

Yves ERARD
Université de Lausanne

L'amitié en chanson

Article reçu le 01.05.2020 / Modifié le 10.09.2020 / Accepté le 23.11.2020

Résumé

En 1964, Brassens proposait avec « *Les copains d'abord* » une certaine conception de l'amitié. Le chercheur se demande comment a évolué sa conception laïque et ordinaire de la fraternité si on la compare à celle de chansons contemporaines sur le même thème. Que dit cette évolution de notre conception actuelle du contrat social ? Les chansons d'amitiés sont aussi porteuses de revendications intimes et politiques. L'auteur se demande si certaines chansons d'amitiés n'utilisent pas leur matérialité musicale pour se transformer elles-mêmes en amies. Sans vouloir faire l'histoire de la chanson, il s'intéresse à l'expérience que nous en faisons quand elle met le langage en musique. Loin d'être de petits airs sans importance, certaines chansons nous accompagnent comme des amies. Elles deviennent les bandes-son de nos expériences ordinaires et à ce titre, ont leur place dans l'enseignement du français de tous les jours et l'éducation éthique et politique des adultes.

Mots-clés : Chanson, amitié, enseignement du français, éducation des adultes, philosophie du langage ordinaire

Singing friendship

Abstract

In 1964, Brassens proposed with "*Les copains d'abord*" a certain conception of friendship. Yves Erard asks how this secular and ordinary conception of fraternity has evolved if we compare it to more contemporary songs on the same theme. What does this evolution say about our current conception of the social contract ? Songs of friendship can also make claims that are both intimate and political. Going a step further, the author will ask whether some friendship songs do not use their musical materiality to transform the song itself into a friend. His goal is not to retrace the history of the song, but rather to consider what kind of experience we have of it when it sets language to music. Far from being small tunes without importance, some songs follow us like friends all life long. They become the soundtracks of our ordinary experiences and as such, have a place in the teaching of everyday French and in the ethical and political education of grownups.

Keywords : Chanson, friendship, teaching French, education of grownups, ordinary language philosophy

Pour citer cet article :

ERARD Yves (2021). L'amitié en chanson. *Action Didactique*, [En ligne], 7, 37-55.
<http://univ-bejaia.dz/pdf/ad7/Erard.pdf>

Pour citer le numéro :

RISPAIL Marielle (dir.), (2021). Les chansons en classe de langue [numéro thématique]. *Action Didactique* [En ligne], 7, juin 2021. <http://univ-bejaia.dz/pdf/ad7>.

1. Introduction

Certaines chansons sont fidèles. Plus qu'un chien. Parce qu'elles nous accompagnent toute notre vie. Ou plutôt, non, il serait plus juste de dire que ce sont elles qui nous tiennent en laisse. Tout comme un toutou qui nous promène, elles rythment notre route. Elles tirent d'un côté ou de l'autre. Là où vous voulez aller. Là où vous ne voulez pas aller. Puis, elles vous perdent. Finalement, nous nous retrouvons et nous nous entendons de nouveau, nous nous aboyons un petit coup, pour rire.

La chanson a beaucoup à nous dire sur nous et sur la permanence de ce qui nous chante au creux de l'oreille. Elle fait partie de nos souvenirs avec son air de « je n'ai pas changé ». En boucle.

Dans un premier temps, je défendrai que les chansons entretiennent une relation d'amitié avec celles et ceux qui les écoutent et réécoutent. Je définirai cette relation au long cours comme un phénomène pratique qui a lieu dans la vie comme une forme particulière de compréhension par la musique de notre langage et comme un instrument d'éducation à nos mots, à une langue qui nous reste étrangère. Étrangeté qui attire parce qu'elle intrigue. La chanson nous dit quelque chose quand elle nous parle qu'il nous est difficile de reconnaître.

Dans un deuxième temps, je donnerai à voir le motif de l'amitié dans une série d'exemples pour montrer les constances et les variations de ce que la chanson nous glisse à l'oreille sur ce thème.

Dans un troisième et dernier temps de la valse, je conclurai en montrant le lien fort entre amitié et politique ainsi qu'une évolution qui va d'une définition très masculine de l'amitié comme fraternité vers une définition de l'amitié qui veille sur l'autre au clair de lune et porte dès lors le nom de bienveillance.

La philosophie politique, vraiment ? N'est-ce pas une revendication un peu trop prétentieuse pour la chansonnette? Je dirais que la chanson se situe justement à la bonne hauteur pour éclairer notre prétention humaine à mener une vie à la recherche du bonheur. L'amitié joue un rôle dans cette recherche. La politique aussi. Aristote établit ce lien dans les livres VIII et IX de *L'éthique à Nicomaque* (2004).

1.1. La chanson comme phénomène pratique

En introduction du volume collectif *Cartographier la chanson contemporaine* (2019), la question est posée de l'importance que les études

universitaires devraient désormais accorder à l'analyse de la chanson parce qu'elle « *n'a guère été prise au sérieux* » ou « *parce qu'elle est apparue trop futile, ou trop minuscule, ou trop populaire* » (2019 : 7). L'intérêt pour la chanson doit alors se justifier et faire valoir ses lettres de noblesse. Mais comment fait-on pour être noble quand on est né dans la rue ? On argumente, par exemple, que sous sa fausse simplicité, la chanson s'avère, en fait, très complexe et que ce serait cette réelle complexité qui justifierait le peu d'intérêt qui lui a été porté : « *La chanson n'est pas un art mineur : c'est un art **concentré** - un concentré de nombreux arts et de nombreux enjeux. C'est pourquoi il faut nécessairement en aborder l'étude de façon interdisciplinaire* » (2019 : 8).

