

Gilles Bonnet : *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain.*

L'âge de l'ACIÉ (2000-2020).

Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2021.

ISBN 9791032003541. 150 pages.

Les liens entre chanson et littérature se font aujourd'hui de plus en plus fréquents. Favorisés par l'accessibilité des moyens de création, l'effacement progressif de la compartimentation des genres artistiques et la recherche vivace de nouvelles pratiques artistiques et culturelles, les ponts entre musique et littérature se multiplient ces dernières années, jusqu'à rendre obsolète la définition de Jean-Nicolas de Surmont selon laquelle « c'est l'interprétation qui distingue l'œuvre chanssonnière de l'œuvre littéraire » (De Surmont 2010, 44). Cependant, ces phénomènes restent récents, mineurs, et donc peu étudiés. Gilles Bonnet, professeur à l'Université Jean Moulin Lyon 3, spécialiste de la littérature française au tournant du XIX^e siècle, a publié fin 2021 *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'ACIÉ (2000-2020)* aux Presses Universitaires de Provence. Dans cet ouvrage, il s'intéresse de près à l'évolution du rapport qu'entretiennent la chanson et la littérature, et en particulier aux acteurs de ce rapprochement nouveau, qu'il nomme les A.C.I.É. pour Auteurs-Compositeurs-Interprètes-Écrivains. Il s'écarte dans son travail de la notion de « musicalité », qu'il juge trop « floue », et préfère parler de la « voix » d'un auteur, pour désigner ce qui donne « leur identité [aux] textes d'A.C.I.É. » (138).

L'auteur dresse un tableau pertinent, à la fois général et précis sur de nombreux points. Il propose également un large panel d'artistes et d'œuvres, de Magyd Cherfi à Jacques Higelin en passant par Disiz La Peste et Sapho, que le lecteur peut ensuite choisir d'explorer à sa guise, et souligne les liens (lorsqu'ils sont importants) entre œuvre musicale et littéraire de ces auteurs. Cependant, ce corpus très conséquent ne permet pas d'analyser avec minutie chaque trajectoire unique. Cali, Abd Al Malik, Dominique A, Mathias Malzieu ou encore Gaëtan Roussel sont très régulièrement évoqués pour illustrer des caractéristiques des productions d'A.C.I.É., tandis que certains artistes sont parfois mis de côté, au profit d'une approche transversale visant à mettre en lumière de possibles comportements similaires, de grands traits communs et à s'attarder sur des observations sociologiques et psychologiques du phénomène.

Dans le premier chapitre, Gilles Bonnet fait état de la situation du rapport chanson-littérature jusqu'à la fin du XX^e siècle. La littérature au fil des siècles a développé une position de « domination culturelle » (4) vis-à-vis de la chanson, conséquence de la connotation péjorative affublée à son caractère populaire. Les marqueurs populaires de la chanson furent

d'ailleurs des armes de revendication à une époque où la chanson cherchait à s'éloigner de la poésie, se rendre accessible, descendre dans la rue, s'offrir au peuple ouvrier, et véhiculer des messages dans la société. Le fossé s'est creusé peu à peu, la *Grande Littérature* prenant de mépris la chanson et sa brièveté faite de répétitions, de refrains faciles à mémoriser et d'un souci du langage plus que des idées. La chanson a aussi développé un complexe d'infériorité par rapport à la poésie et à la littérature, rendant plus ardue encore la tâche des A.C.I. qui voulaient s'essayer à la littérature. Les quelques tentatives de la deuxième moitié du XX^e siècle furent vaines, mais l'avènement de la Nouvelle Scène Française à la fin des années 1990 et au tournant du XX^e siècle a, entre autres, rebattu les cartes de cette relation compliquée.

