes de promotion d'un album ou au matraquage médiatique d'un tube, le statut de la marchandise reste immuable.

L'ensemble technique et humain dont s'accompagne toute création musicale, contribue de façon décisive à la réalisation d'un produit collectif. Pris dans cet ensemble, l'auditum a fait exploser toute approche académique de la chanson, puisque sa duplication l'a destinée à une écoute différée. Les concerts sont à cet égard d'une autre nature que les cédés, vidéos, clips, téléchargements, captations télévisuelles, diffusions radiophoniques. Pour le public qui s'est déplacé, ils permettent le plaisir d'une vérification, la réalisation magique de musiques et de paroles déjà connues. On ne découvre pas une chanson dans un concert ou même un cédé enregistré *live*, on jouit de la révélation religieuse de ce qu'on connaissait déjà et soudain s'incarne.

L'auditum se donne alors comme une épiphanie, quand l'invisible qui lui préexiste devient sensible. Dans les concerts, le musiquant entonne une chanson pour la laisser chanter par le public qui la connaît déjà et l'attend avec impatience. L'auditum enregistré quant à lui persuade le musiqué qu'il répond à son attente indéfinissable. Il traduit des sentiments, idées, sensations déjà rangés sous des paradigmes figés (amour, mélancolie, mal de vivre, colère, bonne humeur, etc.), et s'inscrit

dans une thématique et un moule rythmique identifiables. Mais il ne renvoie finalement qu'à lui-même, car l'épiphanie chansonnière dessine pour le musiqué la forme et le lieu d'un invisible qui n'est qu'à lui. Une fois qu'ils ont fait la preuve qu'ils savaient prendre possession de leur auditoire, les musiquants deviennent des chamans personnels qui communiquent une transe d'ordre privatif. Leur nom (métonymiquement leur œuvre) désigne alors une attitude sociale, un habitus individualisés.

L'auditum génère l'adhésion psycho-physiologique d'individus singuliers à une œuvre unique. Il fonctionne comme un des modes dominants de la canalisation des énergies intempestives des foules occidentales.

## **b. Le marché**

Les manifestations de la transe chansonnière, dans la situation ethno-historique de l'Occident du XXI<sup>e</sup> siècle, présentent des contenus qui permettent des regroupements autour de macrogenres musicaux appelées ici « esthétiques chansonnières ». Le marché, ordonnateur moderne de la psyché occidentale, en fait la base d'un classement commercial. Prenant appui sur un auditum collectif qui n'a cessé de s'enrichir et de se diversifier depuis les années 1950, il l'organise autour de labels qui orientent les musiqués potentiels parmi ces ensembles, tous régulés selon les modes de la distinction, voire de la discrimination exclusive.

Ainsi les événements sociétaux majeurs du second demi-XX<sup>e</sup> s. (baby-boom, usure des clivages politiques traditionnels, globalisation américaine, numérisation totalitaire, fin du travail, nouvelles grammaires relationnelles et sexuelles, apophtegmes écologiques) ont-ils été indirectement accompagnés par le rock et le reggae, le punk et le rap, la variété francophone, la world music ou la musique électronique. Ces labels fragiles, divisés en une infinité de sous-ensembles qui apparaissent et disparaissent au fil du renouvellement nécessaire du marché (la mode), sont diffusés davantage par les radios, les musiqués et les journalistes que par les interprètes eux-mêmes qui craignent d'être étiquetés ou banalisés à l'intérieur d'une série contraignante.

Louise Attaque en octobre 2011 définit son projet musical comme l'art d'« être populaire sans faire de la variété française ». D'autres voudraient sortir du piège de la « chanson réaliste ». S'y référer n'est pas les constituer en catégories étanches du goût chansonnier. Dans la majorité des cas en effet, les musiqués empruntent à plusieurs sources à la fois, sans exclusive. Plus ils s'attachent à un musiquant précis, plus ils

prennent soin de s'éloigner du label sous lequel il circule, signifiant de la sorte qu'ils ne sauraient être dupes des catégories « commerciales » et vulgaires. Mais même si les traits communs de caractérisation sont chahutés par leur actualisation subjective et émotive dans l'auditum, celui-ci reste prisonnier de ces ensembles impulsés par le marché.

Prenons les catégories de mélodies telles que les classes Aristote pour esquisser un premier ordonnancement des esthétiques chansonnières. À côté de « l'éthique » (liée aux états intérieurs), l'auteur de *Politique* définit la « pratique » (en rapport avec des activités) et « l'enthousiastique » (en lien avec la possession). Sans doute, l'esthétique musicale moderne peut-elle difficilement se satisfaire de catégories aussi générales. On peut considérer néanmoins que la « pratique » (commerciale) formate l'« éthique » par les voies de « l'enthousiastique ». On aperçoit comment se règlent les stratégies de séduction efficaces en termes commerciaux, en épousant les contours d'ethos élémentaires façonnés par les besoins de distinction propres aux groupes sociaux. Ces derniers se meuvent dans une société globale vide de projet collectif, hormis celui du consumérisme généralisé (bouffe, bagnoles, cosmétique, art contemporain, domotique, faits divers putrides, logorrhée de talk-shows, cirque politique, diplômes démonétisés, télé autoréférentielle, discours mort-nés du web).

S'articulant de la sorte comme autant d'artefacts, des esthétiques chansonnières sur des attitudes et des postures sans autre vertu que celle d'un divertissement pour une société moribonde. L'auditum s'accommode mal des militantismes à l'ancienne, mais il est un terrain d'élection pour les formes variées d'égoïsme. Sa mise en spectacle se développe à travers la concurrence des signaux acoustiques codés, pour permettre le ralliement ou la prise de distance délibérée de chaque musiqué.

### **c. Musiqués autogérés**

Aucun musiquant ne peut contourner les fourches caudines de l'économie de marché des financeurs et des producteurs, et toutes les esthétiques chansonnières sont soumises aux lois d'un marché spécifique et colossal. Au point que les soucis d'argent conduisent certains à vendre leur image publique pour des lunettes (Johnny Hallyday, Matt Pokora), des volets électriques ou de la malbouffe (Gilbert Montagné), des produits bancaires (Patrick Bruel), du sportswear pour demi-jeunes (Joey Starr), des opérateurs téléphoniques (Iggy Pop).