Mais, autant la chanson doit chercher des raisons pour exister en tant qu'objet d'étude académique, autant elle se passe de justification pour faire partie de nos vies quotidiennes :

« Passion ou passe-temps, la chanson intéresse tout le monde. Qui peut dire qu'il a passé une journée sans en entendre une ? Elle est dans tous les espaces publics et privés, focalise notre attention quand elle nous a conquis, ou sculpte simplement notre espace sonore quand on l'entend distraitement dans le bus ou le supermarché. » (2019 : 8)

L'intérêt porté aux chansons ne devrait-il pas être simplement guidé par l'importance que nous leur accordons dans nos vies de tous les jours ? Répondre oui à cette question, c'est adopter l'attitude de la philosophie du langage ordinaire vis-à-vis de la littérature, du cinéma, des séries télévisées pour l'appliquer à la chanson (Clémot 2018 ; Laugier 2006 ; Erard 2017). Dans cet esprit réaliste (Diamond 2004), la curiosité ne cherche pas à saisir la chanson comme un objet dont il faudrait comprendre la mécanique, mais la laisse plutôt être éveillée par l'expérience qu'on fait de la chanson. Les chansons concentrent l'émotion et servent à nous dire (*nous* veut dire ici en même temps *moi, les autres, moi et les autres*) aux moments délicats de nos séparations, de nos retrouvailles ou de nos premières rencontres. Elles prêtent alors leurs mots et leurs mélodies à nos cérémonies ordinaires, nos anniversaires, nos mariages et nos enterrements. La chanson nous saisit plus que nous la saisissons. Cette passivité de la connaissance oppose la volonté de savoir à l'acceptation de reconnaître.

1.2. La chanson comme forme de compréhension

Une chanson travaille à notre insu quand nous l'écoutons. Paroles et musiques se mélangent, les sons et les mots agissent de concert. La chanson est performative, elle nous fait faire une expérience.

Les paroles d'une chanson sont composées des mêmes mots que ceux que nous utilisons pour nous informer mutuellement du monde. Ils ne fonctionnent pourtant pas comme des étiquettes des objets de notre monde intérieur, ils en sont l'expression et pas l'intermédiaire (Bearn 2019 : 712). Quand je m'exprime, je ne pointe pas une fleur bleue intérieure comme je pointerais une fleur bleue du monde extérieur, ma chanson est fleur bleue. Comme toute œuvre d'art, la chanson n'exprime qu'elle-même. Comprendre une chanson ne veut pas dire être capable de dire ce qu'elle dit en la paraphrasant avec d'autres mots comme le ferait une définition de dictionnaire, c'est comprendre ce que ces mots-là disent dans cette configuration musicale-là. Wittgenstein décrit ainsi ces deux usages du mot comprendre :

« Nous parlons de la compréhension d'une phrase au sens où la phrase peut être remplacée par une autre qui dit la même chose, mais aussi au sens où elle ne peut être remplacée par aucune autre. (Pas plus qu'un thème musical ne peut l'être par un autre.)

Dans le premier cas, la pensée exprimée par la phrase est ce qu'il y a de commun à différentes phrases, dans le second, elle est quelque chose qu'expriment seulement ces mots-là, à ces places-là. (Comprendre un poème.) » (Wittgenstein 2005 : § 531)

L'intelligence d'une chanson tient à ce deuxième sens. Soudain reconnaître une physionomie, un visage familier. Ce type de compréhension n'est pas mécanique au sens où elle pourrait être décrite par un nombre limité de règles explicites, mais comporte une indétermination constitutive qui n'appartient pas à une forme d'ambiguïté due à un défaut dans nos capacités de connaître. C'est plutôt une forme de connaissance dont nous avons besoin pour mettre des mots sur une expérience diffuse. Une photo floue a des qualités que n'a pas une photo précise. Dans le cas de la chanson, une compréhension floue convient à l'application nuancée de nos concepts psychologiques dans des situations chaque fois nouvelles. Il n'y a pas de joie, de nostalgie, d'admiration, d'amour, de jalousie, de tristesse définie de toute éternité, mais des projections de ces concepts hérités de notre langage sur les expériences toujours nouvelles de nos vies.

Wittgenstein met en relations sa conception de la signification comme physionomie (Wittgenstein 2005 : §568) à celle du « voir comme » : l'expérience d'un changement d'aspect. La recherche a largement tiré les conséquences des réflexions wittgensteiniennes sur le changement d'aspect visuel pour ne pas y revenir (Chauviré 2003 ; Erard, Mobio, Reitz 2018 ; Mullhall 2014). Par contre, on peut mentionner le lien entre le changement d'aspect et « l'entendre comme » sur lequel Eran Guter attire notre

attention dans son article « Wittgenstein on Musical Experience and Knowledge » (2004). Ce qui vaut pour la figure du canard-lapin (que l'on peut voir sous l'aspect d'un canard ou sous l'aspect d'un lapin) est une expérience que l'on peut aussi faire avec la musique. On peut, en effet, entendre une musique comme une marche ou une danse, comme une introduction ou comme un thème, suivant le rapport que nous développons avec elle écoute après écoute (Guter 2004 : 128). Cet « entendre comme » s'applique à la perception des mouvements musicaux d'une chanson comme une configuration qui fait entendre un couplet comme un refrain ou un refrain comme un couplet. La perception de l'aspect, en poésie comme en musique, peut s'enseigner. Cela consiste à rendre quelqu'un sensible à une physionomie musicale en attirant son attention sur tel ou tel passage d'une chanson ou en la comparant à tel autre ou encore en mimant un rythme, une mélodie ou en la sifflant, en l'arrêtant en la repassant, etc. Impossible de donner des règles fixes. Ce type de compréhension se signale par un « maintenant, j'entends » d'une personne qui apprend à entendre, c'est-à-dire à comprendre. Mais rien n'est définitif, toute chanson peut toujours changer d'aspect avec quelqu'un qui nous en fait voir un détail resté inouï. L'éducation à la « juste » écoute ne peut donc être qu'une éducation mutuelle, le partage d'une expérience fragile et fine comme le fil d'un sentiment.

