

Poésie et chanson de la France à l'Europe

Céline Pruvost

▶ **To cite this version:**

Céline Pruvost. Poésie et chanson de la France à l'Europe. Vox Popular, 1/2, 2017. hal-03836494

HAL Id: hal-03836494
https://u-picardie.hal.science/hal-03836494

Submitted on 8 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

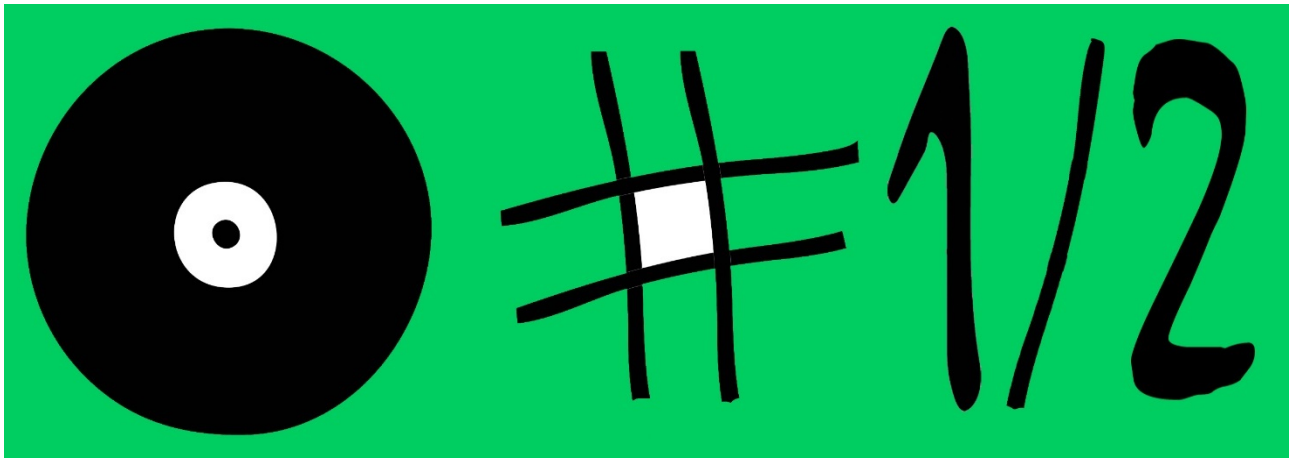
VOX POPULAR

1/2 (2017)

Poésie et chanson de la France à l'Europe

sous la direction de Céline Pruvost

(avec la collaboration de Giulia Radin, Fondazione N. Sapegno, Morgex)



ISSN 2531-7059

Vox Popular
Rivista on-line open access della IASPM Italiana
Anno I, numero 1/2 – settembre 2017
ISSN 2531-7059

Direttore scientifico
Franco Fabbri

Direttore responsabile
Jacopo Tomatis

Comitato di redazione
Jacopo Conti, Gabriele Marino, Errico Pavese

Comitato scientifico
Perle Abbrugiati *(Université d'Aix Marseille);* Roberto Agostini *(Conservatorio di Cesena);* Alessandro Carrera *(University of Huston);* Francesco D'Amato *(Università Roma "La Sapienza");* Franco Fabbri *(Conservatorio di Parma);* Olivier Julien *(Université Paris-Sorbonne);* Rubén Lopez Cano *(Escola Superior de Música de Catalunya);* Luca Marconi *(Conservatorio di Pescara);* Francesco Martinelli *(Fondazione Siena Jazz);* Sílvia Martinez *(Escola Superior de Música de Catalunya);* Giordano Montecchi; Allan Moore *(University of Surrey);* Peppino Ortoleva *(Università di Torino);* Roberta Paltrinieri *(Università di Bologna);* Vincenzo Perna *(IASPM italiana);* Goffredo Plastino *(Newcastle University);* Marcello Sorce-Keller *(Universität Bern);* Lucio Spaziante *(Università di Bologna);* Gino Stefani *(Università Popolare di MusicArTerapia, Roma "Tor Vergata");* Philip Tagg *(University of Salford, Leeds Beckett University);* Marta Ulhoa *(UNIRIO);* Andrea Valle *(Università di Torino);* Peter Wicke

Per contatti
iaspmitalia@gmail.com

Sito internet
http://www.voxpopular.it

Editore
IASPM Italiana, associazione culturale senza fini di lucro con sede legale in Corso Vittorio Emanuele II 198bis, 10138 – Torino (Italia)

Stéphane Hirshi
Les ACI de l'âge d'or, au féminin : Barbara et Anne Sylvestre, d'hier à aujourd'hui
Transfiguration et éclosion 142

Peter Hawkins
La Mésentente cordiale ? La chanson française dans le contexte anglophone . 159

Céline Pruvost
Traduire la chanson, un révélateur de sa spécificité 168

Catherine Rudent
Anaphores, séquences et chanson poétique 187

Isabelle Marc
La tentation poétique de la chanson française : le cas de Dominique A 200

Gilles Schlesser
Petits lieux et grands talents 216

Les ACI de l'age d'or, au feminin : Barbara et Anne Sylvestre, d'hier à aujourd'hui Transfiguration et éclosion

Stéphane Hirshi
stephane.hirschi@univ-valenciennes.fr

Abstract

Si l'on associe souvent la figure de l'auteur-compositeur-interprète à la fameuse trilogie masculine Ferré, Brassens, Brel, on laisse du coup dans l'ombre deux de leurs contemporaines féminines qui ont elles aussi donné ses lettres de noblesse à la fonction d'ACI : Barbara et Anne Sylvestre. Outre cette féminité, elles se distinguent aussi par une longévité supérieure. Quand Brel ou Brassens disparaissent vers 1980, Barbara enregistre jusqu'en 1996, et Anne Sylvestre vient encore de sortir un nouvel album au printemps 2013.

Il sera donc intéressant d'observer l'évolution artistique de ces deux créatrices, l'une en plus de 40 ans de carrière, et l'autre en presque 60 ans – depuis 1957 ! On tentera donc, selon une démarche *cantologique* (analyse de la chanson dans sa globalité : texte, musique *et* interprétation), de préciser les continuités et les évolutions dans le parcours de chacune de ces deux créatrices, depuis une esthétique née dans les cabarets de la Rive Gauche pour l'une et l'autre, jusqu'aux grandes scènes des années 1980 et un statut de Diva pour Barbara, et, pour Anne Sylvestre, l'affirmation d'une théâtralité assumée, selon un parcours qui a conscience de dessiner une œuvre classique.

Les débuts

De la même génération que Jacques Brel né en 1929, Monique Serf dite Barbara est née en 1930 et Anne-Marie Beugras dite Anne Sylvestre est née en 1934. Barbara commence une carrière d'interprète en Belgique dès 1951, puis à Paris à partir de 1956. Anne Sylvestre fait ses débuts au cabaret parisien La Colombe en 1957.

Premiers succès pour Barbara dès 1958 (la « chanteuse de minuit » à l'Écluse) : premier passage TV en 58 et premier disque en 1959, essentiellement de reprises de chansons d'hommes (Brel, Brassens ou Fragson en particulier) mais avec déjà deux créations en tant qu'ACI : « J'ai tué l'amour » et « J'ai troqué ». S'y manifestent déjà des sinuosités mélodiques mais dans un registre encore très codé par l'héritage de la chanson dite « réaliste » et de sa tradition des filles de joie. Même si l'écriture de Barbara déploie déjà des amorces de volutes et de répétitions qui seront l'une de ses caractéristiques en tant que parolière, l'inspiration de Piaf est ainsi patente dans « J'ai tué l'amour », aussi bien dans un lexique populaire (« *si j'en crève* »), que dans un enrouement et une nasalisation dont Barbara saura se déprendre dans ses interprétations ultérieures :

> J'ai tué l'amour
> Parce que j'avais peur
> Peur que lui n'me tue
> A grands coups d'bonheur
> J'ai tué l'amour
> J'ai tué mes rêves
> Tant pis si j'en crève

Sa voix sera en effet sa première marque de fabrique, comme en témoigne l'ordre de ses premiers albums, *Barbara chante Brassens* en 1960, précédant *Barbara chante Brel* en 1961, avant enfin un *Barbara chante Barbara* en 1964. C'est dans ce disque qu'apparaît la chanson « Pierre », où se déploie toute l'originalité de sa sensualité de l'intime, entre art de la confidence et du murmure et frôlement de la caresse vocale. La chanson me semble caractéristique d'une nouvelle esthétique à la fois discrète et impudique, entre nudité du chant et non dits des paroles : dans les « à fleur de peau » de cette chanson, dans le méandre de ses « lalala », le prosaïque du quotidien qu'accompagnent les feulements non moins sensuels du saxophone de Michel Portal dans la version originale, n'en révèlent pas moins, justement dans une discrétion subtile, au sein d'un récit d'attente douce, la montée inexorable d'un plaisir, de nature sexuelle quoiqu'implicite, parallèle à divers écoulements liquides :

> Sur les jardins alanguis,
> Sur les roses de la nuit

Il pleut des larmes de pluie, il pleut.
Et j'entends le clapotis
Du bassin qui se remplit.
Oh mon Dieu, que c'est joli, la pluie !

Des notations discrètes, touches impressionnistes, ponctuent cette sensualisation de l'attente de l'homme aimé, Pierre : « un cri » d'oiseau, l'image d'une approche :

Que c'est beau cette pénombre,
Le ciel et le feu et l'ombre
Qui se glisse jusqu'à moi sans bruit !

Ensuite s'énonce une sensation à connotation de plus en plus sexuelle, jusqu'à un cri quasi orgastique prolongé par le frémissement d'un suave fredonnement complètement relâché:

Une odeur de foin coupé
Monte de la terre mouillée.
Une auto descend l'allée.
C'est lui!

La la la...
Mon Pierre.
La la la...

Le plaisir exprimé indirectement par la chanson s'avère d'autant plus intense qu'il reste voilé, métaphorique, c'est-à-dire profondément *érotique*. L'économie de moyens pratiquée par Barbara peut être caractérisée comme un art du faire sentir, par le sertissage des mots et de la musique bien sûr, mais aussi et peut-être surtout par leurs trous, par les fêlures que la chanteuse, en toute impudeur, laisse poindre, laisse frôler, ouvrant un nouveau champ au lyrisme contemporain.

Pendant ce temps, après des débuts au cabaret parisien La Colombe, dès 1957, Anne Sylvestre enregistrait en 1959 son premier disque, où figuraient « Porteuse d'eau » :

La terre colle à mes sabots
Ne saurais m´en défaire
Le ciel me pèse sur le dos
J´ai pleuré les rivières

J´ai sangloté tant de ruisseaux
Mes doigts sont rivés à mon seau
Porteuse d´eau
Pour ma vie toute entière

et « Maryvonne » :

Pleure, pleure, Maryvonne
Ton ami, je te l´ai pris
Ça n'a étonné personne
Le village en a bien ri
[…]
Tu peux me traiter de garce
Je ne crains pas l'adjectif
Je ne te l´ai pris que parce
Qu'il était décoratif
Si j'en juge ses grimaces
Je l'ai bien entortillé
Que crois-tu donc que j'en fasse ?
Ne suis pas fille à marier ?

Ces deux chansons manifestaient déjà deux tonalités de l'œuvre à venir, la rosserie et la veine mélancolique, au service de portraits tenant les deux bouts d'une caractérisation bien incarnée et d'une potentielle universalisation – en tant que vie de femmes, tout simplement. Avec sa versification rigoureuse (et néanmoins inventive comme lorsqu'elle fait rimer, dans « Maryvonne », « garce » avec « parce que » créant ainsi un rejet savoureux), à laquelle s'ajoutait la géographie rurale de ce non-conformisme revendiqué et son accompagnement à la guitare, il n'en fallut pas plus pour que des journalistes en mal d'étiquettes réductrices (et, qui plus est, misogynes) l'affublent du sobriquet de « Brassens en jupons », qu'on a continué à lui attribuer malgré elle des années plus tard, alors que sa notoriété égalait celle de son aîné. Également qualifiée de « Duchesse en sabots » pour ses décors champêtres et symboliques, Anne Sylvestre s'en libéra par l'humour, dès 1967 avec l'ironie de « Mes sabots de bois » (« *J'les mets-y ou j'les mets-y pas* ») et définitivement dans « Les Pierres dans mon jardin » (1974) :

Mais la duchesse
De ses sabots elle a soupé
Partout où elle posait ses fesses
On voyait de l'herbe pousser

C'est à ce décor symbolique que se rattachèrent nombre de ses premiers succès. Pourtant, derrière cette intemporalité en forme d'écran, Anne Sylvestre s'inscrivait déjà manifestement dans son époque. Ainsi, dans « Mon mari est parti », le départ pour la guerre du mari ne pouvait être dissocié, malgré l'apparent décor folklorique, de la référence aux conscrits partant pour combattre en Algérie.

Deux formes de succès

On voit donc d'emblée se dessiner deux courants d'inspiration distincts : chez Anne Sylvestre, le classicisme d'un dialogue entre des personnages et la société sur des mélodies fluides et selon des phrasés réguliers ; et chez Barbara, une inspiration aux tonalités intimes, qu'il s'agisse de narrations d'allure autobiographique, ou de déclinaisons d'images et de sentiments aux chatoiements complexes, tirant autant leur force d'émotions connotées que des grands *ambitus* dynamiques de la voix de la chanteuse. Parmi ses nombreux succès des années 1960 et 70, deux chansons peuvent résumer cet art particulier de l'intime exhibé : « Nantes » et « L'aigle noir ». Point n'était besoin d'explication biographique pour qu'agisse sur de très nombreux auditeurs leur charme, mélancolique pour l'une, mystérieux et vénéneux pour l'autre. Deux figures se dégagent des deux œuvres : d'abord celle du père mort dans « Nantes », pour un ultime rendez-vous manqué :

> Voilà, tu la connais l'histoire
> Il était revenu un soir
> Et ce fut son dernier voyage
> Et ce fut son dernier rivage
> Il voulait avant de mourir
> Se réchauffer à mon sourire
> Mais il mourut à la nuit même
> Sans un adieu, sans un "je t'aime"

Puis celle d'un initiateur fascinant jusqu'à l'envoûtement, royal et rapace, dont la chanteuse répète le souvenir sous forme d'un rêve ressassé à l'envi, avec d'infimes variations :

> Un beau jour, ou était-ce une nuit,
> Près d'un lac, je m'étais endormie,
> Quand soudain, semblant crever le ciel,
> Et venant de nulle part,

Surgit un aigle noir,

Un beau jour, une nuit,
Près d'un lac, endormie,
Quand soudain,
Surgissant de nulle part,
Il surgit, l'aigle noir…

Un beau jour, une nuit,
Près d'un lac, endormie,
Quand soudain,
Il venait de nulle part,
Il surgit, l'aigle noir…

Le style des deux chansons est très différent – confidence discrète sur fond de pluie lancinante pour la première, accompagnée du seul piano de la chanteuse ; flamboyance emphatique, soutenue par un grand orchestre, une section rythmique et des chœurs pour « L'aigle noir », où la mélodie est construite selon une succession de cadences à dominantes avec cadence rompue et modulation mineure pour ensuite reprendre à partir de la sensible la même cadence un ton au dessus – modulation mineure qui apporte un effet de perpétuelle suspension, de la dynamique et du sens… Pourtant, un fil les relie, cette figure qui n'est nommée que dans « Nantes » mais que caractérise exactement la même phrase dans les deux chansons :

Depuis qu'il s'en était allé
Longtemps je l'avais espéré
Ce vagabond, ce disparu
Voilà qu'il m'était revenu (« Nantes »)

C'est alors que je l'ai reconnu,
Surgissant du passé,
Il m'était revenu (« L'Aigle noir »)

Père reconnu et désigné par « Nantes », figure fantasmatique mais reconnue dans *L'aigle noir*, mais deux fois « revenu » donc perdu auparavant pour la chanteuse : le canevas familial suggère donc, sans toutes les désigner, des parts de deuil mais aussi d'ombre, auxquelles Barbara ne cesse de se référer sans pour autant vouloir les préciser. Là réside l'une de ses forces : tourner autour d'une émotion, la circonscrire et tenter de la sublimer par les volutes de son chant et l'incantation de ses répétitions, tant mélodiques que textuelles – figure d'une écriture en boucle dans « Nantes », et en ressassement infini

(avec répétition marquante du verbe « surgir ») après l'incandescence de deux crescendos dans « L'aigle noir ». Peu importe donc à l'efficacité des deux chansons, et de l'œuvre de Barbara en général, qu'on entende *in fine* dans cette fascination morbide un écho du traumatisme réel que la chanteuse a raconté dans ses mémoires posthumes, parues en 1997 : un viol répété par son père alors qu'elle avait dix ans. Car la figure de l'inceste, qu'on devine au cœur des deux chansons quand on connaît l'information biographique, est en fait complètement sublimée par le chant résiliant d'une amoureuse de la vie, de ses flammes et ses brûlures, au point de faire partager cette fascination à son public toujours plus nombreux et simplement sensible à un mystère envoûtant – indépendamment d'un fait biographique qu'ignoraient alors les auditeurs de Barbara.

Car l'art de Barbara consiste en ce semis de connotations qui transfigure ses propres plaies pour faire fleurir des partages. Le père, à la fin de « Nantes », est ainsi enterré :

> Au chemin qui longe la mer
> Couché dans le jardin de pierres

La géographie fantasmatique réunit alors le père et la mer en une « *couche* » de réconciliation, dépassant le drame familial vécu par la chanteuse, traumatisée puis abandonnée par le père, et instaure du coup une nouvelle potentialité amoureuse, pour ses parents symboliquement réunis comme pour elle-même, puisque ce « *jardin de pierres* » rime étonnamment avec l'érotique bucolique du jardin où sa voix chantait l'attente de Pierre dans la chanson éponyme… Jeu de suggestions, sans doute inconsciente, mais dont le réseau foisonnant inscrit les chansons de Barbara en résonance de l'imaginaire de ses auditeurs… Telle est sans doute la clé de l'esthétique proposée par la chanteuse : un faisceau de connotations, de frôlements d'émotions, souvent ancrées dans des images archaïques, et déroulées par la voix ensorcelante d'une chanteuse elle-même habitée par ces affleurements d'intime qu'elle découvre et révèle, tant en elle qu'en autrui – selon la dynamique du lyrisme le plus authentique.

Moins flamboyante, Anne Sylvestre n'en porte pas moins des fêlures biographiques, mais son classicisme exigeant s'ingéniera longtemps à les masquer, se contentant d'impliquer ses cris dans l'élan de causes plus larges que les siennes propres, les déplaçant souvent sous forme d'expressions de *résistance* à tout ce qui rabaisse, entaille ou entame l'humain en nous. Ainsi, en 1970, « Abel, Caïn, mon fils » et « Des fleurs pour Gabrielle » inscrivaient leur récit en pleine actualité : le suicide d'une enseignante poursuivie pour « détournement de mineur » et une évocation directe de la contraception, voire du droit à l'avortement :

> À défaut de la bombe
> D'autres moyens me sont offerts […]
> Mon fils pour ne jamais te faire

Entre féminisme et empathie pour ces enfants soumis aux tourmentes d'un monde où ils n'étaient pas attendus, Anne Sylvestre a ainsi scandé son œuvre de chansons étendards : « Douce maison », traitant avec pudeur le sujet des femmes violées ; « Non, tu n'as pas de nom » revendiquant simplement, en 1973, et sans stigmatisation, le droit à l'avortement, et servant d'ailleurs de fanion à toute une génération de femmes en combat pour la légalisation de ce droit avant la loi Veil de 1975 sur l'IVG :

> Non, non tu n'as pas de nom
> Non tu n'as pas d'existence
> Tu n'es que ce qu'on en pense
> Non, non tu n'as pas de nom
>
> A supposer que tu vives
> Tu n'es rien sans ta captive
> Mais as-tu plus d'importance
> Plus de poids qu'une semence ?
> Oh, ce n'est pas une fête
> C'est plutôt une défaite
> Mais c'est la mienne et j'estime
> Qu'il y a bien deux victimes

Car, malgré le titre boutade de sa « Chanson dégagée », Anne Sylvestre revendique pleinement la volonté de défendre jusqu'au bout ses idées :

> Je fais un métier qui est peut-être un luxe, de divertissement, mais si je n'avais pas conscience d'être utile à quelque chose, ce ne serait pas la peine que je le fasse. [...] Je ne milite pas, j'essaie simplement de comprendre les choses et de les faire comprendre.[1]

Ce qui s'avère la définition même de son classicisme : un équilibre entre l'émotion et la raison. Classique donc, mais en incessant renouvellement, l'œuvre d'Anne Sylvestre atteint ainsi la maturité, en multipliant les réussites et ses propres facettes : autodérision avec « Les Pierres dans mon jardin » (1974), humour direct avec « Lettre ouverte à Élise » (1974), demi-teintes tendres-salées dans sa façon d'évoquer les thèmes du féminisme, le rapport à la vie. Symbole de cet épanouissement, une chanson-fleuve

1 Anne Sylvestre, entretien avec Fred Hidalgo, *Paroles et musique* n°1, édition de l'Araucaria, juin-juillet 1980.

de plus de 7 minutes, hommage à toutes les mères, de la sienne à chacune, « Une sorcière comme les autres » (1975) :

> Et c'est la moche ou la belle
> Fille de brume ou de plein ciel
> Et c'est ma mère ou la vôtre
> Une sorcière comme les autres

Une telle chanson réunit sans les épuiser les formes d'inspiration à la fois variées et de plus en plus lyriques de la chanteuse. Son « je » de canteuse moins abrité derrière les prénoms de personnages imaginaires, elle tend à incarner tour à tour les miroitants reflets de toutes les féminités.

La chanson selon Anne Sylvestre relève ainsi de cette fluide alchimie qui transmute une émotion singulière, la sienne, en onde propagée, charme, rire ou révolte. Cette ambition de s'inscrire dans la durée, en future classique, est d'ailleurs revendiquée par la chanteuse dans son album de 2000, *Partage des eaux* : « Que les lettres d'amour » y exprime son souci d'éviter « que ma chanson à peine écrite [soit] démodée ».