Barclay n'a pas hésité en 2014 à vendre bien après la mort de Léo Ferré (1993) *C'est extra* pour servir de fond sonore à une pub *Connétable*

qui met en boîte des sardines. Dior recourt à *Whole lotta love* (Led Zeppelin, 1969) pour lancer un nouveau parfum en 2014. Le musiqué est donc le premier et le dernier maillons d'une chaîne économique qui produit un rapport illusoirement immédiat entre le business et les mentalités collectives.

Si la signification de l'auditum ne se réduit pas à cela, cet aspect constitue la condition *sine qua non* de son apparition. Une chanson ne sert à rien, sa valeur d'usage n'existe que pour l'entreprise qui la produit et espère en retirer un gain financier, accessoirement mégalomane. En revanche, elle se charge de valeurs affectives, morales ou hédonistes surpuissantes, auprès d'un public qui les a commanditées sans le savoir sur l'horizon d'attente des producteurs.

Il a manqué à Walter Benjamin (1892-1940) de vivre assez vieux pour exploiter son analyse concernant l'accumulation des images par la reproduction technique telle que l'avait rendue possible la Révolution industrielle. Guy Debord, de quarante années son cadet, adapta l'idée à son époque en proposant la notion de « spectacle ». Mais tous deux, adeptes d'une culture révolutionnaire et aristocratiquement libertaire à la fois, ont négligé le domaine sonore et la chanson. Or, à partir d'un certain moment, le capitalisme n'a plus mis les techniques de reproduction – celles de la chanson pour ce qui nous concerne – au service d'une idéologie, mais il s'est constitué en idéologie au service des médias couvrant l'ensemble des faits humains de la planète.

À la différence de l'auditum des débuts de la société de consommation qui relevait encore du « spectaculaire diffus », ou encore du « spectaculaire concentré » caractéristique des dictatures fascistes ou staliniennes, l'auditum contemporain relève du « spectaculaire intégré » : ce n'est plus l'œuvre qui est mise en spectacle, mais le musiqué qui fantasmatiquement se fond lui-même dans le spectacle de l'événement sonore.

#### **d. Esthétiques chansonnières**

Peut-on dégager dans le spectacle intégré, des ensembles chansonnières cohérents ? Donner une définition monovalente des esthétiques chansonnières serait s'exposer à des démentis cinglants et immédiats, comme cela s'est toujours vu dans le monde des belles-lettres ou des beaux-arts chaque fois que s'engage une lutte pour la caractérisation générique des œuvres. Observons simplement qu'il faut à une oreille de musiqué ordinaire moins de trois secondes pour identifier une chanson de variétés, de rock, de pop, de rap, de reggae et la ranger

sous un paradigme standard qui permet la communication avec ses pairs. Ce qui encourage tout de même à y voir plus clair.

Les mentalités évoluent. L'industrie culturelle s'emploie à accompagner le mouvement pour conquérir de nouvelles parts de marché, et il doit ménager des appellations anciennes tout en laissant s'installer la nouveauté. Marché, idéologie, discours médiatique d'escorte avancent d'un même pas. L'ORTEIL a retenu une dizaine de catégories (il est impossible de faire moins), selon un principe simple : ne tenir compte que de celles qui traversent explicitement le discours des personnes interrogées et fédèrent un nombre significatif d'audita.

Pourquoi ne pas les avoir appelées des « styles » ? Parce qu'il faut réserver ce mot pour la marque singulière qu'un musiquant, par sa voix et son tempérament, apporte à ce qu'il interprète. Évitions également le sabir des revues spécialisées ou de certains interprètes, obsédés par la névrose commerciale de prouver leur originalité en slalomant entre des étiquettes de pur artifice. Les Svinkels expliquent qu'ils jouent et chantent du « rap traditionnel », mais qu'« on les a pris pour des punks », alors qu'ils sont « fondamentalement rock » et que de toutes façons « la scène alternative est vachement variée ».

Objet sémiotique défini à partir de l'approche acoustique de paroles chantées, l'auditum exige pour sa caractérisation qu'on tienne compte à la fois d'une poétique musicoverbale de la chanson (métrique, accent de phrase, sonorités de mots, rythmes, inflexions vocales...), des impératifs techniques (sonorisation, instrumentation, etc.), de l'époque de sa production, des critères socio-économiques de l'industrie culturelle qui les formate pour des récepteurs potentiels. Voici donc les dix esthétiques chansonnières sur lesquelles nous nous sommes arrêtés. Nous faisons suivre leur intitulé du nom de leurs représentants les plus souvent cités au cours de l'enquête : *Variété francophone* (plus de 100 interprètes) ; *world music* (Alpha Blondy, Bob Marley, N'Dour...) ; *rock classique* (décennies 1960 et 1970 : Beatles, Stones, Doors, Hendrix...) ; *rock chanté en français* (Téléphone, Bérurier noir, Noir désir...) ; *pop rock* (Cure, Depeche mode, U2, Phil Collins...) ; *rap* (Abd al malik, Doc Gynéco, Booba, IAM, NTM...) ; *hard rock* (AC/DC, Metallica, Iron maiden, Led Zeppelin...) ; *punk* (Clash, Sex pistols, Against me !...) ; *R&B* (Michaël Jackson, Madonna, Spears...) ; *electro* (Daft punk, David Guetta, Solveig...).



## Celles qu'on écoute

### a. Élections

Une fois satisfaits les besoins fondamentaux de leur survie physiologique et matérielle, les musiqués choisissent parmi la jungle des produits esthétiques sonores qu'on met à leur disposition. Ils élisent ceux qui semblent le mieux correspondre à leur fantaisie immédiate ou à leur inclination profonde, achètent des disques, écoutent des radios chansonnières, enregistrent, font des échanges entre eux, téléchargent. Ils y puisent parfois l'inspiration d'une musique qu'ils créent eux-mêmes. Tout cela à une cadence toujours plus rapide, celle des modes et des anniversaires artificiellement mis en scène, l'obsolescence programmée des produits (albums et concerts) étant désormais intégrée dans la chaîne de production et de diffusion des marchandises.

