

Cali : de la chanson au roman, une écriture écorchée vive

Myriam ROCHE (Chambéry)¹

Summary

The many cases of French singers who decided to write novels raise the question of the continuity between the two types of writing. In Cali's case, the fusion is complete and is based on mechanisms of autotextuality. A whole network of echoes and recurrences is set up, in order to elaborate an emotional autobiography that flouts the usual boundaries between song and narrative. This strategy makes the question of enunciation and the status of the narrator very subtle in Cali's novels, written by a singer and conceived as an extension of his musical work.

J'écris des chansons pour moi, pour rien. Des chansons d'amour,
des chansons d'amitié, des chansons qui parlent de l'enfance
et des gens qui me manquent. Tu me manques, maman.
(Cali 2021, 199)

Du poème à la chanson, de la chanson au poème, il y a souvent comme une évidence, un air de famille qui permet d'établir le lien en dépit des jugements de valeur ou des hiérarchies institutionnelles : quelle que soit la langue, la culture ou l'époque, la poésie s'est toujours prêtée assez volontiers à la mise en chanson, et nombreux sont les auteurs de chansons nés à l'écriture par le genre poétique ou qui prolongent leur œuvre musicale par la publication de recueils de poèmes. Il en est tout autrement pour le passage au roman, sans grande surprise d'ailleurs, tant les différences sont importantes : format, structure, choix stylistiques, intention, mode de diffusion, réception, horizon d'attente, tout semble *a priori* distinguer la création de chansons de l'écriture de romans, et rien ne peut garantir l'aisance du glissement de l'une vers l'autre, si ce n'est le postulat de l'existence chez l'auteur d'une sensibilité artistique ou d'un talent littéraire.

On dit communément que la critique culturelle française est trop attachée aux étiquettes, tolérant assez mal qu'un artiste reconnu passe d'un domaine à l'autre. En France, les exemples actuels d'auteurs-compositeurs-interprètes (désormais ACI) capables de revendiquer la même légitimité sur la scène musicale et dans le monde littéraire sont en effet peu

nombreux. Yves Simon, né en 1944, est la meilleure illustration de ce positionnement original, assumé dès le début de sa carrière et couronné par le succès de *La dérive des sentiments*, prix Médicis en 1991. Son cas demeure relativement exemplaire par sa façon de développer, en parallèle et indépendamment l'un de l'autre, les deux versants de son parcours artistique, en bénéficiant d'une reconnaissance aussi bien critique que publique. Parmi les chanteurs plus jeunes, on recense de nombreuses incursions dans le champ romanesque, plutôt conçues comme des « pas de côté », selon les termes de Dominique A, lui-même auteur de plusieurs œuvres narratives :

J'adore le faire, mais je le dis sans afféterie : j'aime trop la littérature pour me faire des illusions sur mon écriture. Mon écriture est correcte, elle est recevable. Mais, autant je me sens dans la peau du chanteur qui est en train de construire une œuvre artistique sur le long terme, autant je ne me sens pas être un écrivain en train de construire une œuvre littéraire. Pas du tout ! Ce sont plutôt des pas de côté répétés que j'entends me permettre quand on me le demande ou que j'ai un besoin viscéral de le faire. (Brun 2020)

De Kent à Joseph d'Anvers, Magyd Cherfi, Abd Al Malik ou Florent Marchet, la publication de romans par des ACI français est incontestablement en plein essor,² avec un accueil critique globalement favorable mais assez discret, et une réussite commerciale relative. Seuls quelques titres se sont hissés dans les premières places des listes de ventes, en particulier *La mécanique du cœur*, de Mathias Malzieu, paru en 2007, ou plus récemment *Petit pays*, de Gaël Faye, qui remporte plusieurs distinctions littéraires dont le prix Goncourt des lycéens en 2016. Si ce dernier partage d'ailleurs avec Dominique A la même humilité face aux grands auteurs, il définit plutôt le mouvement de la chanson au roman comme une continuité stylistique, un acte de création similaire mais plus exigeant :

Je pensais que la littérature ne m'était pas autorisée. Et puis j'étais impressionné par les grands auteurs, Céline, Camus, Dostoïevski... La chanson, ça reste un instant, un moment de partage. On peut venir à bout tout de même d'un morceau de trois minutes ! Un roman, c'est plus complexe. Il a fallu qu'une éditrice indépendante m'encourage. Ensuite, le style était là car j'écris des chansons depuis l'âge de 15 ans. Il y a d'ailleurs des phrases que j'aurais pu utiliser dans des morceaux et inversement. (Dougnac 2017)

La composante autobiographique plus ou moins explicite et l'ancrage thématique dans le milieu de la musique sont deux caractéristiques récurrentes dans les romans écrits par des ACI ; avec dans plusieurs cas une véritable similitude entre l'univers créé dans l'œuvre musicale et celui des textes narratifs publiés. *Petit pays*, de Gaël Faye, est ainsi la prolongation romanesque d'une chanson portant le même titre, parue trois ans plus tôt. Chez Mathias Malzieu la fusion est totale : certains albums musicaux suivent la publication de romans pour en reprendre les thèmes ou les personnages, les chansons sont mises en scène dans des

récits aux allures de contes fantastiques inspirés en partie par des expériences personnelles, et la même fantaisie sautillante traverse l'ensemble d'une œuvre résolument protéiforme puisqu'elle s'exprime également par la réalisation de films d'animation.

Après avoir collaboré et partagé plusieurs fois la scène avec lui, Mathias Malzieu a été le premier à encourager son ami Bruno Caliciuri, alias Cali, à écrire lui aussi ce que Malzieu appelle une « autobiographie émotionnelle », faite de « ce qui brûle un peu les doigts, ce qui tient à cœur » (Payot 2019), à commencer par la mort d'une mère. C'est cette tragédie personnelle qui ouvre le premier roman autobiographique de Cali consacré à son enfance, paru en 2018 sous le titre *Seuls les enfants savent aimer* ; elle hantera encore le second récit centré cette fois sur l'adolescence, *Cavale ça veut dire s'échapper*. Dans *Voilà les anges* (2021), le narrateur est un chanteur à la dérive qui dans son errance chaotique croise des personnages issus aussi bien de chansons de Cali, de ses souvenirs personnels, de ses romans précédents ou tout simplement de son imaginaire débordant, quand ce n'est pas d'un savant mélange de tout cela. L'ensemble des trois textes constitue en quelque sorte l'autobiographie émotionnelle de Cali que Malzieu appelait de ses vœux, avec un dernier volume qui la fait complètement sortir des sentiers battus, en toute indépendance et au mépris des conventions de genre ou d'écriture. Cette liberté de création assumée et revendiquée, qui pourrait conduire à une forme d'éparpillement, se met en réalité au service d'une interaction dynamique entre production musicale et production littéraire, dont les mécanismes méritent une analyse plus approfondie.