1.3. La chanson comme instrument d'éducation

C'est à Stanley Cavell (2012) que l'on doit le rapprochement entre la compréhension aspectuelle et l'expérience de la signification des mots. Voir une « chanson comme », par exemple voir « *Ne me quitte pas* » de Brel comme « *un compte à rebours vers une agonie* » (Hirschi 2008 : 57-63) a une relation avec l'expérience que Stéphane Hirschi fait de la chanson et que toute personne qui l'entend comme lui peut faire. Dans son commentaire, Hirschi entrelace mouvement des paroles et de la musique pour en mettre en lumière la trame:

« La répétition à quatre reprises des cinq syllabes “ne me quitte pas” refrain lui-même encore repris de multiples fois par les cinq notes de sa ligne de chant jouées au piano, peut dès lors s'entendre comme la figuration sonore et rythmique de la descente aux enfers que constitue la chanson » (Hirschi 2008 : 58).

La chanson éduque notre sensibilité et l'expérience de sa signification peut se partager. Ce geste d'enseignement est une pratique ordinaire chaque fois que nous discutons, choisissons, chantons, dansons des chansons.

2. La chanson comme écoute

2.1. La chanson comme art de fixer le temps

Avec le livre *La chanson, l'art de fixer l'air du temps* de Stéphane Hirschi, la chanson fait son entrée dans le domaine des recherches universitaires. Son auteur donne à ce projet le nom de cantologie.

Hirschi commence par définir la chanson comme l'art de fixer l'air du temps. Comme deux ventricules complémentaires, une contradiction se loge au cœur de cette définition : le temps de la chanson est en même temps fugace et éternel. La cantologie est donc l'étude de la chanson du point de vue de sa réception qui est un processus hélicoïdal qui passe de l'écoute, d'abord sensorielle « par le canal musical d'une musique, d'un timbre, d'un rythme, d'une orchestration » (Hirschi 2008 : 29) pour revenir sans cesse au souvenir de cette écoute.

Certaines caractéristiques de la chanson favorisent ce travail de remémoration : le texte écrit, l'enregistrement sonore, la simplicité de la mélodie, le refrain, le dispositif énonciatif qui est souvent un instantané de nos vies ordinaires (comme une photo). Pour que cet air fixé par des paroles devienne une chanson, il faut encore qu'il soit interprété. Hirschi dit qu'avec cette interprétation « on touche [...] à la relation de la chanson à autrui, son expression en public, en tant que sa seconde, voire sa véritable naissance » (Hirschi 2008 : 44). Dans la rencontre avec le public, la chanson joue avec le souvenir dans la mesure où se superpose la sensation ressentie au présent et une sensation déjà éprouvée par le passé. La chanson intime et la chanson collective se touchent au concert.

La chanson associe donc simultanément l'art de créer des souvenirs intimes dans une série d'écoutes personnelles et la possibilité de créer un accord commun dans l'interprétation publique de la chanson. Pour approcher « *cette foule sentimentale* », la cantologie aura pour tâche « [...] d'inciter à véritablement écouter des œuvres qu'on a souvent l'habitude d'entendre, voire de consommer plus ou moins distraitemment [...] » (Hirschi 2008 : IV).

2.2. La chanson comme ver d'oreille

Dans son livre *Tubes* (2008), Peter Szendy, décrit le retour obsessionnel de la chanson avec la métaphore du ver d'oreille qui nous ronge. Szendy relève à propos du tube commercial le paradoxe suivant : nous disons notre singularité la plus absolue sous le régime marchand de l'interchangeabilité générale. Si nous n'y prêtons pas attention, ces petits airs de rien peuvent nous habiter et nous dire à notre insu. Peter Szendy invite à lever cette

censure qui empêche d'entendre le plus intime dans le plus banal. En travaillant à reconnaître ce qui retient notre attention, c'est à nous connaître nous-mêmes que nous travaillerions.

Prenons l'exemple d'« *Au clair de la lune, mon ami Pierrot* » que nous connaissons tout-e-s par cœur parce que nous en avons appris les premiers couplets à l'école. Que nous dit cette chanson ? On peut la résumer ainsi : alors qu'il fait déjà nuit, quelqu'un va voir son ami Pierrot pour qu'il lui prête une plume afin d'écrire un mot. L'ami Pierrot dit qu'il n'a pas de plume parce qu'il est au lit et conseille à son ami Lubin d'aller demander une plume à la voisine. La voisine lui ouvre sa porte. Le narrateur dit qu'ils cherchent ensemble une plume et du feu au beau milieu de la nuit, mais qu'il ne sait pas s'ils les trouvent. Tout ce qu'il en sait, c'est que la porte se referme sur eux et qu'ils semblent partis pour passer la nuit ensemble.

Comment se fait-il que les enfants apprennent cette histoire grivoise par cœur ? Comment se fait-il qu'on la leur enseigne ? Comment se fait-il que ces enfants s'en souviennent toute leur vie ?

Peut-être parce qu'il y est question d'amitié, d'accueil au milieu de la nuit et de lumière dans la nuit et qu'un enfant qui craint la nuit se rassure avec cette chanson qui parle de lumière et de bienveillance comme il se rassure avec une veilleuse ? Peut-être parce que lui-même a besoin d'aide pour écrire les mots et que cette aide à l'écriture parle à ce qu'il vit dans son apprentissage de l'expression écrite ? Peut-être parce que l'opposition entre l'amitié (*philia*) et l'amour (*eros*) entre dans les préoccupations présentes d'un enfant ? Peut-être tout ça à la fois ? Pour avoir une réponse à ces questions, il faudrait entrer plus en détail dans ce que dit la chanson. Il faudrait l'entendre autrement, qu'elle change d'aspect, qu'elle apporte une nouvelle lumière (un clair de lune) sur l'ami Pierrot et son amitié.