Un art du passage en somme, à l'aune de l'inspiration d'Anne Sylvestre, tout en propagation d'ondes, des sources champêtres aux eaux miroirs. Car, de *Porteuse d'eau* à ses albums des années 2000, *Chemins du vent* ou *Partage des eaux*, si le décor change, règne une même fluidité. Une fluidité mélodique : l'art de donner un air – porté par les « chemins du vent » – à cette « langue de l'eau » que chante « Le Lac Saint-Sébastien ». Une fluidité narrative aussi : au début, de limpides récits centrés sur des prénoms plutôt désuets (« Philomène », « Jeannette ») ; plus tard résonne et se propage le concret du personnel à valeur universelle (« Si mon âme en partant », « Sur mon chemin de mots »). D'une chanson à l'autre, Anne Sylvestre promène ses auditeurs au miroir des expériences, au fil du temps, depuis l'heure des séductions exigeant la liberté (« Madame ma voisine », 1960 ; « La Femme du vent », 1962) jusqu'à celle de l'acceptation de soi-même (« Carcasse », 1981). Fluidité des rencontres aussi, dans une œuvre où toujours s'affirme le goût des portraits dialogués, qu'il s'agisse de propos aux miroirs (« Très gentille et désespérée »), ou de prénoms en couple, comme « Mariette et François » ou peut-être sa chanson fétiche, « Lazare et Cécile » :

> On aurait voulu peut-être
> Voir Cécile dans l'étang
> Et sur la branche d'un hêtre
> Trouver Lazare pendant
> Sans gêne on aurait pu suivre
> Leur cortège en soupirant
> Mais ceux que l'amour délivre

Préfèrent s'aimer vivants

On dit que Lazare et Cécile
Se sont mariés cette nuit
Dans la lumière fragile
Des heures d'après minuit
On dit qu'au creux de la mare
La Lune en deux se brisa
Formant deux anneaux bizarres
Qu'ils se glissèrent au doigt

Cette fluidité se décline donc en autant d'effets de complicités, le plus souvent féminines, oscillant entre humour vachard et attendri (« Frangines », « La Reine du créneau ») et autant de métamorphoses, d'un personnage à l'autre, comme cet autoportrait en perpétuel mouvement de « Comment je m'appelle » ;

Quand j'étais petite et que j'étais belle
On m'enrubannait de ces noms jolis [...]
Quand je fus plus grande hélas à l'école
J'étais la couleur de mon tablier [...]
Quand je pris quinze ans [...]
J'étais la moche et j'étais la ronde
J'étais la pleurniche et la mal lunée

Toujours de multiples visages : autant de facettes à la fois de la pudeur et d'une vitalité que n'ont jamais emprisonnée les étiquettes. Avec ses vers et ses mélodies classiques, évidents à comprendre, à retenir, à fredonner d'emblée, entre intemporalité et prise de position politique, insaisissable, fluide et toujours à l'écoute, Anne Sylvestre s'avère ainsi sorcière et sourcière à la fois…

Évolutions et transfiguration après 1980

Barbara, la chanteuse mythique de l'Écluse avec sa scène minuscule et ses quatre-vingts spectateurs au maximum, a certes élargi très nettement son public en remplissant l'Olympia à la fin des années 1960, et en composant un « Aigle noir » diffusé à grande échelle sur toutes les ondes. Elle a pourtant pris du recul ensuite, annonçant un temps son adieu à la scène, multipliant les expériences de comédie musicale ou de cinéma : sans être absente (elle enregistre plusieurs disques), elle n'occupe plus le premier plan dans la chanson des années 1970. L'extraordinaire succès qui accompagne son retour en

scène en 1981 mérite donc qu'on s'y intéresse. Il manifeste tout d'abord une forme de révolution dans l'approche scénique de Barbara : l'égérie de la Rive Gauche et des chansons intimes, comme murmurées à l'oreille de ses spectateurs, aborde cette fois une tout autre esthétique. Elle chante à l'Hippodrome de Pantin, une salle de 2.200 places qu'elle remplit vingt-cinq soirs de suite à l'automne 1981 (soit plus de 50.000 spectateurs !). S'y noue une relation passionnée avec un public qui ne va ensuite cesser d'augmenter au fil des ans, et qui, s'il inclut les fidèles de la première heure, représente surtout une nouvelle génération, très rajeunie. Il suffit de regarder les vidéos tirées de cette série de concert pour comprendre la ferveur qui s'est déployée ces soirs-là, non plus dans un espace intime, mais dans le volume *a priori* froid d'un chapiteau et de sièges plastiques. Barbara chantera sur scène jusqu'en 1994 sans que jamais cette ferveur presque sacrée décline. Pantin 1981 s'avère donc une rupture, une transfiguration, dans une carrière qui bascule : l'auteur-compositeur-interprète Rive Gauche devient Diva. Jusqu'à sa mort, en 1997, elle jouira goulument de ce nouveau rôle.

Diva d'une génération, Barbara assume d'autant plus consciemment ce statut qu'elle compose pour ces concerts une chanson, *Regarde*, qui fixe pour son public le changement de perspective qu'a opéré l'arrivée de la gauche et de François Mitterrand au pouvoir en mai :

> Regarde
> Quelque chose a changé.
> L'air semble plus léger.
> C'est indéfinissable.
> [...]
> Un homme,
> Une rose à la main,
> A ouvert le chemin
> Vers un autre demain.

Le public comprend : il lance applaudissements et clameurs à chaque évocation de cet homme à la rose, hommage à la fameuse marche de Mitterrand, juste élu, vers le Panthéon. Barbara, chanteuse jusque-là dentellière en états d'âme et frémissements intimistes devient dès lors l'étendard flamboyant de cette jeunesse qui a voté pour la première fois depuis la majorité à 18 ans, un public qui avait acheté ses disques mais ne l'avait encore jamais vue en scène. La Dame en noir peut donc libérer sa chrysalide sans crainte des nostalgiques : si elle conserve sa couleur noire fétiche pour ses vêtements, elle quitte souvent son piano, n'hésite pas à en jouer debout, pieds nus et recouverte parfois d'un châle à rayures rouges. Et si elle a déjà composé en 1965 « Ma plus belle histoire d'amour » après son succès à Bobino, elle écrit une nouvelle déclaration pour son public avec « Pantin », qu'elle interprète le soir de la dernière :

Pantin espoir, Pantin bonheur,
Oh, qu'est-ce que vous m'avez fait là ?
Pantin qui rit, Pantin j'en pleure,
Pantin, on recommencera.

Pantin merveille, Pantin miracle,
Oh, mille Pantin étoilés,
C'est l'amour dans la lumière
Et pleurs dans leurs doigts, cachés.

Pantin folie, Pantin vaisseau
Au bout de nos cœurs étoilés,
Nous avons planté des soleils
Plus flamboyants que des étés.

Elle-même dansante, pantelante, palpitante, offerte, généreuse, impudique, entre alors en communion avec son public, qui refuse de la laisser partir, continue à chanter, naturellement, sans concertation, « Une petite cantate » une fois le rideau baissé. Ce n'est pas à un énième phénomène de fans qu'on assiste alors, mais à un véritable acte d'amour partagé entre Barbara et son public à son tour devenu chanteur. Car Barbara se remet à chanter derrière le rideau, relaie « La petite cantate », le rideau s'ouvre alors, et le jeu amoureux se reproduit pour une reprise de « Dis, quand reviendras-tu », amorcée par le public et ensuite interprétée par Barbara seule au piano avec les spectateurs pour les chœurs, imprimant eux-mêmes un rythme ralenti et alangui à la chanteuse qui finit en larmes, la tête dans les mains. Il s'agit bien de noces célébrées en public, où Barbara réussit l'incroyable alchimie de nouer avec ces salles immenses la même intimité délicate que dans l'espace réduit des cabarets de ses débuts.

Avec cette métamorphose de 1981, Barbara s'installe à la fois dans la continuité de son œuvre commencée dès les années 1950, et dans un changement d'échelle. Elle accède, dans la foulée d'un changement politique dont elle a su capter l'intensité émotionnelle et l'enjeu générationnel, à une aura et à un public considérablement élargi. Elle appartient dès lors de plain-pied à la catégorie des grands chanteurs populaires, où, en tant qu'auteurs-compositeurs-interprètes, ne trônaient jusqu'alors que des hommes. Les treize années qui suivent seront une succession de célébrations amoureuses entre l'artiste et ses adorateurs, même si parallèlement, les capacités vocales de la chanteuse se dégradent. Il suffit pour s'en rendre compte de comparer la version originale de « La petite cantate » avec sa fluidité flûtée et ses riches harmoniques, à sa version de 1987, voix cassée, voilée désormais cantonnée dans les graves, ou, trois ans après, d'entendre le souffle de Barbara susurrant les paroles d'un « Aigle noir » qu'elle n'articule presque plus en 1990, ce qui n'empêche en rien l'enthousiasme d'un public enamouré.

La chanteuse est désormais la personne offerte en scène à l'adulation d'officiants, à la fois auteur de chansons que tous connaissent intimement et icône dont la seule présence renouvelle la magie d'une communion. Barbara sait y transfigurer en grâce ses maladresses et ses fêlures, qu'elle ne cherche pas à masquer. Sublime, incandescente, et en même temps fragile, voix délabrée, la chanteuse propose une fois en scène un culte à nul autre pareil où son univers musical et son écriture à la féminité arborée instaurent une relation où, par-delà la réussite esthétique de son œuvre, toujours vérifiable sur les disques, c'est l'échange émotionnel que le public, autant que l'artiste elle-même, viennent chercher pour s'en enivrer.

Durant cette période, Barbara crée une comédie musicale, *Lily Passion*, en duo avec Gérard Depardieu, et quelques nouvelles chansons, mais n'enregistre un nouvel et ultime album qu'en 1996, avec de nombreuses collaborations, de Jean-Louis Aubert jusqu'à Guillaume Depardieu : une sorte de testament, avec une voix toujours plus déclinante et alors qu'elle a déjà dû renoncer à la scène. La trajectoire qui fut la sienne après 1981 est donc tout à fait étonnante : un déclin strictement esthétique combiné à une adoration publique inversement proportionnelle aux capacités vocales de la chanteuse – et qui éclaire rétroactivement, dans sa dynamique de partage mémoriel, toute la partie antérieure de l'œuvre de Barbara, ainsi indirectement ancrée dans l'imaginaire de cette génération devenue adulte durant les années 1980, sous les auspices chantées par Barbara de Mitterrand, du SIDA, des prisons surpeuplées, et des solidarités à rêver…

Quant à Anne Sylvestre, l'ancienne « Brassens en jupon », si très vite c'est sa veine féministe qui s'est avérée la trame de ses morceaux marquants des années 1960 et 1970, comme « Non, tu n'as pas de nom » ou « Une sorcière comme les autres », – avec des orchestrations très variées, assurées très souvent dès 1963 par le même musicien que pour Jacques Brel, l'ancien prix de Rome François Rauber –, sa guitare demeurait en revanche son principal partenaire scénique. Elle était ainsi campée dans une pure esthétique Rive Gauche, dont elle entreprit de se libérer en même temps que se faisait jour la nécessité pour un chanteur non seulement d'interpréter sur scène ses chansons, mais d'en proposer un *spectacle*.

Pour Anne Sylvestre, la métamorphose se matérialise en 1985, lorsqu'elle décide d'abandonner sur scène la guitare à laquelle on ne manquait de l'associer. Libérée, la chanteuse entame alors une forme de seconde carrière. Son inspiration textuelle et musicale n'a pas changé, mais son rapport au public et son occupation dynamique de la scène lui permettent alors, après pourtant déjà près de trente ans de carrière, de s'inventer un nouveau style, inflexion sensible dans cet album de 1985, où la pochette la montre désormais cheveux courts, ayant renoncé à sa frange et ses cheveux sur l'épaule qui donnaient une certaine âpreté très « nature » à son visage des précédents disques. Un charme semble s'assumer, une certaine sophistication même, jusqu'au noir et blanc de la photographie, et dont témoignent les compositions de l'album. Le classicisme et la

pudeur d'une écriture toujours fluide y font alterner avec entrain des morceaux consciemment littéraires et des moments de jubilation théâtrale, comme le montre ce contraste entre la chanson titre, « Écrire pour ne pas mourir », avec son crescendo anaphorique et son jeu sur les niveaux de langue :

> Écrire pour ne pas mourir
> Écrire, grimace et sourire
> Écrire et ne pas me dédire
> Dire ce que je n'ai su faire
> Dire pour ne pas me défaire
> Écrire, habiller ma colère
> Écrire pour être égoïste
> Écrire ce qui me résiste
> Écrire et ne pas vivre triste
> Et me dissoudre dans les mots
> Qu'ils soient ma joie et mon repos
> Écrire et pas me foutre à l'eau

et, à l'autre bout de l'album, la truculence vacharde d'un féminisme aussi susceptible d'autodérision dans « Les Blondes » :

> On n'est pourtant pas repoussante
> On s'est épilé les mollets
> On a l'incisive éclatante
> L'œil crayonné, les ongles faits
> [...] On se met dans tous nos états
> Pour émerger un peu du tas
>
> C'est alors qu'arrive une blonde
> En deux secondes
> Le ciel s'obscurcit
> [...] Plus personne qui nous réponde
> Ils sont là qui lui font la haie
> Toujours, il arrive une blonde
> Et on la hait

C'est Feydeau juste après Aragon : un mélange assumé des couleurs et des tonalités que l'abandon de la guitare permet d'exploiter scéniquement. La fluidité des compositions d'Anne Sylvestre trouve désormais écho dans la mobilité physique de la chanteuse et

dans la dynamique des facettes humaines qu'elle continue d'explorer, au fil des albums. Des modèles de drôlerie comme « Les grandes balades » ou « La reine du créneau » y témoignent d'un art de caricature grinçante et tendre à la fois, cependant que des morceaux comme « Roméo et Judith » parviennent en 1994 à universaliser le drame des persécutions antisémites à travers une réécriture lumineuse de la trame shakespearienne :

> Tu ne comprends pas Roméo
> J'ai la tristesse sous la peau
> Le sang de mon peuple s'indigne
> Et je ne peux pas oublier
> Que tu descends en droite ligne
> De ceux qui l'ont persécuté
> Mon amour me semble parjure
> Et je sens bien que la blessure
> Ne guérira pas de sitôt

Cette poétique du politique résonne bien loin du dégagement bonhomme d'un Brassens ! Au fil des ans, l'œuvre d'Anne Sylvestre s'étoffe donc, avec comme pierres de touche des albums-clés qu'en 2000 puis en 2003 elle bâtit autour de deux éléments pivots de sa fluidité revendiquée : *Partage des eaux* et *Les Chemins du vent*. Parallèlement, de « Roméo et Judith » jusqu'au « P'tit grenier », Anne Sylvestre parvient enfin à découvrir plus directement les fêlures de son intimité, en particulier cette blessure familiale d'avoir eu un père (toujours cette figure paternelle !) collaborateur actif sous le régime de Vichy, et emprisonné durant de longues années après-guerre. Elle décline ainsi le double thème de la culpabilité et du dépassement des haines, soit en superposant la légende des amants de Vérone à la tragédie des enfants de la Shoah confrontés à ceux de leurs bourreaux :

> Empêchons que ça recommence
> Je ne suis loup que de naissance
> Je ne le suis pas dans le cœur

soit par l'évocation des enfants juifs survivants cachés durant la guerre :

> Ainsi se passait votre enfance
> Sans nouvelles de vos parents
> Vous ne mesuriez pas la chance
> Que vous aviez d'être vivants,

Un écho contemporain de cette préoccupation pour les enfants otages résonne encore dans sa récente (2003) « Berceuse de Bagdad » :

Mon petit quel est ce monde
Où les sirènes répondent
Aux premiers cris d'un enfant

Ne cessant d'inventer et d'éviter toute répétition, aux prises avec l'actualité, mais sans jamais s'y borner, grâce peut-être à son exigence d'universalité classique, la chanteuse peut, fait rare (quand tant d'autres multiplient les adieux à rallonge), fêter en 2008 son jubilé, soit ses 60 ans de chansons, au travers de soirées parisiennes à guichets fermés, puis de tournées renouvelées : elle y dessine un sillon ferme, une trace personnelle et en même temps partagée – ce dont attestent les nombreux jeunes artistes, hommes et femmes, qui aiment à jouer en scène avec elle en revendiquant sa filiation. Car la marque d'Anne Sylvestre, aujourd'hui en 2017 comme déjà en 1957, c'est d'être actuelle et créative tout en s'inscrivant sciemment dans notre patrimoine esthétique – classique. En témoigne encore le récent album (sorti le 22 avril 2013), *Juste une femme*, où l'acidité du trait est à son plus aigu pour tisser avec sa chanson « Violette » le décapant d'un portrait plein de chair à son souci constant d'une expression au plus fin, tant pour sa propre plume que dans l'exigence du rapport aux autres :

Et elle a côtoyé des hommes
Celui qui la couve des yeux
C'est pas non plus un p'tit monsieur
Il mérite le respect tout comme

Violette c'est pas une petite dame
Elle a vécu sa part de drame
Et si un jour elle doit tomber
Quand vous la tiendrez dans vos griffes
Comprenez qu'elle se rebiffe
Vous qui viendrez pour la soigner

La fluidité mélodique est toujours aussi évidente, tout comme la théâtralité du chant que relaie l'orchestration, jusque dans les jeux des dernières notes de la chanson, juste après la chute verbale – « *C'est pas une petite dame, Violette !* » – : comme une façon de ne pas finir, ou de dédramatiser la fin de la chanson comme celle d'une vie. Refusant tout autant l'appellation condescendante de « *petite dame* » que celle de « *petit monsieur* », l'œuvre s'avère une fois encore au service d'une vision féministe de l'humanisme, d'une

résistance aux indignités. La voix d'Anne Sylvestre se charge ainsi, d'une émotion à l'autre, de tendresse, de révolte, d'empathie ; elle alterne en quelques vers le chaud, le vibrant, le tremblé, avec le mordant : voix de femme, voix des femmes, voix d'exigence, voix d'auteur.

Deux chanteuses contemporaines donc, mais aux parcours vite divergents malgré des débuts parallèles. Anne Sylvestre, toujours voix de femme, toujours classique quoiqu'en perpétuel renouvellement ; Barbara, d'abord interprète des hommes derrière son piano de L'Écluse ; puis la star envoûtante, la dame en noir, le piano noir, l'aigle noir… Pantin… Barbara voix agile, acrobate, intrépide, voyageuse, de « Göttingen », d'« Au Bois de Saint-Amand » ou d'« Une petite cantate » ; Barbara essoufflée, voix cassée, Châtelet…

Anne Sylvestre sublime ses fêlures, fédère et incarne les révoltes de sa génération, femme de son temps. Elle émeut, mais avec clarté ; Barbara, incantatrice des fantasmes de nos paradis perdus, paradis pourtant incarnés dans les filets de sa présence vocale, dans l'élan de leur désir assumé, Barbara nous installe d'emblée, physiquement, au sein d'un mystère : le mystère d'une déchirure mise en scène entre désir et réel ; le mystère du comment incarner, du comment rendre visuelle, palpable, audible, une dimension qui néanmoins nous échappe ; le mystère du corps d'un sacré, rétif à toute finitude corporelle. Barbara « écartelée » par le chant de son « Soleil noir » ; « Lily passion » incarnant cette Passion déjà assumée 2000 ans auparavant par un homme ; corps en doute, en déroute, en détours et atours amples et noirs, pour dialoguer avec notre temps au fil de sa perpétuelle réinterprétation d'un affleurement du *sacré* dans un corps en souffrance. Une voix déchirante, féminine et barbare, Marie-Madeleine métamorphosée en Circé pour nous *rejouer* l'éternelle Passion.

Pour Barbara, règne une esthétique du frôlement, toujours au bord de la chute pour mieux caresser ses auditeurs de ses déplacements d'airs. Pour Anne Sylvestre, une fêlure voilée que résume peut-être un vers de sa chanson « Violette » : « *Comprenez qu'elle se rebiffe* », où se mêlent ses deux pôles de tendresse et de mordant. Un art du faire comprendre pour l'une, de doux ensorcellements à rebours des deuils pour l'autre.

Deux esthétiques abouties.

Barbara / Anne Sylvestre, au Panthéon des ACI, ces deux chanteuses ne sont pas des « *petites dames* ».

La Mésentente cordiale ?
La chanson française dans le contexte anglophone

Peter Hawkins
p.g.hawkins@bristol.ac.uk

Abstract

Malgré un certain succès dans les années 50 et 60, grâce à des adaptations anglaises réussies, la Chanson française brille par son absence dans le monde de la musique populaire anglo-américaine. Les auteurs-compositeurs-interprètes les plus réputés de la génération actuelle – Souchon, Renaud, Cabrel, Lavilliers – restent d'illustres inconnus dans le contexte anglophone, et même les valeurs les plus consacrées, telles que Léo Ferré, demeurent quasiment invisibles dans culture musicale anglophone. Comment expliquer une telle absence ? Une profonde divergence culturelle dans la conception de la chanson populaire sous-tend peut-être cette situation peu réjouissante : le succès de la variété anglo-américaine repose sur une expérimentation sonore et rythmique héritée du blues, du gospel, de la 'country music', tandis que l'ambition de la Chanson française vise, même sans se l'avouer, une consécration littéraire et intellectuelle. Cette aspiration fait qu'elle a du mal à s'exporter, pendant que la variété anglo-américaine, ne dépendant pas de la connaissance linguistique, fait le tour du monde. Cette situation met en relief l'importance d'adaptateurs expérimentés, tels que Mort Shuman et Eric Blau, responsables des quelques succès anglophones de Jacques Brel, ou encore Herbert Kretzmer, auteur du livret anglais des *Misérables* et de la plupart des succès de

Charles Aznavour. Mais la relève se fait attendre, et le contexte musical actuel demeure-t-il réceptif à une telle initiative ?

Plus de vingt ans après la disparition de Léo Ferré, le 14 juillet 1993, réfléchissons à la postérité de l'une des figures les plus marquantes de la chanson française des années d'après-guerre. Son statut marginal, son refus de la consécration officielle, ses combats pour se faire reconnaître en tant qu'artiste et créateur polyvalent, mais en dehors des sentiers battus, lui ont souvent valu une réputation de *mauvais coucheur*, et lui ont créé bien des difficultés dans l'exploitation commerciale de son très grand talent. Vu de l'extérieur, en quelque sorte, du point de vue britannique, il est frappant de constater qu'il demeure quasiment inconnu du public anglophone, à la différence de Jacques Brel, de Serge Gainsbourg ou même de Georges Brassens, qui jouissent d'une réputation considérable dans les pays anglo-américains, et dont certaines chansons ont été adaptées et diffusées dans le monde de la musique anglophone. Bien sûr je me suis efforcé moi-même de remédier à cette situation en publiant un album – le premier, à ma connaissance – d'adaptations anglaises des chansons les plus connues de Ferré, sous le titre évocateur de *Love and Anarchy*, avec l'encouragement de son fils Mathieu et des Nouvelles Éditions Meridian, détenteurs des droits de la plupart des chansons. Mais cette invisibilité de Ferré provoque néanmoins une réflexion sur les raisons d'une telle absence, qui n'est qu'un exemple parmi les plus frappants du sort général de la chanson française dans les pays anglophones. C'est une princesse qui attend toujours son prince charmant pour faire connaître la richesse poétique et musicale de cette tradition auprès du public anglophone.