La continuité entre chanson et roman

La relation est instaurée dès le choix du premier titre de roman puisque « Seuls les enfants savent aimer » est également une chanson, parue sur l'album *Les choses défendues* en 2016, et reproduite au cœur du roman (Cali 2018, 62). Sa première strophe évoque un paysage de neige dans un village dont il est dit que l'école sera fermée :

La neige est tombée cette nuit
La neige c'est l'or des tout-petits
Et l'école sera fermée
Seuls les enfants savent aimer
Je passerai te prendre
Et nous irons emmitoufflés
Marcher sur la neige les premiers
Seuls les enfants savent aimer

La chanson demeure entièrement allusive et poétique, sans aucune mention explicite sur le contexte ou les protagonistes. Sachant qu'en épigraphe du livret de l'album figure le célèbre début de *L'étranger* d'Albert Camus (« Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. »), on pense à la mort de la mère de l'auteur, survenue durant son enfance, au

mois de janvier ; elle exerçait la profession d'institutrice à l'école du village, et le début du roman, centré sur la scène de l'enterrement vécue par l'enfant depuis sa chambre, évoque ainsi la fermeture de l'école : « Aujourd'hui, il n'y a pas école. Impossible de toute façon. C'est toi la maîtresse. » (Cali 2018, 12). Mais la place de la chanson dans le roman fait sens tout autrement, puisque le texte est reproduit au moment où le narrateur vit une incroyable pulsion de vie, un sentiment extrême envers la petite fille dont il est amoureux et qu'il s'apprête à embrasser : c'est à elle que s'adresse le chanteur à la deuxième personne du singulier, à elle qu'il s'unit par la première personne du pluriel. Cette expérience précoce de l'élan passionnel est la première manifestation d'une quête éperdue d'amour, placée sous le signe du manque, qui accompagnera l'artiste toute sa vie durant ; tentative désespérée de combler l'absence d'une mère trop tôt disparue en offrant son amour à la petite Carol : « Je suis né pour toi, je suis à toi. Maman est partie pour que tu puisses m'accueillir, m'envahir de tout ton être. Viens maintenant, viens. » (Cali 2018, 61).

Cette coïncidence de titres fonctionne comme une déclaration d'intention concernant la continuité entre chanson et roman, qui lors de la lecture va être confirmée par la possibilité pour l'éventuel auditeur devenu lecteur d'identifier un lieu ou un personnage familier. Le village catalan de Vernet-les-Bains, où a grandi Cali, est naturellement le cadre explicite des deux premiers récits à caractère autobiographique, après avoir donné son nom à un album de chansons particulièrement intimiste paru en 2012. Depuis le début de sa carrière médiatique, l'artiste a toujours mis en valeur publiquement son attachement à sa commune d'origine,³ ce qui permet d'instaurer une forme de proximité et de familiarité avec le toponyme pour les récepteurs de son œuvre. La chanson « La grotte des Amoureux », sur l'album *Vernet-les-Bains*, évoque en particulier, avec nostalgie, un espace réel de l'adolescence de l'auteur dans son village, mis en scène également dans *Cavale, ça veut dire s'échapper* ; cet endroit est associé dans la chanson à des prénoms ou surnoms qui s'incarneront dans les romans :

J'entends rire Bubu, Alec, Fernand, Pascal, Jean-Mi, Didier
Et puis tous ceux
Que j'ai aimés très fort
A la grotte des amoureux

Le mouvement de projection de soi dans l'œuvre artistique est assez naturel pour qu'il ne soit pas surprenant de voir des souvenirs repris de la sorte dans les textes de chansons puis dans les récits, mais la mise en réseau est plus signifiante encore du point de vue de la création artistique lorsqu'elle concerne des éléments fictionnels. C'est le cas de certains personnages créés dans des chansons, comme « Roberta » sur l'album *Menteur* : ce titre un peu décalé, débutant par une malicieuse introduction au piano, est consacré à une veuve octogénaire, inspirée d'après Cali par une habitante de Vernet-les-Bains dont la relation avec un tout jeune homme faisait jaser le village. Ni le thème ni l'arrangement musical de cette chanson ne la prédestinaient à devenir un tube commercial, mais elle est aujourd'hui encore un titre

incontournable en concert, réclamé par le public qui s'est approprié avec un enthousiasme exceptionnel la figure de cette petite vieille dame :

Roberta a quatre-vingt-deux ans
Roberta a trois enfants
Qui pourraient être mes parents
Parfois j'y pense de temps en temps

Ma Roberta a une robe
Qui trébuche jusqu'aux chevilles
Et pendue à un lobe
Une petite croix qui brille

Dans *Voilà les anges*, une vieille femme vient fermer chaque soir le manège pour enfants dont le narrateur est en charge, et finit un jour par se présenter : « - Je m'appelle Roberta, et toi ? » (Cali 2021, 64). Aucune espèce de coïncidence, puisque les caractéristiques physiques du personnage, connues des auditeurs de la chanson, sont disséminées telles quelles dans les pages qui suivent : « Roberta avait quatre-vingt-deux ans. [...] Roberta avait trois enfants, je ne les connaissais pas mais je savais qu'ils auraient presque pu être mes parents. [...] Elle décrochait la petite croix de son lobe et la déposait dans une petite boîte [...]. » (Cali 2021, 64-66) L'existence textuelle de Roberta passe ainsi d'une vingtaine de strophes chantées à plus de cent trente pages lues, dans le plus grand respect du portrait dressé dans la chanson. Elle est simplement mise en action dans une série de péripéties, et mise en interaction avec un narrateur plus étoffé que le chanteur (auquel il ressemble étrangement), ou avec d'autres personnages créés dans son sillage personnel, comme son jeune amant rencontré sur internet.

