

Variétés :
littérature
et chanson

*Sous la direction de Stéphane Audesny
et Philippe Forest*

Entré le... 21/06/2012
Coll. ABG... 103
Cote... LET... 167



GALLIMARD



STÉPHANE AUDEGUY

Avant-propos

« Variétés » : sous cette appellation valéryenne, un numéro de la NRF vient témoigner de la richesse des rapports entre littérature et chanson. À qui en douterait, nous pourrions rappeler qu'à proprement parler la littérature française fut d'abord chanson ; que la mise en musique de notre poésie ne date pas de Marc Lavoine, ni même de Jean Ferrat ou de Francis Poulenc ; que Chateaubriand, par exemple, admirait Béranger (Pierre-Jean de) qu'il nomme, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, son « illustre ami ». Lequel Béranger ne dédaigna pas d'exhorter familièrement le vicomte à demeurer en France :

*Chateaubriand, pourquoi fuir ta patrie,
Fuir son amour, notre encens et nos soins ?
N'entends-tu pas la France qui s'écrie :
Mon beau ciel pleure une étoile de moins ?*

Et pour que la mesure soit pleine, nous pourrions aussi invoquer Rimbaud : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules,

contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.»

Chanson, littérature : une histoire qu'il serait même aisé, remontant à Homère, de prolonger jusque dans la nuit des temps. Nous pourrions, en somme, et comme disait Ferré, montrer nos papiers : est-ce bien nécessaire ? – Car il ne s'agit pas pour nous, ici, de faire autorité : cela messierait à la chanson tout autant qu'à la littérature. Au reste, l'histoire de la chanson existe. Elle a ses classiques, ses anthologies ; et les travaux de Stéphane Hirschi, qui ouvre ce volume avec une remarquable *Métaphysique* du genre, lui donnent une nouvelle jeunesse.

Quant à la question des mérites comparés de la littérature et de la chanson, elle est de celles dont on peut se passer. Nier leurs différences – comme le font de nos jours quelques Homais de la culture – procède de la confusion mentale ; hiérarchiser dans un sens ou dans l'autre, ce serait s'abandonner à un équivoque complexe, qu'il soit de supériorité ou d'infériorité. Et quand Jean-Yves Masson évoque l'impureté de l'art de la chanson, c'est bien parce qu'il y voit sa vertu cardinale. Mais si, tout de même, il fallait absolument assigner des positions, nous dirions sans doute, avec Serge Gainsbourg et certains contributeurs de ce numéro, que la chanson est un art mineur. Ce qui ne l'empêche pas de compter des chefs-d'œuvre. N'oublions pas du reste que le véritable amateur, lui, peut aimer de « mauvaises » chansons, comme le cinéphile des nanars, le lettré de piètres romans, etc. Le mauvais n'est pas le bas, et si la chanson traîne avec elle son lot d'abjection (disons Déroulède, par exemple), ce n'est ni plus ni moins que la littérature (disons... Machin, par exemple). Et l'on verra Aragon, dans l'entretien inédit que présente Nicolas Mouton et que Jean Ristar a eu la générosité de nous autoriser à publier, refuser, au nom de la poésie, de

condamner quelque forme de chanson que ce soit, malgré les suggestions de son intervieweur.

Je remarque que la chanson inspire du respect aux écrivains, et même parfois les intimide, autant que la littérature les chanteurs. Ce qui n'empêche ni les uns ni les autres de s'aventurer sur les terres du voisin : c'est pourquoi nous avons demandé à certains de ces auteurs transfuges (François Bégaudeau, Marie Modiano, Mathieu Riboulet) d'évoquer leurs « studios », et que nous laissons le dernier mot à Gérard Manset, écrivain et auteur-compositeur-interprète. Et chacun pourra trouver confirmation, en lisant les entretiens ici proposés avec Serge Lama et Bernard Lavilliers, des impressions que donne l'écoute de leurs œuvres : la chanson se nourrit de littérature, et particulièrement de poésie. Non pas, évidemment, que la chanson relève de l'ordre livresque (pas davantage, d'ailleurs, que la poésie). Et j'avoue que ces baladins qui, soucieux d'une légitimité institutionnelle, développent des ambitions littéraires du côté de la chanson, nous offrent de belles œuvres bien ficelées qui fleurissent le dictionnaire de rimes et affichent la richesse de leurs temps verbaux comme des biscoteaux, ne sont pas tout à fait de mon goût ; mais ni plus ni moins que les écrivains qui tentent depuis un demi-siècle de nous faire le coup de la petite musique. Bref, j'avoue que la chanson à texte m'ennuie autant que la littérature qui prétend ainsi chanter. Et je donne allégrement l'intégrale de, disons, Truc, pour *Be my baby* des Ronettes – refusant de croire, d'ailleurs, qu'elles doivent tout à l'arrangeur Phil Spector, comme le disent un peu vite des commentateurs malintentionnés.