Le va-et-vient entre la mercatique et les attitudes affectives des musiqués-acheteurs n'exclut pas les bides ou les succès inattendus. La consommation de masse fonctionne suivant deux stratégies apparemment contradictoires et de fait complémentaires. Les musiqués s'agrègent en masse pour dresser un panthéon d'interprètes devenus canoniques au fil des années, ou plus simplement classiques (voir plus bas). Mais simultanément se produit le phénomène inverse : chacun pratique un auditum de distinction, en signalant aux côtés de musiquants vedettes, des interprètes qu'il est le seul à élire. Ces interprètes isolés recueillent beaucoup moins d'audita que les autres, mais ils sont pourtant les plus nombreux une fois réunis. Ils appartiennent à l'une ou l'autre des esthétiques chansonnières définies ci-dessus.

Aussi, n'y a-t-il pas un groupe de musiqués exclusivement agrégés autour d'interprètes vedettes, un autre autour d'interprètes plus rarement plébiscités. Les entretiens de l'ORTEIL mettent au jour des dosages inédits et peu prévisibles, propres à chaque musiqué. Ce précipité sonore lui donne le sentiment de sa singularité dans la masse, même quand il affirme écouter « de tout », la surabondance des produits mis à la disposition des publics travaillant les habitus dans l'imaginaire en les gommant de façon factice.

Après avoir organisé la marchandise en catégories préfabriquées, le consumérisme dirige le musiqué vers des panachages d'apparence libre. Ainsi assiste-t-on au paradoxe suivant : l'hyperspécialisation imposée des vedettes à l'intérieur de catégories où ils doivent jouer leur partie, rassure le musiqué et le convainc qu'il trouvera ce qu'il cherche sans vraie contrainte. Illusion sans doute. Mais la perception du réel à partir de l'illusion sur soi est à la base de la personnalité de chacun : dans la

civilisation moderne du paraître, elle est même la seule définition possible de l'authenticité. Depuis des lustres, c'est le faux qui dit le vrai.

Il n'y a donc pas de profils fixés de musiqués, des catégories intangibles dans lesquelles on ferait se correspondre un milieu professionnel, un âge et un sexe (i.e. les clivages sociologiques classiques), des interprètes emblématiques et des esthétiques chansonnières. Néanmoins, le croisement de données de diverses natures met en relief des tendances fortes et des modalités d'élection à la base des goûts personnels.

Le nombre *a priori* sans limites de combinaisons possibles à l'intérieur de l'auditum collectif dessine effectivement des ensembles spécifiques. Mais on frôle l'éparpillement dès qu'on établit le palmarès de chaque musiqué. L'écoute de chansons n'est soumise à aucun apprentissage, aucun contrôle scolaire, à la différence de ce qui se passe pour la lecture de livres où interviennent de façon brutale les processus de légitimation, voire de certification, et plus fortement encore le mode d'appropriation des ouvrages, beaucoup plus long et complexe que celui des chansons.

Ainsi, comprend-on comment se constitue un champ chansonnier immense, dans lequel chacun(e) se sent ou se croit libre d'évoluer à sa guise. L'auditum est un simulacre d'*habeas corpus* réinterprété par le capitalisme occidental moderne.

## **b. Styles de vie**

L'omniprésence par la diffusion ubiquiste de voix et de musiques enregistrées, disruptive, prégnante et impalpable à la fois, plonge à des degrés variables l'individu moderne dans un univers second superposé à ses activités de travail, ses déplacements dans l'espace, sa vie relationnelle.

Le phénomène, dont les premières manifestations significatives remontent aux années 1960, s'est accru par étapes au gré des évolutions technologiques qui ont massifié en l'individualisant la diffusion du son (radio, télé, disque vinyle, sonorisations festives, muzak d'hypermarchés, cédés, vidéos, musique téléchargée...). Cette immersion dans la bande-son du paysage urbain contemporain s'accompagne de façon holistique, de styles de vie, d'attitudes et de langages qui créent au sein d'un même ensemble de sévères distinctions psychologiques et sociales.

Aucune esthétique chansonnière ne se développe indépendamment de vêtements, poses, clichés culturels, bref : de codes spécifiques et de signaux de reconnaissance qui constituent des styles de vie. Diffusés à l'envi par l'internet, la presse ou la pub, ce sont les plus visibles indicateurs de mythologies propres. Certes, il existe des groupements d'individus qui à

la fois représentent et font valoir de façon exclusive une esthétique chansonnière à travers des discours, vêtements et postures spécifiques.

Groupes très minoritaires, leur importance quantitative est inversement proportionnelle à leur exploitation médiatisée. Les personnes interrogées y ont parfois adhéré dans leur adolescence, mais ce sont désormais des souvenirs qu'on raconte, avec nostalgie et tendresse amusée parfois. Plus instructif est de voir comment chacun a intégré ses chansons identitaires d'autrefois à son ethos présent, même si des dominantes s'y font encore sentir.

L'adhésion à une esthétique chansonnière garantit des choix préalables à toute analyse, qui font office de normalité auprès de groupes sociaux spécifiques, au carrefour des dispositions, positions et prises de position singulières. Son espace symbolique est un déjà-là, et le goût chansonnier n'a même pas à le justifier, même si le discours d'escorte le concernant est pétri de tours normatifs et dogmatiques.

Les casques audio qui circulent à l'intérieur des établissements scolaires aujourd'hui - la remarque vaut pour les plus jeunes parmi les personnes interrogées par l'ORTEIL - sont à cet égard la marque de la sécession, passive mais radicale, des individus scolarisés du XXI<sup>e</sup> siècle, toujours plus étrangers au système éducatif massifié mis en place dans les années 1950.