Les points de contact entre univers musical et littéraire recensés jusqu'ici pourraient être considérés comme des manifestations initiales de ce que Lucien Dällenbach appelle l'autotextualité, conçue comme une « intertextualité autarcique », c'est-à-dire « l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même » (Dällenbach 1976, 283) ; si l'on refuse de concevoir l'œuvre complète d'un auteur comme un même texte, *a fortiori* lorsqu'il s'agit à la fois de textes de chansons et de romans, alors on préférera parler d'intertextualité interne, mais ces concepts recouvrent le même type de phénomènes. Dans l'analyse qu'il propose de l'intégration du texte de chanson dans les romans écrits par des ACI, comme pour le cas de « Seuls les enfants savent aimer », Gilles Bonnet interprète cette forme d'intertextualité comme une rupture troublante sur le plan énonciatif :

L'ACI Cali faisant irruption dans son propre récit suscite une hétérogénéité énonciative qui l'institue, au vu et au su de tous les lecteurs, comme l'auteur du roman et donc comme ACIÉ, renforçant sa stature de créateur, mais y parvient par une métalepse qui le renvoie, dans le même temps, à son statut premier d'ACI... (Bonnet 2021, 58)

Toutefois, le texte de chanson n'étant d'aucune manière introduit ni signalé comme tel, mis à part la disposition typographique (qui pourrait tout aussi bien être celle d'un poème), il convient de souligner que seule une partie des lecteurs sera à même d'identifier qu'il s'agit d'un extrait d'album musical, *a fortiori* si la chanson ne fait pas partie des plus populaires écrites par l'artiste. Pour ces lecteurs-auditeurs experts, on peut supposer que la lecture est *a priori* placée sous le signe d'une identification très forte entre l'artiste et l'écrivain, d'autant plus dans un récit à caractère autobiographique : l'intégration du texte de chanson ne vient probablement pas rompre l'horizon d'attente du lecteur ni le pacte de lecture. Pour les autres, non-connaisseurs de l'œuvre musicale de Cali, le texte de chanson pourra être pris pour un poème anonyme, en adéquation avec le passage du récit dans lequel il s'intègre ; il suscitera sans doute un questionnement sur l'identité de son auteur, peut-être une envie légitime de savoir s'il s'agit du romancier et, en fin de compte, en cas de recherche aboutie, la découverte d'une chanson de l'ACI Cali...

Dans un ouvrage consacré à la répétition chez Francis Ponge, Marie-Laure Bardèche classe et analyse les différents types d'auto-citations implicites que cet écrivain utilisait pour se répéter sans le signaler par quelque marque que ce soit, typographique ou autre (Bardèche 1999, 113-156) ; elle relève par exemple l'utilisation de syntagmes qui renvoient à des titres déjà utilisés ailleurs par l'auteur, ou encore la concentration dans un espace de texte restreint d'éléments représentatifs d'œuvres précédentes. On retrouve dans les romans de Cali des procédés similaires, et en particulier dans *Voilà les anges*, le récit le moins autobiographique au sens strict mais le plus en lien avec son identité de chanteur. L'emploi d'un syntagme peu usité, « l'amour terroriste » (Cali 2021, 165), fait par exemple écho à la chanson « Je sais », où il est employé pour la première fois, ainsi qu'à toute la communication de l'artiste autour de la parution de l'album *Menteur* en 2005, dont il explique qu'il souhaitait l'appeler « L'amour terroriste » mais a renoncé en raison d'un contexte marqué par les attentats de Londres. L'association de ces deux termes, volontairement provocatrice ou dérangement, correspond sur le plan thématique à l'obsession de l'artiste pour la violence des sentiments amoureux les plus extrêmes, qui revient sans cesse, sous une forme ou sous une autre, dans les textes de ses chansons, devenant quasiment emblématique de son œuvre musicale. La reprise de ce syntagme original équivaut à ce qui est appelé par Marie-Laure Bardèche une auto-implication : le segment apparaît dans le fil du texte, sans guillemets, et n'est nullement identifié comme une répétition. Il en va de même pour la mention de la truite arc-en-ciel (Cali 2021, 79 et 200), déjà utilisée dans le titre d'un album en 2010, *La vie est une truite arc-en-ciel qui nage dans mon cœur*, ou pour le surgissement sans guillemets, dans le fil du récit, d'une deuxième personne du singulier adressée intérieurement à un ami d'enfance : « Alec, t'es où ? » (Cali 2021, 16), titre d'une chanson sur l'album *Cavale*.

Sans constituer des auto-citations littérales, certains extraits de discours peuvent cependant s'avérer évocateurs d'une scène ou d'un motif thématique récurrent dans les chansons, comme celui de la rupture. Lorsque le narrateur de *Voilà les anges* raconte la sienne, imaginaire d'ailleurs, à son compagnon de cellule, il le fait avec des mots qui font directement référence au titre « Elle m'a dit », sur l'album *L'amour parfait* (2003) : « Ne me touche plus !

elle m'a dit / Je ne reconnais pas ton odeur » (Cali 2021, 43) ; le contexte d'énonciation de cette réplique est également le même que dans la chanson, puisque le couple est devant la télévision. Hormis le titre lui-même, qui est utilisé tel quel, on constate une stratégie de réécriture qui peut s'expliquer au moins en partie par la disparition dans le roman des contraintes métriques propres à la chanson : le vers devait en effet se limiter à cinq syllabes (« Tu n'as plus d'odeur ») pour coller à la mélodie et aux effets de rythme, là où le récit peut se permettre de développer légèrement et de préciser son propos.