C'est que la chanson n'est pas uniquement, pas d'abord, et pas en dernière analyse, un texte ; lequel peut paraître

simplet (mais cette simplicité n'épuise pas la question de son sens : je renvoie sur ce point aux remarques de Vincent Delecroix). D'où le fait que les fétichistes de l'intelligence et de la raison n'aiment guère la chanson, moins encore la chansonnette, celle qu'on chante à tue-tête ; mais, pas plus que la littérature, la chanson n'a à s'inféoder à l'intelligence. L'une et l'autre sont plaisirs sensibles, impliquent tout ensemble le corps et l'esprit. On croit pouvoir deviner que, jusqu'aux années 1950 ou 1960, chanter faisait partie des plaisirs populaires ; que cette pratique se soit érodée, c'est un plaisir corporel de moins, dont il faut regretter le déclin comme de celui d'une forme culturelle importante. Le chansonnier le sait, le romancier aussi ; les deux pourraient brailler, avec Marie Dubas :

*Ma bêtise m'est venue en naissant
Et j'ai beau fouiller dans ma tête
J'y trouve rien d'intéressant
J'suis bête*

C'est qu'il y a un plaisir de l'insignifiant, une jubilation du débile, et qui peut aller très loin : disons de *A wopbop loobop a wop bam boom* (Little Richard) à *I said a bip bop a hippie to the hippie to the bip bip bop* (The Sugarhill Gang), sans parler des ho hé hein bon et autres youplaboun, ainsi que des myriades de la la la. La chanson n'est pas seulement paroles et musique, donc. Peut-être d'abord interprétation : un bel organe ne suffit pas, d'ailleurs. L'histoire de la chanson est pleine d'interprètes vocalement atypiques (y compris, le griet est chronique, des chanteurs sans voix), qu'une présence, des inflexions, un grain de tristesse, de joie ou de folie, un indéfinissable souffle placent en haut des affiches. Et le peuple — pour lui redonner ce beau nom qu'il a perdu — a raison de parler d'une chanson de

Johnny. Même si Halliday en composa infiniment moins qu'il n'en interpréta, il n'en est pas moins, de toutes, l'auteur. À Yvette Guilbert qui, en 1931, lui écrit qu'il s'agit pour l'essentiel de s'effacer dans l'interprétation, Sigmund Freud, l'un de ses plus fervents admirateurs, lui répond de Vienne en récusant cette thèse de la transparence : « La personnalité de l'artiste n'est pas éliminée, mais certains éléments, par exemple des prédispositions qui ne sont pas parvenues à se développer ou des motions de désirs réprimés, sont utilisés pour composer le personnage choisi et parviennent ainsi à s'exprimer et à lui donner un caractère d'authenticité. » Et de conclure qu'il y a un « beau mystère » à « résoudre » : « pourquoi frémit-on en entendant *La Solitude* ou pourquoi répond-on "oui" avec tous les sens à la question : "*Dites-moi si je suis belle*" [titre d'une chanson d'Yvette Guilbert] ? ».

Nous ne sommes ici pas tellement éloignés de la question du style. Le point commun entre chanson et littérature porte un nom, si mal illustré et si mal défendu aujourd'hui qu'on hésiterait presque à l'écrire, mais qui doit figurer ici : poésie. Et si la réussite d'un roman dépend de figures et de détours autres que ceux qu'emprunte la chanson, ne serait-ce qu'en raison de sa brièveté, il n'est pas dit que leur charme diffère en son essence.

Certes, ce n'est sans doute pas une théorie de la chanson que Freud esquisse ici ; il parle pour son seul compte ; mais n'en va-t-il pas toujours ainsi, avec l'amateur de chanson ? En témoigne, dans ce numéro, le nombre des écrivains qui, spontanément, évoquent au sujet de la chanson leur vie privée, et notamment des souvenirs d'enfance. Que la chanson soit à la fois le lot commun et l'expérience la plus singulière, le beau texte d'Annie Ernaux en donne la preuve, qui inscrit dans la trame de *Madame Bovary*

plusieurs destins individuels, et jusqu'à la perspective de sa propre mort.

On ne confondra pas trop vite cette dimension élémentaire, vitale de la chanson avec le seul vécu, et une pauvre psychologie. Gardons-nous de tout ramener à ce réalisme qui domine aujourd'hui la littérature française, et une bonne part de sa chanson. Et c'est un poète, Robert Desnos, qui a su dire que le merveilleux est au cœur de la chanson – quand bien même il se présente sous les espèces du vécu et du réalisme : « Le merveilleux, le mystère, le miracle, autant de visages de l'inquiétude auxquels l'âme humaine donne ses baisers ténébreux, soit que le rêve pose la main sur son sommeil, soit que la songerie transforme les paysages au gré de son regard qui n'est pas de ce monde. Certaines chansons, par la vertu d'un ton qui est celui même des plus retentissantes paroles, ouvrent les portes de ces domaines désirables. Il suffit que la douleur d'amour, les tourments de la solitude sentimentale y trouvent leur expression pour que, entraînés par leurs refrains, nous nous engagions sur les routes libres de l'imagination et de la sensualité. »

Car chanter, c'est aussi s'arracher au présent, à l'immédiat de la vie quotidienne : chansons de toile, chansons des esclaves courbés sur les plants de coton. Chanter, c'est encore accéder à une sorte d'extase, qui est simultanément une désertion radicale et l'un des modes les plus forts de notre présence au monde. La chanson certes nous hante comme nous la hantons, mais François Bégaudeau a raison, s'expliquant sur son choix de chanter en français plutôt qu'en anglais, de conclure : « enraciné nulle part et paysan partout ». Une des plus belles scènes de chansons de toute l'histoire du cinéma, à cet égard, est ce moment où, dans *Bande à part* (Godard, 1963), Odile (Anna Karina) observe

que « dans le métro les gens ont toujours un air triste et malheureux ». Elle se met alors à dire ces vers d'Aragon,

*J'en ai tant eu qui s'en allèrent
Ils me demandaient que du feu
Ils se contentaient de si peu...*

Puis, à partir du quatrième vers, elle les chante, a cappella, sur une musique de Jean Ferrat :

... Ils avaient si peu de colère

*J'entends leurs pas j'entends leurs voix
Qui disent des choses banales
Comme on en lit sur le journal
Comme on en dit le soir chez soi*

*Ce qu'on fait de vous hommes femmes
Ô pierre rendre tôt usée
Et vos apparences brisées
Vous regarder m'arrache l'âme*

Alors le fracas du métro s'évanouit, et tout autre son aboli, le pouvoir de néantisation de la chanson dégage un espace de grâce et de tristesse infinie. Mais c'est aussi la distinction de la chanson et de la littérature qui s'évanouit.