### c. Canoniques, classiques, singuliers

Au terme du recensement des 1866 audita élus par les musiqués, on est conduit à répartir la réception chansonnière des 417 musiquants en trois grands groupes, dont le poids et le régime dans la constitution des goûts diffèrent fortement.

Les trente premiers noms (ils recueillent chacun 10 audita ou plus, jusqu'à 60 pour Jacques Brel premier sur la liste), représentent 7 % de l'ensemble. Ils constituent les « canoniques », des figures dont la célébrité (inter)nationale est incontestable et légitimée, la vente des albums élevée, la présence dans l'espace médiatique attestée de nombreuses façons. Leurs concerts, souvent « exceptionnels », sont commercialement organisés comme autant d'« événements ». Voici leur nom (par ordre décroissant de succès) :

Jacques Brel. Jean-Jacques Goldman. Noir Désir. Georges Brassens. The Beatles. Renaud. Les Têtes raides. Johnny Hallyday. Grand corps malade. Édith Piaf. Led Zeppelin. Serge Gainsbourg. The Rolling Stones. NTM. Bob Marley. Bénabar. Metallica. Jimi Hendrix. Michel Sardou. Léo Ferré. Doc Gynéco. Téléphone. Youssou N'Dour. IAM. Ellis Regina. The Doors. Madonna. Clash. Bérurier noir. Deep Purple.

Ces vedettes ont eu pour la plupart le temps de fortifier une position qui, dès le début de leur carrière, les désignait comme des novateurs talentueux. Au moment de l'enquête, une dizaine d'entre eux étaient déjà morts, une autre dizaine avait cessé de se produire sur la scène musicale depuis longtemps parfois. Représentants emblématiques d'époques déjà anciennes, ils restent les têtes de file des esthétiques chansonnières qui ont cours aujourd'hui.

La presque totalité de ces musiquants canoniques a l'âge d'être les parents, voire les grands-parents des musiqués de l'enquête de l'ORTEIL. Remarquons cependant que les scores restent modestes : ils témoignent davantage d'un émiettement généralisé des goûts, plutôt que d'une emprise sans partage de quelques artistes sur le goût chansonnier. Pour ne prendre que l'exemple de Jacques Brel classé premier, il ne réunit que 3 % des suffrages.

Un deuxième groupe, les « classiques » (ils rassemblent chacun entre 4 et 9 audita), réunit 21 % des 417 interprètes. Le processus de leur consécration repose sur les mêmes principes que la classification des auteurs dans le domaine littéraire : si le critère de leur exploitation scolaire ne se pose pas pour les musiquants (contrairement aux classiques de la littérature), ils font néanmoins figures de références possibles pour telle esthétique chansonnière. Les plus anciens ont acquis leur place au bout d'une trajectoire parfois complexe, en faisant la démonstration d'un talent, d'une voix, d'une inspiration exceptionnels, qui les ont détachés de la troupe de leurs concurrents de début de carrière. Un petit nombre de clichés suffit à leur identification médiatique. Voici leur nom (par ordre décroissant de succès) :

Ont reçu 9 audita : U2, Félix Thiéfaine, Alain Souchon, Les Ogres de barback, Christophe Maé, Mylène Farmer, Céline Dion, Vincent Delerm, Daft punk, Francis Cabrel ; 8 audita : Tryo, Pascal Obispo, Michaël Jackson, Iron maiden, Émile et Images, Bob Dylan ; 7 audita : VRP, Solveig, Sanseverino, Mc Solaar, M, Claude François, Camille, Against me !, David Bowie ; 6 audita : Bernard Lavilliers, Setif Keita, Oum Kalsoum, Janis Joplin, Norah Jones, Indochine, Paco Ibanez, David Guetta, AC/DC, Jean-Louis Aubert, Thomas Dutronc, Depeche mode, The Cure, Phil Collins, Zebda, Blink 182, Alpha Blondy, Christophe Willem, Babylon Circus, Booba, Rokia Traoré, Sum 41, Abd al Malik, William Sheller, Sex pistols, Rue Katénou, Rihanna, Pink Floyd, Vanessa Paradis, Morcheeba, Manu Chao, Mano solo, Daniel Balavoine, Lorie ; 5 audita : Svinkels, Hélène Ségara, Rita Mitsouko, Alain Bashung, Queen, Maxime Le Forestier, Green Day, Coldplay, France Gall, Pierre Gage ; 4 audita : Yann Tiersen, Björk, Serge Reggiani, Rage against the machine,

Radiohead, Dalida, Offspring, Nirvana, Gilbert Montagné, Ayo, Jo Dassin, Loic Lantoiné, Kyo, Touré Kunda, Julien Clerc, Tom Jobim, Grégoire, Gorillaz, Garou.

Le troisième groupe – celui des « singuliers » - est le plus nombreux (72 % de l'ensemble). Ces interprètes recueillent 1 ou (rarement) 2 audita, 3 quand on répond « du Untel » ou « des Untel » (voir p. 8). À leur tour, ils témoignent de l'atomisation du goût collectif. On y trouve de façon aléatoire beaucoup de noms inconnus du grand public, des vedettes d'autrefois, des artistes locaux, des marginaux, etc.

Les trois groupes essaient dans toutes les esthétiques chansonnières, mais avec un poids inégal. Les représentants de la variété française fédèrent 35 % de l'ensemble. Viennent ensuite ceux de la world music, du rock « classique » (au vu de l'âge des musiques interrogés), du rock chanté en français, de la pop rock et du rap qui font à peu près chacun jeu égal avec 8 à 10 % du total. Ceux du hard rock, du punk et du R&B réunissent pour chacune des trois esthétiques 5 ou 6 % des audita ; ceux de l'électro ferment la marche avec un peu moins de 4 %.