2.3. La chanson comme expérience

Le fait que les paroles d'une chanson nous prêtent leurs mots pour nous parler de nous-mêmes n'est qu'un cas particulier du cas plus général qui veut que nous disions nos expériences les plus intimes avec les mots les plus publics que nous avons appris des autres. La philosophie du langage ordinaire (sœur illégitime de la philosophie analytique) se donne comme objet de nous rendre attentifs à ce que nous voulons dire et disons avec nos mots de tous les jours. Elle est réaliste dans la mesure où son projet consiste à s'approcher du réel en approfondissant nos expériences de ce réel.

Dans *Où est passée la critique sociale ?* (2012), Philippe Corcuff mène son enquête en faisant appel aux cultures populaires, en l'occurrence au cinéma, au roman noir, mais aussi à la chanson. Tout comme Hirschi ou Szendy, on peut considérer que Corcuff s'intéresse à la chanson du point de vue de sa réception, ou plus précisément à la manière dont une personne fait l'expérience d'une chanson. Cette expérience est fragile. Elle peut rester muette si nous ne trouvons pas de mots pour la décrire et pour en parler aux autres – ou à nous-mêmes. Alors on se repasse la chanson pour qu'il n'y ait pas trop de malentendu. Cette éthique de l'attention indissociablement pragmatiste et perfectionniste entend dépasser la théorie par l'expérience au lieu, comme dans l'empirisme classique, de dépasser l'expérience par la théorie.

L'intérêt pour la chanson comme objet empirique est alors déplacé vers l'expérience que j'en fais. Il ne se mesure pas en nombre de chansons, mais en profondeur de l'expérience des chansons. La répétition et la qualité de l'écoute visent à faire confiance à mon expérience. Ce déplacement produit une forme nouvelle d'autonomie, née d'une intelligence collective de l'expérience. Elle ne se définit pas comme chez Kant par un retour réflexif sur soi-même dans un mouvement solipsiste, mais dans le réseau de nos conversations et dans une éthique d'éducation mutuelle.

2.4. La chanson comme éducation morale

Dans la perspective perfectionniste que je viens d'esquisser, les chansons populaires nous donnent le pouvoir d'éduquer nos expériences tant singulières que collectives. Elles acquièrent autorité sur les expériences que l'on peut faire de nos liens et de nos séparations.

Les chansons sont donc importantes parce qu'elles participent à nos conversations, nous échangeons à leur propos et apprenons à les aimer et à les détester. Elles créent une opinion publique, vaste culture populaire qui participe à l'élaboration collective d'une éthique populaire. Comme dans le film de Resnais *On connaît la chanson*(1997), elles s'imbriquent dans nos vies et concourent à les définir. Elles nous font dire « *y a de la joie, bonjour, bonjour les hirondelles ...* », « *ne me quitte pas, ne me quitte pas, ne me quitte pas, ...* », « *nous étions for-mi-dables, j'étais for-mi-nable, ...* », et « *s'appelait copains d'abord, les copains d'abord, ...* », etc. Les chansons deviennent un laboratoire de nos jugements moraux et contribuent à « *l'intériorité réciproque de nos mots et du monde.* » (Cavell 2017 :194) Le point de vue que je défends est un point de vue réaliste, un réalisme de l'expérience.

J'aimerais explorer l'expérience de l'amitié que font entendre un certain nombre de chansons francophones contemporaines connues. Elles parlent à qui veut entendre leur petit air, des liens, dans une société qui se veut démocratique, où importent certes la liberté, certes l'égalité, mais aussi la fraternité. On pourrait d'ailleurs revendiquer une devise républicaine épïcène « Liberté, Égalité, Amitié ».

3. Mettre l'amitié en chanson

3.1. L'ami-e comme alter ego

3.1.1. Brassens « Les copains d'abord »

Je ne peux que commencer mon survol synoptique des chansons d'amitiés par « *Les copains d'abord* » de Brassens, tant cet air vient à l'esprit quand on pense à l'amitié chantée.

Sans me rappeler avec précision ni bien quand, ni bien où, ni bien qui, je suis certain d'avoir entendu à plusieurs reprises avec mes oreilles d'enfant la mélodie des « *Copains d'abord* », jouée avec la trompette bouchée à la manière de Brassens sur le disque original de 1964, dans le cercle des amis de mes parents. Dans mes souvenirs, l'interprétation de ce solo de trompette bouchée provoquait rire et complicité. Dans un concert à Bobigny de 1969, on sent une vague d'enthousiasme au moment précis où intervient la trompette (sous forme de vraie trompette). Cette émotion atteint Brassens qui sourit en prenant conscience de la faveur que lui fait son public. Elle finit même par le submerger tant et si bien qu'il ne termine pas la chanson. L'orchestre, cuivres en tête, prend la barre pour mener la chanson à bon port :

<http://av.unil.ch/hva/3652/concert-brassens-copainsdabord.mp4>

Du point de vue des paroles, « *Les copains d'abord* » est composée de 7 couplets ; dans les 4 premiers, l'analogie est développée par contraste entre différents équipages. L'opposition est marquée par un enchaînement « *Ce n'était pas..., c'était...* » : l'équipage n'est pas lié par la tragédie d'un naufrage, mais par la navigation sur « *la grande mare des canards* » (premier couplet) ; l'équipage n'est pas lié par un langage littéraire, ni par une manière injurieuse de s'interpeller entre « *enfants de salaud* », mais par une adresse à l'autre « *franco de port* », un envoi gratuit confiant dans la réception qu'en fera l'autre (couplet 2) ; l'équipage n'est pas lié par un intérêt pour le luxe, ni pour la luxure, ni par un perfectionnisme intellectuel, mais par le rire qui fait qu'ils « *se tapaient sur le ventre* » (couplet 3). Le couplet 4 fait office de transition dans le sens où les aspects

positifs de la définition prennent le pas sur les aspects négatifs : l'équipage est lié par un amour qui ne se réfère pas à l'évangile, mais qui partage une communauté de destin « *toute voile dehors* ». Cette communauté n'adresse pas ses prières à un être supérieur en appelant ses semblables « *frères* », mais appelle lesdits semblables par leur prénom : le principe de fraternité est fortement lié dans ce cas au principe d'égalité, sans relation à un père.