Pour inverser le célèbre mot de Talleyrand, nous dirons qu'ici, tout ce qui est excessif est signifiant : on le vérifiera aussi bien en écoutant les raps les plus véhéments que les plus mièvres bluettes (et inversement).

Qu'on ne s'étonne pas, dès lors, du caractère répétitif de la production chansonnière (ni de la littérature, aussi bien). Oui, le sous-genre de la *torch song* est inusable, et le thème de la séparation et ses variantes (je m'en vais,

reviens, reste, ne t'en va pas) a encore de l'avenir... Les esprits chagrins s'en agacent. C'est ainsi : dans la chanson il est toujours cinq heures, et Paris n'en finit jamais de s'éveiller – c'est du moins ce que chantraient, *circa* 1802, Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers, qui fut aussi célèbre que Jacques Durronc, avec son tableau de Paris à cinq heures du matin :

*L'ombre s'évapore
Et déjà l'aurore
De ses rayons dore
Les toits alentours
Les lampes pâlisent,
Les maisons blanchissent
Les marchés s'emplissent :
On a vu le jour.*

La chanson prend plaisir aux petits riens (« ces petits riens », chante Gainsbourg, « qui me venaient de vous »), c'est-à-dire à tout ce qui n'importe guère aux gens prétendument sérieux ; c'est-à-dire à tout ce qui fait le charme de nos vies, et dont témoigne l'extraordinaire chanson de Tom Jobim intitulée *Les eaux de mars*, dont Georges Moustaki a donné une adaptation française :

*C'est le souffle du vent au sommet des collines
C'est une vieille ruine, le vide, le néant
C'est la pie qui jacasse, c'est l'averse qui verse
Des torrents d'allégresse, ce sont les eaux de mars*

C'est donc sous le double signe du dérisoire et de l'essentiel que les contributeurs de ce numéro de la NRF se sont placés, chacun à sa manière. Et quant à moi j'aurais accepté de rédiger cet avant-propos pour le simple plaisir

de pouvoir citer ces quelques lignes de la *Folle complainte* de Charles Trenet :

*Les bacs d'acétylène
Aux enfants assistés
Et le sourire d'Hélène
Par un beau soir d'été.*

D'autre part la chanson est une industrie.

I. MORCEAUX CRITIQUES

STÉPHANE HIRSCHI

Chanson : métaphysique d'un genre

à écouter. On va tenter d'en dissiper ici quelques-uns, en rappelant les lignes de force d'observations effectuées depuis plus de vingt ans et qui constituent les soubassements d'une discipline baptisée *cantologie*, à savoir l'étude du genre chanson considéré dans sa globalité esthétique (texte, musique et interprétation)¹.

Un art du temps compté

Au commencement, un constat : le mot « chanson » est importé, tel quel, en langue japonaise (*shân-sôn*). On le retrouve aussi en allemand, parfois même en anglais, signe de l'impossible traduction d'une réalité esthétique spécifique. Française ou francophone, la chanson semble donc une production particulière, avec par conséquent ses composantes et caractéristiques propres.

De l'intérieur ou pour un regard étranger, la chanson s'avère un genre particulier au sein de la vaste et antique pratique universelle du *chant* (l'anglais *song*, le japonais *uta*, etc.). À cette aune, le genre chanson se distingue aussi bien de l'opéra (même s'il se rapproche de ses *arias*) que du chant de travail ou de marche, mais tout autant du *lied* que du rap ou de la mélodie française par exemple. C'est une question d'équilibre, de dosage entre leurs diverses composantes, et non de simple couleur musicale : le *phrasé naturel* n'y est ni lyrique (ce qui distingue la chanson tant de la mélodie que de l'air d'opéra), ni déclamé comme dans le rap, mais les rythmes et l'orchestration peuvent relever du blues, de la variété, du folk, de la musette, du tango, du reggae, du rock, du symphonique, de la musique de chambre, du yé-yé — la liste n'est pas limitative et ouvre

La chanson a mauvais genre. Un genre encanaillé pour écrivains en désir de frissons : Sartre ou Queneau inspirés par le charme de Juliette Gréco, renouvelant après guerre dans les caves de Saint-Germain les émotions fin de siècle d'un Richépin ou d'un Toulouse-Lautrec à Monmartre, qui inspiraient les traits ou les saillies d'Yvette Guilbert ou d'Aristide Bruant ; un genre aux marges de la légitimité pour une plume à polars ou à scénario comme Djian, collaborant avec le chanteur suisse Stephan Eicher ; un repaire de poètes recalés ayant intériorisé leur exclusion de la confrérie des artistes : honnêtes mais modestes artisans de l'entresol, à l'image de Gainsbourg, qui, lors d'une fameuse émission d'*Apartrophes*, concéda à ce genre où il excellait le statut d'art mineur, faure d'un apprentissage institutionnel qui aurait permis à la chanson de compter parmi les beaux-arts ; un genre juste bon à *populariser* quelques poètes d'accès somme toute facile, et par là même sans doute sujet à caution, comme Prévert ou Aragon — le genre de la *mélodie française*, ou diverses formes d'un chant lyrique ou d'avant-garde, s'octroyant le privilège d'un dialogue plus sacralisé avec une poésie maintenue sur un piédestal savant.