#### **d. Musiquants roses et bleus**

Observer les trois groupes définis ci-dessus fait apercevoir divers clivages, dont celui du sexe est le plus probant. Les musiquantes sont nettement minoritaires : 10% chez les canoniques, 20 % chez les classiques, 12 % chez les singuliers. Au total, 14 % seulement des 417 musiquants sont des femmes. Si on considère le palmarès des 30 canoniques, on relève seulement 4 noms de femmes (v. page précédente). Tout change d'ailleurs si on compare globalement le palmarès des hommes et celui des femmes. Les voici tous deux :

Chez les hommes (par ordre décroissant de succès) : Jacques Brel. Noir Désir. Georges Brassens. Serge Gainsbourg. The Beatles. The Rolling Stones. Jean-Jacques Goldman. Metallica. Led Zeppelin. Jimi Hendrix. Johnny Hallyday. Renaud. NTM. Bob Marley. Doc Gynéco. Téléphone. Léo Ferré. Youssou N'Dour. Les Têtes raides. Grand corps malade. The Doors. Bénabar. Bérurier noir. Michel Sardou. Deep Purple. Félix Thiéfaine. Vincent Delerm. Daft punk. Clash. Francis Cabrel. Seuls 4 noms ne figurent que dans cette liste masculine (Félix Thiéfaine, Vincent Delerm, Daft Punk, Francis Cabrel), tandis que 4 autres (Edith Piaf, IAM, Ellis Regina, Madonna), parmi lesquels les 3 seules femmes de la liste commune sont relégués dans les groupes suivants.

Chez les femmes (par ordre décroissant de succès) : Jacques Brel. Jean-Jacques Goldman. Les Têtes raides. Édith Piaf. Noir Désir. Ellis Regina. Renaud. Christophe Maé. Grand corps malade. Céline Dion. Pascal Obispo. Johnny Hallyday. Émile et Image. VRP. The Beatles. Georges Brassens. Christophe Willem. William Sheller. Booba. Ogres de barback. Madonna. Norah Jones. Bénabar. Claude François. Phil Collins. Michel Sardou. IAM. Mylène Farmer. Hélène Ségara. Sanseverino. NTM. Bob Marley. (Les ex-aequo expliquent que le nombre dépasse la trentaine). 15 de ces noms sont de nouveaux venus (Christophe Maé, Céline Dion, Pascal Obispo, Émile et Image, VRP, Christophe Willem, William Sheller, Booba, Ogres de barback, Norah Jones, Sanseverino, Hélène Ségara, Claude François, Phil Collins, Mylène Farmer), parmi lesquels 6 femmes. Ils sont associés à des paroles qui se veulent plus inventives, des sonorités plus douces, sentimentales, des images féminines ou masculines plus tendres. Tandis que 13 autres, affectés d'images viriles, misogynes, violentes, bizarres, déviantes, exotiques, sont relégués dans les groupes suivants : Led Zeppelin, Serge Gainsbourg, The Rolling Stones, Metallica, Jimi Hendrix, Léo Ferré, Doc Gynéco, Félix Thiéfaîne, Youssou N'Dour, The Doors, Clash, Bérurier noir, Deep Purple.

L'écoute des chansons est donc très fortement homosexuée chez les hommes (100 % chez les « canoniques »), et de façon beaucoup moins exclusive chez les femmes (25 %), les musiquées faisant bon accueil aux hommes dès lors qu'ils s'emploient à les séduire plutôt qu'à exprimer une violence intérieure qui ne les concerne pas, voire qui les exclut. Ce que les chanteurs de charme ont compris de toute éternité.

### **e. Roses et bleues (les esthétiques)**

Chez les hommes, la chanson de variétés française est représentée de façon substantielle. Mais cette hégémonie est bousculée dans plusieurs cas où elle n'arrive qu'en seconde position, dépassée selon les cas par le rap, l'électro, le hard rock, la pop ou la world music. Elle fait volontiers alliance avec les chansons du rock anglo-saxon classique, du rock français, de la world music. À elles quatre, ces esthétiques constituent une combinaison dominante dans les goûts des musiqués, un *main stream* chansonnier masculin en quelque sorte.

Chez les femmes, en revanche, la chanson de variétés française arrive toujours en tête, souvent de façon quasi exclusive. Elle fait une timide alliance avec la pop, la world music. Elle a peu d'affinités avec le rap, le rock français ou anglo-saxon. Elle se montre nettement hostile au R&B, au punk, au hard et à l'électro, quatre esthétiques qui reçoivent

chez elles un nombre presque insignifiant de suffrages. Ce qui confirme que les musiquées affectionnent particulièrement les audita qui réalisent l'alliance d'un sémantisme explicite, sentimental souvent, articulé sur des mélodies rythmées plus élaborées. D'où un *main stream* féminin, centré sur une variété française portée par des artistes nourris de pop anglo-saxonne comme celle des Beatles ou de musiques venues d'ailleurs, acclimatée en France pour la part féminine du public moins marquée par la violence que par le besoin de confiance amoureuse.

La prédominance manifeste de la variété française ne doit pas dissimuler des tendances distinctes, génératrices de profils différents. Certaines femmes musiquées, les moins nombreuses, jettent leur dévolu exclusif sur des chanteurs de variété. Remarquons dans ce cas qu'il ne s'agit pas de grosses consommatrices d'audita : elles attendent de la radio mise en fond sonore qu'elle leur fasse connaître les airs à la mode.

D'autres construisent leur auditum autour de la variété française, mais elles écoutent « de tout » sans véritable exclusive. De cette deuxième tendance se détache (ce sont finalement les plus nombreuses) celles qui fuient les audita trop visiblement associés aux univers de la drogue, du sexe ou de la violence viriliste (hard rock, punk, rap, electro, R&B). Au total, le public féminin est plutôt friand de variété française rythmée, de bonne humeur ou de mélancolie douce.