Comme le démontre Bonnet, on note un changement progressif de ce paradigme à partir de 2000 : les frontières vont peu à peu se voir modifiées. La Nouvelle Scène Française marque une rupture avec la chanson française en quête de littérarité pour trouver une écriture du réel, simple, une écriture « au plus près du quotidien » (6). Ce renversement s'ajoute à un contexte global dans l'univers de la création, suivant lequel les arts sont moins compartimentés mais peuvent s'associer, et les artistes peuvent glisser d'un domaine à l'autre dans des « pratiques culturelles » (Ruffet 2016, 107) novatrices. Finalement, c'est par le récit ou des formes narratives brèves que les A.C.I. vont faire leur véritable entrée dans le monde de la littérature. Plus abordable que la poésie, plus populaire aussi, le roman autorise un plus large spectre de niveaux et de styles d'écriture, dans lequel ces « néo-écrivains » (54) peuvent trouver leur place. L'interdit de se dire « écrivain » et de produire de la littérature est également moins difficile à braver pour les artistes eux-mêmes, qui arrivent dans ce champ nouveau comme des « lecteurs écrivain ». Ils revendiquent leur proximité avec la littérature, par goût, et leur envie profonde d'écrire, qui les aurait d'abord menés, éconduits, à la chanson, et qui légitimerait à présent qu'ils prennent la plume.

« Une culture, c'est de pouvoir aimer *L'Étranger* et écouter *Nique ta mère* », lance Mazarine Pingeot en préface du roman *Le Dernier Français* (2012) d'Abd Al Malik. Dans son ouvrage, Gilles Bonnet met en avant les caractéristiques de l'entrée en littérature de ces A.C.I.É. ainsi que de leurs créations dont l'un des éléments remarquables n'est autre que le réinvestissement d'un imposant bagage musical. Les auteurs reprennent leur travail en chanson au cœur de leurs textes : reprise d'extraits de chansons, de titres, de phrases ou formules... Ils s'appuient aussi régulièrement sur un effet courant dans la chanson : le *name-dropping* de références (littéraires, musicales, culturelles). Enfin, ils s'appuient souvent sur des sujets qu'ils ont abordés auparavant dans leurs chansons comme point de départ ou nœud dans les réflexions qu'ils mènent dans leurs textes. Par ailleurs, les A.C.I.É. mettent en exergue le point de contact entre la chanson et la littérature qu'est l'écriture. Leurs textes sont comme des laboratoires d'exploration de la langue, qui se fait ainsi moteur de l'écriture, comme le montre bien Gilles Bonnet avec l'exemple parfait de Gaëtan Roussel dans son texte « Résister » (*Dire au revoir*). Ils exploitent aussi pleinement les possibilités nouvelles qu'offre le format du roman en comparaison de la chanson : « [L]e récit opposant une saturation sémique au dépouillement et à la parataxe asyndétique qui caractérisaient la chanson [...] le livre agit sur la chanson comme un bain révélateur sur un négatif. » (62-63) Enfin,

pour publier un texte, la question éditoriale est fondamentale, et Gilles Bonnet décrypte bien l'intérêt du monde de l'édition pour ce mouvement des A.C.I.É. Si les allers-retours grandissants entre chanson et littérature, avec la croissante mise en voix de textes littéraires, favorisent une curiosité bienveillante pour ces démarches artistiques novatrices, on ne peut pas négliger la dimension commerciale, où la notoriété préexistante des auteurs et l'attrait du public ont permis aux éditeurs de prendre plus facilement le pari de publier des A.C.I., ouvrant ainsi la voie à une multiplication des A.C.I.É.

Dans les chapitres suivants, Gilles Bonnet plonge plus avant dans les ressorts de l'écriture des textes littéraires des A.C.I.É. L'utilisation de la première personne du singulier, omniprésente dans la chanson française de la deuxième moitié du XX^e siècle, est symptomatique d'une posture d'auteur et induit nécessairement un récit de soi (cf. chapitre 2 « Récits de soi »). Ce phénomène se transpose en littérature, le format long du roman ouvrant la porte à une profonde exploration de soi, comme l'illustrent les autocitations des auteurs, qui reprennent, retravaillent, réinvestissent leurs propres mots sous des angles différents. Plus largement, Gilles Bonnet souligne les caractéristiques des récits des A.C.I.É., régulièrement transmédiateurs, référentiels, intermédiaires, hypotextuels. Il évoque une « nécessité de tuer l'ascendance pour se faire écrivain » (39), hypothèse de la relation de l'auteur à son double en chanson, qu'on peut interroger mais qui a le mérite d'ouvrir une piste de réflexion par rapport à laquelle il est possible de se positionner sur ce point. Quoi qu'il en soit, les récits des A.C.I.É. sont pour eux l'occasion d'approfondir leur univers, d'affiner le traitement de certaines thématiques, et de reconsidérer des réflexions profondes que la chanson n'aura pas permis de faire aboutir.