Il y a, on le voit, toutes sortes de malentendus concernant ce genre que pourtant tant d'oreilles prennent plaisir

1. Voir à ce sujet mes deux ouvrages : *Jacques Brel, chant contre silence* (Nizet, 1995), et *Chanson, l'art de fixer l'air du temps* (Les Belles Lettres, 2008), ainsi que toute la collection « Cantologie » aux éditions Les Belles Lettres.

sur tous les métrissages —, pour peu que les paroles soient en tout cas suffisamment distinctes de leur habillage musical.

Il s'agit donc de penser d'emblée la différence entre chant et *chanson*. Le chant est une *pratique* séculaire (et quasi universelle) sans nécessaire dimension artistique ; la chanson est une *forme*, structurellement brève, à potentialité artistique du fait de son déploiement en tant qu'œuvre interprétée, et fixée aujourd'hui par les techniques de l'enregistrement. L'histoire de cette forme en France comprend bien des étapes, mais, par-delà les évolutions de ses conditions de production et de ses enjeux au cours des siècles, s'impose un constat essentiel : une tension traverse le genre entre les œuvres d'auteur, signées dès l'époque des troubadours, et les productions non signées, populaires et diffusées sans pour autant correspondre à une forme arrêtée (caractérisées par leurs variantes textuelles et leur mobilité mélodique, sans compter les conditions d'interprétation fluctuantes).

L'équilibre s'en fixe donc une première fois dans les œuvres des *troubadours*, dont la langue d'oc a ensuite essaimé dans les trois espaces linguistiques (francophone via les trouvères, mais aussi hispanophone et lusophone) où la chanson se révèle encore aujourd'hui la forme dominante du chant populaire, dans son équilibre entre musique freely-donnable et paroles aisément intelligibles, de la Belgique au Brésil ou du Québec à l'Andalousie.

C'est grâce à l'évolution des modes de fixation d'une part, et d'autre part de la notion d'auteur, qu'au milieu du XIX^e siècle se cristallise à nouveau en France, après une parenthèse amorcée à la Renaissance, une représentation de la chanson en tant qu'œuvre, produite par un ou plusieurs auteurs, associant désormais des paroles définies à une musique propre. S'interrompt ainsi le principe d'interchangeabilité (ce qu'on appelle le système du *rimbre* ou

du *fredon*) qui avait prévalu pendant des siècles — et qui contribuait à la propagation des chansons dans une société dont la majorité de la population était plus imprégnée de tradition orale qu'écrite. Le genre peut alors cheminer, sur un triple fond : l'*aura* du créateur romantique ; la défense juridique et financière des droits du créateur depuis la fondation de la SACEM en 1851 ; et enfin grâce à la révolution technique des fixations sonores à partir des techniques d'enregistrement depuis leur mise au point par Edison et Cros en 1877. Prévaudra du coup la figure symbolique désormais dominante dans l'imaginaire collectif de l'*auteur-compositeur-interprète*, pourant loin d'être la seule valide.

Dans cette configuration moderne, s'affirme un statut propre aux œuvres chansons, fixées juridiquement et surtout phonographiquement : au texte et à la mélodie sont désormais *indissociablement* mêlés voix, orchestration et un débit déterminé. Et c'est alors que se manifeste la spécificité de ce genre nouveau, nouveau non dans son émission mais dans ses supports et donc dans sa forme même d'œuvre. Si le corps, la voix, le temps — longueur et débit — sont incorporés au genre chanson, à ses productions, on a dès lors affaire à une forme d'expression liée à la durée, et plus précisément à une durée limitée. Compte tenu des critères d'intelligibilité des paroles qui conditionnent pour leur part l'intuition esthétique du genre, on peut alors proposer une série de définitions opératoires :

1. *une chanson* : un air fixé par des paroles ;
2. *un air* : une composition musicale facile à fredonner, donc doublement brève, limitée par la mémorisation, et limitée par le souffle ;
3. *une chanson vivante ou organique* : une chanson interprétée, et par conséquent une question de souffle, liée à l'air et à la vie, un *instantané*, ou une *suite d'instantanés*,

dans un temps mesuré. C'est la chanson qu'on entend, qu'on recient, créée *in fine* par son interprète.

Répondons sur ces bases à « l'art mineur » selon Gainsbourg en lui rappelant sa propre chanson *La Javanaise*. Loin d'être une danse exotique (la chanson s'est beaucoup dansée, au début des années 1960, mais comme un slow sur une valse lente et sensuelle), le titre renvoie, de façon codée mais claire à qui veut l'entendre, à une forme d'argot bien connue consistant à insérer le phonème « av » dans les syllabes d'une phrase. Ainsi décodée cette *Javanaise* s'avère un cas modèle du rapport particulier au temps qui est la marque même du genre chanson (et que souligne si bien le dernier vers de son refrain, si on daigne l'entendre dans tout son déploiement : « Nous nous aimions / Le temps d'une chanson ») : l'art d'une fugacité éternisée. En effet, si le refrain semble accepter avec nostalgie l'irréversibilité d'un « nous nous aimions », les couplets, scandant le phonème « av » (J'avoue / J'en ai bavé / Pas vous / Mon amour / Avant / D'avoir eu vent / De vous / Mon amour), suggèrent en revanche par leur variations un *avenu codé*, en javanais : un « je vous aime » implicite, en autant de volutes autour de « j'ave vavous avémave ». Du coup, le « temps d'une chanson », qui suspend non seulement les refrains, mais la chanson elle-même, se révèle la subtile mise en œuvre d'un décalage entre « nous nous aimions », accepté seulement en apparence, et un « je t'aime encore », suggéré en « javanais ». La sensualité de la danse et de son Eros n'assure alors plus seulement la fonction économique d'une large et consensuelle diffusion de l'œuvre ainsi mise en musique : elle permet de rejouer l'amour disparu au présent même du chant, et en

1. *La Javanaise*, paroles et musique de Serge Gainsbourg, 1963.

le prolongeant jusqu'à son agonie par la chanson, dans sa brièveté, condamnée mais dilatée.