Le même effet d'évocation peut être produit sans aucune reproduction exacte de discours, avec seulement une réplique très proche de l'originale et une situation similaire, comme celle de la compagne qui propose au narrateur de s'installer dans une relation plus sérieuse au sens classique du terme : « - Chéri, vivons ensemble pour de bon. Et si on se mariait ? » (Cali 2021, 140) ; ce qui fera inmanquablement écho pour les auditeurs de Cali à son titre « Pensons à l'avenir », sur *L'amour parfait* (2003) où une voix féminine, incarnée par une chanteuse, murmure au chanteur « Pensons à l'avenir, bébé ». Le terme d'adresse affectueux et l'impératif à la première personne du pluriel établissent clairement l'auto-citation non littérale, avec une forme de réécriture qui marque la différence d'énonciatrice mais aussi de média : la formulation originale permet une meilleure adaptation à la mélodie et à la répétition sous forme de refrain, mise en abyme en quelque sorte par la syllabe redoublée de « bébé », qui fonctionne très bien en termes de sonorités. L'écriture narrative n'étant plus dépendante de l'adaptation à la musique, la réplique peut dans le roman devenir plus courante ou vraisemblable, et intégrer une interrogation directe à un destinataire effectif.

Échos et récurrences

L'utilisation de personnages, de motifs ou de citations extraites de l'œuvre musicale permet de créer tout un réseau d'échos et de récurrences qui rappelle clairement les fondements de la structure d'une chanson⁴ : que ce soit à l'intérieur de chaque roman ou bien entre eux, les effets de répétition non seulement reproduisent le mécanisme d'un refrain, mais ils lui confèrent aussi la possibilité de tendre un pont entre les deux types d'écritures. Lorsque Joël July s'interroge sur la simplicité et l'évidence de la chanson, il souligne quelques critères de composition du texte, parmi lesquels :

[...] la volonté de multiplier les indices qui témoignent de la cohérence et du souci de la composition du texte de chanson ; celui-ci s'offre alors comme un ensemble structuré à l'intérieur duquel l'auteur ménage de multiples échos qui fonctionnent comme des paliers nécessaires à une appropriation progressive du ou des sens de la chanson. (July 2019, 21)

Ces « paliers » sont d'autant plus nécessaires que les romans de Cali ne sont pas de facture classique, usant et abusant en toute liberté de procédés que Joël July cite d'ailleurs un peu

plus loin comme des manifestations du « popularisme en chanson », en particulier l'emphase, l'ellipse, ou la discontinuité de type mosaïste. Les échos deviennent alors des balises sur le parcours du lecteur, plus significantes encore si celui-ci était également auditeur. La stratégie va même au-delà du roman et du texte de chanson, puisqu'elle s'applique aussi au recueil de poésie publié par Cali en 2020, *Éparpillés* : un adjectif que l'auteur s'applique à lui-même lorsqu'on lui demande quel type de poète il est, avant de se définir comme un « papillon qui butine partout » (Cali 2020, 133). Le risque de dispersion est donc assumé, tout en étant limité par le réseau de récurrences, qui s'enrichit d'une perspective génétique dans la mesure où certains poèmes sont présentés comme le « canevas », « l'esquisse » ou « l'ébauche » de chansons.

Au-delà de l'aspect textuel, Cali parvient même à réunir sur scène ses différents univers artistiques en créant une forme de spectacle hybride où les chansons se mêlent à la mise en scène d'extraits de *Voilà les anges*. L'artiste avait déjà fait l'expérience d'une lecture musicale en mai 2019, suite à la sortie de son deuxième roman, au théâtre des Trois Baudets dont la direction artistique venait d'être reprise par Mathias Malzieu, fidèle compagnon des moments clés de la carrière de Cali. Pour *Ne faites jamais confiance à un cow-boy*, créé début 2022 et destiné à alterner avec les concerts habituels, la démarche de l'artiste est plus radicale : seul en scène, il accueille ses spectateurs en habit de clochard céleste, allongé sur un banc, avant de se lancer dans un monologue ponctué de chansons ayant marqué son parcours musical. Cali s'était déjà confronté au théâtre en 2014, sans pour autant rompre le lien avec la musique puisque la pièce, *Cowboy Mouth*, écrite par Sam Shepard et Patti Smith, lui permettait de s'immerger dans un univers extrême et résolument rock'n roll, à son image ; la décision de se lancer dans cette expérience vouée à rester unique s'était d'ailleurs jouée sur ce critère de la familiarité avec l'univers de l'artiste, qui n'aspire pas à devenir comédien. Comme pour mieux souligner ce lien encore une fois, la dernière réplique de la pièce deviendra le titre de son deuxième roman, *Cavale, ça veut dire s'échapper*, et se voit partiellement reprise l'année suivante dans celui de l'album *Cavale*, paru en 2020.

Chez Cali, la création artistique est donc clairement en affinité avec l'élaboration d'un réseau de sens et d'émotions qui se construit texte après texte, mais passe aussi par l'interprétation au sens large : connu pour ses performances scéniques hors-normes où il se donne tout entier, le chanteur fait preuve d'une sensibilité exacerbée qu'il met en scène sans aucun tabou, en particulier sur la thématique amoureuse. Adeptes du *crowdsurfing*, on peut même considérer qu'il se donne physiquement à son public, touché, porté par les mains des spectateurs. Cette absence de limites l'a conduit à enregistrer des chansons imprégnées de violence, comme « Dolorosa » (*L'Amour parfait*) et « Je ne vivrai pas sans toi » (*Menteur*), ou encore celles consacrées à la défense du droit des pères (« Le vrai père » sur l'album *Menteur* et « Le droit des pères » sur *L'Espoir*), qu'il a parfois accompagnées en concert de mises en scène extrêmes : étendu sur le sol, se tordant de douleur et hurlant pour réclamer qu'on lui rende son enfant. Interrogé par Didier Varrod sur ces chansons particulièrement fortes, il répond ainsi à propos de celle qui s'intitule « Le vrai père »⁵ :

Pendant l'enregistrement, je me suis rendu compte à quel point les mots en étaient violents, difficiles et sûrement trop directs, à cause de ma volonté de secouer et provoquer ceux qui l'écouteraient. D'ailleurs, j'avoue avoir eu moi-même du mal à chanter ce texte. Je m'étais quasiment fixé un défi, celui d'exorciser toute la souffrance liée à la tragédie des familles lorsqu'elles se déchirent sur la garde de l'enfant. Mais aucune chanson ne devrait se poser de limites. (Cali 2009, 120-121)

Au niveau des romans, cette absence de tabou se manifeste par une forme d'impudeur dans des scènes d'une grande crudité, potentiellement troublantes ou dérangeantes, toutes en lien avec le thème de l'amour : dans *Seuls les enfants savent aimer*, ce sont les deux baisers échangés avec son ami d'enfance, l'un dans la cour de l'école (Cali 2018, 92), puis l'autre, jusqu'au sang, à la grotte des amoureux (Cali 2018, 167-168) ; ou la scène de simulation de tétée avec l'animatrice du centre de vacances (Cali 2018, 129). Les séquences associant l'amour et la violence sont présentes dès l'enfance, lorsque Bruno, aveuglé par la passion, tente d'arracher un baiser à Carol (Cali 2018, 91), ou plus tard, à l'adolescence, agresse Sylvia « comme un salaud de violeur » (Cali 2019, 53), sous le coup cette fois de la frustration. L'exacerbation des sentiments prend chez Cali des accents tour à tour tragiques ou exaltés, qui ne s'interdisent aucun excès,⁶ et que l'on retrouve telle une signature dans les moindres recoins de son œuvre.

