

## **Vulnérabilité et chanson populaire**

John Mullen, Université de Rouen, équipe ERIAC

Intervention dans séminaire international « Vulnérabilité », co-organisé par l'Université de Rouen et l'Université de Laval, Quebec. 25 avril 2019

Plan :

Introduction

La chanson populaire et la montée de l'expression de la vulnérabilité.

1 Mise en scène épisodes

Music hall/ Blackface/Irish Holloway/Frehel

BBC and the Crooners Sinatra

Punk rock becah Biys/Buzzcocks

2 Mise en scène exemples

Madeleine

Jolene x2

Sia

3 Conjunction

La nature de la chanson populaire comme expérience

Slogans mantras et cantiques

Springsteen/ Winehouse

## Introduction

Je voudrais d'abord remercier l'équipe des organisateurs pour m'avoir invité ce soir.

Bien sûr les deux termes – vulnérabilité et chanson populaire sont vastes. Une partie importante de la vie psychique de chaque être humain est liée à des sentiments de danger, de vulnérabilité. Et la chanson populaire est une des activités de loisirs les plus courantes, laissant sa trace dans des dizaines de milliers d'enregistrements chaque année, et impliquant d'innombrables radios, téléviseurs, festivals, soirées dansantes, concerts, karaokes, concours etc. C'est une activité qui pèse des milliards d'euros dans l'économie, et que nous trouvons partout et tous les jours dans notre vie - dans des lieux de travail, de transport et de consommation, et pas seulement cantonnée aux plages horaires labellisés « loisirs ».

Si je choisis n'importe quelle année depuis plus d'un siècle, il existe, pour chaque pays, des milliers de chansons. Ainsi, démontrer qu'une chanson est représentative ou typique est bien difficile. Il y aura toujours des exceptions.

(L'autre difficulté à parler de la chanson populaire est la forte charge émotionnelle qu'on y attache. Le public d'un discours sur la chanson a du mal à ne pas réagir par de simples « mais vous n'avez pas parlé de ma chanson, ou de mon genre musical, préférée » : mais je vous fais confiance pour aujourd'hui).

Je ne pourrai donc en somme qu'esquisser quelques réflexions, ouvrir quelques questions concernant les grandes tendances des rencontres entre ces deux phénomènes. Je pars du point de vue d'un historien de la chanson populaire, mais un historien qui s'est toujours intéressé aux publics des chansons davantage qu'aux producteurs. Mon travail de recherche depuis 15 ans vise à rapprocher l'histoire de la chanson populaire à l'histoire de la société, en laissant toute sa place à une analyse des **activités** qui accompagnent la chanson et leur sens dans la vie des gens.

Je tiens pour acquis qu'il existe un lien entre les priorités des chansons populaires d'une période donnée, et la vie sociale et psychologiques des

populations : leurs désirs, leurs fantasmes, leurs peurs, ... et leurs vulnérabilités. Mais ce lien est tout sauf direct.

Aujourd'hui il ne reste guère de gens pour défendre dans sa forme originale la thèse de Théodor Adorno, selon laquelle le répertoire de la chanson populaire était simplement décidée par les industries culturelles et imposée sur les masses (mais nous pouvons en parler dans la discussion si vous le souhaitez).

Je dois préciser que pour cette intervention, je ne me base pas sur une définition précise de ce que c'est la chanson « réellement populaire ». Je me référerai simplement à des chansons qui vendent des millions d'exemplaires - que ce soit des partitions, avant la généralisation du gramophone, en disques, en CD plus tard, ou aujourd'hui en streaming ou autres abonnements spotify. Ainsi, pour les années 1930 c'est Fréhel en France et George Formby en Grande Bretagne, et ainsi de suite.

Passons brièvement au sens de la vulnérabilité – que je comprends ici comme une vulnérabilité émotionnelle de type ordinaire.