On a ici affaire à un cas certes atypique par son information brouillée, mais structurellement emblématique : toute chanson interprétée est nécessairement brève et doit donc affronter une représentation de la fin imminente au sein même de son développement. Toute chanson, à l'instar du primesautier *Je chante* de Charles Trenet, doit constater au finale qu'un « je hante » (« les fermes et les châteaux ») est toujours inéluctable.

La cantologie en est ainsi arrivée à formuler cette conclusion apparemment provocante : les chansons françaises, à partir du XX^e siècle, sous leur forme enregistrée, doivent s'entendre, quels qu'en soient les thèmes, structurellement, comme des métaphores de l'agonie, c'est-à-dire comme le compte à rebours vers la fin qui s'amorce dès le début d'une chanson : elle est en train de finir dès qu'elle commence. Cette structure revêt le caractère concentré d'une agonie – et pas du simple développement temporel indéfini qui marque toute existence.

Une telle configuration structurelle détermine une véritable spécificité de la chanson enregistrée. Elle présente du coup des traits précisément adaptés à la traduction esthétique de cette structure d'agonie. Il ne s'agit en aucun cas de réduire l'efficacité artistique d'une chanson au seul champ thématique des réelles chansons d'agonie, du type du *Moribond* de Jacques Brel. Au contraire, une chanson d'amour relève en fait du même esprit : celui d'un divertissement face à la mort, d'un moyen de retarder le cours du temps réel par le cours, imaginaire, de la chanson – tout en nous signifiant que le temps est néanmoins passé durant cette parenthèse d'éternité (car il est bien évident que tout spectacle artistique vise à nous faire oublier le temps réel, mais sans articuler cette évasion au temps qui

dans un temps mesuré. C'est la chanson qu'on entend, qu'on recient, créée *in fine* par son interprète.

Répondons sur ces bases à « l'art mineur » selon Gainsbourg en lui rappelant sa propre chanson *La Javanaise*. Loin d'être une danse exotique (la chanson s'est beaucoup dansée, au début des années 1960, mais comme un slow sur une valse lente et sensuelle), le titre renvoie, de façon codée mais claire à qui veut l'entendre, à une forme d'argot bien connue consistant à insérer le phonème « av » dans les syllabes d'une phrase. Ainsi décodée cette *Javanaise* s'avère un cas modèle du rapport particulier au temps qui est la marque même du genre chanson (et que souligne si bien le dernier vers de son refrain, si on daigne l'entendre dans tout son déploiement : « Nous nous aimions / Le temps d'une chanson ») : l'art d'une fugacité éternisée. En effet, si le refrain semble accepter avec nostalgie l'irréversibilité d'un « nous nous aimions », les couplets, scandant le phonème « av » (J'avoue / J'en ai bavé / Pas vous / Mon amour / Avant / D'avoir eu vent / De vous / Mon amour), suggèrent en revanche par leur variations un *avenu codé*, en javanais : un « je vous aime » implicite, en autant de volutes autour de « j'ave vavous avémave ». Du coup, le « temps d'une chanson », qui suspend non seulement les refrains, mais la chanson elle-même, se révèle la subtile mise en œuvre d'un décalage entre « nous nous aimions », accepté seulement en apparence, et un « je t'aime encore », suggéré en « javanais ». La sensualité de la danse et de son Eros n'assure alors plus seulement la fonction économique d'une large et consensuelle diffusion de l'œuvre ainsi mise en musique : elle permet de rejouer l'amour disparu au présent même du chant, et en

1. *La Javanaise*, paroles et musique de Serge Gainsbourg, 1963.

le prolongeant jusqu'à son agonie par la chanson, dans sa brièveté, condamnée mais dilatée.

On a ici affaire à un cas certes atypique par son information brouillée, mais structurellement emblématique : toute chanson interprétée est nécessairement brève et doit donc affronter une représentation de la fin imminente au sein même de son développement. Toute chanson, à l'instar du primesautier *Je chante* de Charles Trenet, doit constater au finale qu'un « je hante » (« les fermes et les châteaux ») est toujours inéluctable.

La cantologie en est ainsi arrivée à formuler cette conclusion apparemment provocante : les chansons françaises, à partir du XX^e siècle, sous leur forme enregistrée, doivent s'entendre, quels qu'en soient les thèmes, structurellement, comme des métaphores de l'agonie, c'est-à-dire comme le compte à rebours vers la fin qui s'amorce dès le début d'une chanson : elle est en train de finir dès qu'elle commence. Cette structure revêt le caractère concentré d'une agonie – et pas du simple développement temporel indéfini qui marque toute existence.

Une telle configuration structurelle détermine une véritable spécificité de la chanson enregistrée. Elle présente du coup des traits précisément adaptés à la traduction esthétique de cette structure d'agonie. Il ne s'agit en aucun cas de réduire l'efficacité artistique d'une chanson au seul champ thématique des réelles chansons d'agonie, du type du *Moribond* de Jacques Brel. Au contraire, une chanson d'amour relève en fait du même esprit : celui d'un divertissement face à la mort, d'un moyen de retarder le cours du temps réel par le cours, imaginaire, de la chanson – tout en nous signifiant que le temps est néanmoins passé durant cette parenthèse d'éternité (car il est bien évident que tout spectacle artistique vise à nous faire oublier le temps réel, mais sans articuler cette évasion au temps qui

réellement s'écoule). *La Janmaie*, et son processus de subversion du cours linéaire du temps, en offre un bon exemple, encore plus efficace que la simple complainte nostalgique, qui, elle, enregistre encore le flux irréversible des jours, et accepte donc l'irrévocable perte, y compris durant la chanson. C'est toute la différence entre le registre pathétique de la complainte, qui se contente d'un état de fait déplorable, et la tension d'œuvres dramatisées, dont les formes d'énonciation visent à sublimer le drame évoqué, et ainsi à le conjurer au moins pour un temps.