Car en matière d'invisibilité, Ferré est loin d'être seul. La plupart des noms les plus réputés de la Chanson française contemporaine – Souchon, Cabrel, Lavilliers, Renaud – sont d'illustres inconnus outre-Manche et à plus forte raison outre-Atlantique. Je ne parle pas, bien sûr, de l'enclave québécoise, véritable oasis de la chanson francophone dans le désert nord-américain. Mais autant les groupes anglophones ont fait de la conquête des États-Unis la première étape de leur projet de domination mondiale des médias, autant la présence francophone reste au stade virtuel, hypothétique.

En a-t-il toujours été ainsi ? On est bien obligé d'affirmer que non. Dans les années cinquante et soixante, la chanson française, sans avoir un rayonnement comparable aux Beatles ou aux Rolling Stones, a maintenu une présence discrète dans les médias anglophones. Édith Piaf et Charles Trenet ont réussi une carrière anglophone : leurs chansons ont été adaptées en anglais et même en version originale, certaines demeurent les rares titres français universellement connus. Même jusqu'à nos jours « La Mer » ou « Non, je ne regrette rien » constituent les rares exemples de chansons françaises encore fredonnées par le grand public anglophone. Yves Montand et Charles Aznavour ont également fait carrière dans les pays anglophones. Les chansons de Gilbert Bécaud ont eu les honneurs des hit-parades américains : « Let it be me » des Everly Brothers, version

anglaise de « Je t'appartiens », est devenu un standard ; « The Day the Rains Came » (« Le Jour où la pluie viendra ») a été reprise par plusieurs artistes. Plus récemment Françoise Hardy a conquis les jeunes anglais, et même les jeunes anglophones de l'Afrique du Sud et de l'Australie, en enregistrant des titres en anglais. Mais depuis le début des années soixante-dix, les deux cultures musicales se sont éloignées, et aujourd'hui les variétés francophones sont le plus souvent accueillies dans le monde anglophone par une moue ironique et condescendante.

Comment expliquer un tel malentendu, une telle injustice envers une production nationale de grande qualité, dont l'inspiration créatrice ne s'est pas démentie ? Pour moi, il s'agit d'une divergence culturelle profonde dans la conception de la musique populaire. Depuis le milieu des années cinquante, depuis l'avènement du Rock n'roll, la musique anglo-américaine s'est orientée vers une recherche du rythme, de la sonorité vocale et instrumentale, au dépens des paroles, le plus souvent quasiment inaudibles. La France, par contre, est restée en grande mesure fidèle à la chanson à texte. Pourquoi le Rap américain s'est-il si rapidement acclimaté en France, avec le succès de MC Solaar et bien d'autres ? C'est un genre principalement axé sur le texte, et souvent un texte bien plus intéressant que ceux de ses modèles américains qui eux, s'intéressent davantage aux effets rythmiques et aux attitudes machistes des interprètes. Cette proposition est bien entendu très schématique, et n'est pas non plus nouvelle : dans les milieux de la chanson, on s'est inquiété depuis quelques années de l'importance du *son* de la chanson au dépens du texte. Mais je me propose quand même d'approfondir cette opposition entre le *son*, la recherche rythmique et sonore qui domine la musique populaire anglophone depuis une bonne cinquantaine d'années ; et le *sens* de la chanson française, la recherche textuelle et poétique qui vise une reconnaissance littéraire et intellectuelle, dans laquelle la sonorité et le rythme ont leur importance, mais restent le plus souvent secondaires.

Il n'est pas difficile d'illustrer la continuité de la recherche rythmique et sonore dans la musique populaire anglophone. Au festival de Glastonbury 2013, les Rolling Stones ont fêté leurs cinquante ans de carrière. C'est dire que le rock anglo-américain est toujours sur la brèche. Axée sur les accords du blues, le rythme insistant des chants de travail et le style vocal guttural imité des *bluesmen* noirs des États-Unis, cette musique a fait le tour de la planète, et dépend peu en fin de compte de la compréhension des paroles anglophones. Le *riff* de « Satisfaction » des Rolling Stones est presqu'universellement reconnu. Mais ce qui est encore plus frappant, c'est la présence au même programme du Festival de Glastonbury 2013 de Phoenix, groupe de jeunes Français qui pratiquent un rock californien et entièrement anglophone. En même temps, le groupe français Daft Punk caracole en tête du hit parade des albums au Royaume-Uni avec une musique entièrement consacrée à la recherche sonore et rythmique. Ces Français ont manifestement décidé, en toute lucidité, de passer dans l'autre camp.

On peut objecter qu'il existe bien une chanson à texte anglophone, plus marginale sans doute, mais qui défend des paroles poétiques ou engagées : l'exemple le plus célèbre est celui de Bob Dylan. On pourrait également citer Randy Newman, Elvis Costello, Van

Morrison, Nick Cave, Paul Weller et bien d'autres. Mais ce qui est frappant chez ces auteurs de chansons reconnus pour la qualité des leurs textes, c'est à quel point leurs paroles sont souvent inaudibles à l'écoute, noyées par les effets vocaux hérités de la tradition du blues. La recherche du son, de la couleur vocale, passe avant la compréhension du texte, même s'il manifeste des ambitions quasi-littéraires. Cela reste vrai même chez un auteur à qui on reconnaît une qualité littéraire marquée, comme c'est le cas chez Bob Dylan.

Par contraste, revenons sur le cas de Léo Ferré pour illustrer le problème de la non-reconnaissance de la chanson française dans les pays anglophones. Toute son œuvre s'inscrit dans une tradition poétique franco-française, et vise une reconnaissance artistique et intellectuelle qui se situe dans le cadre d'une avant-garde française et européenne. Il s'identifie aux *poètes maudits* de la tradition littéraire française, il consacre une partie importante de son œuvre à la célébration de leur héritage poétique, et ses propres chansons expriment le plus souvent une révolte qui se situe dans le contexte social et politique français, quand il ne se pose pas en héritier de tout un courant poétique venu du surréalisme. Les antécédents et les références sont tout autres que ceux du rock anglo-américain et cela présente un problème d'incompréhension, de non-reconnaissance pour un public anglophone. Même sur le plan purement musical, l'opposition entre les deux genres est fondamentale : la musique rock repose le plus souvent sur un schéma harmonique hérité du blues, ou bien sur les accords de l'anatole. Ferré, par contre, utilise des harmonies empruntées à la musique savante française, Debussy et surtout Ravel, qui a été l'inspiration de sa vocation musicale à la suite d'une rencontre de jeunesse au Casino de Monte Carlo (Belleret 1996, pp. 69-70 ; Vassal 2013, pp. 39-40). Ferré déploie le plus souvent des harmonies non résolues, des sixièmes, des septièmes majeurs, des neuvièmes, ou bien emprunte des accords mineurs à la musique baroque ou romantique. C'est une couleur musicale qui, pour un public anglophone, appartient bien plus à la culture de la musique classique qu'à la musique populaire.

Là aussi, on pourrait protester que des artistes contemporains de Ferré comme Jacques Brel et Charles Aznavour ont bien réussi, eux, à se tailler une niche personnelle dans le marché de la musique anglophone. Ce succès, quoique limité à un statut de figure *culte*, ils le doivent à des adaptateurs expérimentés tels que Mort Shuman et Eric Blau, dans le cas de Brel, à la suite du célèbre spectacle *Jacques Brel is alive and well and living in Paris*, d'où sont tirées la plupart des versions anglaises les plus connues. C'est ainsi que « Jacky » a été interprétée avec succès en anglais par Scott Walker et par Marc Almond, et « Amsterdam » reprise par David Bowie et le groupe folk Bellowhead. Dans le cas d'Aznavour, il doit la plupart de ses succès aux adaptations de Herbert Kretzmer, auteur également de l'adaptation anglaise des *Misérables* de Boublil et Schoenberg, avec le succès international que l'on sait. Aznavour lui doit le grand succès de « She », la version anglaise de « Hier encore », « Yesterday when I was young » et celle des « Plaisirs démodés », « The Old-Fashioned Way ». Ferré n'a pas bénéficié de médiateurs aussi bien placés dans la culture musicale anglophone, même si j'ai essayé moi-même, à plusieurs reprises, de remplir ce rôle. Chose étonnante, il a fallu attendre 2013 pour que l'on arrive

à publier une version anglaise d'une chanson aussi classique qu'« Avec le temps » – la mienne. Mais le succès est loin d'être garanti.

D'autres artistes aussi célèbres et plus récents ont subi le même sort que Léo Ferré : Bernard Lavilliers a tenté dans les années 80 une version anglaise de « Traffic » qui n'a pas fait long feu ; et Michel Jonasz, malgré un concert réussi au Hollywood Bowl, n'a pas vraiment conquis le public américain. Il n'est peut-être pas étonnant que, malgré une certaine notoriété médiatique grâce à sa chanson anti-Thatcherienne « Miss Maggie », Renaud non plus n'ait pas eu de succès outre-Manche, mais on peut lui appliquer le même type d'argument que pour Léo Ferré : il se situe trop clairement dans une tradition franco-française, en héritier d'Aristide Bruant, de Raymond Queneau et de Boris Vian. Par contraste, la dernière génération d'artistes britanniques a su conquérir l'énorme marché des États-Unis et a reçu les honneurs des *Grammy awards* américains : c'est le cas de l'auteure-interprète Adèle et du groupe folk-rock Mumford and sons. On pourra objecter que la langue anglaise partagée a joué un rôle déterminant dans ce succès international. Il serait trop facile cependant d'attribuer ce triomphe à la seule solidarité linguistique, bien que cela soit un facteur important. Il est vrai que le grand public anglophone démontre une nette préférence pour les artistes s'exprimant en anglais, mais l'on peut également signaler que ces deux lauréats des *Grammys* pratiquent des genres musicaux familiers et bien établis depuis des décennies : la *soul music* dans le cas d'Adèle et le *folk-rock* dans le cas de Mumford and sons. Par ailleurs il est facile de démontrer que le succès dans le monde anglophone ne dépend pas forcément de l'utilisation de la langue anglaise : comment expliquer sinon le succès dans les pays anglophones de la *world music*, des artistes africains et non-anglophones tels que Salif Keita, Youssou N'Dour ou encore Baba Maal ? C'est qu'ils proposent les rythmes novateurs de la percussion africaine, alliés à des couleurs de voix très particulières. Ce sont là de nouveaux avatars de la recherche du *son* et du culte du rythme.

Tout comme il existe bien une chanson à texte anglophone, dans la chanson française des dernières décennies il y a eu bien des tentatives de cultiver des rythmes et des sonorités originales, mais très peu ont su passer la douane du monde musical anglophone. Je pense aux sonorités pionnières de la *world music* dans le répertoire de Bernard Lavilliers, le rock tzigane de Michel Jonasz, les sonorités et les rythmiques peaufinées de Laurent Voulzy. Mais aucun n'a traversé la Manche ni l'Atlantique, à une exception près, et une exception paradoxale : Les Négresses vertes avec leurs chansons réalistes recréées à la manière punk ont quand même eu un certain succès, sans doute grâce à leur éphémère maison de disques indépendante et anglaise, OTT. Évidemment, ce sont surtout leurs sonorités françaises traditionnelles – accordéon, voix rauques, chansons de style cabaret – alliées à un rythme de folk-rock qui leur ont valu ce rare honneur. Malheureusement, une hirondelle ne fait pas le printemps, mais cet exemple illustre bien l'importance d'une collaboration active dans le *métier* du disque anglophone.

Pour le rayonnement futur de la chanson française, est-ce un conseil désespéré que je vous propose ? Il ne serait pas raisonnable d'envisager un changement rapide dans la

situation que j'ai tenté d'analyser. De plus en plus d'artistes français risquent de suivre l'exemple de Phoenix et de Daft Punk en abandonnant la langue nationale pour leur expression musicale. Là aussi, le chemin est encore semé d'embûches : rares sont les Français capables de maîtriser les nuances de la prononciation anglaise et de son rythme pour pouvoir rivaliser musicalement avec les locuteurs natifs. Pour la production proprement francophone, il vaut mieux s'en remettre à des adaptateurs bien placés dans les médias anglophones afin non seulement de réussir des versions convaincantes des chansons, mais aussi de les promouvoir dans les médias locaux. Le public anglophone est en ce moment peut-être moins imperméable qu'on ne pourrait le craindre aux charmes de la chanson à texte. Depuis quelques années le succès des jeunes auteurs-compositeurs-interprètes comme Laura Marling, Ed Sheeran ou encore Jake Bugg, laisse supposer que le lyrisme verbal est peut-être de nouveau à la mode, profitant de l'essoufflement de la vague rock qui s'épuise en redites et retours en arrière nostalgiques, comme le montre l'exemple des Rolling Stones. Le succès tardif de Leonard Cohen indique qu'il y a chez le public anglophone un appétit pour la chanson poétique de qualité, auquel pourraient répondre des artistes francophones par le moyen d'adaptations soignées.

Mais ces adaptations ne peuvent pas se permettre d'être trop fidèles aux modèles originaux : il s'agirait bien d'adaptations et pas simplement de traductions. Il faudrait des compromis subtils entre les sensibilités françaises et les goûts du grand public anglophone. Ces adaptations devraient rester au moins fidèles à l'esprit des chansons originales, sinon à la lettre. C'est une règle que j'ai tenté d'appliquer dans mes adaptations de Ferré : pour les textes je suis resté aussi fidèle que possible à l'esprit de Ferré, en m'autorisant seulement des divergences là où une traduction fidèle ne passerait pas la rampe, ayant une consonance trop artificielle. Pour le style musical, je me suis inspiré de toute une gamme d'arrangements contemporains, comme l'avait fait également Ferré dans ses années de succès populaire. J'ai également cherché à démontrer que ces chansons vieilles d'un demi-siècle pouvaient avoir une vocation de *standards* comme les grands succès de Jérome Kern ou de Cole Porter, en s'adaptant à des styles d'interprétation très variés. Le plus souvent, j'ai utilisé un style folk acoustique, très en vogue en ce moment dans les pays anglophones, en ajoutant des sonorités de musique classique avec un quatuor à cordes, afin de saluer l'influence chez Ferré de la musique savante. Enfin, pour les chansons de style *revue*, comme « Jolie Môme » ou « Paname », mon arrangeur Jez Butler a trouvé des sonorités électroniques parodiant un peu le style *easy listening* des années soixante. Évidemment, pour les chansons de la période de la collaboration avec le groupe Zoo, comme « La Solitude », un style rock s'imposait. Cela donne un album aux tonalités musicales très variées, comme l'était la production de Ferré dans ses années les plus fertiles.

En guise d'exemple, je vous propose ma version anglophone d'une chanson classique, « Avec le temps » : en anglais « It may take time ».[1] Pour l'arrangement musical, nous

[1] <https://www.youtube.com/watch?v=q2-kE6y5mrM> ; dernier accès : 5 mars 2017.

avons gardé les triolets au piano de l'original, en ajoutant un quatuor à cordes. Je me suis éloigné un peu du texte original dans le deuxième couplet, dont quelques phrases étaient trop difficiles à rendre de façon convaincante sur la mélodie.

It May Take Time [2]

It may take time
It may take time, you'll be okay
You may still hear her voice
You may still see her face
If your pulse doesn't race
Then there's no point in trying
Let it be and you'll be fine
It may take time
It may take time, things pass away
Someone you once chased after in the rain
Someone you thought you understood, a passing glance
Between the words, between the lines or just a dance
Of made-up promises that vanished in the night
It may take time, you'll be all right

It may take time
It may take time, things pass away
Even Memory Lane won't always look that way
With its skies full of clouds and its streets full of pain
Saturday night and love is all alone again
It may take time
It may take time, you'll be all right
When you feel bad you need a body beside you at night
Someone to cling to through death and through birth
Someone for whom you'd move heaven and earth
Someone to spoil with presents of sweetness and light
It may take time, you'll be all right

It may take time

[2] Adaptation anglaise 1975 par Peter Hawkins de Léo Ferré « Avec le temps ». 1971. Nouvelles Éditions Meridian, Paris/La mémoire et la mer, Monte Carlo. Voir Ferré 2013, pp. 418-9.

It may take time, you'll be okay
You'll forget all those voices and faces one day
All those sweet, gentle words for the young, for the old
Take care, don't be too long, don't you catch cold
It may take time
It make take time, you'll be okay
And you stare at the wrinkles and hairs turning grey
In someone else's bed you feel all on your own
And you feel almost happier sleeping alone
And the years seem to vanish in one single day
It may take time, love goes away.

Selon Louis-Jean Calvet (1993, pp. 195-6), Léo Ferré aurait tenté d'enregistrer lui-même une version anglaise de cette chanson célèbre, mais les résultats n'étaient pas convaincants, et le projet a été abandonné. Au cours d'une interview récente à Oxford (30 mai 2014), Alain Souchon a tiré la même conclusion après une tentative d'adapter en anglais quelques-uns de ses succès des années quatre-vingts. C'est que l'adaptation est une tâche qui est loin d'être facile, et l'interprétation encore moins : le plus souvent il vaut mieux confier cette dernière à un artiste anglophone de naissance, de façon à garder le phrasé et à respecter les accents toniques qui donnent à la langue anglaise tout son entrain rythmique.

Une solution à ce problème semble être de passer par une collaboration étroite entre les auteurs de chansons et des adaptateurs expérimentés, dans le contexte d'une production locale. L'exemple à suivre est peut-être celui de Charles Aznavour, qui a fêté ses 90 ans sur la scène de l'Albert Hall de Londres en mai 2014. Il doit ses premiers succès anglophones à un réenregistrement de ses chansons les plus connues réalisé à Londres en 1974, sur des adaptations signées pour la plupart par Herbert Kretzmer. Mais c'est le plus souvent à travers des réinterprétations par des artistes anglophones que les chansons françaises ont su percer le marché anglophone : c'est le cas des œuvres de Jacques Brel et de Gilbert Bécaud, comme nous l'avons déjà remarqué. Dans une Europe de plus en plus multilingue et multiculturelle, c'est par de telles collaborations transnationales que la chanson française peut tenter de s'imposer enfin en dehors du milieu culturel de l'Hexagone.

Bibliographie

Belleret, Robert. 1996. *Léo Ferré : une vie d'artiste*. Actes sud, Arles.

Calvet, Louis-Jean. 2003. *Léo Ferré*. Flammarion, Paris.

Ferre, Léo. 2013. *Les Chants de la fureur.* Gallimard, Paris/La Mémoire et la mer, Monte Carlo.

Vassal, Jacques. 2013. *Léo Ferré : la voix sans maître.* Cherche midi, Paris.

Discographie selective

Aznavour, Charles. 1974. *A Tapestry of dreams.* Barclay 90.003. LP

Blau, Eric et Shuman, Mort et al. 1968. *Jacques Brel is alive and well and living in Paris*. CBS Masterworks, D2S 779, 2 LP set.

Ferré, Léo. 1971. *Avec le temps*. Barclay 841.017-2/4, CD

Hawkins, Peter. 2013. *Love and Anarchy*. Hoxa 1301-23, 2 CD.

Traduire la chanson, un révélateur de sa spécificité

Céline Pruvost
celine.pruvost@u-picardie.fr

Abstract

La fascination exercée de l'autre côté des Alpes par les chansons françaises d'après-guerre a poussé de nombreux italiens, *cantautori* ou poètes, à les traduire dans leur langue – l'italien ou leur dialecte. Choisir des exemples dans ce corpus conséquent permet de montrer qu'à travers l'exercice délicat de la traduction émergent des différences essentielles entre poésie et chanson. En effet, la contrainte est plus forte si le texte traduit est destiné à être chanté. Les accents de la musique et ceux de la langue doivent être en harmonie pour que le texte reste chantable. Dans le passage du français à l'italien, la difficulté est d'autant plus grande que l'accentuation des mots change presque systématiquement. On comparera donc les approches différentes des traducteurs-poètes, qui considèrent le texte seul, et des traducteurs-chanteurs, qui pour ne pas désolidariser texte et musique doivent parfois faire primer le son sur le sens. Cette fusion de l'écriture du texte et de la musique est au cœur de la spécificité de la musique par rapport à la poésie. Ainsi, comparer pour une même chanson des traductions de poètes et des adaptations de *cantautori* nous permettra de mettre en évidence cette frontière entre chanson et poésie.

La chanson et la poésie entretiennent un « cousinage compliqué » (Vincenot, 2011), plus souvent analysé du côté de la réception que de celui de la création. De façon récurrente, la parole des journalistes et des critiques, qui assimilent volontiers chanson et poésie, se heurte à celle des artistes eux-mêmes, qui considèrent que leur pratique d'auteur-compositeur-interprète n'est pas assimilable à celle des poètes (Pruvost 2013, pp. 171-200). Mon analyse se situera donc délibérément du côté de la création, dans le but de comprendre les conséquences pratiques de cette évidence : l'écriture d'une chanson associe un texte et une musique.

Jean Guichard, dans sa thèse, présentait ainsi cette idée alors novatrice « Et si, au lieu d'être un vêtement dont on peut revêtir ou dépouiller le texte en laissant inchangée sa nudité naturelle, si la musique était un autre corps accouplé au premier ? » (Guichard 1992, pp. 265-266). Depuis, les analyses *cantologiques*, qui ne réduisent pas la chanson à son texte mais cherchent à prendre en compte l'ensemble de ses dimensions (texte, musique, performance) se sont considérablement développées, à partir des travaux de Stéphane Hirschi. Un texte destiné au chant suit de multiples contraintes : la musique n'est pas un ornement qui se juxtapose *a posteriori* sur un texte écrit comme une poésie. La mélodie influence considérablement l'écriture du texte, qu'elle existe avant lui ou qu'il soit créé dans la perspective d'une mise en musique. Mais comment le démontrer ? Difficile en effet de comparer deux versions d'un même texte, l'un écrit avec les seules contraintes de la langue, l'autre écrit pour faire corps avec une mélodie : les auteurs-compositeurs-interprètes ne rendent public que leur texte chanté. Chercher des matériaux pour une analyse du laboratoire de l'ACI serait une piste intéressante, mais les procédés d'écritures variant d'un artiste à l'autre, il serait sans doute hasardeux de généraliser des conclusions. J'ai donc choisi de baser mon analyse sur des versions existantes et publiques, en utilisant la traduction de chansons comme un outil pour analyser concrètement les contraintes imposées par une écriture *chantable.* En comparant, pour une même chanson source, des traductions destinées à la lecture et des traductions destinées au chant, certaines spécificités de l'écriture de chansons apparaîtront. Je commencerai par indiquer quelques éléments de contexte et de méthodologie, je présenterai ensuite le corpus et le procédé choisis, pour arriver à l'analyse croisée de cas concrets.