Tout cet engagement personnel dans l'écriture va cependant être remis en cause par la volonté des A.C.I.É. de trouver un « gage de littérarité » (49). L'autobiographie, parce que centrée sur soi et basée sur des faits réels, n'offre pas la légitimité recherchée, que la fiction va permettre d'atteindre. Ainsi, les auteurs se tournent vers d'autres modes d'écritures : les fictions autobiographiques, les autofictions... L'A.C.I.É. va mettre beaucoup de soi dans une histoire et un univers fictionnel qui sera la toile de fond de son texte. Pour Gilles Bonnet, le texte ne va de surcroît prendre forme qu'autour de ce qu'il décrit comme la « voix » du chanteur, et qu'il met en équation avec le « style » de l'écrivain. Sa voix singulière sera comme le style unique d'un écrivain, et lui permettra d'être identifiable. L'insertion de chansons ou d'extraits dans le corps même du texte participe à ce mécanisme de vocalisation du texte. La lecture, bien que toujours « silencieuse », va être ainsi « vocalisée » (124) dans l'esprit du lecteur, laissant une impression du texte plus prégnante. Tout ce rapport à la vocalisation de l'écriture est développé par Gilles Bonnet dans son ouvrage (chapitre 3 « Récits de voix ») comme un point crucial de la démarche des A.C.I.É. Ce dernier cerne par ailleurs bien l'avantage que tirent les A.C.I.É. de la forme romanesque, qui permet de « multiplier voix et points de vue » (71), de donner lieu à des interactions, de déplacer le curseur dans le temps et entre les personnages. Pour autant, la forme qui résulte finalement du travail des A.C.I.É. s'apparente à des textes endophasiques. Le monologue y tient une place importante, car il convient bien aux enjeux récurrents des textes des A.C.I.É.

Gilles Bonnet décrit aussi le travail sur l'écriture des A.C.I.É. : ceux-ci s'amuse avec la langue dans leurs textes. Ce goût pour les mots et la mise en relief d'une « voix » marquée dans l'écriture, qui a fait leur force dans le monde de la chanson, reste bien présent lors du passage à la littérature. Et ce n'est pas seulement le cas des rappeurs et slameurs comme Abd Al Malik ou Gaël Faye, mais d'une majorité d'A.C.I.É., à l'image de Bertrand Belin, Cali, Viktor Lazlo ou encore Gaëtan Roussel. Le martèlement anaphorique, par exemple, est un symbole de la poésie interne inhérente à la prose romanesque des A.C.I.É., tandis que la reprise comme moyen de progression du récit illustre le doute, « moteur premier d'un discours dont il constitue peut-être la spécificité littéraire » (83). Les jeux poétiques sont omniprésents, et ne servent pas qu'à décorer le texte : au-delà de la dimension esthétique, il semble que les signifiants prennent le pas et agissent plus encore sur le texte que les signifiés. Ce phénomène est le résultat de plusieurs causes, parmi lesquelles la maîtrise spécifique des auteurs, leur approche singulière de l'écriture et la forme du monologue, qui « autorise et légitime une coulée de langue qui se fait pâte de mots » (87). Ce constat ne se fait pas sans relever l'écueil d'un manque de consistance dans lequel cette écriture prend le risque de tomber. Gilles Bonnet accorde au passage une brève étude des phénomènes littéraires les plus répandus, des figures de style et autres pirouettes artistiques, qui convoquent la poésie et la musique au sein même des récits des A.C.I.É., comme une nécessité de faire sens avec les sons et son avec les mots, à l'image de Gaëtan Roussel dans *Dire au revoir* (« Un jour de pluie, un jour d'orage. Un jour de plus, un jour nuages. Un jour sans plus, un jour en cage », 87), passage au sein duquel « règne en maître [...] l'à-peu-près phonétique » (86).