L'audition d'une chanson détermine donc une forme d'horizon d'attente pour l'auditeur. Forme d'évidence inconsciemment codée, sur fond de ce nécessaire sentiment du temps compté qui permet seul de garder l'attention des auditeurs jusqu'au terme de la chanson (ils doivent pouvoir rester attentif aux informations des paroles, puisqu'elles sont intelligibles et pas seulement musicales), et qui impose plusieurs exigences convergentes (et pas nécessairement conscientes) pour le créateur de chansons : non seulement un air mémorisable, nécessairement bref, mais aussi une thématique de l'instantané. La chanson, dans cette perspective cantologique, c'est donc l'art de fixer des instants ou des images, au seuil de l'éternité, et de les animer, de leur donner ce souffle de vie limitée qu'est l'air chanté. On comprend, à cette lumière, que la description d'états d'âme ressortisse si bien au domaine lyrique, états d'âme justement fugaces et insaisissables que le sujet lyrique veut pourtant éterniser. Mais on comprend aussi que des tranches de vie ou des séries de points de vue puissent également constituer la trame de chansons : dans tous les cas, il s'agit d'instantanés, au sens que la photographie a pu donner à ce terme – instantanés dont chaque chanson fait sa pâture en leur conférant vie et voix.

Chanson et poésie

La chanson ainsi définie comme un air fixé par des paroles, on comprend que cet air est porté par le souffle de son interprète. C'est lui qui anime la relation entre les mots du parolier et le corps – la voix – qui les incarnent en chanson.

C'est dans cette perspective qu'on peut évoquer la relation trop souvent biaisée qu'on noue entre chanson et poésie. Selon les critères cantologiques, ce n'est donc pas dans les mots et leur agencement que réside une possible poésie propre aux œuvres écrites pour la chanson, mais plutôt dans la dynamique de questionnement temporel qu'instruit la double articulation de ces mots avec d'une part la musique qui les porte, et d'autre part l'interprète qui choisit de les incarner. Cette poésie spécifique se tisse dans une relation entre chanson et temps, un temps compté aussi bien par le souffle du chanteur que par les limites de mémorisation qu'implique un air pour être fredonnable.

Il s'agit d'abord de distinguer mise en chanson et mise en musique. La mise en musique repose sur un respect du texte premier. Elle peut chercher à le servir, comme dans le second disque *Ferrat chante Aragon* (1995), souvent proche du récitatif, aux airs peu porteurs malgré le respect de la structure couplets-refrain ; ou bien elle peut se mettre en avant, dans la logique de la mélodie française, mise en musique de poèmes de Baudelaire, de Verlaine ou d'autres par des musiciens comme Debussy, Fauré ou Chausson...

La mise en chanson, en revanche, recherche un équilibre entre les effets de texte et de musique, qui implique d'éventuelles modifications au texte originel. La chanson en compte de nombreux exemples, des modifications imprimées par Brassens à ses textes allographiques, comme *La prière* d'après le *Rocaire* de Francis Jammes, à celles de Ferré sur

Aragon dans *Est-ce ainsi que les hommes vivent*, pour n'en citer que de célèbres.

Le traitement imposé aux poèmes d'Aragon s'avère complexe : le processus de mise en chanson y détermine des choix textuels afin d'obtenir une dynamique et un équilibre particuliers entre texte et musique, et donc d'éventuelles modifications au texte original. Ainsi, pour composer *Que serais-je sans toi ?*, au lieu du texte d'Aragon à la fin du *Roman inachevé* :

Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant
Que serais-je sans toi que ce balbutiement

Le refrain de Ferrat modifie l'ordre des vers, intervertissant les vers 2 et 3 :

Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre
Que serais-je sans toi que ce balbutiement.

Or les vers du poème ne sont pas ceux d'un refrain, mais les quatre derniers vers d'un sizain : Jean Ferrat l'a coupé pour créer son refrain. Ces vers s'inscrivent chez Aragon dans le développement sparial de son texte : un élan contrarié au deuxième vers, puis le flux en réaction des réponses multiples apportées à cette éventualité refusée, flux poursuivi par encore trois images au début de la strophe suivante. Les rimes de ce quatrain sont plates, l'ordre adopté par Ferrat pour la chanson dispose des rimes alternées, venant ainsi balancer le rythme de ses phrases mélodiques. Aragon joue d'une irrégularité maîtrisée,

figure du déséquilibre de son « je » lyrique ; Ferrat expose les vers de façon à rendre sensible un repérage sonore pour son auditeur, ainsi mis en situation de percevoir une scansion temporelle. Dès lors, l'inversion des vers dans ce refrain permet d'insuffler un nouveau dynamisme à l'essor du chant : après le sentiment d'essoufflement, d'abattement, imprimé par l'image de la montre arrêtée, l'énunciation rebondit, et précisément sur le thème de son émergence éventuellement contrariée, celle du « balbutiement ». Le refrain prend alors une force conjuratoire, déniaut ce balbutiement par son propre mouvement, générateur des couplets à venir, et refusant catégoriquement l'hypothèse d'une absence de l'aimée. Le déploiement de la voix de Ferrat et l'allongement de cette syllabe finale ne laissent en effet pas d'autre réception possible que celle d'un flamboyant optimisme, balayant le sens même de cette image du balbutiement pour celle de lendemains qui chantent à l'instar de cette envolée vocale. Le poème d'Aragon laisse un instant planer l'image noire d'une vie sans Elsa, il alterne sans effet de progression les angoisses et leurs conjurations ; son sens s'en dégage confusément, par sédimentation au sein d'un univers trouble ; la chanson de Ferrat célèbre l'amour tel qu'il existe – dans toute la force d'un optimisme soutenu par l'élan d'une progression. L'hypothèse de l'absence n'y sonne qu'en figure rhétorique, démonstration par l'absurde, contraste destiné à relever le bonheur du présent.