Cadre critique et historique

Les années 1960 voient fleurir les traductions, bonnes ou douteuses (j'ai eu l'occasion d'en analyser certaines, Pruvost 2014). Il existe plusieurs raisons à cet engouement, parfois de nature artistique et affective, parfois liées à des considérations commerciales. Franco Fabbri, dans son article « Traduzioni milionarie » (Fabbri 2008, pp. 316-319) explique le contexte législatif qui a favorisé cette vogue, et décortique un mécanisme qui a fait des traductions de chansons une véritable poule aux œufs d'or pour les personnes bien informées et situées au cœur de l'industrie du disque. Les motivations des

cautautori sont fort différentes, mais certains se refusent par principe à toute traduction, qu'ils considèrent comme une trahison. Margot, l'une des premières artistes à faire connaître Brassens en Italie, l'interprétait en français, estimant qu'il était impossible de le traduire (Zorzi 2012, p. 132). Même s'il est facile de constater rétrospectivement que « la suite lui prouva que non », lors de débats animés pendant le colloque *Poésie et chanson de la France à l'Europe*, certains ont tenu toute traduction pour un « crime », particulièrement grave quand il touche la poésie et la chanson d'auteur. Ces positions existent, mais je fais partie de ceux qui considèrent la traduction de chansons comme une pratique parfaitement légitime, dès lors qu'elle est faite dans le respect des œuvres. Perle Abbrugiati a montré, exemples à l'appui, que les contraintes qui pèsent sur les traducteurs peuvent aussi être de formidables *stimuli* :

> la contrainte finit par libérer : la difficulté crée en réaction une échappée – et le traducteur réécrit finalement le texte en puisant dans son imaginaire à lui. Ce que la traduction d'un texte en musique met ainsi en lumière est peut-être un grossissement de ce qu'est toute traduction : la butée contre des limites, formelles ou non, qui sont autant de prétextes offerts au traducteur, hélas ou heureusement, pour laisser couler, claire ou sombre fontaine, sa propre petite musique. (Abbrugiati 2011, p. 165)

Certes, la traduction de chansons se trouve souvent à la limite de la réécriture, mais elle permet de faire connaître les œuvres, même adaptées, à ceux qui ne parlent pas la langue d'origine. La traduction n'a aucunement vocation à se substituer à l'original ; elle permet à un public plus large d'accéder à certaines chansons et à la part de culture qu'elles portent. En matière de traduction, je suis convaincue qu'un purisme généralisé aurait eu des effets pervers considérables, en privant les *cantautori* de sources importantes d'inspiration et de renouveau, et en empêchant le public non locuteur des langues sources d'accéder à certains répertoires.

Nous comparerons ici des traductions *chantables* et des traductions destinées à une publication écrite. La notion de *chantabilité*, si elle semble facile à saisir intuitivement, mérite d'être présentée : il ne s'agit pas d'un néologisme mais de la traduction de l'idée de *singability*, sur laquelle ont déjà réfléchi des chercheurs anglophones. Des contributions très denses ont été apportées en anglais autour de l'idée de *chantabilité* d'une traduction. Bien que les travaux de Gorlée sur l' « intercode translation » analysent des exemples tirés de l'opéra, certaines conclusions sont transposables à la chanson. Prosodie, mélodie, rythme sont autant d'éléments qu'il convient de prendre en compte tant dans leurs aspects musicaux que textuels, lors de la traduction (Gorlée 1997, pp. 246-247). Peter Low a développé l'analyse de la *singability* en étudiant spécifiquement la traduction de chansons (Low 2008 ; Low 2003a ; Low 2003b). Ses travaux se basent sur la notion de *skopos* telle qu'elle a été étudiée par Vermeer : il s'agit de prêter attention au

but et à la fonction d'une traduction (Venuti 2000, p. 227). La traduction poétique relève déjà presque d'une mission impossible, à cause des interactions entre la forme et le contenu, l'importance des jeux de sonorité, le poids des connotations, l'utilisation de métaphores, d'un style condensé, d'un agencement inhabituel des mots. Mais Peter Low engage à être attentifs à la finalité d'une traduction de chanson : va-t-il s'agir d'un surtitrage, d'un sous-titrage, d'une traduction écrite destinée à accompagner le chant dans la langue originale, ou d'une traduction chantable qui remplacera le texte initial ? La destination d'une traduction va influencer sa fonction et également les critères qu'elle devra suivre. Pour aboutir à une version chantable, « les traducteurs sont soumis à d'énormes contraintes imposées par la musique préexistante, car ils ne peuvent pas ignorer les rythmes, les valeurs de notes, les phrasés ou les accents de la musique » (Low 2003b, p. 105). Low rappelle également que les mots doivent pouvoir être chantés avec sincérité – la question du registre de langue est pour cela fondamentale : choisir un mot qui respecte tous les critères de prosodie et d'accentuation musicale, mais qui n'appartient pas au bon registre créera un effet d'étrangeté.

La question clé de cette démarche reste bien celle de l'adéquation entre une traduction et sa fonction. Ne pas perdre de vue que le texte d'une chanson est fait pour pouvoir être chanté semble relever de la tautologie, mais arriver à atteindre cet objectif implique de dépasser des contraintes techniques considérables.

Je considère en outre que, dans les versions françaises comme dans les versions italiennes, un critère important de *chantabilité* réside dans la coïncidence entre accents toniques du texte et temps forts de la mélodie. Ce point de vue renvoie à une vision assez traditionnelle de la chanson, dont je rappellerai ici les présupposés. Dans les manuels d'écriture de chansons en français, la question de la coïncidence entre accents toniques de la langue et temps forts de la mélodie suscite de nombreux argumentaires et conseils : « si vous mettez des mots sur la musique, faites se rencontrer les temps forts du texte et de la mélodie » (Lemesle 2009, p. 41). À partir des années 1970, la chanson française comme la chanson italienne prennent de plus en plus de libertés avec les contraintes de l'accent tonique, « sous la double pression de l'attirance pour la musique anglo-saxonne et de la destination de la chanson pour la danse. Le phrasé des chansons va s'américaniser très nettement, ou en tout cas refuser l'obligation d'accentuer sur la finale » (Arbatz 1995, p. 158), notamment sous l'influence de Bob Dylan, aussi forte en France qu'en Italie. La *chantabilité* est donc une notion qui évolue : la modification des façons de faire conditionne aussi l'oreille du public. Pour le corpus choisi ici, les chansons de Georges Brassens incarnent un certain classicisme, tant musical que textuel. Ce classicisme inclut même quelques traits passés de mode à l'époque des manuels que je viens de citer : Brassens chante parfois les e-muets, ce qui sonne maintenant comme un archaïsme. À cette exception près, Brassens respecte généralement une coïncidence entre temps forts et accents toniques, ce qui sera ici considéré comme un repère à suivre pour produire des traductions chantables dans une esthétique similaire.

Corpus et procédé

L'idée de comparer des traductions est issue d'un article de Perle Abbrugiati, qui a utilisé cette méthode dans le cadre de ses réflexions sur la réécriture (Abbrugiati 2011). Ce procédé stimulant m'a semblé pouvoir être transposé à des analyses intégrant également une prise en compte élargie de la mise en musique. Mon objectif est de mettre concrètement en lumière les différences entre le texte d'une poésie et celui d'une chanson, à travers l'exercice délicat de la traduction. Qu'est-ce que la mise en musique et en voix change à l'écriture d'un texte ? Puisqu'il est difficile d'y répondre *in abstracto*, je propose de comparer des traductions faites pour être chantées et des traductions faites pour être lues. Nous verrons ainsi dans quelle mesure l'exigence de *chantabilité* d'un texte influence les choix des traducteurs.

J'ai commencé par rechercher des sources, en espérant trouver des traductions d'une même chanson dans des versions chantables et dans des versions non-chantables. J'ai limité cette recherche aux traductions de chansons françaises en italien, en excluant les versions en dialectes.[4] Je n'ai considéré comme chantables que des versions qui ont vraiment été chantées, en excluant le cas des versions enregistrées par un seul interprète, et manifestement très difficiles à reproduire. Les versions publiées dans des livres ont été considérées comme *a priori* non-chantables, mais pour chacune des sources, j'ai vérifié qu'il ne s'agissait pas de la publication de chansons qui avaient déjà été enregistrées auparavant.[5]

J'ai dès le départ concentré mon attention sur les traductions de Georges Brassens, Jacques Brel et Léo Ferré, dont le répertoire a été traduit à la fois par des poètes et par des *cantautori*, ce qui me laissait bon espoir de trouver pour une même chanson des versions chantables et non-chantables. Dans le précieux fonds documentaire d'Enrico de Angelis, j'ai dressé un inventaire des traductions existantes, et j'ai recherché les intersections, de façon à choisir des chansons pour lesquelles il existait bien au minimum une version chantable à comparer à une version non chantable. J'ai ensuite choisi de focaliser cette étude sur le répertoire de Georges Brassens, où les intersections entre versions chantables et non-chantables étaient les plus fournies, particulièrement pour les chansons suivantes : « Dans l'eau de la claire fontaine », « Le gorille »,

[4] Il existe en effet des traductions très intéressantes en dialectes, surtout du répertoire de Georges Brassens – Nanni Svampa en milanais, Amodei en piémontais, Fornacciari en livournais, pour ne citer qu'eux. Un inventaire complet en a été réalisé par Margherita Zorzi (2012). Mais les problématiques liées à ce répertoire sont différentes, notamment parce que les dialectes disposent en général de plus de mots accentués sur la dernière syllabe que l'italien, ce qui simplifie quelque peu la tâche des traducteurs.

[5] Quand le cas s'est produit (notamment pour les traductions d'Enrico Medail, à partir des chansons de Léo Ferré, qui ont fait l'objet à la fois d'enregistrements audio et de publications écrites), j'ai considéré que les chansons étaient chantables – puisque chantées.

« L'assassinat », « La marche nuptiale » et « Mourir pour des idées ». La première chanson ayant déjà fait l'objet d'une étude approfondie par Perle Abbrugiati (2011), j'ai limité mon corpus aux quatre suivantes. Les versions originales et intégrales des textes étudiés ici sont disponibles en annexe de ma thèse (Pruvost 2013, pp. 424-468).

Les traductions de Fabrizio De André ont eu un impact culturel important, car elles ont été beaucoup diffusées, et beaucoup chantées : il s'agit sans équivoque de traductions chantables. La comparaison avec les traductions poétiques publiées en 1994 aux éditions Guanda par Maurizio Cucchi (poète, traducteur et critique littéraire né en 1945) m'a semblé particulièrement pertinente. Il existe également d'autres versions non-chantables, qui correspondent à des projets différents. Les éditions Guanda avaient publié dès 1968 un ouvrage bilingue, *Chansonniers francesi, parole di canzoni. Aznavour, Béart, Brel, Brassens, Ferré, Leclerc, Trenet,* dont l'objectif affirmé par les auteurs, De Paoli et Di Rienzo, était de concourir à la légitimation littéraire des textes de chansons. En 1979, Guido Armellini a réalisé un ouvrage de divulgation de la chanson française revu et augmenté en 1996. Enfin, en 1991, les éditions Muzzio, dans une collection dirigée à l'époque par Enrico de Angelis, ont publié l'*opera omnia* de Georges Brassens, traduite par Nanni Svampa (qui a par ailleurs réalisé des traductions chantables, essentiellement en milanais) et Mario Mascioli (professeur de français). Cet ouvrage, qui comme celui de Maurizio Cucchi présente le texte original face aux traductions, ne prétend pas proposer des traductions chantables, ni poétiques : il s'agit d'un outil de connaissance précise du contenu des textes de Brassens.

Ces textes ont donc été écrits dans des perspectives différentes, en fonction de finalités différentes : leur *skopos* n'est pas le même. Leur comparaison permettra d'analyser en quoi la musique détermine les choix textuels de traduction.

Analyse et conclusions

Analysons pour commencer ce qui rend une traduction inchantable, en commençant par les facteurs les plus évidents, pour aller ensuite vers des critères plus subtils.

Metrique

Dans le passage du français à l'italien, l'accentuation des mots change presque systématiquement : en majorité, les mots français sont accentués sur la dernière syllabe, quand les mots italiens le sont sur l'avant-dernière. Perle Abbrugiati explique très clairement le phénomène de conversion métrique qui a lieu dans le passage du français à l'italien, en prenant l'exemple d'un texte de départ en octosyllabes – mais on peut bien sûr transposer cette démonstration à tous les types de vers.

> La musique (alternance de phrases musicales de neuf et de huit notes) appellerait en italien le vers appelé *novenario*. En effet, compte tenu du fait que les mots sont majoritairement *piani* en italien (accentués sur l'avant-dernière syllabe), c'est le vers de neuf syllabes qui correspond le mieux à l'octosyllabe français d'un point de vue prosodique : la dernière syllabe accentuée, que le vers soit *piano* ou *tronco*, est la huitième. Un *novenario piano* correspond donc à la diction d'un octosyllabe à rime féminine ; un *novenario tronco* à celle d'un octosyllabe à rime masculine. (Abbrugiati 2011, p. 157)

Chercher à reproduire rigoureusement une métrique française avec des mots italiens impose de piocher dans un réservoir limité de mots *tronchi*, qui ont déjà été tellement utilisés qu'ils sont fortement connotés. Les *cantautori* italiens proposent à partir des années 1960 une utilisation renouvelée de la langue chantée. L'un des éléments de cette nouveauté consiste à élargir le vocabulaire utilisé, et à utiliser une prosodie différente, un peu plus souple en ce qui concerne la fin des vers. Dans les traductions chantables de Fabrizio De André, on trouve la trace de ce rapport moins rigide à la prosodie : plutôt que d'avoir recours à des mots et tournures désuètes, il choisit quasi systématiquement de rajouter une syllabe en italien par rapport au français, disposant ainsi d'un vocabulaire beaucoup plus étendu. En tant que traducteur, le fait d'accepter cette légère hypermétrie lui laisse une liberté plus grande, et ouvre davantage de possibilités à un meilleur respect du sens du texte. En termes de *chantabilité*, cela ne pose pas de problème, car rajouter une syllabe non accentuée ne déplace pas l'accent tonique ; il s'agit juste de répéter la note finale, ou de retarder légèrement le motif mélodique de fin de phrase. Il existe de fait une certaine marge d'élasticité dans l'interprétation et la mise en mots d'une mélodie, que les auteurs de chansons utilisent même en dehors du cas particulier de la traduction. Dès lors que les accents toniques ne sont pas déplacés, il reste possible de dédoubler certaines notes en divisant leur valeur (par exemple en chantant deux doubles au lieu d'une croche). Michel Arbatz explique ainsi que l'on peut, sur une même phrase musicale, placer un texte avec un plus ou moins grand nombre de syllabes, c'est-à-dire changer le débit, sans changer la mesure. « Ce qui était impossible dans la poésie classique – le nombre de syllabes servant en quelque sorte d'unité de mesure du vers – devient possible en chanson. Ce qu'on saisit d'une chanson, c'est d'abord une pulsion et une mélodie. Cela donne au parolier une certaine latitude pour "allonger" légèrement son texte […] sans modifier la structure musicale, sans ajouter de mesure supplémentaire » (Arbatz 1995, p. 162).

Si Fabrizio De André utilise cette option sans dépasser les limites de la *chantabilité*, ce n'est pas une contrainte pour les traductions destinées à l'écrit : la présence d'un nombre excédentaire de syllabes à chanter par rapport au nombre de notes de la mélodie est une cause évidente de *non-chantabilité*. Dans la traduction de De Paoli et Di Rienzo de « La marche nuptiale », à la deuxième strophe, l'alexandrin « *Je garderai toujours le souvenir content* » atteint 16 syllabes : « *Conserverei sempre il felice ricordo del giorno* » - sans parler de

la confusion entre futur et conditionnel. Chez Guido Armellini, la traduction de l'alexandrin de Brassens dans la sixième strophe de « Mourir pour des idées » (« *Plus de danse macabre autour des échafauds* ») atteint 18 syllabes (« *Basta danze macabre fatte intorno ai patiboli* ».). Cette inflation syllabique est particulièrement nette chez Svampa et Mascioli, qui cherchent à restituer les idées de Brassens de la façon la plus précise possible. Dans la première strophe du « Gorille », « *Sans souci du qu'en-dira-t-on* » (octosyllabe) devient « *Senza preoccuparsi del "cosa dirà la gente"* » (15 syllabes). Dans la cinquième strophe de « Mourir pour des idées », l'alexandrin « *Au paradis sur terre on y serait déjà* », dépasse allègrement les vingt syllabes : « *A quest'ora al paradiso in terra ci saremmo arrivati da un pezzo* ». Toujours dans le « Morir per delle idee » de Svampa et Mascioli, sur le même principe, le nombre de syllabes des vers « *Mais l'âge d'or sans cesse est remis aux calendes / Les dieux ont toujours soif n'en ont jamais assez* » enfle encore considérablement : « *Ma l'età del'oro è continuamente rinviata alla calende / Gli dei hanno sempre sete non ne hanno mai abbastanza* ». Même en dédoublant toutes les notes, il serait à l'évidence impossible de chanter toutes ces syllabes sans nuire grandement à l'intelligibilité du texte.

Les refrains, répétés donc plus audibles, sont des passages particulièrement sensibles, où la flexibilité prosodique est moindre. Le refrain de « Mourir pour des idées » (« *Mourrons pour des idées, d'accord mais de mort lente, d'accord mais de mort lente* ») est l'un des rares cas où Maurizio Cucchi s'autorise quelques syllabes excédentaires (« *Moriamo per le idee, d'accordo, si capisce, però di morte lenta* »), qui seraient impossibles à placer sur la mélodie (la répétition du texte est chez Brassens accompagné d'un mouvement antécédent-conséquent construit sur un nombre identique de syllabes : impossible de retrouver cette symétrie dans le texte de Cucchi). Dans ce même refrain, on trouve un cas de traduction inchantable pour cause de décalage entre la syntaxe mélodique et la syntaxe textuelle, avec « *Moriamo per le idee, si, ma di morte lenta* ». Si l'on s'en tient au nombre de syllabes, « *si, ma* » coïncide avec « *d'accord* », mais la mélodie et le texte se trouvent totalement décalés dans le passage au chant. Et si l'on décide de suivre la syntaxe de la phrase, en plaçant le « *ma* » sur le « *mais* », on arrive alors à un exemple paradigmatique de l'effet d'étrangeté produit par l'absence d'une syllabe de chant pourtant présente à la mélodie, et donc nécessaire (en essayant de chanter « *si* » sur la mélodie de « *d'accord* »). On peut remplacer cette syllabe manquante soit par un silence – qui, ici, casse l'élan de la mélodie – soit par un mélisme – ce serait peut-être une option dans une autre esthétique, mais en chanson cela reste extrêmement rare. Silence ou mélisme aboutissent à un résultat chanté très étrange. Mais sur la mélodie de « *d'accord* », même « *d'accordo* » serait trop long : en effet, l'ajout d'une syllabe non accentuée ne pose pas de problème dès lors que la fin du vers correspond à une respiration musicale. Ici, ce n'est pas le cas : étant donné que « *d'accordo* » et « *ma di morte lenta* » s'enchaînent ensuite sur des valeurs brèves (trop brèves pour être dédoublées), la syllabe « do », même non accentuée, perturbe le déroulement mélodique et donc le chant. La solution chantable de Fabrizio De André consiste à s'imposer deux syllabes, avec un accent sur la dernière, car la mélodie ne laisse aucune marge : « *va be'* ». C'est le passage à un niveau

de langue plus familier, ou du moins plus lié à l'oralité, qui permet ici cet indispensable respect métrique.

Rimes et assonances

Si la chanson n'impose pas de schémas très rigides en matière de rimes, la *chantabilité* passe néanmoins par un certain nombre d'appuis sonores. Bien souvent, les *cantautori* préfèrent une bonne assonance à une rime forcée. C'est d'ailleurs la *doxa* que l'on retrouve dans les manuels d'écriture cités plus haut. L'assonance est ainsi une sorte de compromis : elle offre une plus grande liberté dans le choix des mots et des contenus, tout en gardant une musicalité de la langue, combinée à celle de la musique.

Détail amusant : les traducteurs de versions non-chantables cherchent parfois à produire des rimes graphiques, en visant une similarité des dernières voyelles. Or cela n'a pas le moindre intérêt en italien, quand ces dernières voyelles ne sont pas accentuées à l'oral. Chantées, elles passent très vite, on les entend à peine : quitte à choisir un son, la voyelle qui compte est l'avant-dernière, celle qui porte l'accent, et donc le chant. Voyons un exemple de ces rimes graphiques qui ne changent en rien la *chantabilité* du texte, à la cinquième strophe du « Gorille », dans la traduction de Guido Armellini :

Supposez qu'un de vous puisse être	Supponete che uno di voi
Comme le singe obligé de	Come la scimmia fosse obblig**ato**
Violer un juge ou une ancêtre	A violare un giudice o una vegliarda ;
Lequel choisirait-il des deux ?	Quale sarebbe il suo prefer**ito** ?

Certes, sur le papier, le traducteur aura la satisfaction de voir un « o » aller de pair avec un « o », mais ce sont le « a » et le « i » qui portent l'accent et le chant : à l'écoute, il n'y aura donc pas de rime. Dans la suite de ce paragraphe, on trouve un autre exemple significatif : certains mots précis ne seraient pas chantables sans créer un effet de comique ou d'étrange, lié non pas à leur sens, mais à leur sonorité. Cela ne pose pas de problème à l'écrit, mais chanté, le décalage serait manifeste :

Lors, au lieu d'opter pour la vieille	Cosi invece d'optar per la vecchia
Comme aurait fait n'importe qui	Come farebbe chicchessia
Il saisit le juge à l'oreille	Afferra il giudice per un orecchio
Et l'entraîna dans un **maquis**	E lo trascina dietro a un **cespuglio**

Ce « cespuglio », qui n'est amené par aucune rime, assonance ou allitération, est l'exact équivalent de « maquis » en termes de sens, mais le mot a une sonorité tout à fait discordante : cela crée un effet de surprise (voire de grotesque) qui n'est absolument pas présent dans le « maquis » de Brassens. Ainsi, Svampa et Mascioli optent pour un

« boschetto », en assonance avec « orecchio ». Quant à De André, il transporte la scène dans un « prato », qui présente l'avantage considérable de rimer avec « magistrato ».