Comme il aime à le rappeler en interview, sans en faire mystère, à l'origine de cette profonde nature d'écorché vif se trouve un drame personnel fondateur, celui de la mort de sa mère :

[...] je n'ai qu'une mère et elle me manquera toute ma vie. Donc, il n'y a que l'amour qui puisse me bouleverser et m'exposer. Le reste, c'est l'amour du public qui a reçu sans lettre recommandée mon besoin d'aimer en permanence. Alors c'est vrai, j'ai besoin de séduire chaque visage que je vois dans les concerts et j'ai besoin de me sentir aimé. (Cali 2009, 192)

Le thème de la mort de sa mère apparaît sur les albums et surtout dans les romans comme un motif récurrent à la fois initial et initiatique, convoqué très régulièrement, que ce soit sous la forme d'une image fixée dans la mémoire, d'une invocation, d'un regret ou d'une présence diffuse mais vivement ressentie. Il faut d'ailleurs souligner que le seuil franchi lors du passage à l'écriture romanesque (et autobiographique) est constitué par le récit de l'enterrement de la mère, en ouverture d'un premier roman qui lui est en fait destiné, via l'utilisation d'une deuxième personne du singulier à la fois discrète et omniprésente. Parmi les motifs récurrents qui correspondent vraisemblablement à des souvenirs liés à l'évènement, figure l'image des quatre enfants pleurant, enlacés à leur père, sur le grand lit de leurs parents ; décrite dès les premières pages de *Seuls les enfants savent aimer* (Cali 2018, 19), on la trouvait déjà à l'origine de toute une chanson sur l'album *Les choses défendues* (2016). Intitulée « Annie Girardot », en souvenir du regard de l'actrice dans la scène finale du film *Un homme qui*

me plaît, la chanson présentait la scène de façon narrative et précise, cristallisant l'indicible douleur liée au deuil ou à l'absence. D'une certaine façon, tout l'univers artistique de Cali puise ses racines dans une enfance marquée par cette disparition tragique. De la chanson au roman, l'auteur ne cesse de convoquer le souvenir d'un évènement qui a fait de lui ce qu'il est devenu et qui imprègne tout l'espace textuel offert par le récit littéraire.

Entre chanson et roman autobiographique : la problématique de l'énonciation

Cette imbrication étroite de l'univers artistique et de la vie personnelle de l'auteur pose avec une acuité particulière la question de l'énonciation. Dans le domaine de la chanson, la théorisation par Stéphane Hirschi d'une « trinité créatrice » constitue un point de départ solide :

[...] *l'homme privé, le chanteur* – qui interprète, et le *canteur* – facette différente mise en scène à chaque nouvelle chanson. Tout le protocole de sincérité ou d'authenticité consiste évidemment pour le créateur à donner l'illusion que ce canteur ne diffère en rien non seulement du chanteur, personnage public, mais aussi de l'homme privé hors scène.

Ce processus relève d'une efficacité émotionnelle : *faire vrai*, et ainsi, *toucher*, souvent par des processus d'identification, partagés avec tous les arts de la scène ou de la narration, comme le roman ou le cinéma. Mais, à l'instar de la narratologie qui distingue l'auteur du narrateur, malgré parfois des effets de superposition flagrants (comme pour Proust et le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*), la cantologie doit rigoureusement isoler ces trois instances. (Hirschi 2008, 45)

L'interprétation serait ainsi à la chanson ce qu'est la mise en récit à la narration, mais avec un potentiel d'identification décuplé par l'incarnation physique : contrairement à l'auteur littéraire qui peut théoriquement refuser le jeu de la scène médiatique et se maintenir dans l'ombre en tant que personne,⁷ l'auteur-compositeur-interprète expose aux auditeurs non seulement sa voix, mais aussi, lors des concerts, son visage et son corps. Malgré la mise en garde de Stéphane Hirschi, il peut s'avérer difficile de garder en tête l'importance du travail artistique qui est à l'origine « du leurre incarné, d'une sorte de « mentir-vrai » en chanson : généreuse imposture de cette posture poétique » (Chaudier/July 2016, 6). La tentation d'y croire est d'autant plus grande lorsque l'artiste en question fait partie de la famille des écorchés vifs, ceux qui se risquent à exposer à chaque représentation leur intimité : « Cali a chanté sa vie en s'exposant à la lumière aveuglante des soleils artificiels du spectacle. Il n'en reviendra certainement pas indemne. », écrit le journaliste Didier Varrod dans son livre d'entretiens avec Cali (Cali 2009, 180) ; être écorché signifie étymologiquement être dépouillé de son enveloppe, certes avec violence, mais dans une démarche qui peut sur le plan symbolique s'assimiler au dévoilement et à l'exposition de la vérité. Celle-ci n'est d'ailleurs pas forcément incompatible avec le processus d'élaboration artistique, du moins si l'on veut

bien admettre qu'une émotion reproduite ou convoquée sur commande, comme chez les comédiens, n'en est pas moins authentique : « C'est important d'aller chercher des choses vraies dans mes chansons, parce que quand on va les chanter en concert des milliers de fois, on ne s'en lasse jamais. On revit ce moment-là et on est imprégné de ça. », affirme ainsi Cali (Guillaumot 2019).