La mise en chanson, considérée de la sorte, insère par conséquent un devenir, une temporalité sensible, celle de la mesure, par-delà l'inscription dans l'espace de la page que dessine l'écriture poétique. Dans cette logique d'audition sans retour possible en arrière, la structure musicale a pour fonction d'insuffler un dynamisme aux évocations textuelles.

Si donc, dans une chanson, l'inscription sur une cadence de la voix de l'interprète, pulsation, expression de corporeté, peut paraître à certains (y compris des chanteurs¹) une entrave, une limite à la quête poétique, l'analyse canologique préfère l'entendre comme un moteur, le seul réceptacle possible d'une temporalité comptée et concrète au cœur — dans son essence — de la parole poétique. Poésie concrète, existentielle, dans son rapport d'incantation au temps de nos vies, ainsi doit s'écouter la chanson enregistrée. La prise de son y est capture de l'ineffable jonction espace-temps. On conçoit donc que toute mise en musique d'un poème ne détermine pas nécessairement sa mise en chanson : sans la présence sensible d'un air fredonnable, d'une pulsation et de formes de répétitions destinées à dilater la matière précieuse de cet air compté, on aboutit soit au genre aristocratique de la *mélodie*, illustré par Fauré ou Debussy, soit au *poème chanté*, comme lorsque Ferré met ses notes au service de Verlaine ou de Rimbaud : faute d'une confrontation marquée avec les formes concrètes de la scansion du temps, en particulier des formes mélodiques récurrentes repérables à l'audition, figuration chantée d'un air en sursis, le texte y éclipse l'ensemble.

C'est en effet cette mise en corps, au moins vocal, sur fond d'agonie métaphorique, qui distingue radicalement poésie et chanson à l'ère de l'enregistrement, même si certains poèmes acceptent (voire appellent) cette forme d'incarnation temporelle. *Les Feuilles mortes* s'avèrent ainsi, à réception, plus encore l'œuvre de Monrand, leur créateur en tant qu'interprète, que de Prévert et Kosma. Par-delà les malentendus, la poésie d'une chanson surgit donc lors de sa vraie naissance : son interprétation, ce corps-à-corps vocal avec le temps compté et au pouvoir d'évocation multiforme.

Point besoin donc, pour que se révèle cette poésie du temps compté, de poètes certifiés, publiés sur papier, et de leur mise en musique ou de leur mise en chanson.

Ainsi, Rimbaud, figure catalytique, peut-il prendre corps et écho par-delà ses propres poèmes, comme dans *Affaire Rimbaud* de Thiéfaïne¹. Au refrain s'y interpellent le nom, l'image de l'aventurier, et le sentiment résultant à la fois de ses visions poétiques et peut-être de sa fin, malade et délirant : « Horreur, Harrar, Arthur. » Le jeu des paronomases détermine ici une quasi-fusion entre ces différentes composantes d'un imaginaire où le quêteur insatisfait de Beauté rejoint le trafiquant d'armes. Sur un rythme de valse lancinante jouée par des guitares électriques, la chanson s'achève en vision cyclique, hésitant entre sentiment prégnant de manque définitif, et affirmation d'un écho toujours présent de cette voix aux illuminations bliffées par la certitude que les éclairs seront noircis par des cauchemars, et les dégingolades inséparables des envolées, affirmation / négation tirée du *Dormeur du val* : « Horreur, Harrar, Arthur / Et pas de cresson bleu / Horreur, Harrar, Arthur / Où la lumière pleurt. »

Quant au *Rimbaud* d'Allain Leprest², « Rimbaud » y résonne en tant que refrain, comme si ce nom, à lui seul, réunissait par sa densité connotative les deux faces contradictoires qu'assume le genre chanson : la dilatation dans la concision. La chanson, structurée sur l'irréel d'un Rimbaud devenu centenaire, prolonge les ouvertures de l'œuvre, citée comme éclairage des événements qui lui ont succédé au cours du *xx^e* siècle, mais d'emblée mise en perspective d'une disparition prématurée : « Rimbaud / Tu

1. *Affaire Rimbaud*, paroles et interprétation d'Hubert-Félix Thiéfaine, musique d'Hubert-Félix Thiéfaine et Claude Mairet (éd. Lilibit/Dimanche, 1986).

2. *Rimbaud*, paroles et interprétation d'Allain Leprest, musique de Francis Lai (éd. Prod. Alléluia, 1988).

nous aurais fait un bath de vieillard / [...] Avec tes vieux poings dans tes poches crevées / Si la gangrène avait pris le temps d'louffer / L'autre jambe ». Tandis qu'en résonnent des échos célèbres, comme une citation à peine modifiée du début de « Ma Bohème », l'œuvre s'est ouverte non seulement au chant, mais à l'art de la chanson en tant qu'expression métaphorique de l'agonie, impliquée chez Leprest par cet irréel d'une mort annoncée et cependant repoussée, en outre sans cesse rappelée, presque martelée, par la lancinante d'accords répétés par les claviers d'une part, et par la dramatisation d'un accordéon aux notes étirées, à l'image du trait final de la chanson, double effet de disparition et de prolongation : « T'avoueras quand même qu'c'est pas des manières / [...] d'enfanter une génération / En laissant la mère sans rien sans pognon / Enceindre. » On est avec ce finale au cœur du genre chanson : refus d'en finir tout en en finissant, à l'instar de ces rappels incessants de l'artiste par son public réclamant « une autre » au terme d'un récital, en prolongeant le plaisir de l'œuvre à la fois par ses applaudissements et, dans certains cas, par un freedomement collectif de la chanson réclamée.