Puisqu'il est question ici de mise en scène, je dirai que la mise en scène de la vulnérabilité est la mise en scène de ce qui est généralement à cacher, parmi nos faiblesses. Si nous nous trouvons rejetés, perdants, moches ou jaloux, nous préférons, en règle générale, garder cette information pour nous-mêmes ou pour les personnes les plus proches de nous. Le montrer publiquement constitue un acte exceptionnel.

Or, « ce qui est généralement à cacher », ce qui est perçu comme honteux, est, comme nous le verrons un peu différent selon la période historique, et aussi selon le genre du narrateur/narratrice ou du chanteur/chanteuse.

La première partie de mon intervention traitera de la mise en scène de la vulnérabilité par le producteur – le chanteur et ses musiciens, et la deuxième partie de quelques utilisations par les individus de ses publics.

## **Mise en scène**

La mise en scène par le narrateur d'une vulnérabilité est chose courante dans la production culturelle en général – que ce soit dans un roman, un film, un poème ou une pièce de théâtre. Une vulnérabilité sociétale ou personnelle, mais avant tout personnelle. La culture populaire affectionne d'ailleurs des narrations

hypérboliques, de danger extrême, de sentiments extrêmes comme le témoignent le nombre de films d'horreur, de meurtre, de suspens, de guerre, ou d'amour.

Pour ce qui concerne la chanson populaire, il me semble que l'expression et la mise en scène dans la chanson de sentiments de vulnérabilité est une valeur en hausse depuis un siècle, en tout cas dans les pays riches que j'étudie ici.

On peut penser que cela participe à une montée continue de l'importance de la personnalité individuelle. Les familles deviennent plus petites, la mortalité infantile baisse, la prospérité relative augmente – le temps pour les loisirs aussi, ainsi que la place accordée à la parole des plus jeunes (parole qui deviendra une préoccupation majeure de la chanson populaire, notamment après le moment rock). L'intérêt populaire pour la compréhension de la psychologie monte en flèche, avec des exigences plus élevées pour les relations inter-personnelles que ce soit entre partenaires ou entre générations.

Peut-être est-ce un phénomène aussi qui est facilité par certains des changements dans les processus et pratiques qui constituent la chanson populaire. Au café concert ou au music hall, ou autour d'un piano, il y a un siècle, le chant collectif des refrains, voire des chansons entières se trouvait au centre de l'expérience de la musique populaire. Au music hall, l'absence de micro dans des grandes salles promeut le chanter ensemble comme une nécessité autant qu'un divertissement, et cette activité est peut être moins apte à l'expression d'une vulnérabilité psychologique individuelle, expression qui était très souvent, de toute façon, mal vue.

Dans une période ultérieure, au bal populaire ou au dance hall, la musique la plus vendue servait avant tout à faire danser les couples. La danse à deux a décliné peu à peu après les années 1960 en Grande-Bretagne en tout cas, dans un monde où les jeunes célibataires, garçons et filles avaient davantage de liberté pour converser ensemble ailleurs que sur la piste de danse. Les collègues séparés filles/garçons avaient, après tout, laissée leur place à l'éducation mixte. La danse individuelle dominait l'époque de la disco au hip hop. Et l'écoute individuelle avec des écouteurs est une pratique en hausse. Peut être que l'individualisation de l'utilisation de la musique a encouragé une espace plus grande pour l'expression de sentiments plus intimes.

Par ailleurs, l'arrivée du microphone sur scène dans les années 1920, et le développement continu de microphones beaucoup plus précis, permet des utilisations intimes de la voix précédemment impossible.

Ce sont des hypothèses difficiles à prouver, tant le corpus de la chanson populaire est immense – il y aura toujours des exceptions. De plus, la chanson populaire est un lieu d’ambiguïté, de messages complexes suggérés plus qu’affirmés.