Tout différent se présente le paysage masculin, où se pressent des genres plus sombres, obsessionnels, aux rythmes plus fortement martelés. Certes, la variété française reste présente chez à peu près tous les musiqués. Mais sa première place lui est âprement disputée. Elle se trouve même dépassée dans la moitié des cas par des esthétiques chansonnières plus agressives ou transgressives (world, R&B, rock, rap, hard, electro). Rarement, la variété française apparaît comme exclusive, sauf chez les faibles consommateurs qui au fond ne s'intéressent pas à la musique d'une façon générale. Au total, les musiqués de sexe masculin plébiscitent la variété française, mais ils l'intègrent volontiers au rap et aux diverses formes du rock dans un volume d'écoute beaucoup plus important (plus de 80 audita en moyenne par musiqué, contre 50 par musiquée).

Tout compte fait, sont consensuels ou à peu près : la variété française, le R&B, la pop et la world, et même le rap et le rock français (à la condition exprès de préciser qu'à l'intérieur de chacune de ces esthétiques chansonnières, musiqués et musiquées portent leurs choix sur des musiquants différents). En revanche, le punk, le rock des années 1960-1970, le hard et l'electro opèrent un clivage fort entre les deux

sexes, au point parfois de revêtir une image presque exclusive de masculinité.

### e. Sociolectes

Dans quelle langue s'exprime l'auditum ? Le français, à n'en pas douter, mais d'une très courte tête (51 %). L'anglo-américain rassemble plus d'un tiers du total (37 %), ce qui illustre l'emprise anglo-saxonne sur le monde, qu'il s'agisse de géopolitique, de socio-économie, de langue, de mœurs ou du bombardement ininterrompu d'images US que le téléspectateur reçoit en traductions (séries télé, notamment). Si on y ajoute les audita en portugais, langues africaines, arabe, on obtient la parité entre francophones et non-francophones. La fragile moitié française montre comment le sémantisme immédiatement compréhensible n'est pas l'essentiel d'un auditum.

L'autre moitié en effet est appréciée hors de lui, à travers les inflexions de voix étrangères qui véhiculent sans heurt des paroles mal comprises auxquelles on prête peu d'attention. Les audita manifestent la puissance de fascination de mélodies chantées dans des sociolectes qui restent étrangers à la pensée discursive à la française et rejoignent l'ensemble des processus de la globalisation mondiale.

Il faut néanmoins nuancer et préciser. Encore une fois, la partition sexuée est déterminante. Les hommes, davantage amateurs d'émotions immédiates et moins de discours articulés, penchent vers l'auditum en langue étrangère, laissant le français à 46 %. Les femmes, plus attentives à la signification des textes, affectionnent plus nettement l'auditum francophone (54 %). Ensuite, non seulement les audita d'interprètes féminines comptent peu (à peine 15 % au regard des 85 % d'interprètes masculins), mais encore les choix se portent-ils vers des interprètes étrangères.

Deux des trois seules interprètes féminines des « canoniques » s'expriment en langue étrangère : Ellis Regina (23<sup>ème</sup>) et Madonna (27<sup>ème</sup>). Les cadres supérieurs salariés (inspecteur des impôts, ingénieur...) comme les professions intermédiaires (infirmière, bibliothécaire...) ou les employé(e)s (vendeuse, réceptionniste...) sont d'assez bons consommateurs d'audita anglo-saxons. Mais ce sont les musiqués masculins d'un niveau inférieur de diplôme, ceux qui exécutent des tâches manuelles (chef de chantier, cuisinier, ouvrier vitrier, ouvrier qualifié...), qui en sont les plus gros consommateurs. Avec l'auditum étranger, les ouvriers traditionnellement parents pauvres de l'enseignement du français écrit officiel, assurent leur revanche. Ils adhèrent à un sociolecte qui ne les exclut pas, contrairement à la langue



de l'école, et déclenche des émotions et des pensées que le discours légitimé ne leur permet pas de formaliser.

#### **f. Mémoires chansonniers**

Les musiqués ont la mémoire courte. Les audita antérieurs à 1950 sont extrêmement rares. Plus on remonte dans le temps, décennie après décennie, plus le volume des audita diminue. Les années 1950 occupent un volume deux fois moins important que les années 1960. Les années 1960-1970 sont elles-mêmes moins importantes que la seule décennie 1980. Celle-ci, comme la suivante, marque une rupture très nette. Elle correspond aux années de jeunesse des musiqués, un âge particulièrement ouvert aux audita, quand les thèmes et les mélodies peuvent encore prétendre à quelque fraîcheur.

En outre, et en dépit des contraintes scolaires liées à cette période de la vie, il est aisé de dérober au temps du travail, les miettes d'un loisir parcellisé sous la forme d'audita qui n'excèdent guère trois ou quatre minutes. La progression se poursuit et s'accélère avec les années 2000, qui marquent un pic d'audita extrêmement fort, puisqu'elles collectent à elles seules la moitié des suffrages. Elles sont pour les personnes interrogées, à la fois le présent de leur écoute, celui de la création de la chanson et celui d'une culture personnelle en train de s'élaborer.

L'amplitude historique de l'auditum couvre à peu près ce qu'elles appellent « leur époque », celle qui précisément s'éloigne dans le regard rétrospectif qu'elles portent sur elles-mêmes. Mais une fois encore s'affirme un clivage net entre hommes et femmes. Beaucoup plus de femmes que d'hommes s'agrègent aux années 2000, du côté de la nouveauté, des talents nouveaux promus par les radios, la télé, internet et le bouche à oreille. Les hommes au contraire contribuent plus volontiers à l'esquisse d'une histoire de la chanson populaire moderne, en se groupant autour de musiquants canoniques ou classiques venus de décennies plus anciennes, 1960 et 1970 notamment. L'éphémère de l'auditum dansant ou gentiment mélancolique attire plutôt les femmes, la reconnaissance muséographique des talents exceptionnels dignes de figurer comme modèles indépassables, séduit davantage les hommes.