Les couplets 6, 7 et 8 vont préciser de manière positive ce qu'il faut entendre par amitié dans son analogie avec l'expression « être sur un même bateau ». Dans le couplet 6, deux principes de solidarité sont énoncés. Le premier veut qu'il n'y ait plus de Jean, Pierre ou Paul, mais que ce soit le collectif qui prenne la barre du bateau. Le deuxième veut que ceux qui sont en détresse lancent des SOS rendant publique leur détresse et donc leur vulnérabilité. Le couplet 7 met en relation l'expression « *être sur le même bateau* » et « *être toujours au rendez-vous* ». Un ami est quelqu'un qui ne manque pas à bord (les copains d' « à bord ») sauf s'il est mort et que ne reste que son souvenir. Le bateau est donc une manière concrète de traverser la vie à plusieurs, de partager le même pont.

Dans le dernier couplet, un « je » apparaît pour conclure la chanson. On peut se retrouver sur le même bateau, encore faut-il avoir une direction, « *un nord* », « *un bord* », tenir un cap. Quel cap ? La réponse se trouve dans la suite et fin de chanson :

« *Naviguait en père peinard*
Sur la grand-mare des canards
Et s'appelait les Copains d'abord
Les Copains d'abord ».

Les derniers vers se trouvent déjà dans le premier couplet, ce qui donne l'impression que la chanson se ferme sur elle-même comme un couple, impression renforcée par le fait que Brassens, dans la version de 1964, termine la chanson avec ces mots, reprend sa mélodie avec la trompette bouchée, puis répète ce dernier couplet encore une fois.

Le bateau est un père peinard. Si l'amitié de l'équipage est fraternelle, elle naît d'une fraternité qui se donne son propre père (fraternité autotélique) et/ou ne naît pas d'un pouvoir paternel (fraternité anarchique)¹. Dans la chanson, l'amitié a le cercle comme horizon. Le bateau fait des ronds dans l'eau sur « *la grand-mare des canards* ». Que faut-il voir dans cette mare ? Elle est comme un miroir pour qui sait entendre dans l'expression « *grand-mare des canards* » le cri de ralliement des ca(nards) mare (g)rande

¹Le Père Peinard était d'ailleurs le nom d'un journal anarchiste fondé en 1889 par Émile Pouget.

[camarade] (e)anards [anars]. Ceux qui sont à bord sont donc d'une part ceux qui font passer l'autre avant le moi et d'autre part ceux qui répondent à l'appel « Copains d'abord » par « Copains d'abord » (qui répondent par camarade à l'adresse camarade). L'amitié est une interpellation mutuelle en même temps qu'une reconnaissance mutuelle. On entend le même écho dans la répétition « *Et s'appelait Copains d'abord, les copains d'abord* », expression « *Copains d'abord* » qui apparaît à la fin de chaque couplet de la chanson et jouant ainsi le rôle d'un refrain.

« *Les Copains d'abord* » est un hymne à l'amitié au sens précis où cette chanson est un cri de ralliement. Il ne s'agit pas d'un éloge de l'amitié, mais d'un appel à l'amitié. Elle s'entend comme une corne de brume ou plutôt comme un appeau à (e)anards (~~Et s'appelait Copains d'abord~~ = app ord ou app eau). La trompette bouchée de Brassens serait alors un instrument d'interpellation rigolote pour s'appeler, camarade. « *Les copains d'abord* » a une manière performative de définir l'amitié. Elle est un appel : celui qui y répond, en la reprenant y répond.

3.1.2. Jean-Louis Aubert « Alter ego »

Jean-Louis Aubert est coutumier des tubes sur l'amitié. En 1980, avec le groupe Téléphone, il avait créé la chanson « *Au cœur de la nuit* », succès sur la perte d'un ami et d'une amie. En 2003, il sort un nouveau tube sur le même sujet cette fois en solo. « *Alter ego* » est une chanson assez différente des « *Copains d'abord* » de Brassens. Si la conception de l'amitié comme vertu pratique chez Brassens plongeait ses racines dans l'*Éthique à Nicomaque* d'Artistote, l'inspiration de « *Alter Ego* » serait plutôt à chercher du côté de Montaigne et de sa relation avec La Boétie qu'il définit comme son alter ego. L'amitié fusionnelle que Montaigne décrit dans ce qui reste une de ses phrases les plus célèbres : « *Parce que c'était lui ; parce que c'était moi* » (Montaigne « De l'Amitié », *Essais*, livre I, chapitre 28). La question n'est plus alors de savoir si « être ami » c'est naviguer une vie sur un même bateau, mais plutôt de savoir si mon ami est un alter ego.