Registre

Certaines expressions ne seraient pas prononcées à l'oral ; elles peuvent passer inaperçues dans un livre, mais pas mises en voix dans une chanson. Or, chez Brassens, la limite est subtile : le ton est certes soutenu, mais toujours un peu narquois : passer lors de la traduction à une préciosité pure et sans malice pose problème, car cela ampute le texte d'une grande partie de son intérêt. L'un des charmes du « Gorille » consiste à narrer une anecdote grossière et politiquement incorrecte dans une grammaire impeccable et à l'aide un vocabulaire raffiné. C'est précisément ce décalage croustillant qui est particulièrement difficile à rendre en chanson. Voilà pourquoi je ne suis pas très convaincue par le « *Come farebbe chicchessia* » que nous venons de voir. Toujours dans la traduction de Guido Armellini, « *Dès que la féminine engeance / sut que le singe était puceau* » devient « *Dacché la femminile genia / Seppe che il brutto era pulzello* ». Ce mot, « pulzello », est également choisi par Svampa et Mascioli, à qui il semble toutefois si étrange qu'ils l'utilisent entre guillemets. Mais comment chanter des guillemets ? Maurizio Cucchi opte pour une périphrase malicieuse, « *Come il consesso femminile venne a sapere la verità* ». Fabrizio De André s'autorise quant à lui à supprimer ce passage sans nuire à la clarté de la narration, puisqu'il s'agit de la redite d'une idée qui vient d'être exprimée.
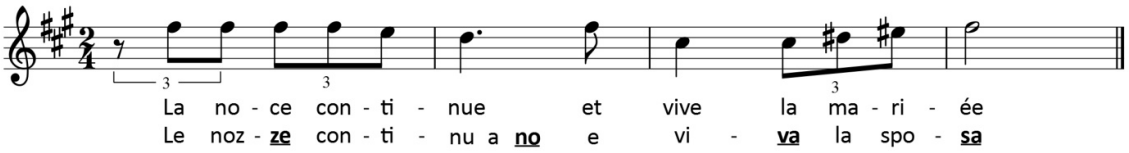
Le trop grand respect des concordances des temps, dans le subjonctif passé et les constructions hypothétiques, aboutit également à des solutions certes grammaticalement correctes, mais d'un registre beaucoup trop soutenu pour être chantées sans que cela ne change le ton de la chanson d'origine. Au début du « Gorille », Svampa et Mascioli choisissent de traduire « *je suppose / qu'on avait dû la fermer mal* » *par* « *suppongo / che l'avessero chiusa male* », ce qui installe le point de vue du canteur beaucoup moins efficacement que le « *forse l'avevano chiusa male* » de Fabrizio De André. Prenons un dernier exemple dans le « Gorille » traduit par Armellini :

Qu'une alternative pareille	Se una consimile alternativa
Un de ces quatre jours m'échoie	Mi si ponesse da un giorno all'altro
C'est j'en suis convaincu la vieille	Ne sono più che sicuro, la vecchia
Qui sera l'objet de mon choix	Sarebbe l'unico mio traguardo

Le grammaticalement identique et correct n'a pas les mêmes connotations dans une langue ou l'autre : le risque, ici, consiste à perdre la malice du ton, qui est justement l'un des ressorts de l'efficacité comique de la chanson.
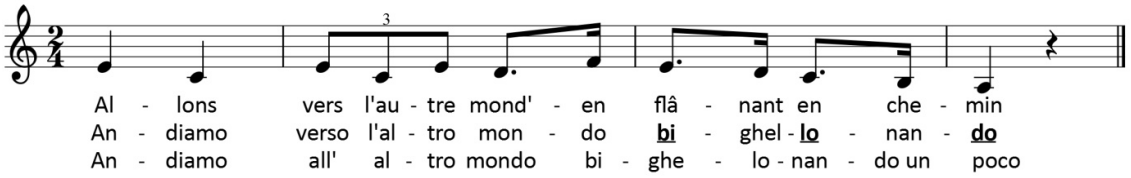
Nous l'avons vu, dans l'esthétique des chansons de Brassens, la coïncidence entre accents toniques du texte et temps forts de la mélodie est un principe d'écriture fondamental, qui doit être respecté lors de la traduction et adapté aux particularités toniques de la langue italienne. Certaines traductions non-chantables présentent un nombre de syllabes légèrement plus élevé que l'original, ce qui, moyennant le dédoublement de quelques valeurs rythmiques, n'est pas nécessairement un obstacle à la *chantabilité*. La véritable difficulté consiste à chanter le texte traduit sans faire au moins une erreur significative d'accent tonique.

Dans la « Marcia nuziale » de Guanda et Di Rienzo, la traduction du derniers vers cumule des problèmes d'accents toniques mal placés par rapport à la mélodie, et des problèmes de césure. Le premier hémistiche déborde, à un endroit où la note est censée être tenue, ce qui ne serait pas une modification mélodique discrète.



Fabrizio De André répète « *evviva, viva la sposa* », de façon à décaler les accents pour qu'ils coïncident avec la mélodie : c'est ainsi le « spo » accentué de « sposa » qui arrive sur le temps fort final, ce qui rend le tout parfaitement chantable. On voit bien que l'introduction de cette répétition est dictée par l'adéquation du texte à la musique.

Maurizio Cucchi, quant à lui, tend à respecter la métrique et à rechercher rimes et assonances, ce qui rend certains passages de ses traductions chantables. La plupart du temps, elles ne le sont pas, car il ne considère pas comme un critère poétique le placement des accents toniques par rapport à la mélodie - à juste titre, ses traductions étant faites pour être lues. Or cette contrainte est fondamentale pour qu'un texte soit chantable : même si tous les autres critères (nombre de syllabes, travail des sonorités) sont respectés, des dissonances entre musique du texte et mélodies rendent impossible une interprétation chantée. On trouve ainsi une belle traduction littérale impossible à chanter telle quelle, dans la deuxième strophe du « Morire per delle idee » de Svampa et Mascioli, « *Allons vers l'autre monde en flânant en chemin* » devient « *Andiamo verso l'altro mondo bighellonando* ». Si le sens et le ton sont parfaitement respectés, chanter ce texte avec la mélodie de Brassens serait du plus mauvais effet : seules les syllabes normalement non-accentuées de « bighellonando » arriveraient avec les temps forts de la musique, en terminant sur une résolution et un accent très marqué sur le « do ». Ce qui ne conviendrait pas du tout à la musicalité de la langue italienne :



La troisième ligne de texte présente l'option choisie dans la traduction chantable de Fabrizio De André : il rabote une syllabe en passant de « *verso l'altro mondo* » à « *all'altro mondo* », ce qui lui permet de décaler d'une note tous les mots suivants. Cela aboutit à un mariage harmonieux entre temps forts de la mélodie et accents toniques de la langue. La syllabe est récupérée à la fin, grâce à l'ajout de « un poco », une cheville rythmique dont la fonction est précisément de permettre un calage heureux entre musique et texte, sans apport sémantique.

De André utilise également d'autres stratégies, plus subtiles, pour caler rythmiquement texte traduit et mélodie. Dans « Mourir pour des idées », « *Car tous ceux qui l'avaient, multitude accablante* » devient « *Perché chi ce l'aveva, una folla di gente* » : on remarque le passage de la troisième personne du pluriel à la troisième personne du singulier, à valeur générale. Sans rien changer au sens, par rapport à « *tutti quelli che ce l'avevano* », cela permet aux accents du texte d'être parfaitement synchrones avec ceux de la mélodie. Dans « Delitto di paese », sa traduction de « L'assassinat », De André fait le contraire, en transformant une forme verbale au singulier en un pluriel :

Et, le matin qu'on la pendit	E quando furono impiccati
Ell' fut en paradis	Volarono fra i beati

Les verbes au singulier (« fu », « volò ») auraient eu un nombre insuffisant de syllabes, incompatible avec la *chantabilité* de la traduction. Mais ici, le changement de forme verbale modifie aussi la trame narrative, en incluant le complice dans les évènements. Ce passage au pluriel a commencé deux strophes plus haut, à un moment compatible avec la cohérence interne du texte. On voit bien que les contraintes liées à la *chantabilité* vont parfois jusqu'à influencer le contenu de l'histoire. La *chantabilité* d'un texte impose donc des contraintes d'écriture très fortes. Je les ai mises en évidence en comparant des traductions chantables et non-chantables, mais elles s'appliquent aussi à l'écriture de chansons en général. Voilà pourquoi la pratique des poètes et celle des *cantautori* est différente, voilà pourquoi il est incorrect de les assimiler, malgré leurs points communs. Le rapport à la langue des poètes est plus libre, celui des *cantautori* plus contraint. La musique ne se résumant pas à un simple ornement, écrire des musiques et des textes qui s'assemblent et soient chantables relève d'un travail spécifique.

Stratégies propres à la traduction chantable

Au delà de ces contraintes métriques et mélodiques, la destination orale de la chanson influence aussi les techniques de narration à privilégier. Un lecteur est plus libre qu'un auditeur, qui ne peut pas revenir en arrière pendant un concert et peine à le faire avec un disque. Le déroulement linéaire de la chanson impose son rythme – cet « art du temps compté » comme l'écrit Stéphane Hirschi (2008) – et suppose que les auteurs soient particulièrement attentifs à l'efficacité de leur propos, qu'aucune note de bas de page ne peut expliquer. Dans le corpus que j'ai analysé, on retrouve cette spécificité de la traduction chantable par rapport aux traductions écrites à travers l'utilisation de stratégies discursives qui privilégient la clarté, le concret, pour viser une compréhension immédiate et intuitive.

La clarté narrative

Fabrizio De André se permet ainsi de supprimer certains passages. Dans ses traductions du « Gorille » et de « Mourir pour des idées », ses versions sont plus courtes d'une strophe entière. Il est le seul traducteur du corpus à ne pas toujours suivre la structure de la chanson originale. Mais en regardant de près les moments où ces modifications de structure interviennent, on observe que leur cause est bien souvent liée au déroulement narratif de la chanson. Il s'agit soit de supprimer une idée déjà exprimée de façon plus synthétique en la combinant avec une autre, soit au contraire de développer davantage une idée qui ne va pas de soi pour le public italien. Dans son « Gorilla », il abrège ainsi certaines expressions pour pouvoir ensuite étirer d'autres idées. Dès la fin de la deuxième strophe, il passe rapidement sur les passages qui, chez Brassens, tournent autour de la zoophilie. L'espace ainsi récupéré lui permet à la fin de la chanson de disposer de quatre vers pour dilater d'autant la chute. Chez Brassens, elle arrive de façon très surprenante, en un retournement de situation condensé en quatre vers alors même qu'il donne la clé du sens politique de la chanson. De André développe, répète, explicite l'originalité de la décapitation dans un contexte italien, et rajoute des métaphores animales. Précisons que la peine de mort a été abolie par la constitution italienne en 1948, et qu'auparavant les condamnés étaient fusillés, alors qu'en France la peine de mort ne fut abolie qu'en 1981 par François Mitterrand, mettant fin à l'usage de la guillotine. Au moment où Brassens écrit, il est tout à fait évident pour un public français qu'il y fait allusion et qu'il prend position contre la peine de mort. De André ne modifie pas le type de sentence, mais dans un contexte italien, elle semble effectivement « un peu originale » :

> Dirò soltanto che sul più bello
> Dello spiacevole e cupo dramma
> Piangeva il giudice come un vitello

	Negli intervalli gridava « Mamma ! »
Car le juge, au moment suprême,	Gridava mamma come quel tale
Criait « Maman ! » pleurait beaucoup,	Cui il giorno prima come ad un pollo
Comme l'homme auquel, le jour même,	Con una sentenza un po' originale
Il avait fait trancher le cou.	Aveva fatto tagliare il collo.
Gare au gorille !	Attenti al gorilla !

Pas trace de poulet ni de veau chez Brassens, même à d'autres endroits du texte. On peut certainement ajouter le « *piangere come un vitello* » à la liste des dictons que De André rajoute dans ses traductions. « Pleurer comme un veau » existe bien en Français, mais ce n'est pas l'option qu'avait choisie Brassens : il s'agit bien d'un ajout de De André. Cette façon de rester maître du déroulement du récit résulte sans doute de la nécessité d'adapter le texte à la compétence encyclopédique d'un auditeur italien. Il s'agit de privilégier une compréhension parfaitement intuitive, qui ne soit en aucun cas exotique ou malaisée.

Stratégies de création de rimes

Je me concentre ici sur les deux traducteurs qui font de la recherche de rimes et d'assonances une priorité, à savoir Maurizio Cucchi et Fabrizio De André.

Cucchi ne sacrifie jamais les adjectifs, il a même tendance à en ajouter, voire à les rendre plus expressifs qu'ils ne le sont chez Brassens : il solennise les textes, par petites touches. Cela poserait problème avec l'oralité du canteur, mais ce procédé tend vers un ton plus soutenu et abstrait qui correspond à l'idée d'un « Brassens poète ». Revenons sur la chute du « Gorille ». Pour « *criait maman pleurait beaucoup* », là où De André rajoutait des animaux, Cucchi passe au concept : « *gridava "Mamma !" di orrore e spavento* ». Chaque adjectif est sur-traduit (comparé à « beaucoup »), mais le fait d'introduire une dittologie synonymique renforce encore cette tendance à l'abstraction et à l'emphase, absente à cet endroit précis du texte source.

Pour recréer des rimes, Maurizio Cucchi s'autorise fréquemment à changer les connotations. Le « *singe en rut* » devient ainsi un « *gorilla in amore* », nettement plus romantique ; « *la vieille décrépite* » n'est plus qu'une « *vecchia centenaria* », ce qui est moins péjoratif (même au prix d'un pléonasme). Dans la « Marcia nuziale », les « *soi-disant notaires* » deviennent des « *avvocati arroganti* » : au delà du changement de profession, on passe d'une formule où le mépris s'exprime à travers une expression orale (« soi-disant ») à une formulation plus conceptuelle de l'idée (l'arrogance). Dans son « Morire per le idee », il rajoute des adverbes qui créent une hypermétrie conséquente, et il s'autorise à les changer à chaque refrain (alors que tous les refrains sont scrupuleusement identiques chez Brassens) : « *fieramente* », « *naturalmente* », « *eroicamente* », « *con pazienza* », « *possibilmente* » défilent donc tout au long de la chanson. On pourrait multiplier les exemples montrant que Maurizio Cucchi ajoute de la caractérisation, via des adverbes

ou des adjectifs qui appartiennent généralement au domaine de l'abstraction, du concept, de l'idée.

Pour recréer des rimes ou des assonances en italien, Fabrizio De André tend au contraire à supprimer les adjectifs. Dans la troisième strophe du « Gorille », les adjectifs « *éperdu* » et « *assommant* » deviennent les plus variés dans les traductions littéraires, mais De André, lui, les supprime :

L'patron de la ménagerie	Il padrone si mise a urlare
Criait, éperdu : « Nom de nom !	« Il mio gorilla, fate attenzione,
C'est assommant car le gorille	Non ha veduto mai una scimmia
N'a jamais connu de guenon. »	Potrebbe fare confusione. »

Les changements de lieux sont également fréquents, et permettent de recréer des rimes sans modifier l'histoire, en se contentant de changer légèrement son cadre. Nous avons déjà vu comment le « maquis » devient un « prato », tant pour éviter les sonorités du « cespuglio » que pour rimer avec « magistrato ». Dès le début du « Gorilla », le ton du canteur, narrateur extérieur et malicieux, est respecté, mais les lieux sont modifiés :

C'est à travers de larges grilles,	Sulla piazza d'una città
Que les femelles du canton,	La gente guardava con ammirazione
Contemplaient un puissant gorille,	Un gorilla portato là
Sans souci du qu'en-dira-t-on.	Dagli zingari di un baraccone.

La focalisation change, le plan rapproché chez Brassens (qui nous projette le nez contre les grilles d'un lieu non identifié) est élargi chez De André, qui décide que l'action se déroule en plein cœur d'une ville – ce qui aurait aussi pu s'envisager, mais la chanson en français ne le précise pas. « Città » rime avec « là », « baraccone » assone avec « ammirazione » : la fonction de ce déplacement est liée à la création de rimes plus qu'à l'histoire. On peut également remarquer le passage de « femelles » (au ton espiègle) à « gente » (plus générique et neutre), probablement dicté par des questions de métrique. Le vers traduit par De André ayant déjà un très grand nombre de syllabes par rapport au nombre de notes de la mélodie initiale, la priorité est donnée à cette solution, qui permet de gagner deux syllabes. Une syllabe dans le mot en lui-même, et une autre dans le verbe qui suit : « le femmine guardavano » comporte deux syllabes de plus que « la gente guardava », grâce au passage à un singulier à valeur plurielle.

Le cas est un peu différent dans « Marcia nuziale », où De André italianise le contexte, en réintroduisant des référents religieux absents de l'original. Or parler d'un mariage sans mentionner la religion est tout à fait signifiant : ici changer le lieu conduit à une véritable réécriture. Le « *s'allèrent épouser devant Monsieur le maire* » devient ainsi « *decisi a regolare il loro amore sull'altare* ». Dans la même veine, « *firent leurs épousailles* » devient

« *regolarono i conti* ». Au nom de la rime, la signification du texte est considérablement modifiée. Un lexique comptable (le verbe « regolare » répété deux fois, « i conti ») remplace le lexique du mariage (« épouser », « épousailles »). La traduction véhicule l'idée du mariage comme une solution après des années d'union libre qui seraient donc problématiques – idée totalement absente du texte de Brassens. « *Monsieur le maire* » devient « *l'altare* » : à travers ce changement de lieu, de la mairie à l'autel, c'est l'idée de mariage civil qui est en quelque sorte censurée. Même si l'absence de tout mot appartenant au champ lexical de la religion est très signifiante chez Brassens, De André a sans doute jugé qu'il n'était pas possible de présenter à un public italien une cérémonie de mariage totalement laïque.

Dans d'autres cas, de façon diamétralement opposée à Maurizio Cucchi, De André passe du concept à l'image. Dans la sixième strophe de « Marcia nuziale », chez Brassens, le canteur-personnage, qui décrit le mariage des parents dans les yeux de leur fils, dit jouer de l'harmonica « *de toute ma morgue* ». Maurizio Cucchi traduit « *con tutta la mia boria* », De André « *con la gola in testa* ». Ce choix est caractéristique de sa tendance à éviter l'abstraction, et à préférer des solutions plus incarnées. Ainsi, chez Fabrizio De André, la caractérisation est-elle plus narrative que descriptive, plus concrète qu'essentielle, quitte à changer quelques éléments du récit pour mieux le contextualiser.

Stratégies de création de nouveaux dictons

Dans de nombreux intertextes de ses concerts, De André a souligné qu'il ne recherchait pas une fidélité à la lettre, mais à l'esprit de l'auteur (Pruvost, 2013, pp. 203-205). Ainsi en traduisant Brassens, retrouver des jeux de sonorités et de sens, recréer des dictons plus que les reproduire, ce serait en quelque sorte faire preuve d'une fidélité plus grande que celle du mot à mot. De André prend des libertés, nous l'avons vu, mais il reste systématiquement fidèle au ton du canteur. Or des expressions traduites de façon littérale peuvent perdre toute saveur : on l'a constaté, certains exemples issus des traductions non-chantables ont aussi une bien moindre efficacité comique et narrative. Des traductions en apparence éloignées de la lettre peuvent en revanche s'avérer bien plus fidèles à l'esprit, et surtout beaucoup plus efficaces une fois chantées. Elles forment en effet un tout cohérent et se réfèrent à la culture italienne, avec une plus grande efficacité narrative face à un public italien que la traduction littérale de jeux de mots en français. Plus qu'une traduction, il s'agit alors de réécriture et de transposition culturelle. Le gorille, de « *luron supérieur à l'homme dans l'étreinte* », devient ainsi « *un grandioso fusto* ». Chez Brassens, les femmes fuient « *prouvant qu'elles n'avaient guère / de la suite dans les idées* » ; chez De André, cette même fuite aboutit à un autre dicton, « *dimostrando la differenza fra idea e azione* ». L'idée est respectée, tout comme le ton ironiquement distant du canteur, qui établit avec un participe présent un lien causal sous forme de diagnostic. Pour ce type d'expressions, le mot à mot aplatit le discours, comme on le voit à la traduction de Svampa et Mascioli : « *dando prova di non / essere affatto coerenti* ». Plus fidèle à la construction syntaxique et grammaticale (même

l'enjambement est reproduit), plus fidèle à l'idée, cette traduction présente l'inconvénient de modifier le point de vue du canteur, qui de narquois devient moralisateur (en passant du dicton « avoir de la suite dans les idées » au concept « être cohérent »). De André, dans sa version chantable, recrée des dictons pour être fidèle au ton et au style de la chanson originale.

Sur des modalités similaires, ce passage de la « Marcia nuziale » amène une nouvelle formule particulièrement heureuse :

Que les vieux amoureux	Che andarono a sposarsi
Firent leurs épousailles	Dopo un fidanzamento
Après longtemps d'amour	Durato tanti anni
Longtemps de fiançailles	Da chiamarlo ormai d'argento

La version italienne renonce au parallélisme de construction pour offrir une précision (sur la durée de la relation), et surtout une belle expression : dans des « fiançailles d'argent », le temps d'amour avant le mariage compte autant que celui qui le suit, dans les plus traditionnelles « noces d'argent ». L'« argento » peut également évoquer les cheveux gris des mariés, et rime de plus avec « fidanzamento ». Même si elle ne figure pas sous cette forme dans le texte de Brassens, cette formule est remarquablement fidèle à l'esprit de la chanson.

Dans chacune des chansons du corpus, on peut trouver des exemples de ces petites perles de synthèse, qui visent toujours à rendre le texte italien parfaitement signifiant pour son public. Dans « Mourir pour des idées », « *Les Saint Jean bouche d'or* » ont donné lieu à différentes solutions. Il me semble que la traduction littérale « *I Giovanni Bocca d'oro* », choisie notamment par Guido Armellini, n'est ni chantable (pour des raisons métriques), ni très évocatrice pour un public italien. Maurizio Cucchi reste au contraire proche de l'idée (« *i migliori santoni* »), tout comme De André, qui choisit de plus une expression à l'ironie flagrante (« *gli apostoli di turno* »). Dans le vers suivant (« *le plus souvent, d'ailleurs, s'attardent ici bas* ») De André précise l'âge vénérable atteint par ces personnages : « *Lo predicano spesso per novant'anni almeno* ». Bien sûr, cette tournure permet de retrouver une rime, mais elle relève encore de cette tendance à rajouter du concret ou du jeu.

Ainsi, si la traduction chantable impose de très fortes contraintes – tant prosodiques et musicales que liées au ton et à la transposition du contexte culturel – elle occasionne parfois une véritable réinvention des textes. C'est précisément ce que dénoncent ceux qui considèrent la traduction de chanson comme une opération illégitime. Mais cela prouve aussi que le texte d'une chanson suit des contraintes encore plus nombreuses que celui d'une poésie : les phénomènes qui apparaissent en comparant des traductions chantables et non-chantables existent en général dans l'écriture de chanson. Le passage par la traduction nous a simplement permet de l'illustrer.