Le tri qu'opère le goût des musiqués impose alors de renforcer la distinction entre l'histoire de la chanson et celle de l'auditum, de la même façon que Gustave Lanson avait mis en garde contre la confusion entre histoire de la littérature et histoire des lectures. Les années 1950, pour le grand public, furent marquées par des vedettes comme Mouloudji, Charles Trenet, Yves Montand, Gilbert Bécaud, les Compagnons de la chanson, les « pionniers » du rock (Elvis Presley, Gene Vincent, Eddie

Cochran...). Aucun n'est cité. Dans les années 1960 apparurent Sylvie Vartan, Françoise Hardy, Richard Anthony, Antoine, les Chaussettes noires, les Chats sauvages, les yéyés dont le succès populaire fut considérable... Jamais cités (sauf Johnny Hallyday, survivant impérial mais atypique, servi par un talent d'exception) ! Où sont passées les anciennes gloires des années 1970 à 1990 ? Disparues. Même l'usure rapide des productions innombrables des années 2000 se lit à travers l'absence de dizaines d'interprètes qui connurent leur moment de succès.

Il n'y a heureusement aucun devoir de mémoire dans l'histoire de l'auditum, aucun hommage télécommandé sûr de son efficacité, aucun goût dominateur qui pourrait faire fi de celui des publics. Le marché déploie donc une stratégie double et opère de subtils dosages entre le culte des talents confirmés (édition de discographies intégrales, émissions spéciales, concerts anniversaires, monographies, hommages télévisés, biopics, etc.) et la promotion de vedettes nouvelles susceptibles de générer des profits. Tandis que l'école s'enfonce dans la défiance larvée ou l'hostilité déclarée de ses usagers, la mise en place d'émissions comme *La Star Ac'*, *Nouvelle star*, etc. est à cet égard des plus significatives.

Conçues sur le modèle hyperscolaire des jurys de grands concours, elles s'approprient pour de nouvelles légitimations la vocation de trier, classer et éliminer. Elles sont l'aboutissement logique d'un cynisme commercial qui récupère les fantasmes de tout candidat débarrassé du traumatisme de l'échec socio-scolaire véritable. Mais en dernier ressort, vieilles figures relookées ou jeunes aspirants du star system, tous sont soumis à la réception affective et effective des publics, assurément manipulés, mais dans l'auditum et non dans l'expression personnelle des goûts.

Les noms qui restent vivants sont d'authentiques talents qui ont réalisé pleinement les potentialités d'un projet esthétique reconnu par les musiqués. Tout se vaudrait, donc ? Non, mais la sélection ne peut être confiée à des juges détenteurs d'un dogme unique : les publics sont dispensateurs de leurs propres règles. Rousseau avait raison en observant que les musiques les plus séduisantes pour nous peuvent n'être que du bruit pour des oreilles étrangères. Personne n'a jamais su opposer durablement un jugement de pure autorité, même habilement démagogique, à l'authenticité vécue d'une inclination.

Tout repose sur la dynamique créatrice interne des esthétiques chansonnières et leurs (in)compatibilités, que les musiqués ont historiquement rendus viables dans l'in vraisemblable imbroglio des modes de distribution des biens culturels, des habitus et des histoires singulières. Par leurs goûts et leurs choix, les musiqués revendiquent un

espace de liberté affranchi des lois mécaniques du marché. Les chiffres de vente des albums et la surface médiatique ne sont que des indicateurs très imparfaits des goûts véritables.

## **La seule chose qui ne change pas, c'est le changement (Héraclite)**

### **a. Réactif et réactionnaire : l'auditum**

Quand le désir d'expression réalisé à travers des codes langagiers parvient au plaisir, le signal est donné d'une tension apaisée, d'une quiétude retrouvée.

Chez l'artiste, l'enseignant, l'avocat, l'homme politique, le prêtre, le communicant, les discours naissent de la recherche de formulations adéquates pour surmonter les difficultés de l'action et en tirer satisfaction. Mais chez le récepteur des discours, le plaisir naît de l'adhésion à des formulations qui ne sont pas de lui. Les occasions de les rencontrer se sont multipliées de façon exponentielle depuis les années 1950, et l'auditum joue un rôle clef dans l'ameublement sonore d'un monde de spectacle. Véhicule privilégié de ce qui a miné les modes de transmission traditionnels de la connaissance (usages et coutumes, livres en papier, instruction publique...), l'auditum est aujourd'hui le fournisseur d'une *doxa*, plus invisible encore que l'ancienne et qui ne passe plus par les légitimations de naguère.

Notre temps historique a tourné le dos aux grandes constructions philosophiques, politiques et morales, stigmatisées désormais sous le terme (qui est aussi un contresens) d'« idéologies ». Une mutation radicale s'est opérée par la métamorphose virtuelle et totalitaire de l'espace, du temps, des représentations de soi et d'autrui. S'est naturalisé, y compris chez les élites, un lourd mépris pour la démarche critique, l'exigence éthique et l'action hors des logiques financièrement ou institutionnellement rentables.

La diffusion permanente des chansons (radios, télés, internet, centres commerciaux, fêtes de mariage, karaokés, enregistrements privés) a contribué à remodeler les consciences en mêlant, dans un festif sans frontières, le fugitif et le durable, la ferveur et le divertissement. Contrairement au chant mis au service d'un idéal à atteindre, l'auditum est passivement conservateur, voire réactionnaire : il n'entend pas changer la vie, il y bricole quelques astuces pour la rendre supportable, il tricote pour l'individu un patchwork d'instantanés émotionnels qui lui en donnent l'illusion. Faire bouger les corps, c'est œuvrer pour que tout reste en place.

Par-là, l'auditum induit la plus authentique des visions artificielles du monde, sous le strict contrôle des puissances de domination.

### **b. L'avenir d'une illusion**

De la formidable implosion d'une civilisation qui a perdu son aura et n'offre que des raisons de s'ennuyer ou de s'étourdir, de se moquer de tout ou de faire du profit en fuyant la vie, la chanson est à la fois le symptôme, le poison et le remède. Quand s'évanouissent les chimères du divertissement par le travail, les loisirs, les psychotropes ou la mise au monde d'enfants n'ont plus d'effet, le mal de vivre revient en force à travers les innombrables frustrations générées par la pub, l'obscénité pipolienne, la médiocrité des échanges sociaux, les vexations de petits chefs au bureau ou dans une salle des profs.