La chanson joue avec les mots pour montrer la fusion entre les amis dans des expressions comme « *partout tu me suis* » (je suis tu ou tu suis moi) et comme « *c'est pas du je, mon alter ego* » (autre moi c'est moi sans être moi) comme si l'écriture refaisait ce que la mort a défait (« *Tu es parti mon ami ; tu m'as laissé seul ici* »). La fusion entre amis semble survivre à la mort et l'alter ego survivre à la séparation « *dans mon cœur rien ne change, tu es toujours là mon ange* ». Pourtant :

*Il manque un temps à ma vie
Il manque ton rire, je m'ennuie
Il me manque toi, mon ami.*

L'ami ne peut pas être un ange ni un amour. Dans cette chanson, l'ami comme alter ego ne peut pas être compris comme une fusion parce que « *ce n'est pas du je, mon alter ego* » et qu'

*Il manque un temps à ma vie
Il manque un temps, j'ai compris
Il me manque toi
Mon alter ego.*

Dans le couplet, qu'a compris le « je »? La réponse du refrain contraste musicalement avec les couplets, par son mouvement rapide et la voix puissante qui insiste sur le « où » en le prolongeant:

*Où tu es
J'irai te chercher
Où tu vis
Je saurai te trouver
Où tu te caches
Laisse-moi deviner.*

Mais le « tu » est perdu et le « je » doit répondre lui-même aux questions qu'il pose. Le « je » comprend alors avec certitude qu'il n'aura pas d'autre réponse que l'absence :

*T'es sûrement baie des anges
Sûrement là-bas, mon ange
Sûrement là-bas
Sûrement là-bas.*

Du point de vue musical, ce passage forme la partie centrale de la chanson, les questions du « je » avec leur « où... » deviennent cri de douleur. Le temps qui manque à la vie est dans la réponse, au sens de réaction : « *il manque ton rire à l'ennui, il manque ta flamme à ma nuit* ». Dans la chanson de Jean-Louis Aubert, l'ange peut être un amour (« *Dans mon cœur rien ne change* »), mais ne peut pas être un ami et c'est la conclusion de la chanson « *il me manque toi, mon ami* ». Sans conversation entre un « je » et un « tu » où le « tu » offre un contre-temps il ne peut y avoir d'alter ego. La fusion dans le dialogue me permet de me connaître moi-même en m'éclairant (en donnant « *ta flamme à ma nuit* »). Ce temps qui manque s'entend dans les descentes de la batterie où il manque un temps sur les « où » du chanteur, faisant entendre le rythme syncopé de l'amitié perdue. Le cœur de la relation n'a plus deux temps, seul « je » répond à « je », le dialogue est devenu monologue. La relation devient un entre-soi, l'alter ego

est passé du « tu » de l'amitié au « soi » de l'ange et la conversation devient soliloque. La chanson marque ce passage avec un dernier jeu sur les mots, après « *tu me suis* » et « *ce n'est pas du je* », par l'équivalence entre le « tu » et le « soi » du « *où que tu sois* ».

L'ami de A est Baie des anges. La suspension musicale de la chanson avec la répétition de « *sûrement là-bas, sûrement là-bas* » fait entendre que dans le dialogue entre A et B, il manque un temps parce que dans leur dialogue, désormais, un ange passe. Pour toujours.

3.2. L'ami-e comme moi prochain

La chanson « *À l'aube* » est l'une des plus connues du groupe Feu! Chatterton. Comme la précédente, elle parle de séparation. Mais cette fois, ce qui sépare n'est pas la mort, mais la distance :

*Il est parti !
C'est qu'il se lève à l'aube.*

Cette partie chantée s'oppose à toute la chanson qui est plutôt parlée. Elle joue le rôle d'un refrain qui donne une image de l'amitié, que je qualifierai d'éclairante parce qu'elle laisse entrevoir la lumière que donne, pour l'avenir, la relation amicale. Après des adieux :

*Et si nous avons pleuré ensemble ce jour de septembre où nous nous sommes
quittés
C'est qu'on savait que l'infinie tendresse
La mémoire et le téléphone mobile
Sont peu de choses contre la distance
Que tout allait changer.
Il est parti.
C'est qu'il se lève à l'aube.
Ouais, faut bien s'arracher.*

Il faut bien s'arracher pour se retrouver après « *18 mois à l'autre bout de la terre* ». La séparation n'est donc pas rupture, mais transformation de celui qui part « *éprouver son corps et sa tête dans les champs de bananes d'Océanie* » et pour fuir ses « *vieux démons* » autant que de celui qui reste et essaie de comprendre :

*Avant son départ il était déjà moins bavard que lorsque je l'ai connu, huit ans
plus tôt
C'est qu'il n'y a pas d'âge pour avoir de vieux démons
Les siens lui parlaient, je crois, de filiation et d'arbre généalogique
À celui-là aussi on coupe les branches qui font ombrage
Et les feuilles y meurent à l'automne
Alors j'ai compris ses silences
Et je les partageais.*

L'ami fait comprendre. Contrairement aux généalogies verticales qui peuvent porter ombrage, la relation amicale est horizontale. Dans cette manière de voir, l'amitié est un phare qui montre une voie dans la nuit. L'ami devance, l'ami élève, « *c'est qu'il se lève à l'aube* ».

Sa position sur le globe terrestre fait que, parti à l'Orient, l'ami se lève à l'aube. Il est en avance de quelques heures sur l'ami resté en Occident. La chanson se noue sur ce décalage horaire et, dans un dialogue, entrecroise les souvenirs des nuits passées qui s'éclairent d'une nouvelle aube. Les expériences passées sont perçues sous un nouveau jour. La longue note jouée à l'orgue dans la lente entame de la chanson monte crescendo comme le soleil. Celui qui est resté peut ainsi se projeter en pensée dans un temps déjà commencé. L'ami est un moi prochain, un alter ego au sens temporel précis où il est un moi à venir. La réflexion sur soi est une distance à soi dans un décalage au prochain.