Comparer pour un même corpus des traductions qui ne prennent en considération que le texte des chansons (dans une optique poétique ou didascalique) et des traductions chantables a permis de mettre en évidence les nombreuses contraintes supplémentaires inhérentes à l'écriture de chanson. Si la traduction poétique relève parfois déjà d'une mission impossible, la traduction de chansons est une tâche plus ardue encore. La musique en effet, loin de n'être qu'un simple habillage, conditionne profondément l'écriture du texte. Les *cantautori* et les poètes, même s'ils partagent certains outils communs, ont de fait des pratiques différentes – tant dans l'écriture du texte, que dans la façon de communiquer leurs œuvres. Au delà des débats sur le processus de légitimation culturelle de l'objet chanson, il est donc important de l'étudier pour ce qu'elle est vraiment.

Bibliographie

Abbrugiati, Perle. 2011. « *Dans l'eau de la claire fontaine* : sur trois traductions de Brassens en Italien », dans *Les cahiers d'études romanes*, 24, pp. 151–169.

Arbatz, Michel. 1995. *Le moulin du parolier : guide à l'usage des auteurs de chansons et autres obsédés textuels*. J.-P. Huguet, Saint-Julien-Molin-Molette.

Armellini, Guido. 1979. *La canzone francese. Brassens, Brel, Ferré, Pottier e altri; la rabbia e la speranza nei testi dei più grandi "chansonnier" dalla comune di Parigi ai nostri giorni*. Savelli, Roma.

Armellini, Guido. 1996. *Gli chansonniers dalla Comune di Parigi ai giorni nostri*. Fuori Thema, Bologna.

Brassens, Georges, Svampa, Nanni, Mascioli, Mario. 1991. *Brassens. Tutte le canzoni tradotte*. Muzzio, Padova.

Cucchi, Maurizio. 1994. *Georges Brassens. Poesie e canzoni, con testo a fronte e una scelta di spartiti*. Ugo Guanda, Parma.

De Paoli, Franco, Di Rienzo, Franca (dir.). 1968. *Chansonniers francesi, parole di canzoni. Aznavour, Béart, Brel, Brassens, Ferré, Leclerc, Trenet*. Guanda Editore, Parma.

Fabbri, Franco. 2008. *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. Il Saggiatore, Milano.

Gorlée, Dinda. 1997. « Intercode Translation: Words and Music in Opera », dans *Target*, 9(2), pp. 235–270.

Hirschi, Stéphane. 2008. *Chanson, l'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*. Les Belles lettres, Presses universitaires de Valenciennes, Paris.

Lemesle, Claude. 2009. *L'art d'écrire une chanson*. Eyrolles, Paris.

Low, Peter. 2002. « Surtitles for Opera: A Specialised Translating Task », dans *Babel*, 48(2), pp. 97-110.

LOW, Peter. 2003a. « Singable translations of songs », dans *Perspectives*, 11, pp. 87–103.

LOW, Peter. 2003b. « Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies », dans *Target*, 15, pp. 91-110.

LOW, Peter. 2008. « Translating Songs that Rhyme », dans *Perspectives*, 16, pp. 1–20.

PRUVOST, Céline. 2013. *La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle* (thèse de doctorat). Université Paris-Sorbonne.

PRUVOST, Céline. 2014. « De la chanson rive gauche à la canzone d'autore : inspirations, inflexions et infidélités », dans *Revue des études italiennes*, 59, pp. 241-250.

VENUTI, Lawrence (dir.). 2000. *The Translation Studies Reader*. Routledge, London – New York.

VINCENOT, Matthias. 2011. *La poésie et la chanson, un cousinage compliqué* (thèse de doctorat). École doctorale de littératures françaises et comparées, Université Paris-Sorbonne.

ZORZI, Margherita. 2012. *Georges Brassens. Il maestro irriverente*. Zona, Civitella in Val di Chiana (Arezzo).

VOX POPULAR

Anaphores, séquences et chanson poétique

Catherine Rudent
catherine.rudent@paris-sorbonne.fr

Abstract

Dans les chansons en français, quelques procédés poétiques ont un rôle majeur. Parmi eux, rimes, assonances, et anaphores sont omniprésentes. Jouant sur la répétition de phonèmes, elles sont d'essence linguistique et textuelle, leurs jeux au croisement entre signifiant et signifié étant très divers. S'offrant comme le retour de sonorités identiques, elles sont aussi un fait sonore musical, car elles s'agencent en fonction de la « phrase » musicale, et combinent leur force d'organisation sonore avec celle des grammaires musicales (mélodiques, formelles, rythmiques). Mais elles sont aussi un fait sonore vocal, la prononciation et le chant de tel son (vocalique ou consonantique) plutôt que de tel autre n'étant pas équivalente et colorant la voix de manière différente (sons antérieurs ou postérieurs, sons nasals, consones sourdes ou sonores…). Ces trois procédés dans les chansons en français sont donc situés à la conjonction entre texte, musique et voix et contribuent à leur fusion.

Que veut-on dire précisément quand on dit « chanson poétique » ? À quels signes reconnaît-on une chanson poétique ? Nous sommes tous à peu près sûrs que les chansons de Léo Ferré sont poétiques ; de même pour les chansons de Georges Brassens, de Claude Nougaro, pour une partie de celles de Serge Gainsbourg. Nous pensons

généralement que « Musique » de Michel Berger n'est pas particulièrement poétique, ni « La poupée qui fait non » de Michel Polnareff. Mais les avis seront sans doute plus partagés pour « Je suis malade », le grand succès de Serge Lama dans les années 1970, ou « Les mots bleus », celui de Christophe. Sont-elles des chansons poétiques ? Sans aller nécessairement jusqu'à trancher cette question, quels critères pouvons-nous au moins imaginer qui permettent d'y réfléchir et d'en débattre ?

Je prendrai pour point de départ de ma réflexion un passage de *Qu'est-ce que la littérature ?*, où Jean-Paul Sartre discute la différence entre poésie et littérature. Il présente ce qui constitue à ses yeux la spécificité poétique ;

> [Q]uand le poète joint ensemble plusieurs de ces microcosmes [les mots], il en est de lui comme des peintres quand ils assemblent leurs couleur sur la toile ; on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence ; il crée un objet. Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s'attirent, ils se repoussent, ils se *brûlent* et leur association compose la véritable unité poétique qui est la *phrase-objet*. (Sartre 1948, p. 22)

C'est pourquoi dans le poème, « l'émotion est devenue chose, elle a maintenant l'opacité des choses. [...] Le mot, la phrase-chose, inépuisables comme des choses, débordent de partout le sentiment qui les a suscités. » (Sartre 1948, p. 24)

Ces considérations sont d'une grande force et de plus elles relient poésie et musique, puisque les « mots-choses » sont « comme les couleurs et les sons ». Mais elles expliquent ce lien d'une manière renouvelée ; d'habitude on considère que la poésie est musicale parce qu'elle s'appuie sur les sonorités des mots en plus de la recherche d'effets de sens – d'où la valeur poétique des structurations rythmiques, des assonances, des allitérations, et bien sûr des rimes et des rimes intérieures. Mais l'idée de Sartre est un peu différente ; en poésie, le mot est « chose », ce qui ne signifie pas seulement qu'il est son et qui n'oppose pas platement le son au sens. Si les mots en poésie « s'attirent et se repoussent », dans des relations de « convenance et de disconvenance », cela ne s'effectue pas nécessairement sur le plan de leur sonorité, mais bien à tous les niveaux imaginables ; leur signifié en fait partie. Cela dit, ces niveaux *imaginables* ne sont pas donnés par Sartre, qui s'en remet à notre interprétation et sans doute aussi à notre expérience de lecteur de poésie.

De ce fait, ces idées de Sartre s'adressent à notre sensibilité et à notre intuition et ne nous donnent pas toutes les clés pour élucider ce qui est poétique et ce qui ne l'est pas ; la part d'implicite, voire de subjectivité individuelle, y est trop grande. C'est pourquoi nous ne pouvons nous en servir comme critère pour discerner si un texte ou une chanson relève ou non du poétique. Comment savoir si dans « Je suis malade » ou dans « Les mots bleus » on a affaire à des « phrases-objets » ? Si l'on veut des points d'appui objectifs, ou du moins partagés, pour questionner la présence ou non d'un caractère poétique dans une chanson, il faut procéder autrement.

Je prendrai donc un deuxième point de départ pour réfléchir à cette question. Il me sera fourni par un constat, que j'ai pu faire en enseignant sur la musique des chansons et des musiques populaires phonographiques françaises de la deuxième moitié du XX^{e} siècle ; dans cet ensemble (très disparate) de chansons, on remarque une surabondance d'anaphores (textuellement) et de séquences (musicalement). Je traiterai dans un deuxième temps de l'aspect musical, me penchant d'abord sur la présence, textuelle, des anaphores. Partant de l'idée que le travail textuel révélé par l'anaphore est en soi un trait poétique, j'en déduis que les chansons poétiques sont bien plus nombreuses qu'il n'est d'usage de le penser.

D'après Littré, l'anaphore est la « répétition du même mot en tête des phrases ou des membres de phrase » (Dupriez 1984, p. 46), mais on peut aussi la définir comme la répétition d'un syntagme (Aquien 1993, p. 54). Cette figure de rhétorique pourrait bien être un objet central de la chanson française poétique, et central en un double sens. D'abord parce que les anaphores sont surabondantes dans l'ensemble des musiques populaires en français à cette période ; mais aussi parce qu'elles sont très similaires à toutes sortes d'autres procédés qui, eux aussi, y abondent ; nommément les épiphores, les rimes, les énumérations rimées, les refrains, et ce que j'appelle les « chansons à quadrillage » (Bonnet 2013, pp. 115-134). Il est en réalité difficile de trouver une chanson où ne figurent pas plusieurs de ces procédés, et cela dans des cadres historiques, culturels et musicaux fort distants ; « Je chante »[1] de Trenet a le même fonctionnement anaphorique que « Musique »[2] de Michel Berger, et pourtant il ne vient pas à l'idée, d'ordinaire, de rapprocher ces deux chansons. Mais toutes deux prennent solidement leur élan en s'appuyant sur l'énonciation initiale[3] et brève de leur titre, pour déployer à sa suite paroles et musique, qui semblent n'en être que le développement et comme la déclinaison, sur un triple plan sémantique, vocal et musical. Cette énonciation initiale du titre est en outre mise en œuvre comme une anaphore, du début jusqu'à la fin de la chanson, si bien que finalement ce titre anaphorique est l'élément crucial sur lequel se structure toute la chanson - paroles, voix et musique.

Or les anaphores font l'objet d'une mise en musique par la répétition ; le même mot, redit au même point de la structure (le début d'un élément de la structure verbale) va en plus faire l'objet d'une réitération musicale (répétitions simples, variées ou transposées). Il y a donc, dans les anaphores de chanson, une triple régularité, et même une triple redondance ; celle d'un ou plusieurs mots (son et sens), celle d'un placement (initial) de ce mot dans le déroulement de la chaîne langagière, et celle des sons qui le portent (vocaux comme instrumentaux). La notion de crochet (*hook*) peut ici être utile ; avec cette *identité remarquable* que constitue l'anaphore chantée, l'écoute de l'auditeur ne saurait

[1] De Charles Trenet et Paul Misraki, Columbia, 1937.

[2] De Michel Berger, enregistrée par France Gall dans *Dancing Disco*, WEA, 1977.

[3] Initiale pour « Je chante » ; dans « Musique », cela vient dès le début de la première strophe, mais elle est préparée par quelques phrases (texte et musique) à caractère introductif, à la manière d'un *verse* dans une chanson de Broadway.

être qu'accrochée. Les deux exemples que je viens de prendre, « Musique » et « Je chante », illustrent parfaitement ce fait ; le profil mélodique *en circonflexe* (ascendant puis descendant) de « Je chante », renforcé par une cellule rythmique chaque fois identique, incluant une syncope d'influence jazz sur le « e » muet, constitue ce type d'*accroche* textuelle et auditive, aussi bien que les deux notes (tierce mineure descendante), elles aussi syncopées, de « Musique ».

Omniprésence des anaphores

L'anaphore est un procédé structurant omniprésent dans les chansons françaises du deuxième XX^e^ siècle (à partir de 1945), d'où seront tirés ici la plupart de mes exemples ; chez Brassens (« *Elle est à toi cette chanson* »),[4] Gainsbourg (« *Quand Marilou danse reggae* »),[5] Louise Attaque (« *Elle est pas* »,[6] avec une énumération surabondante d'adjectifs ou de qualifications), ou Biolay (« *Il n'y a plus* »,[7] qui renforce par l'anaphore la structure énumérative et rimée de « Sans viser personne »).

En réalité, l'anaphore est tellement fréquente dans la construction de chansons en français qu'elle relève presque du tic. Alors même qu'elle constitue un procédé poétique – « chosifiant » les mots, pourrait-on dire du reste, à la suite de Sartre –, elle ne se cantonne pourtant pas à la chanson généralement considérée comme poétique ; on la trouve en évidence dans le répertoire de chanteurs de variétés aussi accessibles que Hallyday (« Que je t'aime »,[8] anaphore de « *quand* ») ;

> quand tes cheveux s'étalent [...]
> quand l'ombre et la lumière [...]//
> quand ta bouche se fait douce,
> quand ton corps se fait dur,
> quand le ciel dans tes yeux [...],
> quand tes mains voudraient bien,
> quand tes doigts n'osent pas,
> quand ta pudeur dit non [...]//
> quand tu ne te sens plus chatte [...]
> quand ton premier soupir [...]
> quand c'est moi qui dis non,
> quand c'est toi qui dit oui //
> quand mon corps sur ton corps [...]
> quand on a fait l'amour

[4] « Chanson pour l'Auvergnat », Philips, 1954.

[5] « Marilou reggae », *L'homme à tête de chou*, Philips, 1976.

[6] « Léa », *Louise Attaque*, Atmosphériques, 1997.

[7] « Sans viser personne », *La superbe*, Naïve, 2009.

[8] Paroles de Gilles Thibaut, Philips, 1969.

quand d'autres ont fait la guerre,
quand c'est moi le soldat
qui meurt et qui la perd

ou Michel Sardou (« Je vais t'aimer »,[9] anaphore de « *à faire* ») ;

À faire pâlir tous les marquis de Sade,
À faire rougir les putains de la rade,
À faire crier grâce à tous les échos,
À faire trembler les murs de Jéricho

La mise en musique (de Jacques Revaux et Michel Sardou) dans ce dernier exemple est celle d'une *séquence*, ou redite transposée, sur trois paliers ; la musique qui porte les anaphores est elle aussi organisée autour de différentes formes de répétitions, le texte et la musique agissant donc en convergence.

La mise en musique des anaphores

C'est une règle quasi-absolue ; l'anaphore, répétition textuelle, fait aussi l'objet d'une répétition musicale. Cela paraît logique quand le mot ou le groupe de mots sont en début de strophe, ou de couplet ; ceux-ci faisant l'objet par définition d'une mise en musique à l'identique, l'anaphore se trouve nécessairement située à un moment de réitération musicale. Mais quand cette figure est en début de vers, de phrase ou de membre de phrase (cas extrêmement fréquent), la musique pourrait en principe changer. Ce serait même intéressant pour apporter de la souplesse et du renouveau au matériau mélodique de la chanson. Or ce n'est très généralement pas le cas, et le retour verbal se solde par un retour (pourtant facultatif) musical. Une telle habitude implique une impression, caractéristique, de rétrécissement ou de piétinement du matériau mélodique ; il semble avoir du mal à s'écarter franchement de ce qui a non seulement déjà été entendu dès le début de l'entrée de la voix, mais aussi, souvent, été préparé voire énoncé entièrement, lors de l'introduction instrumentale. Dans le déroulement d'un couplet ou d'une strophe, l'abondance des anaphores dans le corpus évoqué a donc pour corollaire une abondance des redites musicales immédiates, de la durée d'une phrase ou d'une incise (membre de phrase musicale).

On peut trouver cette répétition musicale sous une forme pure et simple ; sur les mots « *Faut qu'les* » dans « Les joyeux bouchers » de Boris Vian ;[10] sous une forme transposée ; par exemple au demi-ton supérieur (en raison de la modulation qui affecte la fin de la

[9] *Trema*, 1976. Les paroles sont aussi de Gilles Thibaut.

[10] Écrite et créée sur scène par Boris Vian en 1955, musique d'Alain Goraguer.

chanson) en début de dernier couplet pour les mots « *Il avait presque vingt ans* » (« Le bel âge », de Barbara) ;[11] le célèbre titre-anaphore de Ferré, « Avec le temps »,[12] transpose la première présentation de ces paroles, qui ouvre la chanson, commençant sur un *mi*, et la hausse d'une quarte, pour les lancer à nouveau, en début de deuxième moitié de strophe, sur un *la*, ce qui correspond à un effort vocal supplémentaire. Ainsi se produit ce que l'on peut appeler un déploiement des moyens vocaux vers l'aigu, procédé qui symbolise fréquemment, en voix chantée, une augmentation de la tension expressive et de l'émotion du canteur.[13] La figure de rhétorique de l'anaphore retrouve, quand elle est ainsi haussée vers l'aigu, sur le plan musical et surtout vocal, les valeurs d'insistance et d'exacerbation de l'expression qui sont les siennes en littérature non chantée ;[14] Michèle Aquien rappelle ses « vertus expressives » et sa « valeur incantatoire » (Aquien 1993, p. 54).

D'autres formes de la répétition musicale sur des anaphores se rencontrent. Elle peut être assouplie par de menues variantes mélodiques qui n'empêchent nullement de reconnaître l'élément mélodique-rythmique comme « le même », ce que l'on pourrait qualifier de « quasi-identique » ; on trouve ces répétitions à peine variées dans « J'aime les filles » de Dutronc (mots du titre, initiaux dans la chanson, traités en anaphore) ; sur une cellule rythmique strictement reprise, nous entendons ces mots répétés sur trois patrons mélodiques distincts mais proches, tous d'ambitus étroit et partant tous de la même note, cinquième degré de l'échelle. Deux de ces trois patrons sont d'ailleurs presque identiques, car conjoints, chromatiques et descendants tous les deux. « J'ai dix ans », de Souchon et Voulzy,[15] confond elle aussi mots du titre, premiers mots des paroles et anaphore. Ce « *J'ai dix ans* » insistant est mis en musique sur un motif mélodique-rythmique à peine modifié, l'un construit sur un intervalle de tierce majeure, l'autre minorisant la même tierce, faisant ainsi entendre la *blue note* (degré mobile ici sur le troisième degré de l'échelle), un trait musical essentiel au positionnement esthétique de la chanson dans le paysage de la variété française à cette époque (sur ce point, voir Rudent 2011, p. 81-96).

Très souvent, la répétition musicale se fait au contraire avec des intervalles identiques, mais un décalage, à chaque itération, vers le grave ou vers l'aigu, à la manière de marches d'escalier ; ce procédé, que l'on peut décrire comme une transposition opérée plusieurs fois de suite, est celui qu'en musique on appelle *séquence*. « Les

[11] *Barbara chante Barbara*, Philips, 1964.

[12] Barclay, 1971.

[13] Il n'est sans doute plus nécessaire de rappeler que Stéphane Hirschi a proposé le terme de "canteur", permettant de distinguer le personnage chantant de la personne qui chante (chanteur), de la même manière qu'en littérature narrative on différencie le narrateur, sujet du récit, et l'auteur.

[14] Voir les imprécations de Camille, dans *Horace* de Corneille, où le mot « Rome » est un exemple canonique de l'anaphore classique.

[15] Sur l'album *Petite annonce* (maintenant rebaptisé *J'ai dix ans*), RCA, 1974.

comédiens » d'Aznavour[16] propose une séquence très perceptible, sur trois niveaux successifs descendant par tierce pour organiser le refrain (par lequel la chanson commence). Cette structuration est soulignée à chaque nouveau *degré* par le mot « *voir* », qui constitue une anaphore imparfaite, dans la mesure où il n'est pas le premier mot mais le deuxième de la proposition initiale « Viens voir les comédiens, / Voir les musiciens, / Voir les magiciens [...] ».

Variantes de l'anaphore ; l'epiphore

L'épiphore est le pendant et le symétrique des anaphores. Elle consiste en effet à finir les phrases ou les membres de phrases toujours par un même mot ou groupe de mots. On la trouve pour le mot « *papillons* » dans « La chasse aux papillons » ;[17] pour « *dans mon jardin d'hiver* » chez Biolay-Zeidel (« Jardin d'hiver »).[18] Même procédé sur les mots « *Madame Robert* », dans la chanson du même nom de Nino Ferrer,[19] en fin de couplets et en fin de chanson.

L'épiphore de « *deux* » dans la deuxième strophe de « Mon manège à moi » (Piaf)[20] est particulièrement sensible, en raison de l'interprétation vocale ; le mot n'est pas seul à être répété, c'est tout le choix de mise en voix qui se reproduit à l'identique. Le timbre, la dynamique – impliquant une identité du *geste* vocal au niveau du larynx – et, du côté des hauteurs, la manière d'*attraper* la note par en-dessous, puis de détimbrer et d'effacer la voix rapidement, chaque fois au même moment, c'est-à-dire quand elle arrive sur la « hauteur cible » (Lefrançois 2011, p. 31-32) ou note visée par le chant ; toutes ces particularités donnent au chant du mot « *deux* » une couleur très particulière et très repérable qui renforce, sur le plan vocal, la répétition lexicale.

Un autre /də/ célèbre et épiphorique figure dans « Je suis malade » (par Serge Lama) ;[21] le mot « *malade* », redit de nombreuses fois en fin de phrase musicale (et de membre de phrase verbale), fait l'objet d'une contre-prosodie ; du côté de la composition mélodique, le /də/, syllabe faible, est posée sur un temps et une valeur relativement longue, en fin de phrase, et surtout il fait l'objet d'un saut d'intervalle (quinte puis quarte) vers le haut, ce qui lui donne bizarrement un rôle d'appui mélodique. Ce choix musical paradoxal de la compositrice (Alice Dona) est renforcé par l'interprétation vocale, puisque Serge Lama *fait un sort* à cette note en coupant la voix entre « mala- » et « -de », cette dernière syllabe

[16] Paroles de Jacques Plante, Barclay, 1962.

[17] *Georges Brassens*, Polydor, 1952.

[18] De Benjamin Biolay et Keren Ann Zeidel, interprétée par Keren Ann, *La biographie de Luka Philipsen*, EMI 2000 et par Henri Salvador, *Chambre avec vue*, Virgin Records, 2000.

[19] *Le Téléfon* (EP), Barclay, 1967.