Dans le cas du chanteur qui devient romancier en maintenant volontairement une continuité thématique et énonciative, la trinité créatrice d'Hirschi se voit enrichie de l'existence d'un narrateur, dont le statut peut s'avérer d'autant plus problématique que le roman est à caractère autobiographique. La question de l'identification du narrateur à l'auteur est en quelque sorte dédoublée : s'agit-il également du chanteur ? ou encore du chanteur, que Hirschi ne confond d'ailleurs pas avec l'homme privé ?

Dans la réflexion sur l'identification onomastique qui peut se trouver à la base du roman autobiographique, Philippe Gasparini intitule « Echos et reflets » la partie définitoire qui débute ainsi :

Le roman autobiographique va se définir par sa politique ambiguë d'identification du héros avec l'auteur : le texte suggère de les confondre, soutient la vraisemblance de ce parallèle, mais il distribue également des indices de fictionnalité. L'attribution à un roman d'une dimension autobiographique est donc le fruit d'une hypothèse herméneutique, le résultat d'un acte de lecture. Les éléments dont dispose le lecteur pour avancer cette hypothèse ne se situent pas seulement dans le texte, mais aussi dans le péri-texte, qui entoure du texte, et dans l'épi-texte, c'est-à-dire les informations glanées ailleurs. (Gasparini 2004, 32)

Dans la configuration qui nous intéresse, le travail herméneutique du lecteur passe non seulement par l'autotextualité transmédiate déjà évoquée plus haut, mais aussi par un épitéxte très élargi : celui-ci doit en effet inclure la sphère de médiatisation de l'auteur en tant que chanteur, et donc les éléments d'information le concernant qui soient aisément accessibles à un large public composé d'auditeurs et de non-auditeurs de l'artiste. À mi-chemin entre péri-texte et épitéxte, tout commence par le choix du nom d'auteur : on peut constater que sauf exception⁸ les chanteurs qui publient décident tous de conserver leur nom de scène, sans doute en partie pour des raisons stratégiques d'exploitation de la notoriété acquise. Cali n'échappe pas à la règle, même si paradoxalement ce nom d'artiste sur la couverture des trois romans peut faire obstacle à la dimension autobiographique puisqu'il n'apparaît jamais dans les textes, où le narrateur s'appelle toujours Bruno : il s'agit du véritable prénom du chanteur, complété une seule fois par la mention de son nom de famille complet, Caliciuri (Cali 2019, 26) ; mis à part l'homophonie partielle, aucun autre indice de type onomastique ne permet à un lecteur ignorant l'état-civil de l'artiste de faire le lien. Il est intéressant d'observer que c'est le prénom, plus directement lié à l'intime et à l'enfance, qui est mis en avant, avec de surcroît une première apparition dans les paroles d'adieu de la mère malade : « Je t'aime, mon petit Bruno. » (Cali 2018, 16). Ce choix semble permettre à l'auteur de privi-

légier dans l'œuvre littéraire une forme d'authenticité, résolument ancrée dans une période de sa vie déterminante pour son identité ; alors que le choix de son nom de scène obéissait à des critères plus pragmatiques en lien avec son activité de chanteur : prononciation et mémorisation plus aisées que par le nom complet, possibilité d'englober les musiciens sous un nom qui sonne comme celui d'un groupe.

La question de la dimension autobiographique, et donc de la part de vérité, a été régulièrement posée à Cali lors de la publication des trois ouvrages, tous identifiés par la mention « roman » sur leur couverture. L'auteur répond en avançant le plaisir de fantasmer à partir d'éléments réels : d'abord par nécessité pour le premier roman, où la fiction était nécessaire pour compléter les souvenirs imprécis de l'enfance, puis tout simplement par confort, par jeu voire par goût du mensonge, à l'image de ses narrateurs : « Je savais mentir depuis toujours. Je peux raconter des histoires, n'importe quelles histoires sans m'arrêter. Sans sourciller. » (Cali 2019, 54) ; « Pas meilleur que moi pour raconter des histoires... » (Cali 2021, 44-45) Le caractère fragmenté ou chaotique de la narration est d'ailleurs en adéquation avec ce brouillage ludique des niveaux de référentialité, qui parvient à son comble dans le troisième roman ; comme si après le récit cru de l'enfance et de l'adolescence, Cali souhaitait poursuivre sa démarche autobiographique tout en préservant désormais sa vie privée, via le recours ironique à une sorte de double ou d'avatar.

Le narrateur de *Voilà les anges* est en effet un chanteur à la carrière déclinante, né le même jour que l'auteur et partageant avec lui des caractéristiques physiques peu flatteuses volontairement exacerbées : « Ta bedaine naissante, ton nez qui plonge sans prévenir et ton front qui se dégarnit. Regarde, tu es vieux, on dirait ton père. » (Cali 2021, 31) Si cette auto-dérision instaure une distance qui pourrait remettre en cause l'identification partielle, le doute semble levé lorsque le parcours professionnel du narrateur est évoqué. Bruno est en effet l'auteur d'un tube intitulé « C'est quand le bonheur », dont il explique d'ailleurs la gestation (Cali 2021, 24-25), et il décrit tout aussi minutieusement la séance photo à l'origine du livret de son deuxième album (Cali 2021, 20-21) : ces deux éléments correspondent exactement à la carrière de Cali et sont identifiables par un large public. Il est quasiment impossible en revanche de savoir ce qu'il en est concernant les relations conflictuelles avec la maison de disques, représentées dans le roman par l'agression physique du patron, qui vaudra une incarcération au chanteur. Partant du principe qu'un tel fait divers aurait été divulgué par les médias, on en conclut aisément qu'il est fictionnel ; mais puisque Cali parle lui-même d'un mélange entre réalité et fantasmes, rien n'interdit de penser qu'il s'agit là de l'expression d'un désir plus ou moins conscient qui correspondrait donc à un certain niveau de réalité...