Cette manière de décrire l'amitié appartient à une conception perfectionniste de la connaissance de soi. Stanley Cavell la voit à l'œuvre dans les comédies hollywoodiennes de remariage, mais d'une manière différente de celle dont parle Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque* :

« Ce qui est très différent dans nos films, c'est que l'égalité entre les partenaires, exigée par Aristote dans la forme la plus élevée de l'amitié, n'est pas établie avant leur conversation ; il semble plutôt qu'elle en soit le but. Lorsqu'ils y parviennent, ils « se tiennent en haute considération » (look up to each other) comme dit Mill, en quelque sorte, ils acceptent et dépassent les inégalités en s'étudiant eux-mêmes à travers l'autre. La transcendance que l'on trouve dans une telle relation, l'« immortalisation » qu'elle procure au moi, ne vient pas de quelque sommet métaphysique, mais simplement de ce qui m'est extérieur, tout en restant dans l'humain, contestant ainsi Platon, refusant de lui céder. L'ami devient, en quelque sorte, mon moi prochain. » (Cavell PSP, pp. 427-428)

La chanson « *A l'aube* » de Feu! Chatterton mime cette relation à un ami comme moi prochain à l'échelle du globe. L'amitié n'a plus comme arrière-plan la mare aux canards, mais le monde entier. L'amitié ce n'est plus partager le même bateau, mais partager la même planète. Notre réseau d'amitié prend une autre dimension. Cette nouvelle échelle a des conséquences politiques sur l'échelle de nos amitiés.

4. La chanson comme amie

4.1. L'amie publique numéro une

« *Les Bienveillants* » de Disiz la Peste commence par la mise en scène d'une adresse au public lors d'un concert. Le lien que tisse cette intro va dans les deux sens. Il est vertueux. La définition de l'amitié comme vertu renvoie à la définition d'Aristote dans les livres 8 et 9 de l'*Éthique à Nicomaque*. L'amour ne relève pas de l'*Éros*, mais de la *Philia*. Alors plutôt que de parler de frères ou d'amis, Disiz préfère parler de bienveillants ou bienveillantes (dans ce cas le sexe n'a pas d'importance) :

*Un lien puissant et fort, ça marche dans les deux sens, c'est vertueux
Et j' reprendrai un ancien texte écrit un soir d'automne, il y a quelques années
Parce qu'il introduit bien ce que j'ai envie de dire là, tout de suite
J'ai envie de parler de cet amour véritable, de ces personnes qu'on appelle
"amis", "frères", bref la famille quoi..
Avec le temps, j'ai compris qu'ils étaient bien plus que ça, je les appelle "les
Bienveillants"...*

Dans le refrain, Disiz chante *bienveillant* en répétant deux fois la fin du mot *veillant, veillant*. La veille réfère à l'état d'attention des personnes qui ne dorment pas pour prendre soin des autres. La lumière dans la nuit fait office d'hospice et relève d'une politique du *care* (Paperman *et al.* 2019) :

*J'aime aimer ceux qui m'aiment, comme ils aiment m'aimer
Dans la nuit de nos vies, nous voir est un hospice
Et nos éclats de rire sont des feux d'artifice.*

L'ami n'est pas celui qui nous sort des ennuis, mais prend soin au quotidien de nous empêcher d'en avoir. L'ami prévient parce qu'il précède. Il a ce petit temps d'avance sur nous parce qu'il est éveillé alors que nous dormons déjà. L'ami est celui qui veille sur la nuit de celles et ceux qui ont les yeux fermés au monde.

Les paroles de la chanson sont adressées comme une lettre. Elles touchent leur destinataire au cœur parce qu'elles se voient dans le noir qui entoure. Elles sont fluorescentes pour celles et ceux qui savent écouter et entendre la musique de leur pensée. La chanson se fait conversation entre amis :

*Les pensées sont des mots, le cœur est une boîte aux lettres
Dans la nuit qui nous entoure, elles sont fluorescentes
C'est pour mes bienveillants et pour mes bienveillantes.*

4.2. *L'amie intime*

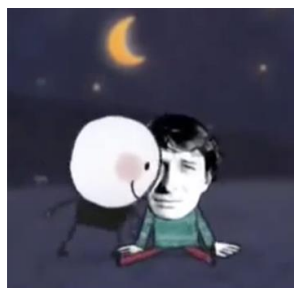
La chanson « *Pierrot* » de Loïc Lantoine travaille aussi cette conception de la chanson comme dialogue entre amis en prolongeant les racines profondes de la fraternité comme revendication politique d' « Au claire de la lune » à la mode dans les années 1780. Le chanteur donne une interprétation de l'original « prête-moi ta plume pour écrire un mot » ou dans certaine version « prête-moi ta lume (lumière) pour écrire un mot ». Il fait de la chanson un porte-plume ou un porte-lume qui prête ses mots comme un écrivain public, un ami Pierrot que l'on dérange au beau milieu de la nuit pour qu'il nous écrive un mot (sa plume) ou partage ses lumières (sa lume). La chanson « Au clair de la lune » met en scène une écriture de quelqu'un pour quelqu'un d'autre en étant en même temps cette écriture. L'ami Pierrot se révèle être finalement l'auteur de cette chanson d'amour-amitié dans le « je » conclusif :

*En cherchant d'la sorte
Je n'sais c'qu'on trouva
Mais j'sais que la porte
Sur eux se ferma.*

Loïc Lantoine reprend ce procédé qui consiste à replier la chanson d'amitié sur elle-même pour faire de la relation que l'on entretient avec un ami la relation que l'on entretient avec la chanson elle-même. Il fait cependant un pas de plus dans son interprétation : la chanson prête non seulement sa plume, mais aussi ses instruments :

*Y a toujours mon copain Pierrot
Qui pose un' main en haut d'min dos
Et qui me dit dans un sourire...*

Les trois petits points des paroles correspondent dans la chanson à ce que glisse la musique dans le creux de l'oreille comme dans cette image tirée du clip de la chanson :



<http://av.unil.ch/hva/3651/clip-lantoine-pierrot.mp4>

« *Pierrot* » est une chanson perfectionniste qui aide dans la mesure où elle éduque. Elle éduque dans la mesure où elle révèle une vérité sur nous-mêmes que l'on ne peut entendre que de la voix d'une altérité qui nous décale et nous fait avancer. Elle éduque notre sensibilité par la répétition. Elle éduque parce qu'elle est une conversation comme l'incarne Lantoiné et son guitariste dans un dialogue de concert :