Il s’agit ici le plus souvent mais pas exclusivement, de la vulnérabilité exprimée dans le contexte d’une relation amoureuse réelle ou imaginée. De vastes domaines de l’expérience humaine sont omis. La vulnérabilité qu’on ressent quand on est mal traité au travail, quand on n’arrive pas à dormir car on se sent incompetent dans son métier, n’entre pas dans le mainstream de la chanson populaire. La vulnérabilité liée à des événements médicaux – maladie grave, ou à la perte de ses parents, ou l’expérience d’éduquer des enfants – tout cela prend également une toute petite place dans le paysage imaginaire de la chanson à succès.

Comme vous le verrez il s’agit souvent de la mise en scène de la vulnérabilité d’un homme. La place laissée pour les femmes dans la chanson populaire, si elle s’est étendue un peu depuis 30 ans, reste très minoritaire. Et les métiers les plus masculinisés dans le milieu, même aujourd’hui, sont ceux de compositeur et de patrouiller. Bien sûr, à chaque époque, il y a des dizaines de femmes compositrices et parolières, mais le plus souvent elles sont perdues parmi des milliers d’hommes.

Je voudrais donc vous présenter quelques épisodes de l’histoire de la chanson populaire qui ont trait à la mise en scène de la vulnérabilité.

Ensuite je prendrai quelques chansons en anglais et en français pour réfléchir à la variété de cette mise en scène

Enfin j’examinerai quelques aspects du processus de consommation de la chanson populaire, pour avancer l’hypothèse que la conjuration de la vulnérabilité, par un jeu de rôles complexe, fait partie de l’utilité de la chanson populaire dans nos vies.

### **Music hall and Blackface**

Dans le music hall britannique, dans sa période classique de 1880 à 1925, l’expression sur scène des sentiments de vulnérabilité n’était pas de mise – que

ce soit par des hommes ou des femmes (après 1900 un tiers des numéros de chant étaient l'oeuvre de femmes). Il pouvait y avoir des chansons d'amour (même si elles ne dominaient pas comme dans des périodes plus tardives), mais celles-ci traitaient généralement de l'amour parfait (qui finira en mariage), ou l'amour raté (souvent entre deux mariés). Sentimentalité et surtout humour dominaient.

Une relation amoureuse en échec était avant tout présentée pour en rire. La femme mégère, le fiancé trop timide, étaient ridiculisés. L'expression intime était généralement absente.

Occasionnellement elle pouvait trouver sa place sur la scène du music-hall à travers un mécanisme exceptionnel. Le chanteur qui chanté, grimé en noir, en Blackface, ou celui qui jouait l'Irlandais sur scène, pouvait être plus sentimental et exprimer plus de vulnérabilité, là où le personnage blanc, particulièrement l'homme n'avait pas le droit. Ceci est parce que, selon l'idéologie raciste de l'époque, les Noirs et les Irlandais étaient considérés comme étant comme des enfants.

Mais la règle générale était des chansons gaies et humoristiques. Même quand le narrateur est sans abri, c'est pour rire, comme dans cette chanson de 1902, où le narrateur explique qu'il est heureux de vivre, tout comme l'Amiral Nelson, dans la Place Trafalgar au centre de Londres.

### Clip : Holloway- I live in Trafalgar Square 1902

Pendant longtemps, dans les courants de chanson les plus vendus, l'intime, le vulnérable, restera rare, ou mise en scène de façon très indirecte, distanciée, généralement avec une narration à la troisième personne.

Si on regarde les tubes les plus connus de la française Fréhel dans les années 1910 à 1930, malgré des exceptions telles que « j'ai le cafard », on voit également que le dévoilement de la vulnérabilité personnelle est rare.

Quand on a trop de coeur  
On brise son bonheur

Pour une femme qu'on aime  
On n'est plus maître de soi-même  
Quand on a trop de coeur  
On n'observe pas à temps la vie  
On fait les pires folies

Clip : Frehel C'est la Valse à tout le monde 1936

### **BBC and the Crooners**

Un épisode fascinant de l'histoire de la chanson populaire est celui de la BBC lors de la deuxième guerre mondiale. Avant la guerre, la BBC avait une conception de son rôle comme éducateur, visant à élever le niveau des masses pour qu'elles atteignent les sommets que représentaient les bourgeois britanniques. Ainsi la musique populaire trouvait extrêmement peu de place sur les ondes radio dont la BBC détenait le monopole à l'époque.