[20] De Jean Constantin (paroles) et Norbert Glanzberg (musique), Columbia – Pathé Marconi, 1958. La troisième strophe récidive avec cette fois une épiphore sur « terre ».

[21] Dans *Je suis malade*, Philips, 1973. La musique est d'Alice Dona.

étant chantée au même niveau de dynamique que celles qui la précèdent, et finalement comme un mot à part entière.

L'anaphore proche parente de l'énumération

L'anaphore est symétrique de la rime parce qu'elle *commence de la même manière* là où la rime *finit de la même manière*. La rime est proche de l'épiphore, par conséquent, à cette différence près que l'épiphore répète un ou plusieurs mots, donc répète un sens en même temps qu'un son. La rime, en revanche, ne concerne généralement qu'une partie d'un mot ; elle rapproche par leur son final deux mots qui peuvent être très distants sur le plan de la signification. De ce fait, on peut la comparer à une agrafe ou à une couture bord à bord. En chanson, la saveur de la rime tient précisément souvent à sa capacité à rapprocher deux séries de significations en principe étrangères l'une à l'autre ; registres de langue chez Brassens (« *Pénélope*» / « *salopes* » ; « misérable *salope* » / « *escalope* »),[22] anglicismes et français chez Ferré (« *pull* » / « *maboule* » dans « Jolie môme »),[23] série d'événements sentimentaux agrafés par la rime, sur un mode humoristique et absurde, à une série parallèle et loufoque de types de papier chez Gainsbourg (« Les p'tits papiers »).[24]

En pratique, l'anaphore se combine souvent à la rime dans le cadre très structuré de l'énumération rimée. Dans les cas abondants de chansons sur énumération, en effet, l'anaphore permet de lancer chaque nouvel item de la liste en scandant clairement son apparition. Car « l'anaphore est [...] un moyen naturel de créer des accumulations analogiques ou disparates » (Dupriez 1984, p. 46).

Or, dans le cas des énumérations « disparates », la rime joue un rôle symétrique à celui de l'anaphore ; elle clôture audiblement l'élément, mais elle souligne aussi la fantaisie et l'effet comique de l'énumération par sa capacité à coudre ensemble deux signifiés très éloignés l'un de l'autre, très « disparates ». Les exemples abondent ; prenons celui de « Nous voulons une petite sœur ».[25] La chanson dresse une liste fantaisiste de cadeaux de Noël, avec une anaphore sur « *voulez-vous* » et des éléments de liste se finissant à la rime (« *un stylo qui tache les doigts* », « *un vase à fleurs presque chinois* »), celle-ci se faisant parfois assonance (« *un mouton qui frise* » et un « *coffret d'alcool dentifrice* »). Les cadeaux énumérés sont des objets incongrus (« *un pompier qui plonge et qui nage* » et plus loin « *un hippopotame à vapeur* »). Quant à la mise en musique de

[22] Dans « Les trompettes de la renommée », Philips, 1962, et « Putain de toi », *N° 3*, Philips, 1954.

[23] Léo Ferré prononçant « poule », dans sa chanson « Jolie môme », *Paname*, Barclay, 1960.

[24] Écrite pour et interprétée par Régine, Pathé, 1965. Sur la rime dans la chanson, voir aussi Rudent 2013 et Griffiths 2003.

[25] Musique composée par Francis Poulenc entre 1934 et 1935, paroles de Jean Nohain, enregistrée entre autres par Agnès Capri en 1939.

l'énumération anaphorique rimée, elle repose sur les procédés déjà mentionnés ; redites d'une cellule rythmique caractéristique et abondante répétition, parfois transposée, d'un motif mélodique très repérable grâce à son grand saut d'intervalle initial (d'une sixte mineure descendante).

Le même procédé de l'énumération rimée est mis en œuvre dans la très célèbre « Complainte du progrès (les arts ménagers) » de Boris Vian et Alain Goraguer (1956), où les appareils imaginaires se succèdent, rimant entre eux, du « *cire-godasses* » au « *repasse-limaces* » et au « *tabouret à glace* », du « *chauffe-savates* » au « *canon à patates* » et à « *l'éventre-tomates* ». La musique est encore répétitive ici, et repose d'abord sur la redite (première énumération), puis sur la séquence (à partir de « *une tourniquette / pour faire la vinaigrette* »). Les énumérations rimées portent souvent sur des ensembles plus homogènes et prédéfinis, qui peuvent être des listes de prénoms ; Brassens (« La femme d'Hector », Philips, 1958) associe Pamphile à Théophile et Nestor à Hector, asseyant sa structure énumérative sur une cellule rythmique répétée et une séquence mélodique descendante ; Nino Ferrer (« Le Téléfon », Barclay, 1967) imagine un Anatole frivole et une Marie-Berthe experte. On trouve aussi de nombreuses listes d'animaux, qui renouent avec le genre du bestiaire ; Gainsbourg joue des noms rares de cris d'animaux dans « Sois belle et tais-toi »,[26] liste rimée où « *Le chameau blatère / Et le hibou hue / Râle la panthère / Et craque la grue* ». Le premier couplet de « Boum » de Trenet (1938) profite d'un détour par l'imagerie animale pour multiplier les onomatopées, ce qui lui fournit des rimes à la fois faciles et relativement inédites ; « *La pendule fait tic tac tic tic / Les oiseaux du lac pic pac pic pic / Glou glou glou font tous les dindons / Et la jolie cloche dig ding don* », et « Animal on est mal » de Gérard Manset (Pathé Marconi, 1968) utilise une strophe par animal, la rime jouant alors un moindre rôle dans la mise en musique de l'énumération ; « *On a le dos couvert d'écailles / On sent la paille / Dans la faille / Et quand on ouvre la porte / Une armée de cloportes / Vous repousse en criant / Ici pas de serpents* ».

Proximité de l'anaphore avec le refrain

À l'aboutissement de ces figures de la répétition, il y a bien sûr le refrain, dont l'anaphore est de fait cousine, parce qu'elle « crée des parallélismes, des refrains » (Dupriez 1984, p. 46). Dans le dictionnaire littéraire de Dupriez, Littré définit par ailleurs le refrain comme « mots répétés à chaque couplet d'une chanson » (Dupriez 1984, p. 390). Ses exemples de refrains (au sens littéraire donc, et loin de la chanson dont je traite ici) sont tirés de la « Chanson de la plus haute tour » de Rimbaud, qui « a deux couplets dont voici le refrain *"Qu'il vienne, qu'il vienne / Le temps dont on s'éprenne"* » et de R. Char (« Jouvence des Névons » dans *les Matinaux*), avec « des anaphores étendues, qui sont des refrains en début de strophe ; *"Dans le parc des Névons/ Ceinturé de prairies,/ Un ruisseau sans talus,/ Un enfant sans ami / nuancent leur tristesse / Et vivent mieux ainsi. / Dans le parc des Névons / Un*

[26] Gainsbourg, « Sois belle et tais-toi », *Romantique 60* (EP), Philips, 1960.

rebelle s'est joint […]"». Anaphore, refrain, chanson, sont visiblement étroitement liés dans le domaine de la poésie écrite et non chantée ; de ce fait, il est pertinent de considérer le refrain - en chanson chantée cette fois, celle dont je parle ici - comme un cousin et une extension des procédés de l'anaphore et de l'épiphore.

On peut ajouter à ces amplifications de l'anaphore la chanson *quadrillée* (Rudent, 2011) ; « La mauvaise réputation » de Brassens (Polydor, 1952) et « Laisse béton » de Renaud (Polydor, 1977) sont des exemples de ces chansons qui amplifient et compliquent le procédé de l'énumération rimée. Elles ne se contentent pas de respecter un schéma strophique donné, réglant la longueur des vers et les rimes, mais multiplient les éléments invariants d'une strophe à l'autre, si bien que la chanson entière se présente comme une espèce de déclinaison de la première strophe.

Finalement, l'anaphore est une figure qui coexiste et qui voisine avec les procédés poétiques les plus centraux de la chanson, et inversement, pourrait-on dire, avec les procédés les plus *chansonniers* de la poésie.

Voix, rimes et énumérations

Avant de conclure, faisons deux remarques qui concernent la mise en voix.

D'abord, on remarque dans plusieurs exemples d'énumérations rimées en chanson des formes de *jubilation* vocale ; il semble qu'il y ait un plaisir particulier à chanter ces scansions insistantes, rythmiques et mélodiques, avec ces mots souvent fantaisistes, disparates ou transgressifs *suturés* par la force de la rime. Ainsi Brassens, peu connu pour le déploiement d'effets vocaux, c'est le moins que l'on puisse dire, chante le refrain de sa « Ronde des jurons » (Philips, 1958) – avec sa rime sur « *bleu* » aux frontières de l'épiphore (« *morbleu* », « *ventrebleu* », « s*acrebleu* », « *parbleu* », « *jarnibleu* », « *palsambleu* ») – en soulignant vocalement certaines syllabes par de légers ornements, dont la plupart sont des appoggiatures, quelques-uns se rapprochant du mordant. Elles sont indiquées en gras dans ma transcription partielle et les lettres entre crochets indiquent les sections du refrain (structuré en AABA) où se trouvent les mots ornés ;

« **les** cor**ne**gidouilles » « **pal**sambleu» [A]
« l**es** nom d'**u**ne pipe », « **sa**cristi» [A]
« **les** bigres » « crénom de **nom** » [B]
« saper**li**popette » « **pas**quedieu » [A]

On peut aussi avoir cette impression de délectation ou de gourmandise vocale lorsque Katerine énumère des métiers dans « Louxor j'adore » (« *les institutrices, puéricultrices, administratrices, dessinatrices* […] »), son album *Robots après tout* (Universal, 2005) étant par ailleurs gorgé de chansons à énumérations. Sur celle de « Louxor j'adore », catalogue quelque peu aberrant et puéril, Katerine fait sinuer sa voix avec des inflexions chantées-parlées, respectant un rythme musical mais ne chantant pas de véritables notes, c'est-à-

dire pas de hauteurs stables. Les intonations (déplacement de la voix entre grave et aigu) sont alors très capricieuses, recourant à un phonostyle caricatural de *snob* (Léon 1993, pp. 195-199) ou de *folle* (voir sur ce point Catherine Rudent, Lebrun 2012, pp. 109-119) qu'il outre à plaisir. L'énumération rimée se combine ici de manière évidente à la pitrerie vocale. Ce plaisir vocal de l'énumération me paraît rejoindre alors les tendances sous-jacentes de la description littéraire moderne évoquée par Philippe Hamon (1991, p. 9). À une pratique littéraire « classique » de la description, il oppose « une conception plus originale, plus moderne, où le détail est l'élément subtil d'un "effet de réel" » si bien que le « genre » descriptif se trouverait « monopolisé par les fonctions référentielles et non narratives du langage ». L'énumération dans de nombreuses chansons me paraît, comme la description « moderne » pour Hamon, correspondre à un

> *fonctionnement* (et plaisir) autonome, en dehors même de toute *fonction* « réaliste » [et] dev[enir] l'exploration jubilatoire des dérives et des associations lexicales (Perec, Ponge, Robbe-Grillet), lieu de 'collection' de vocables. (Hamon 1991, p. 9)

Une deuxième remarque porte sur la *mise en voix* de la rime, de l'anaphore et des autres procédés énumérés dans cette étude ; on peut constater que, dans la chanson en français, elle tend à complètement négliger le confort vocal lyrique et à multiplier, à l'image de la langue française, les voyelles nasales et les « u » (/y/), sons peu favorables à la projection brillante et homogène de la voix chantée. Rappelons en effet que « le français comporte de nombreuses voyelles nasales, qui posent des problèmes d'émission chantée » (Zedda, Paolo, 1998). Or il s'avère que les rimes sur voyelles nasales sont particulièrement fréquentes chez Gainsbourg (« Comme un boomerang »,[27] « Variations sur Marilou » …)[28] et paraissent une modalité de plus de cet art du contre-pied et de la transgression qui le caractérise. On en trouve aussi chez Biolay, dans « La monotonie » et « Sous le soleil du mois d'août »[29] - cette dernière utilise de plus une rime en /y/, voyelle dont la prononciation tend la bouche et rend le chant inconfortable. Toujours dans l'album *Rose Kennedy*, « Novembre toute l'année » fait non seulement rimer des voyelles nasales mais, de fait, le lexique y est voisin de celui de « Variations sur Marilou », avec la proximité caractéristique d' « absent » et d'« absinthe ».

Conclusion

Anaphore, épiphore, rime, énumération rimée, refrain, chanson quadrillée sont des procédés poétiques qui construisent les textes de chanson selon les schèmes de la redite

[27] Écrite et composée par Gainsbourg pour Dani en 1975 et restée inédite jusqu'en 2001.

[28] *L'homme à tête de chou*, Philips, 1976.

[29] Benjamin Biolay, *Rose Kennedy*, EMI, 2001.

variée et du parallélisme. Ils constituent des indicateurs pertinents du *poétique* en chanson.

Or, sur le plan musical, ces mêmes procédés sont aussi l'occasion de redites ; transpositions, légères variantes, séquences… utilisent ces mêmes schèmes de la redite, de la redite variée et du parallélisme.

Vocalement enfin, toutes ces redites textuelles-musicales donnent lieu à des phrasés, à des couleurs vocales bien caractérisées et elles aussi répétitives ; effets de phrasé de Piaf, de Lama, intonations discrètement ornées de Brassens, sinuosités vocales exagérées à plaisir de Katerine.

Ces redites variées sur les trois plans, textuel, musical et vocal, forment donc une certaine couleur stylistique, sonore, musicale et vocale, pour la chanson poétique. Ainsi il se trouve que tous ces procédés sont à la fois des marqueurs du *poétique* et en même temps, presque au contraire, des ficelles de création, susceptibles d'apporter secours à une *inventio* un peu faible. Par cette double nature de fantaisie et de cliché, d'originalité et de redondance, ils servent parfaitement le genre de la chanson, qui repose fondamentalement sur des redites textuelles et musicales. Car, comme je l'avais souligné il y a longtemps (Rudent 2000, pp. 95-121), le cliché a en chanson un rôle central, et positif, et peut même constituer une véritable signature stylistique. Finalement, ces divers procédés sont une combinaison parfaite entre redondance chansonnière et effet poétique, ce qui explique peut-être leur omniprésence d'un bout à l'autre du spectre des chansons françaises de la deuxième moitié du XXème siècle.

Bibliographie

Aquien, Michèle. 1993. *Dictionnaire de poétique*. Librairie Générale Française, Paris.

Dupriez, Bernard. 1984. *Gradus. Les procédés littéraires*. Union générale d'édition, Paris.

Griffiths, Dai. 2003. « From lyric to anti-lyric ; analyzing the words in pop song », dans Allan F. Moore (dir.), *Analyzing Popular Music*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 39-59.

Hamon, Philippe. 1991. *La description littéraire*. Éditions Macula, Paris.

Lefrançois, Catherine. 2011. *La chanson country-western, 1942-1957* […], thèse de musique (dir. S. Lacasse), Université Laval (Québec).

Leon, Pierre. 1993. *Précis de phonostylistique. Paroles et expressivité*. Éditions Fernand Nathan, Paris.

Rudent, Catherine. 2013. « La 'chanson à rime' », dans Gilles Bonnet (dir.), *La chanson populittéraire. Texte, musique et performance*. Kimé, Paris, pp. 115-134

Rudent, Catherine. 2011. « Une intimité très médiatisée ; les paradoxes de 'J'ai dix ans' (Souchon - Voulzy) », *Contemporary French Civilization*, vol. 36 n° 1-2, pp. 81-96.

RUDENT, Catherine. 2012. « Ironie corporelle et ambivalences physiques ; 'Louxor j'adore' de Katerine, dans la lignée d'une certaine chanson française », dans Barbara Lebrun (dir.), *Chanson et performance. Mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*. L'Harmattan, Paris, pp. 109-119.

RUDENT, Catherine. 2000. « L'analyse du cliché dans les chansons à succès », dans Anne-Marie Green (dir.), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*. L'Harmattan, Paris, pp. 95-121.

SARTRE, Jean-Paul. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, Paris.

ZEDDA, Paolo. 1998. « Linguistic variants and their effects on the singing voice », *Australian Voice*, vol. 4, <http://paolozedda.net/articles/linguistic%20variants%20australian%20voice.pdf> ; consulté en ligne (05.03.2017).

La tentation poétique de la chanson française : le cas de Dominique A

Isabelle Marc
isabelle.marc@filol.ucm.es

Abstract

Il existe une catégorie de chanson française qui semble être admise au rang des expressions artistiques élevées. Tel est le cas de l'œuvre de Georges Brassens, qui en 1967 recevait le Grand Prix de la Poésie, ou du rappeur Abd al Malik, qui en 2008 était considérée par Christiane Albanel, ministre de la Culture, comme un « vrai poète ». Ces deux exemples, parmi bien d'autres révèlent, une tendance, affichée par la critique, les institutions et les artistes eux-mêmes, à légitimer une certaine catégorie esthétique « idéale » depuis les années 1960 jusqu'à nos jours.

L'objectif de l'article consistera précisément à essayer de comprendre la logique selon laquelle une partie de la critique et des journalistes applique le concept de poésie à un groupe restreint de chanteurs et à leurs œuvres, dans quelle mesure ces artistes s'autoproclament, eux aussi, poètes et en quoi les textes répondent ou pas à une certaine conception de la poésie. Dans ce but, j'explorerai principalement l'œuvre de Dominique A, un des chefs de file de la nouvelle scène française, comme exemple de ce que je dénomme la tentation poétique ou processus de poétisation de la chanson. L'analyse nous permettra de réfléchir non seulement à l'œuvre de cet artiste mais aussi au statut socioculturel et esthétique de la chanson dans la culture française contemporaine.

« C'est par des chansons que commence toute histoire de la poésie. Aussi, en récompensant un de ceux que jadis on appelait ménestrels, n'avons-nous pas le sentiment de céder au caprice d'une mode, mais au contraire de renouer avec une tradition qui remonte aux premiers âges de notre langue ». Par ces propos, le Secrétaire perpétuel de l'Académie française, Maurice Genevois (1967) justifiait la remise du Grand Prix de la Poésie à Georges Brassens en 1967 en rattachant l'ACI sétois à la tradition littéraire. En ce sens, il ajoutait :

> S'ils n'ont pas l'humeur vagabonde [les ménestrels modernes], le disque, la radio et la télévision leur permettent de trouver des millions d'auditeurs ; mais ces facilités ne leur sont pas offertes sans rançon. En échange, ils doivent accepter le verdict omnipotent de cette multitude et, quand on réfléchit aux contraintes qu'impose une telle condition, la médiocrité des produits que fournit généralement l'industrie de la chanson ne surprend pas. Ce qui étonne et réconforte, c'est que ce public, tout étourdi qu'il est par les fables de la presse du cœur et les incantations de la publicité, ait su distinguer, dans le fracas des percussions et des guitares électriques, la voix sourde et tendre d'un Georges Brassens.[1]

L'Académie condamnait donc sans ambages la médiocrité des pratiques et des produits de la culture de « masse » ainsi que l'« étourdissement » et la passivité des publics populaires dans une véritable déclaration de principes idéalistes. En revanche, les Immortels reconnaissaient que ces mêmes publics avaient su discerner l'exceptionnalité de Georges Brassens. En effet, si Brassens méritait le Prix c'était bien parce qu'il était différent ; son œuvre, sa voix ne relevaient pas des temps modernes, des « percussions » et des « guitares électriques » (notons ici la perception négative des sonorités non-patrimoniales) mais se hissaient au-dessus du banal de l'« industrie de la chanson » grâce à ses racines patrimoniales.

Le prix de l'Académie constitue un moment clé dans le processus de légitimation/canonisation esthétique de la chanson française, retracé notamment par Dimitris Papanikolau (2007, pp. 13-20) en vertu duquel la *bonne* chanson française a été assimilée au domaine de la poésie, possédant à ce titre une valeur incontestable (Papanikolau 2007, p. 14). Cette évolution a bien sûr été marquée par l'inclusion de Ferré puis de Brassens et de bien d'autres ACI dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » puis « Poésie et chanson » chez Seghers. L'exemple paradigmatique de Brassens, devenu mythe national et métonymie de la chanson française (Papanikolau 2007, pp. 31-33 ;

[1] Disponible en ligne : <http://www.academie-francaise.fr/rapport-sur-les-prix-litteraires-seance-publique-annuelle-8> ; dernier accès : 20 février 2017.

Looseley 2003, chapitre 4), met en évidence les deux stratégies critiques complémentaires de légitimation de la chanson, consistant, d'une part, à la considérer comme une évolution de l'histoire littéraire (Canteloube-Ferrieu 1981 ; Ferrier 2012) et, d'autre part, comme un survivant de la tradition poétique orale (Zumthor 1983).

Or, cinquante ans plus tard, suivant les différentes vagues de modernisation et de mondialisation socio-économiques et culturelles, le système de valeurs esthétiques s'est profondément transformé. Toutefois, le discours de légitimation/canonisation de certains artistes et de certains genres *populaires* est loin d'avoir disparu et semble au contraire être parfaitement opérationnel au sein des institutions de l'État, chez les prescripteurs culturels et dans la critique universitaire. En ce sens, le cas du rap est paradigmatique : depuis la protection qui lui a été accordée par Jack Lang (Boucher 1998, p. 108 ; Looseley 2003, p. 145) jusqu'à la remise de l'ordre de Arts et des Lettres à Abd al Malik par la Ministre Christine Albanel en 2008, cette musique a fait l'objet d'une stratégie de légitimation continue de la part des pouvoirs publics. Par ailleurs, les nombreux travaux universitaires en la matière (Lapassade et Rousselot 1996 ; Béthune 1999 ; Pecqueux 2007 ; Marc 2008) contribuent à consolider la représentation du rap comme pratique artistique et notamment poétique. Or le réflexe idéaliste et la stratégie de canonisation s'appliquent aussi à d'autres genres comme la « nouvelle chanson française » ou la « nouvelle scène française ».

Parmi les représentants de cette nouvelle chanson, Dominique A reçoit une attention particulière. Après 20 ans de carrière et 8 albums, jouissant d'un prestige critique indéniable et d'un public relativement restreint mais inconditionnel, Dominique A a finalement obtenu la Victoire de la Musique du meilleur artiste masculin en 2013 avec son album *Vers les lueurs*[2]. Ce prix confirme le succès d'une catégorie de musique française caractérisée notamment par l'exigence textuelle. Comme nous le verrons, en reconnaissant ce soin apporté au *texte* des chansons, la critique emploie souvent le champ lexical de la poésie et de la création littéraire, le situant donc dans la lignée de Brassens et des grands auteurs-compositeurs-interprètes qui, comme lui, auraient dépassé les frontières du spectacle, du divertissement pour entrer dans le territoire de la littérature, de l'art. L'objet du présent travail consiste à interroger la continuité de ce processus de canonisation, que je qualifierai ici de « tentation poétique », comme survivance des réflexes idéalistes, comme trait caractéristique du panorama musical français actuel et comme ressort ou dynamique de la création. Pour ce faire, j'étudierai brièvement le discours critique généré suite à la parution de *Vers les leurs*, en explorant l'emploi du concept de poésie dans le domaine des musiques actuelles ; enfin, j'esquisserai une lecture « poétique » de l'album.