Poste d'observation anthropologique idéal, l'auditum fait apercevoir le fonctionnement du mimétisme et de ses composantes. Dans l'usage social qu'il en fait, le musiqué avance masqué, et son déguisement lui offre l'identité d'un individu débarrassé de ses aliénations ordinaires. Les inhibitions tombent pour laisser la place aux manifestations de l'adhésion ardente ou de la fascination silencieuse. Le masque générateur de métamorphoses souveraines permet d'y donner libre cours tout en se camouflant. Protégé par son casque audio, la caisse de Faraday de sa voiture ou les rideaux tirés de son salon, le musiqué se met à l'abri d'autrui en se laissant pénétrer par les harmoniques qui lui conviennent.

Dans les concerts, personne ne prête attention à personne, on peut ignorer tout le monde puisque tout se joue dans le regard collectif monodirectionnel porté vers la scène. Une alchimie psychique retourne les impuissances entretenues par la famille, l'école et le milieu professionnel, en un déni du principe contraignant de réalité, car c'est aussi par l'intimidation que le masque fait pièce aux agressions sociales.

La sécession d'avec le monde extérieur, même si elle n'est qu'éphémère, s'accompagne de l'impression d'appartenir à une communauté sensible de pairs, ce que n'a plus qu'à exploiter les puissances trompeuses de l'hydre médiatique. Ce sentiment de puissance propre aux foules dès lors qu'elles transgressent un interdit, autorise la revanche de l'amour-propre blessé, la conviction de n'être plus seul, la volupté d'effrayer les tenants d'un monde rassis, le plaisir infantile du trépignement et du frottement des corps inassouvis.

Sur des modes subtilement différenciés, le même principe est à l'œuvre dans toutes les esthétiques chansonniers, dans l'écoute grégaire et bruyante, tout comme dans le voyage intérieur solitaire et immobile. L'auditum a-t-il un avenir ? Oui, de façon certaine. Comme le capitalisme

qui est son milieu naturel, il s'adapte à tout et sait tirer profit des changements technologiques les plus déroutants. Dans son inversion de la vie, la société du spectacle incorporé permet de subvertir le désenchantement du monde et la dépossession de soi, dans la brève illusion de l'imaginaire chansonnier. C'est là que jaillit la reconnaissance familière d'une étrangeté qui n'est autre que celle de l'intime refoulé. Marx dit de l'argent qu'il est la valeur d'échange absolue en réalisant dans l'anonymat l'équivalence de toutes les marchandises et parce qu'il les rapporte à un étalon unique.

Au cœur de chacun, la superficialité apparente de l'auditum possède ce pouvoir d'interchangeabilité universelle. S'il arrive que l'auditum flirte avec les « grands problèmes » sociaux et métaphysiques, acquérant de la sorte une plus-value morale, c'est pour n'en garder que la charge émotive primaire (révolte, compassion, rêverie, colère, ironie, désespoir, sentimentalisme humanitaire...), en misant sur le vieux fonds du malheur humain et des leurre de l'espérance. Il en reste un baume léger qui soigne les écorchures du quotidien, l'évaluation du bobo demeurant à l'appréciation du musiqué. Un opium du peuple, en quelque sorte. Mais la vie sociale moderne sait mieux qu'autrefois propager ses propres maladies, qu'elle livre avec placebos incorporés. Il fut un temps en Occident où les états, les armées et les religions pratiquaient des techniques de sédation ou de matraquage des foules pour les dissuader de prendre conscience de leur misère physique et morale et les anéantir.

Il serait outré d'affirmer que l'auditum contemporain a pris leur relais en ce domaine. Mais la civilisation distraite et anxieuse du zapping a façonné un concept aliénant et vénéneux ignoré du capitalisme jusqu'au milieu du siècle dernier : le « culturel ». Tout à la fois exploités et exploités, les individus en sont les fournisseurs et les consommateurs (« interactivité », « événementiel », « réseaux sociaux », enseignement « ludique », etc.). Le culturel entretient une aliénation dont il est issu. En contournant la conscience politique et l'émancipation morale, il abolit la distinction entre « culture » et « divertissement », que par un abominable retournement des choses, ne revendiquent plus aujourd'hui que les plus rétrogrades parmi les discoureurs officiels.

La culture s'est dissoute en deux ensembles qui règlent désormais le monde de la valeur. Un premier secteur, pétrifié dans les pratiques scolaires et universitaires, institué sur fond de délivrance des diplômes ou de muséographie, ne tient que parce qu'il est prodigue en distinctions tarifées. Un second secteur, le « culturel » précisément, sait faire un étourdissement de tout. Les contraintes anciennes et nouvelles de la survie sociale volent à l'individu le temps d'une vie véritable. Dès lors, le

culturel écoule des marchandises conçues pour donner le sentiment d'échapper aux contrôles, hiérarchies et oppressions de toutes sortes. Le web, qui a installé sa dictature dans le même temps que les personnes enquêtées parvenaient à l'âge adulte, représente l'assomption de ce système. En fusionnant sphère publique et sphère privée, il fait advenir l'homme nouveau aux côtés duquel les fictions de George Orwell ne sont plus que d'agréables bluettes.

Les évaluations se font selon les critères rudimentaires de la conversation informelle, ou bien elles passent par le glossaire des revues généralistes, gestionnaires mentalistes d'une petite bourgeoisie avide de distinction rapide et sans risque (*l'Obs*, *Télérama*, *les Inrocks*, etc. et leurs équivalents numériques). Et l'auditum dans tout ça ? Opium du peuple ? Si l'on veut, mais on n'a gardé du pavot que ses vertus d'apaisement furtif.

La société post-moderne, experte en mensonges sophistiqués sur elle-même, n'attend son salut que des psychotropes et des gadgets du web, en persuadant les individus qu'ils sont les libres soigneurs de leur mal. La qu'on-écoute figure depuis un demi-siècle parmi les agents les plus souriants du désordre social institué.