Une fois la guerre déclarée, la radio devenait une source très importante pour les troupes britanniques à l'étranger. Ils aimaient beaucoup le nouveau style de chanteur – le crooner. Intime, romantique. Les américains Russ Columbo, Perry Como ou Bing Crosby, les britanniques Al Bowlly, ou (un peu plus tard) Ronnie Hilton

Ce style remontait quelques années, mais la question des troupes et de la radio rendait le débat plus féroce.

### **Sinatra clip**

Premier tube de Bing Crosby en 1931

I may seem proud, I may act gay,  
It's just a pose, I'm not that way,  
'Cause deep down in my heart I say  
I surrender, dear.

Frank Sinatra 1940

I'll never smile again  
Until I smile at you  
I'll never laugh again  
What good would it do?  
For tears would fill my eyes  
My heart would realize  
That our romance is through  
I'll never love again  
I'm so in love with you  
I'll never thrill again  
To somebody new  
Within my heart  
I know I will never start  
To smile again  
Until I smile at you

Les crooners vendaient des millions de disques, parlaient à la nouvelle génération. L'importance de l'humour dans la chanson baissait, l'importance de l'amour montait en flèche.

Mais ce n'était pas du goût de tout le monde : les crooners furent accusés d'être effeminés, et la sentimentalité mélancolique était vue comme participant au déclin de la virilité, qui selon une partie des critiques, était responsable des défaites sérieuses des troupes britanniques en Afrique du Nord et en Asie du Sud Ouest au début de la guerre

Une des émissions les plus populaires était menée par une femme, Vera Lynn, devenue depuis une héroïne nationale quasiment incontestée. Elle utilisait le microphone de la même façon que les crooners, mais gardait son accent et sa prononciation anglaise. Néanmoins, la BBC a décidé de fermer son émission, et pendant 18 mois elle ne le présentait plus. Les crooners étaient interdits d'antenne par la même occasion. En juillet 1942 un nouveau comité le « Dance music policy committee » avait comme tâche de censurer la sentimentalité des crooners. Je pense qu'on peut considérer cette attaque comme une attaque sur la



mise en scène publique de la vulnérabilité, surtout celle exprimée par des chanteurs masculins. Ils ont interdit une trentaine de chanteurs et considérait une soixantaine d'autres comme « sujets à caution ».

Nous allons sauter quelques années pour voir un autre épisode, également en Angleterre : l'arrivée du punk rock.

Le Punk rock se déferle en 1976-77 après plusieurs années où la priorité a été le glam rock, représentation théâtral et flamboyant de la masculinité androgyne peu porté sur introspection, personnalité individuelle et vulnérabilité.

Dans les années 1970, c'est donc le punk rock qui va donner une nouvelle vague de chansons qui traitent de la vulnérabilité du narrateur ou du chanteur. C'est une vulnérabilité qui va aller au-delà de la relation amoureuse comme seul endroit secret de vulnérabilité dans une vie saine et masculine par ailleurs.

Dans les années 1960 et 1970 le centre de nouveaux genres de musique populaire était la mise en scène de la masculinité. Le rockeur, le mod représentait des alternatives de performance de la masculinité. Le mod fait extrêmement attention à ses vêtements, à son apparence. Le Glam rock va permettre à des jeunes hommes de s'imaginer androgyne extravagant et théâtral. Le métal, le reggae ou le rock progressif auront chacun leur masculinité de vitrine.

Il y avait dans ses années bien des créatrices femmes, mais elles devaient négocier des espaces souvent dans les interstices d'un monde imaginaire constitué autour de la masculinité.

Le punk introduit comme (anti héros) le loser. Là où le héros du rock n roller était souvent le jeune homme moderne qui part à la conquête du monde et des femmes (comme dans ce classique des beach boys).