<http://av.unil.ch/hva/3652/concert-lantoiné-pierrot.mp4>

5. Liberté, Égalité, Amitié

A partir des chansons que j'ai étudiées, deux conceptions différentes de l'amitié se dégagent : la première où l'ami-e est la-le même que moi, l'alter ego, la seconde, où l'ami-e est l'autre, la-le différent-e de moi. Le modèle social qui découle de la première conception est celui de la marre au canard dans laquelle la communauté des amis tourne en rond. Le modèle social qui émerge de la seconde est celui d'un globe autour duquel je tourne et à la surface duquel ma communauté apparaît comme un réseau lumineux. Ce réseau est vu quand l'autre est reconnu (dans les deux sens du terme) comme dans la chanson de Fauve « *Vieux frères* » :

*Hier soir à 10 000 pieds alors que l'avion était plongé dans l'noir,
Chacun votre tour, en quelques secondes,
Comme en plein jour, comme dans les rues
Quand la nuit tombe,
Chacun votre tour vieux frères, vous vous êtes allumés,
Vous vous êtes parés d'un halo bleu doré, j'ai cru voir un tableau. L'temps s'est arrêté.*

Cette capacité à voir les autres vieux frères est une amulette qui permet de distinguer les cordons d'argent qui font nos liens :

*On m'avait offert une amulette, un genre de talisman
Qui m'avait pratiquement sauvé la vie,
Qui m'avait permis de mieux voir, de distinguer les cordons d'argent.
Vieux frères, malheureusement, on me l'a enlevé.*

Cette chanson de Fauve est révolutionnaire dans sa revendication d'une fraternité comme altérité qui constitue la société (lui donne sa constitution) contre l'obscurité d'un entre soi communautaire qui fait société en conformant (lui donne son conformisme). Elle est progressiste dans l'esprit des Lumières et son exigence que chacun-e s'élève par sa conversation avec l'autre :

Si recevoir une « éducation » consiste, entre autres choses, à être initié au langage, à ses restrictions et à ses amplifications, à tout ce qui rend possibles la vie et l'étude des questions politiques, alors « accueillir dans son cœur les

conseils d'autrui » précède « comprendre par soi-même » comme sa condition. S'écouter les uns les autres, exprimer son jugement avec un argument qui touche ceux qui comptent pour nous, telle est la condition de la formation de la polis, raison pour laquelle Aristote fait du langage la condition des plus nobles des formations humaines. (Cavell 2011 : 430)

La chanson est au programme d'une école démocratique où toutes les voix comptent².

Références

- Abbrugiati Perle, Stéphane Chaudier, dir.,(2019).*Cartographier la chanson contemporaine : Actes de la première biennale internationale d'études sur la chanson*. Aix-en-Provence : PUP.
- Aristote (2004). *Éthique de Nicomaque*, Paris, Flammarion.
- Bearn, G. C. F. (2019). Wittgenstein: Spiritual Practices. *Journal of Philosophy of Education*, 53(4), 701-714. Oxford: PU.
- Calvet Louis-Jean (2013).*Chanson - La bande-son de notre histoire*. Paris : L'Archipel.
- Cavell Stanley (2012). *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*. Paris : Seuil.
- Cavell Stanley (2011).*Philosophie des salles obscures : Lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*. Paris : Flammarion.
- Cavell Stanley (2017).*A la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*. Paris : Vrin.
- Corcuff Philippe (2012).*Où est passée la critique sociale ?*. Paris : La Découverte.
- Chauviré Christiane (2003).*Voir le visible : La seconde philosophie de Wittgenstein*. Paris : PUF.
- Clémot Hugo (2018). *Cinéthique*. Paris : Vrin.
- Diamond Cora (2004).*L'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*. Paris : PUF.
- Erard Yves, Mobio Francis, Reitz Maude (2018).*S'étonner de ce que nous avons sous les yeux. A contrario*, 26(1), 3-22, Lausanne, BSN Press.
- GuterEran (2004).«Wittgenstein on Musical Experience and Knowledge », dans J. C. Marek& E. M. Reicher (Éds.), *Experience and Analysis : Papers of the 27th International Wittgenstein Symposium*. Austrian Kirchberg : Ludwig Wittgenstein Society.
- Hirschi Stéphane (2008).*Chanson. L'art de fixer l'air du temps : De Béranger à Mano Solo*. Paris : Les Belles Lettres.
- Laugier Sandra dir. (2006). *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris : PUF.

²Un grand merci à Marielle Rispaïl pour l'espace de discussion qu'elle a ouvert dans ce travail. Cet article n'aurait pas été si loin sans elle.

- Moi Toril, (2017). *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montaigne Michel de (2013). *Les Essais, on line*. e-artnow.
- Mulhall Steven (2014). *On Being in the World : Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*. London: Routledge.
- Paperman, Ibos, Damamme, Molinier (2019). *Vers une société du care : Une politique de l'attention*. Paris : Le Cavalier Bleu.
- Resnais Alain (1997). *On connaît la chanson*. Paris : Arena Films.
- Szendy Peter (2008). *Tubes : La philosophie dans le juke-box*. Paris : Minuit.
- Wittgenstein Ludwig (2005), *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.

AUTEUR

Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne (Suisse), **Yves ERARD** développe une linguistique d'après Wittgenstein dans le domaine du FLE (français langue étrangère). Il applique la philosophie du langage ordinaire développée par Stanley Cavell aux chansons qui deviennent ainsi un laboratoire où l'on fait et refait l'expérience des mots en musique. Cette écoute attentive, qui laisse le soin aux chansons d'apprendre ce qu'elles ont à dire et de dire ce que l'on entend d'elles, éduque l'expression quand on cherche à en partager mutuellement la compréhension. Cet exercice de mise en commun étend le vocabulaire dans un registre où l'usage des mots est en même temps intime et fragile. Prêter l'oreille aux chansons qui accompagnent une vie s'avère être une formation continue de la voix pour en trouver le bon ton.