La chanson comme art d'une captation de l'éphémère, point n'est besoin du nom d'un poète pour y parvenir. Dans une ancienne chanson de Juliette, par exemple, *Sur l'oreiller*, des évocations bandelairiennes marient à leur manière Éros et Thanatos, lit d'amour et lit funèbre indissociés :

*Je veux garder pour en mourir
Ce que vous avez oublié
Sur les décombres de nos desirs
Votre parfum sur l'oreiller
[...] Tenez ! Voici, j'ai découvert
Dissimulés sous l'évidence
De votre Chanel ordinaire*

*De plus serries fulgurantes.
Il me faudrait les revenir
Pour donner corps à l'éphémère*

Poésie de l'épiphanie, fixation de l'instantané, la chanson résonne en art de donner corps à l'éphémère, à chacune de ses interprétations, comme autant d'incarnations. Qu'il s'agisse de ses propres paroles ou d'un texte allographe, comme dans sa mise en chanson de Desnos tirée *Papier buvard*, Juliette donne l'exemple d'une interprétation capable de fixer le fugace, et même l'insaisissable par excellence – le temps des émois adolescents :

*La vie est une bobine de fil
J'ai eu treize ans au mois d'avril
Et je me sens vieillir très vite
Mais on m'appelle ma petite
Une petite...*

Tout le paradoxe du genre chanson se concentre dans ces cinq vers : la voix pour l'occasion flûte de Juliette – elle qui n'hésite pas à incarner par ailleurs des comiques troupiers, des emperereurs chauves, des lions ou des ivrognesses, voire à réinterpréter Piaf en tango –, cette voix instraure, en un temps plus global de représentation scénique, une complicité avec le public pour un jeu de retour en arrière (au moment de l'enregistrement, Juliette a trente-deux ans). Et en même temps, cette voix nous dit « vieillir très vite ». Elle énonce ainsi l'essence de la chanson, son dénouement à brève échéance, et elle en dénonce l'ambition insensée : arrêter, dilater cette temporalité, d'autant que – et parce que – elle est comptée, mesurée et précieuse. La chanson dure plus de quatre minutes. Néanmoins, toute sa logique d'allongement de l'éphémère est déjà contenue

dans le chant du cinquième vers : dilatation des syllabes, ligne mélodique qui aspire à prendre son envol mais n'y parvient pas vraiment. L'adolescence, cet état intermédiaire, s'est concrétisée dans ce « Une petite... » placé à cet endroit précis, sur ce rythme précis, avec cette exacte mélodie, sur l'accompagnement sage du piano des jeunes filles bien élevées. Le refrain (« J'aime boire de l'encre / Et manger du papier buvard »), par son texte assumant une régression (régression temporelle, et à un avant de l'écriture), par sa langue musicale et sa structure par nature répétitive, ne fait ensuite que donner à entendre ce désir d'éterniser l'éphémère que les couplets ont instauré d'emblée, et sur lequel ils s'achèvent :

*Cette vie est triste à mourir
Ah, cela m'ennuie de vieillir.*

Les phrases singent le discours adulte et fixent en même temps le refus d'en être : elles expriment un seul temple, au seuil, précisément, de l'ultime refrain, de son ultime station.

Dynamique de vitalité dans un cadre plus que contraint – léral –, le genre chanson, déployé dans sa temporalité incarnée – un timbre, parfois fragile, parfois impétueux –, incarne ainsi, à chaque interprétation, l'énergie d'un partage offert aux auditeurs, aux spectateurs, sacrifice d'une mort par procuration, toujours rejouée, toujours déifiée, reprenant la fonction cathartique des héros tragiques du théâtre antique, sources de sympathie et néanmoins boucs émissaires.

Cette image sacrificielle me ramène alors l'image des deux chanteurs graphistes sur l'évocation desquels j'avais achevé mon livre *Chanson, l'art de fixer l'air du temps* en 2008. Je conclusais en comparant deux modalités d'un lyrisme

de la déchirure. Un temps segmenté, quasi figé dans le reflet d'instantanés chez Mano Solo ; un temps ouvert de la condensation jaillissante, *épiphanie* en quête de l'autre chez Leprest. Depuis, l'un et l'autre ont hélas tiré leur révérence. Mais Mano l'avait prédit dans *Je suis venu vous voir* :

*Tant que quelqu'un écoutera ma voix
Je serai vivant
Dans votre monde à la con*

Et quelques jours avant son dernier souffle, en août 2011, l'ami Allain Leprest chanterait encore, en duo avec sa fille Fantine (des traces en demeurent sur internet) :

*Tu valseras pour rien mon vieux
La belle que tu serres dans tes yeux
Ce n'est pas de l'amour
C'est une envie d'amour
Tu vales avec une ombre*

Une image de la chanson, cet art éthiquement métaphysique ? L'image d'une persistance, le signe d'une résistance et d'un désir – envoûtants.

Stéphane Hirschi est professeur à l'université de Valenciennes.

1. <http://www.youtube.com/watch?v=Jxm7v0obSOQ> *Une valse pour rien*, paroles d'Allain Leprest, musique de Luis Sylvestre Ramos (éd. Tactel, 2005).