« La boussole de l'A.C.I.É. indique presque systématiquement l'enfance » (42) : Gilles Bonnet pointe ici du doigt les préoccupations les plus marquantes des A.C.I.É. lors de leur entrée en littérature. Syndrome du premier roman, besoin inconscient de délier des nœuds profonds, ou choix délibéré, on remarque que nombre des œuvres de ces artistes viennent toucher à l'enfance, aux douleurs et traumatismes déterminants issus des « méandres d'une histoire interpersonnelle » (71). On peut aisément remarquer que les motifs privilégiés des A.C.I.É. sont, pour la plupart, la figure maternelle, le deuil, le manque. Le roman permet en effet de faire aboutir un processus frustré dans la chanson : revenir « au(x) présent(s) » après avoir parlé aux absents. Enfin, plusieurs d'entre ces artistes traitent aussi de la difficulté de trouver sa place, dans le monde, la société, une nation, une famille, ou un domaine artistique....

Gilles Bonnet consacre une partie du chapitre 4 (« Les initiés : le rite ») à l'étude du « motif du plongeon » (95) au sein des œuvres d'A.C.I.É. Ce qu'il décrit comme un rite initiatique et une référence mythologique, s'appuie sur un motif présent dans de nombreux textes comme événement marquant voire parfois fondamental dans un parcours de vie ou une démarche créatrice. Celui-ci viendrait s'inscrire dans la quête et la construction d'une identité. Le plongeon serait ainsi un saut vers l'âge adulte, vers un nouveau soi, vers la mort aussi dans un rapport différent au deuil et à la vie. Ce qui s'instaure donc comme un rite d'initiation peut traduire l'entrée en littérature des « néo-écrivains ». Même si on peut prendre une certaine distance vis-à-vis de l'interprétation psychologique du plongeon dans

la mer et du parallèle entre les signifiants homophones mer et mère, Gilles Bonnet nous permet d'entrer dans une vision presque fantasmatique de l'écriture des A.C.I.É.

Gilles Bonnet propose finalement une résolution du phénomène global des A.C.I.É. par la phrase de Stéphane Audeguy dans *La Nouvelle Revue Française*, en 2012 : « [L]e point commun entre chanson et littérature porte un nom [...] : poésie. » (cité d'après Bonnet 2021, 136) Il reprend, par le titre « outro » de sa dernière partie, le nom que donnent certains chanteurs au dernier morceau d'un album, et qui correspond à l'*excipit* ou au dernier chapitre d'un texte littéraire. Il joue alors avec son sujet, comme à quelques occasions où il semble se laisser glisser à jouer avec les mots comme les auteurs qu'il étudie. On pourra presque regretter qu'il ne le fasse pas plus souvent, ce qui aurait pu constituer un parti pris intéressant de l'écriture de cet ouvrage.

Pour conclure : Cet ouvrage pose des bases essentielles à l'élargissement de ce nouveau champ d'étude et dépeint habilement le paysage français de la production littéraire par des artistes issus du domaine de la chanson. Il met en lumière le phénomène du point de vue historique et sociologique, décrit les caractéristiques majeures de ces œuvres nouvelles et permet de mieux comprendre les ressorts de cette démarche encore récente et novatrice.

Anthony GRAZIANO-PEYRONEL (Université Aix-Marseille)

Bibliographie

- De Surmont, Jean-Nicolas : *Vers une théorie des objets-chansons*. Lyon : ENS Éditions, 2010.
Ruffet, Lionel : *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. Lagrasse : Verdier, 2016.