### Clip The Beach Boys « I get around »

Là j'ai voulu choisir une chanson d'une décennie antérieure, mais le glam rock des années 1970 en fournissait des dizaines.

Le punk va mettre en scène un loser. Il y a beaucoup de variété. On peut être le loser agressif voire amer de « Pretty Vacant » des Sex Pistols [exemple punk français] ou plus déprimé comme dans ce morceau des Buzzcocks.

### Clip « Hollow Inside »

Les Buzzcocks avaient également des grands succès avec les chansons « orgasm addict » qui exprimait la souffrance d'une sexualité compulsive. (sujet osé dans le rock à l'époque) et « What do I get ? » sur le rejet amoureux répété.

What do I get, oh-oh, what do I get?  
What do I get, oh-oh, what do I get?  
I only get sleepless nights  
Alone here in my half-empty bed  
For you things, seem to turn out right  
I wish they'd only happen to me instead  
What do I get, oh-oh, what do I get?  
What do I get, oh-oh, what do I get?

## 2 Quelques chansons et la mise en scène de la vulnérabilité

Nous allons maintenant regarder quelques chansons spécifiques, pour examiner la complexité de la mise en scène de la vulnérabilité.

J'ai utilisé parfois les mots « expression de la vulnérabilité. Cependant, « mise en scène » permet beaucoup mieux de parler de notre sujet.

Lorsqu'on « exprime » une vulnérabilité, on ne l'esthétise pas, on ne met pas la musique, on ne répète pas les mêmes mots en refrain, et on n'invite pas les gens à écouter des dizaines de fois un enregistrement de sa vulnérabilité.

Par ailleurs la chanson est une forme d'expression tout à fait particulière et appartient à un monde de l'imagination, un monde quelque part magique, ou la vérité a un autre sens.

C'est la raison pour laquelle, (comme l'a fait remarquer un chercheur en musique populaire), la chanson ne peut pas tenir lieu de communication interpersonnelle précise. Si vous avez fait une nouvelle rencontre romantique, et la personne en question se met à chanter « et si tu n'existais pas » (le tube de Joe Dassin), cela ne vous suffirait pas comme expression d'engagement : vous demanderiez que des sentiments similaires soient exprimés dans une conversation et pas dans une chanson.

Madeline

Clip Jacques Brel : Madeline 1961

C'est un grand classique, l'homme délaissé et un peu bête, mais quelque part digne – il n'est pas le clown amoureux dont on pouvait se moquer au cirque ou dans le blackface. L'intensité de son émotion nous pousse à le respecter tout en comprenant son erreur de perspective.

Mais ici nous voyons une distinction relativement claire entre narrateur (on dit parfois chanteur pour les chansons) et le chanteur. Brel ici est posé devant un lampadaire, habillé pour être dehors et non pas en vedette ni en musicien.

Jolene

Il y a des vulnérabilités plus faciles à dire que d'autres. Une relation amoureuse impossible, ou terminée précocement est un thème classique dans la chanson populaire. Mais ici nous voyons un cas bien plus rare. La narratrice se sait moins belle et moins attirante que sa rivale et elle la supplie de ne pas toucher à son homme.

Clip : Dolly Parton : Jolene

Clip : White stripes : Jolene

## Clip : Sia Chandelier 2014

### 3 Conjuraton

L'expérience de l'utilisation des produits culturels, on l'a toujours reconnu, permet de soulager, au moins momentanément et parfois profondément des souffrances de l'utilisateur. Aristote parle de la purification, la catharsis, vécue par le public au théâtre tragique. On a comparé la littérature à une cure par la parole. S'identifier au héros d'un roman et se vivre témoin de ses combats extérieurs et intérieurs nous améliore en quelque manière. Je veux donc dans cette dernière partie, considérer ce que la chanson populaire peut faire pour conjurer, voire soulager le sentiment de vulnérabilité qui est un lot commun.