La transgression ludique des frontières entre fiction et réalité devient même vertigineuse lorsque Cali s'amuse à nous proposer des sortes de faux autobiographèmes, qui sont vérifiables sur le plan référentiel mais qui sont présentés dans le roman comme le fruit d'un fantasme ou d'un rêve et sont exprimés au conditionnel passé, sous forme d'hypothèse :

Si j'avais eu des enfants, j'en aurais eu quatre. Si j'avais eu des enfants, j'aurais été un papa sublime. Oui, monsieur ! Si j'avais eu des enfants, j'aurais eu un garçon et trois filles, et j'aurais choisi des prénoms dingos, Milo-James, Coco, Poppée, Misha. J'avais rêvé de ces prénoms une nuit. Des prénoms uniques pour des enfants uniques. (Cali 2021, 29)

Le lien entre auteur, narrateur, chanteur et même canteur est ainsi souligné par une énième pirouette, puisque le nombre et les prénoms des enfants de Cali ne sont pas un mystère pour ses auditeurs : il a fait état en chanson du combat pour la garde de son fils aîné, ce qui a pu l'amener à citer son prénom en interview, et a consacré une chanson portant leurs prénoms à ses filles Coco et Poppée, sur l'album *L'âge d'or*, en 2015 ; enfin, dans le spectacle *Ne faites jamais confiance à un cow-boy*, il partage avec les spectateurs le texte d'une chanson inédite consacrée à sa dernière fille, Misha. Tous ses albums musicaux sont systématiquement dédiés à ses quatre enfants (dont les prénoms sont à chaque fois énumérés) et les deux derniers romans le sont également,⁹ ce qui rend l'identification transparente même pour les simples lecteurs. Cette identification est cependant très paradoxale puisqu'elle se construit en négatif, sur la base d'une disjonction : en déclarant qu'il rêve de l'être, le narrateur Bruno affirme par là-même qu'il n'est pas le père de ces quatre enfants, et donc qu'il n'est pas l'auteur du roman, ni le chanteur Cali, ni le canteur qui s'adresse en chanson à ses enfants. Avec au bout du compte une exceptionnelle inversion : le personnage fictionnel rêve de devenir le personnage réel... qui n'est autre qu'un chanteur interprétant sur chaque album et à chaque concert une galerie d'êtres humains qui lui ressemblent plus ou moins.

De la chanson au roman, c'est le chemin qu'emprunte l'autobiographie émotionnelle de Cali, pour s'achever temporairement¹⁰ par *Voilà les anges*, un roman autobiographique décalé, un brin foutraque, parsemé de rencontres qui ont à voir de près ou de loin avec l'amour sous différentes formes, toutes extrêmes. La continuité entre les deux univers artistiques est assurée par des procédés de répétitions, d'échos et d'auto-citations qui se superposent à une autre forme d'entremêlement, celui entre la fiction et la réalité, l'imaginaire et la vie même. La fusion est complète, sans doute trop pour parvenir à distinguer le romancier derrière le chanteur : l'œuvre littéraire est proposée comme un prolongement ou une extension de l'œuvre musicale déjà très personnelle de Cali ; et même si certains lecteurs ont sans doute pu aborder et apprécier les romans sans connaître ses albums, il est indéniable que les auditeurs de Cali possèdent un accès enrichi et très privilégié à l'univers romanesque. C'est d'autant plus vrai pour *Voilà les anges*, où le double de l'artiste n'est plus l'enfant ni l'adolescent, mais le chanteur. La progression d'un roman à l'autre ne se fait donc pas comme on pourrait s'y attendre vers un éloignement progressif de l'univers musical pour mieux laisser place à l'écrivain : au contraire, après un mouvement rétrospectif de dévoilement des souvenirs, le troisième et dernier roman paru opère un retour à l'identité artistique originale dont Cali ne souhaite en aucun cas se défaire. Les pas de côté, tout comme les détours ou les rencontres, semblent donc pouvoir enrichir le parcours du marcheur avant de l'aider à reprendre son chemin.

Notes

- 1 Myriam Roche est maître de conférences en langue et littérature espagnoles à l'Université Savoie Mont Blanc, membre du laboratoire LLSETI.
- 2 L'ouvrage de Gilles Bonnet, paru en 2021 aux Presses Universitaires de Provence, analyse de façon exhaustive ce phénomène, dont il situe les origines au début des années 2000, avec une intensification remarquable à partir de 2016 : cf. *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'ACIÉ (2000-2020)*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2021.
- 3 Outre l'album qu'il intitule *Vernet-les-Bains* en 2012, associé à une tournée promotionnelle qui lui a donné l'occasion d'évoquer très souvent le village, Cali aime à rappeler régulièrement son attachement à sa commune et sa région d'origine. Un chapitre de son livre d'entretiens avec Didier Varrod s'intitule ainsi « Sóc Català ! » (Cali 2009) et lui permet de s'exprimer sur le lien profond qu'il a toujours maintenu avec la culture catalane, allant jusqu'à reprendre sur scène l'hymne catalan, « Els Segadors ». Jamais avare d'une interview ou d'une apparition dans les médias locaux, il a été fait en 2013 citoyen d'honneur de la commune de Vernet-les-Bains, dont le site internet mentionne : « Vernet-les-Bains, village natal de Cali, station thermale du sud de la France, au pied du Canigou. »
- 4 Sur la structure des chansons on peut se référer au chapitre « Structures d'une chanson », en particulier pour tout ce qui concerne le refrain, dans *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*. (Hirschi 2008, 37-63), et à la partie « Liberté (de composition) » dans *Esthétique de la chanson française contemporaine* (July 2007, 19-69), avec là aussi un intérêt particulier pour le refrain.
- 5 « Le vrai père » se termine ainsi : « Je sais, tu m'as haï en silence toutes ces années / Je sais, tu me méprisais, tu me maudissais / Je te dégoûtais, je le sais, je sais / Apprête-toi donc à recevoir tous ces cadeaux recommandés / Une à une les parties de mon anatomie / Une jambe et puis l'autre et puis un bras et caetera / Mon meilleur ami se chargera de terminer la besogne pour moi / Quand il sera en âge mon amour n'aura plus / Qu'à reconstituer ce puzzle / Pour reconnaître enfin son vrai père. »
 Dans « Le droit des pères », la violence est tournée contre le système judiciaire, et s'exacerbe dans la partie finale, avec l'apparition de l'envie de tuer : « Mon amour, sache que mes mains se seront déchirées sur l'infranchissable barbelé / D'une machine à fric qu'ils appellent justice / La plus vieille des putes, à la raie je lui pisse / J'ai cette envie de meurtre au fond de ma colère / Je ne poserais pas de bombe, non, ça me dégoûte / Il n'y a rien de plus bas, tu sais, celles qui arrachent les jambes et les bras / Elles n'arracheront jamais le cœur de ceux qui n'en ont pas / Tu sais, ceux qui nous offrent des miettes de jour pour tous les deux chaque mois / J'ai cette envie de meurtre au fond de ma prière / Ils m'ont volé mon droit de père, mon droit de père. »
- 6 L'un des poèmes réunis dans le recueil *Éparpillés* en 2020, intitulé « Seigneur aide-moi », va jusqu'au bout du fantasme de meurtre en narrant un crime par échorchement : « comme dans un fruit mûr / je planterai mes doigts / et de ta peau si jeune / je te dévêtirai » ; les vers qui s'ensuivent décrivent la mise en scène du cadavre dans une chambre à coucher, avant de conclure par une audacieuse association : « [...] dans mon ventre dansaient enlacés / Adolf Hitler et mère Teresa » (Cali 2020, 118).