Pour ce faire, il faut commencer par regarder de près la nature de l'écoute de la chanson populaire. Elle a été étudiée, mais à mon sens pas suffisamment – la structure interne de la chanson, ou les procédés artistiques de parolier, compositeur ou chanteur ont été au centre de l'essentiel des recherches.

C'est une écoute très répétitive. Enormément des morceaux sont affublés d'un refrain qu'on répète quatre à huit fois pendant les trois ou quatre minutes que durent la chanson. Mais surtout, on écoute à maintes reprises une chanson. On peut éventuellement lire dix fois son roman préféré sur une période assez longue, mais il est habituel d'écouter dix vingt cinquante fois une chanson préférée. Si on écoute la radio de la musique d'aujourd'hui, la dernière tube est répétée souvent. Si on fredonne une chanson, ou on chante le refrain sous la douche ou dans la rue...

Deuxièmement, la chanson populaire et surtout son refrain nous appelle à chanter avec. Ce n'est plus une œuvre reçue mais une activité immersive.

Le souffle, la voix, les muscles, le corps sont impliqués dans la réception participative, quand on chante, on danse, on se balance, ou on siffle un refrain. Notre propre voix, une partie de nous des plus émotives et caractéristiques de notre personnalité est déployée dans l'identification.

Ceco permet une identification (à la vedette, au chanteur ou au narrateur), particulièrement forte, il me semble.

Nous avons ici un petit extrait d'un concert de Bruce Springsteen, de la chanson « Everybody's got a hungry heart » « Nous avons tous le cœur affamé ».

### Clip : Bruce Springsteen : Everybody's got a hungry heart

Le narrateur dans la chanson vit des relations malheureuses qui s'effondrent. Il cherche encore.

Mais qu'est-ce qui se passe lors de la répétition du refrain, ici par des milliers de personnes, de très nombreuses fois ? Est-ce une mantra ? Une prière ? Nous répétons une expression de solitude. Mais personne ne souffre seul : au contraire, le texte est rassurant : nous ne sommes pas tout seul. Somme nous très loin du psaume 23

« Le Seigneur est mon berger :/  
je ne manque de rien/ Sur des prés d'herbe fraîche,/ il me fait reposer. »

On parle souvent, dans les récits de concert, de « communion »

Lors du concert, Springsteen tend le microphone à la foule dans un geste symbolique (ils sont très nombreux et n'ont guère besoin d'un micro). Il valorise l'expression unanime – ce n'est pas lui, c'est nous qui déclarons ensemble que le cœur affamé est le lot de chaque humain. Le temps d'un instant nous sommes le narrateur, et le chanteur devant la foule.

Et ce « nous » composés par la foule au concert, est extensible. La popularité de l'album *live* particulièrement est qu'il nous permet de nous imaginer au concert, et pas simplement d'imaginer un groupe de rock en studio.

Mais même lorsque Springsteen n'est pas là et nous chantons ce refrain sous la douche, notre imagination peut nous ramener au concert. Le sentiment de solitude, d'insatisfaction affective, est conjurée ou amoindrie par le jeu de rôles sur une expression qui nous ramène à une famille beaucoup plus large (une alliance affective dans les termes d'un chercheur, Grossberg).

Le tout dernier exemple est un extrait d'un concert de Amy Winehouse. Elle chante ici la chanson « rehab », où la narratrice, souvent assimilée à la chanteuse qui a vécu un épisode similaire, refuse d'aller en cure de détoxification.

### Clip : Rehab

Suite à la mort de Winehouse à l'âge de 27 ans d'alcool et de drogues, elle est devenue pour certains un symbole de la vedette martyre.

Mais pour nous le public, on pouvait chanter, et être, pendant trois minutes, cette narratrice et cette chanteuse dont la vie était plus dangereuse que la nôtre mais aussi plus excitante et plus grandiose. Nous pouvions être celle qui aurait besoin de cure de détoxification mais en classic bad girl le refuse.

Nos propres vulnérabilités, sans doute plus prosaïques, il me semble, sont soulagées dans ce jeu de rôles répétitif.