- 7 On consultera sur ce sujet les travaux de Jérôme Meizoz à propos de la mise en spectacle de l'écrivain à l'ère du tout-médiatique, en particulier Meizoz 2016.
- 8 Le chanteur Dominique A publie en 2009 un premier ouvrage littéraire sous son nom de scène (un essai intitulé *Un bon chanteur mort*, Paris, éd. La Machine à cailloux), avant d'adopter pour les suivants (récits ou recueil d'articles) son véritable nom, Dominique Ané. On peut sans doute y lire la volonté de donner corps à une vraie carrière littéraire en la distinguant mieux de celle du chanteur, dans l'esprit du « pas de côté ». Par ce choix, l'identification onomastique complète et, symboliquement, la notion d'authenticité, s'avèrent plus ancrées dans l'œuvre écrite que chantée, mais l'observation est à relativiser dans la mesure où seul un ajout de deux lettres permet de passer d'un nom à l'autre. La démarche est similaire pour Raphaël, qui publie en 2017 son premier recueil de nouvelles, *Retourner à la mer*, sous son véritable nom complet, Raphaël Haroche.
- 9 Le premier roman, *Seuls les enfants savent aimer*, est dédié à trois personnes primordiales pendant son enfance et aujourd'hui disparues : sa mère, son père, et Carol Bobé, la petite fille dont il était amoureux à l'école primaire.
- 10 Un nouvel album intimiste, dont plusieurs chansons sont consacrées à des êtres chers disparus, vient de paraître, en octobre 2022. Son titre, *Ces jours qu'on a presque oubliés (vol. 1)*, correspond parfaitement à la poursuite d'une démarche autobiographique, amenée à être prolongée dans un second opus.

Bibliographie

- Bardèche, Marie-Laure : *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*. Paris : Delachaux & Niestlé, 1999.
- Bonnet, Gilles : *Auteur-Compositeur-Interprète-Écrivain. L'âge de l'ACIÉ (2000-2020)*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2021.
- Brun, Bastien : « Quand les chanteurs passent à la littérature » (23.10.2020). In : <https://musique.rfi.fr/chanson-francophone/20201023-quand-chanteurs-passent-litterature> (consultation 15.07.2022).
- Cali : *Rage. Entretiens avec Didier Varrod*. Paris : Plon, 2009.
- Cali : *Seuls les enfants savent aimer*. Paris : Cherche-Midi, 2018 (éd. Pocket, 2019).
- Cali : *Cavale, ça veut dire s'échapper*. Paris : Cherche-Midi, 2019 (éd. Pocket, 2020).
- Cali : *Éparpillés*. Lille : Invenit, 2020.
- Cali : *Voilà les anges*. Paris : Albin Michel, 2021.
- Chaudier, Stéphane / July, Joël : « « La voix, elle, ne ment pas » : créativité et mystification éthique dans la chanson ». In : *Babel* 34 (2016), 283-300.
- Dällenbach, Lucien : « Intertexte et autotexte ». In : *Poétique* 27 (09.1976), 282-296.
- Dougnac, Sophie : « Gaël Faye, à la gloire de ses mots ». In : *L'Est républicain* (30.06.2017) <https://www.estrepublicain.fr/edition-belfort-hericourt-montbeliard/2017/06/26/gael-faye-a-la-gloire-de-ses-mots> (consultation 15.07.2022).
- Faye, Gaël : *Petit pays*. Paris : Grasset, 2016.
- Gasparini, Philippe : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.

- Guillaumot, Arthur : « Cali, *Cavale* – Interview » (07.05.2019). In : <https://premierepluie.com/2019/05/07/cali-cavale-interview/> (consultation 15.07.2022).
- Hirschi, Stéphane : *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*. Valenciennes : Les Belles Lettres, 2008.
- July, Joël : *Esthétique de la chanson française contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- July, Joël : « Une littérarité hors la lettre : la chanson ». In : *Elfe XX-XXI* 8 (2019), <https://journals.openedition.org/elfe/838> (consultation 15.07.2022).
- Malzieu, Mathias : *La mécanique du cœur*. Paris : Flammarion, 2007.
- Meizoz, Jérôme : *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève : Slatkine, 2016.
- Payot, Marianne : « Mathias Malzieu et Cali, chanteurs lettrés ». In : *L'Express* (04.03.2019), https://www.lexpress.fr/culture/livre/mathias-malzieu-et-cali-chanteurs-lettres_2063501.html (consultation 15.07.2022).

Discographie

- Cali : *L'amour parfait*. Labels 0 724358 206425, 2003 (CD).
- Cali : *Menteur*. EMI Music France 0 946 3 374572 8, 2005 (CD).
- Cali : *L'Espoir*. Virgin 509995184402, 2008 (CD).
- Cali : *La vie est une truite arc-en-ciel qui nage dans mon cœur*. EMI 5099991827401, 2010 (CD).
- Cali : *Vernet-les-Bains*. Alva/Wagram Music 3267052, 2012 (CD).
- Cali : *L'âge d'or*. Sony Music 88875076441, 2015 (CD).
- Cali : *Les choses défendues*. Sony Music 88985383892, 2016 (CD).
- Cali : *Cavale*. Vercords 6022046272, 2020 (CD).