[2] Pour les réactions de l'artiste à ce prix, voir par exemple l'entretien accordé aux *Inrokuptibles* daté du 2 février 2013 : <http://www.lesinrocks.com/2013/02/12/musique/dominique-a-cette-victoire-a-une-saveur-particuliere-11359802/>

Les discours sur *Vers les lueurs*

L'un des objectifs du colloque qui a donné lieu au présent travail consistait à étudier la diffusion et l'influence de l'âge d'or de la chanson française – l'âge des grands ACI – en Europe. C'est pourquoi je voudrais commencer mon analyse en me référant à la réception de Dominique A au-delà des frontières de l'Hexagone, notamment en Espagne, pays où j'enseigne la culture et la langue françaises depuis plus de dix ans. Cette approche extérieure prouvera d'une part que les musiques actuelles françaises conservent leur rayonnement à l'étranger ; d'autre part, et de façon plus significative, le regard étranger et excentré nous permettra de nous *défamiliariser* de notre perception de la culture nationale[3].

Bien que de nos jours l'influence de la musique française en Espagne soit moindre si on la compare à l'apogée de l'invasion du yéyé et des ACI dans les années soixante (Marc 2013), elle conserve un certain succès commercial et une partie de son ancien prestige. En ce sens, Dominique A est l'un des artistes français contemporains les plus connus en Espagne ; tout comme en France, son public n'est pas un public de masse – qui reste l'apanage des grandes stars anglo-américaines – mais un public de connaisseurs, qui, paradoxalement, ne comprennent pas toujours ses textes. Certes, il n'atteint pas les cotes de popularité de David Guetta ou de Daft Punk, mais contrairement à ces derniers, il est reconnu comme un artiste français, peut-être tout simplement parce que, contrairement aux artistes susmentionnés, il chante en français – ; d'ailleurs, nous verrons que la reconnaissance de sa *francité* est lourde de sens. Ainsi, en 2013, à l'occasion de la parution de *Vers les lueurs* et de la réédition de sa discographie, il a fait une tournée de douze concerts en Espagne qui a rencontré un franc succès public et critique : les éloges envers son dernier album ont été unanimes ; la revue *Rockdelux* – une sorte d'équivalent espagnol des *Inrocks* – lui consacrait la une de son numéro de juin 2012 et faisait figurer « Rendez-nous la lumière » parmi les 20 meilleures chansons internationales de l'année, à côté de Beach House, The Magnetic Fields ou Hot Chip. Pour *Rockdelux, Vers les lueurs* sonne comme « un baño regenerador, un manantial incontaminado, a oxígeno puro. Rock y chanson, hermanos de sangre y poesía, materializándose en piezas que entrelazan la exuberancia y lo íntimo con una naturalidad asombrosa[4] » (Cervera 2012). Le journaliste, assumant lui-même le style *lyrique* de l'album, reprend la dialectique entre chanson et poésie.

---

[3] Sur la productivité du regard extérieur des études de langues vivantes sur la musique et la culture en général, voir l'article de David Looseley « Outsidelooking in : European Popular music, language and intercultural dialogue » (2013).

[4] « Un bain régénérateur, une source impolluée, de l'oxygène à l'état pur. Rock et chanson, frères de sang et de poésie, se matérialisant dans des morceaux qui conjuguent exubérance et intimité avec un naturel surprenant », suivant ma traduction. Tous les textes cités en espagnol ont été traduits par moi.

Quant à *El País*, la chronique de son concert madrilène de 2013 affirmait :

> Dominique Ané es un montón de cosas pero desde luego es canciones *rive gauche*, Brel, Ferré y Ferrat como telón de fondo, indisimuladas mezclas pop y tralla guitarrera a la antigua usanza. En cualquier caso, la conclusión de todo esto es, tomando prestada esa expresión tan del gusto de los franceses para reconocer su impronta : « Plus français tu meurs[5] ». (Hermoso 2013)

Dans la même veine, le chroniqueur de son concert à Barcelone affirmait :

> el artista se mantuvo fiel a sus raíces, hundidas en ese caudal inagotable llamado *chanson* que él articula en sentido contemporáneo con su personalidad rockera. Ese es el gran hecho diferencial de los artistas franceses, una tradición musical que se ha mantenido vigente y con la que no ha habido interrupciones[6]. (Hidalgo 2013)

Le journal basque *Deia* fait l'éloge de l'éclectisme stylistique de Dominique A, en soulignant sa nature poétique. De façon significative, dans une sorte d'élan protectionniste qui nous rappelle les discours traditionnels contre l'américanisation, il oppose la musique française – et européenne – à la musique anglo-américaine.

> Ni la férrea dictadura cultural anglosajona ha podido mantener en las catacumbas el genio del francés Dominique A, uno de los músicos europeos más interesantes del tránsito del milenio, alguien capaz de engarzar *chanson*, pop y rock alternando emoción, poesía y electricidad[7]. (Portero 2013)

Nous constatons donc que les journalistes espagnols cités expriment tous une opinion très favorable sur Dominique A et son travail. Or, de façon plus générale, leurs propos révèlent aussi une certaine conception de la musique française vue de l'étranger (ou du moins d'Espagne). Premièrement, tous font référence à la nationalité du personnage et de sa musique, comme si l'adjectif « français » leur était consubstantiel. Deuxièmement,

[5] Dominque Ané est beaucoup de choses, mais il est sans aucun doute *rive gauche*, Brel, Ferré et Ferrat comme toile de fond, mélanges décomplexés de pop et de guitares rock classiques. Dans tous les cas, pour reconnaître son style, on peut conclure en utilisant une expression française : « plus français tu meurs ».

[6] L'artiste est resté fidèle à ses racines dans la source intarissable de la chanson, qu'il articule dans un style contemporain avec une personnalité rock. Tel est le grand signe distinctif des artistes français, une tradition qui a su perdurer et dans laquelle il n'y a pas eu d'interruptions.

[7] Même la dictature anglo-saxonne n'a pu occulter le génie français de Dominique A, un des musiciens européens les plus intéressants du passage au troisième millénaire, un artiste qui a été capable de conjuguer chanson, pop et rock en alternant émotion, poésie et électricité.

conséquence de ce premier constat, Dominique A est nécessairement inscrit dans la lignée de la chanson française – entendue ici dans sa conception mythique, idéalisée (Looseley 2003, chapitre 4) et donc aussi quelque peu stéréotypée, comme si pour le comprendre et/ou l'apprécier il fallait passer par les références à Brassens et ses compères. Il s'ensuit, en dernier lieu, une assimilation constante de Dominique A au domaine poétique. Il existe donc une équivalence indissoluble entre la musique française, le style chanson et la poésie. Si chez Brassens on appréciait la continuité avec la tradition des ménestrels, chez Dominique A, les journalistes espagnols estiment sans doute les qualités qui lui sont propres, mais aussi et surtout, semble-t-il, son appartenance à la lignée des grands ACI français. Ainsi, pour la critique musicale espagnole, il n'existe pas de rupture, mais une continuité toute naturelle entre les ACI et les artistes contemporains.

Du côté de la critique française et francophone, on constate également un regard élogieux sur *Vers les lueurs* et une tendance à l'assimiler au champ littéraire. Ainsi, Stéphane Davet, dans *Le Monde*, qualifie le travail du chanteur de « poésie indocile » (2012).[8] Pour Clémentine Deroudille dans *Télérama*, « Dominique A se distingue par une écriture dépouillée, poétique, qui, parfois, crée des zones d'ombre et de mystère, et par une voix reconnaissable entre toutes » (Lehoux 2013).[9] *France-Ouest* de son côté affirme que « Concilier poésie et rock, seul Dominique A sait le faire. Il l'a prouvé magistralement portant loin le rock français et créant le rock lyrique » (2012).[10] Pour l'écrivain Arnaud Cathrine dans *Le Monde*, Dominique A ferait bel et bien de la « poésie épurée », évoquant des auteurs consacrés comme Pierre Reverdy. En jouant sur la définition provocatrice de la chanson par Gainsbourg comme art mineur, Dominique A serait lui « un auteur majeur. De plain-pied en littérature » (2011).[11] Ici, le terme auteur semble bien dépourvu du soupçon poststructuraliste ; sa poésie devient « l'écriture qui s'empare d'un cliché pour en faire une fulgurance pure ». Certes, avec un brin d'ironie, les propos d'Arnaud Cathrine situent Dominique A dans le domaine de la mythologie romantique liée au génie créateur. En ce qui concerne les textes promotionnels, ils se réfèrent eux aussi à la qualité « lyrique/poétique » de l'artiste. Ainsi, l'édition 2012 des Francofolies, à l'occasion de son concert, l'annonçait comme « … poète de l'épure, intime, lumineux ! ». De façon significative, le site Amazon.fr reprend une critique de Christian Larrède de Music Story :

[8] Disponible en ligne : <http ://www.lemonde.fr/culture/article/2012/04/10/dominique-a-vers-les-lueurs-de-la-gaite-lyrique_1681978_3246.html> ; dernier accès : 20 février 2017.

[9] Disponible en ligne : <http ://www.telerama.fr/musiques/vers-les-lueurs,79331.php> ; dernier accès : 20 février 2017.

[10] Disponible en ligne : <http ://www.ouest-france.fr/actu/actuLocale_-Dominique-A-a-Stereolux-le-rock-et-la-poesie-_40815-2139511------44109-aud_actu.Htm> ; dernier accès : 20 février 2017.

[11] Disponible en ligne : <http ://www.lemonde.fr/livres/article/2011/07/14/la-poesie-epuree-de-dominique-a_1548752_3260.html> ; dernier accès : 20 février 2017.

> Dans d'étranges appariements ces derniers mois (avec Michel Delpech ou Calogero), au fil de rééditions en forme de Pléiade […] au creux d'une tournée cérémonielle (le petit Dominique A, illustré et expliqué aux enfants), ou niché dans les colonnes d'une presse papier extatique (l'interprétation, de plus en plus éclatante, la poésie [qui] prend toute sa dimension), Dominique A est partout, et c'est bien.

L'assimilation à la Pléiade, donc à la plus haute littérature, et aux éditions didactiques (même au deuxième degré) ne fait aucun doute quant à la stratégie de canonisation esthétique qui devient aussi un ingrédient de la stratégie commerciale.

Si les éloges et les références au statut littéraire sont similaires dans les chroniques françaises et espagnoles, on constate toutefois que les textes en français prennent soin, pour de multiples raisons (historiques, esthétiques et sans doute aussi commerciales…), de séparer Dominique A de la rubrique « chanson » et de le situer dans d'autres catégories, plus récentes, telles que « nouvelle scène », « nouvelle chanson » ou » rock français ». D'ailleurs, Dominique A lui-même insiste sur la différence qui le sépare des grands ACI, sur sa singularité et sur l'innovation de son travail et de celui des confrères de sa génération : « cette fameuse table ronde[12] nous a plombés pendant trente ans. La Terre tourne, la musique change, il faut vraiment s'affranchir de cet héritage beaucoup trop lourd » (Dominique A dans Valet 2012).[13] Ce refus de l'héritage des ACI canoniques, vécu comme un fardeau et non pas comme une source d'inspiration, est accompagné par une reconnaissance de l'influence anglo-américaine, évidemment visible dans sa musique, mais aussi dans son éloge du *songwriting* face à la tradition de la "chanson littéraire" française (Dominique A in Bonnet 2013 : 50). Ce serait l'indice, chez l'artiste et la critique, d'une fin apparente du « protectionnisme musical » de la scène française, capable désormais de côtoyer sur un pied d'égalité et sans complexes la musique anglo-américaine.

Or, en dépit de son souci d'indépendance par rapport au mythe chanson, Dominique A est devenu un exposant privilégié de sa version moderne. En effet, pour des raisons diverses dont notamment son emploi exclusif de la langue française, sa recherche de style et de signifiance, pour « chanter des choses avec un peu de substance » (Dominique A 2008, p. 58), son incursion dans le monde de l'écriture avec *Un bon chanteur mort* (2008) et *Y revenir* (2012)[14] et son attitude jusqu'à présent opposée au *star system* et au monde de la « variété », de la « pop », dans un discours « artistique » et non « populaire » pour

[12] Référence au célèbre entretien réalisé par le journaliste Jean-François Cristiani à Brel, Brassens et Ferré en 1969 pour la radio RTL.

[13] Disponible en ligne : <http ://www.lematin.ch/culture/musique/La-lumiere-apres-vingt-ans-d-accent-grave-sur-le-A/story/19949960> ; dernier accès : 20 février 2017.

[14] Comme Ferré et comme Brassens notamment, qui ont eux aussi signé des ouvrages littéraires.

reprendre la terminologie de Frith (1998, p. 26), il s'érige en avatar contemporain de l'ACI. À ce titre, il a dépassé les frontières du journalisme pour faire l'objet de la critique académique. Ainsi, en 1999 déjà, le numéro d'*Esprit* consacré à la chanson se référait à Dominique A comme un auteur « à la limite du genre », dont les chansons constituent « un lieu d'expérimentation », à l'accès difficile et restreint (Foessel 1999, p. 155), se conformant donc aux critères de l'esthétique idéaliste. Dans le récent *La chanson populittéraire*, sous la direction de Gilles Bonnet, Dominique A est présenté comme chef de file de la chanson littéraire contemporaine. Dans le long entretien qui lui est consacré, toutes les questions tournent autour des rapports (de proximité, d'équivalence, de différence ou d'opposition) entre la littérature et la chanson. Dominique A prend soin de séparer les deux types d'écriture :

> [dans les chansons] les mots, une fois écrits, attendent le son qui les légitimera, et qui ne dépendra souvent pas que de moi. Dans le cas de l'écriture littéraire, ils n'ont aucune béquille sonore à laquelle se raccrocher, ils doivent faire sens par eux-mêmes, générer leur propre musique : ils font l'objet de mille attentions répétées de ma part, alors que dans le cadre d'une chanson, je rue volontiers dans les brancards du texte quand la musique l'exige, ils se plient à ses *desiderata*. (Dominique A dans Bonnet 2013 : 347).

Toutefois, il n'en reste pas moins considéré comme un auteur littéraire. Ainsi, en France et ailleurs, les critiques s'accordent pour affirmer le statut d'auteur de Dominique A et la qualité littéraire, souvent poétique de son travail. Or, que se cache-t-il derrière ces éloges ? À quoi les termes « poésie » et « poète » font-ils exactement référence ? Que signifient-ils lorsqu'on les combine avec les mots chanson française et rock ?

Pour répondre à ces questions, il faut évidemment s'interroger sur le sens du mot poésie. Dans la théorie littéraire, il s'agit d'un des concepts les plus controversés. Or, du formalisme au structuralisme en passant par la rhétorique, la poésie est toujours considérée comme étant différente des autres discours. De mon point de vue, et rejoignant les théories pragmatistes, c'est précisément le regard *spécial*, affectionné et valorisant de son public qui caractérise véritablement la poésie. Suivant la définition de Paul Zumthor on pourrait considérer que

> est poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit comme tel, y percevant une intention non exclusivement pragmatique : le poème en effet (ou, d'une manière générale, le texte littéraire) est senti comme la manifestation particulière, en un temps et un lieu donnés, d'un vaste discours constituant globalement un trope de discours tenus au sein d'un groupe social. (1983, p. 38)

Cette définition volontairement large permet de trouver un dénominateur commun entre l'épopée classique, les haïkus et le surréalisme, mais aussi entre Ronsard, Barbara

et Brigitte Fontaine[15]. En ce sens, et puisqu'il dépend du public, le consensus sur la poéticité ou qualité de ce qui est poétique ne peut être universel. La poésie constitue donc un concept relatif, contingent du point de vue esthétique et historique.

Toutefois, dans le langage courant et dans le langage médiatique, affirmer qu'un discours est poétique implique que ce discours est valorisé et, le plus souvent, considéré comme supérieur aux autres discours. Notamment en France, la poésie constitue le genre *fétiche* des Lettres françaises, la forme la plus pure et la plus exquise de la littérature, la plus authentique, généralement assimilée aux formes écrites, savantes et souvent aussi élitistes et hermétiques. Ainsi, appliquer le *label* poésie à un discours quelconque constitue, en soi, la preuve d'une appréciation de la part du public, un gage de qualité, et souvent aussi de supériorité, qui peut par conséquent être aussi assimilée à une image de marque, voire à un argument de vente – la valeur marchande de l'étiquette poésie serait à explorer plus en détail. Concrètement, lorsque le label poésie est appliqué à un chanteur, cela tend à signifier que ses textes, dont il est généralement l'auteur, veulent communiquer quelque chose de substantiel, qu'ils ont probablement recours à un certain nombre de figures de l'expression issues des rhétoriques classiques et que l'auditeur doit réaliser un effort conscient pour en comprendre le sens. En somme, il s'agit bien de critères liés à l'esthétique idéaliste pour juger de la qualité des textes mis en musique. Ainsi, idéalement, lorsque l'on associe les concepts de poésie et de chanson française, lorsqu'on affirme que Bertrand Belin ou Alain Bashung sont des poètes, il se produit une sorte de réaction chimique : les substances se transforment distillant une essence précieuse, qui dépasserait les frontières des genres produisant l'alchimie du verbe et de la musique. La chanson française, dans ce processus de sublimation, constituerait la rencontre idéale entre l'émotion et l'intelligence, entre l'exigence et la simplicité, entre *le logos et l'antilogos* (Bonnet 2013 : 15), entre le populaire et l'élevé. Elle s'opposerait donc naturellement au yéyé, à la variété et en général aux produits standardisés dépourvus de poésie et donc de qualité. Nous retrouvons donc les enjeux décrits par D. Looseley dans sa description de la *chanson* comme objet privilégié de l'identité culturelle nationale (2003, chapitre 4). Cette stratégie de rehaussement/légitimation/canonisation, consciente ou inconsciente, situe la chanson dans la troisième catégorie culturelle identifiée par Holmes et Looseley, le « populaire élevé » ou *middlebrow*, conformée par les pratiques culturelles populaires, de masse, qui jouiraient toutefois d'une certaine légitimité et d'un certain prestige (Holmes et Looseley 2013, p. 7).

Pour revenir au cas de Dominique A, nous avons vu que la critique met en œuvre un processus d'élévation esthétique, en vertu duquel il n'est pas représenté comme un simple chanteur qui fait des tournées et vend plus ou moins de disques mais qui, transmuté en poète, devient auteur/créateur. De l'industrie, de la mode, on passe à l'art. Il s'agit donc d'un processus de légitimation artistique qui le rattache à la tradition des grands ACI, et donc des ménestrels, et en fait le digne héritier, comme le signalaient

[15] Pour une analyse du statut esthétique/poétique des chansons, voir Marc 2011.

d'ailleurs les journalistes espagnols. À cette filiation poétique de *qualité* s'ajoute, dans son cas, la capacité à avoir su incorporer le rock et les sonorités *non-patrimoniales* dans un mélange savant et réussi, fruit du génie artistique capable de dépasser les clivages générationnels et de réaliser l'hybridation idéale entre rock et chanson, entre le patrimoine national et les importations anglo-américaines, en cultivant un verbe bien français, métonymie de la francité.

Lueurs intertextuelles et illuminations poétiques

Dans le cas qui nous occupe, les critiques ne sont pas les seuls à ressentir l'attrait de la poésie. L'artiste lui-même s'inscrit manifestement dans la tradition poétique et son aura prestigieuse :

> Sans doute à cause des poèmes appris à l'école, peut-être à cause de Ferrat et d'Aragon : quand j'écris, c'est naturellement l'alexandrin qui s'impose à moi. […] Il y a ça, aussi : ça fait sérieux. Ça fait poésie. Je n'ai jamais pu en démordre de ça : que c'était sérieux de donner de la voix, que c'était un truc d'adultes, qui devait dire de « grandes choses » (Dominique A 2008, p. 53).

Dominique A résume ici le point de vue généralisé selon lequel la poésie – ou la forme poétique – serait la forme d'expression qui convient à l'expression de « grandes choses », c'est-à-dire les choses substantielles, non banales. La poésie est le trope de la profondeur, l'essence de l'anti-banal. En effet, au-delà du relativisme inhérent au concept de poésie, dans le contexte français – et ceci est propre à la culture nationale, comme le soulignent Holmes et Looseley (2013, p. 6) –, il existe une tradition discursive, créée à partir d'un certain nombre d'auteurs et d'œuvres, sanctionnée par l'autorité institutionnelle (écoles, etc.), communément considérée comme poétique et qui se réfère aussi bien à une série de thèmes ou de motifs qu'à un répertoire de formes, comme l'alexandrin cité par Dominique A. *Vers les lueurs* se trouve nettement inscrit dans cette tradition poétique communément admise et reconnaissable. Comme nous allons le voir brièvement, l'album est conçu comme un recueil sur le thème de la recherche de la lumière, symbolisant une quête existentielle, autoréférentielle et fortement intertextuelle (ou intermédiale), comme l'indique déjà le titre, citation d'un poème d'Apollinaire (1959, p. 618) :

> Ainsi dans la vie mon amour nous pointons notre cœur et notre attentive piété
>
> Vers les lueurs inconnues et hostiles qui ornent l'horizon le peuplent et nous dirigent
>
> Et le poète est cet observateur de la vie et il invente les lueurs innombrables des mystères qu'il faut repérer
>
> Connaître ô Lueurs ô mon très cher amour

En citant ce texte autotélique, le « je » lyrique de *Vers les leurs* s'inscrit donc résolument dans un jeu autoréférentiel et intertextuel assumant la mission du poète : à la fois découvrir le monde et le créer. Les treize morceaux qui composent l'ensemble, oscillant entre la narration et le lyrisme, avec toutefois une dominante lyrique, se construisent sur cette recherche de la clarté, absente, entrevue, pressentie par le poète, ici le *songwriter*, à travers les lueurs. Cette lumière, cette poésie, à laquelle aspire le sujet lyrique, fonctionne comme une isotopie symbolique structurant son voyage de dépouillement vers l'objet idéal recherché. De l'inaugural « Contre un arbre », qui renvoie à la centralité de la présence végétale d'un Yves Bonnefoy, à l'engagement écologiste du « Rendez-nous la lumière » en passant par l'évocation intimiste d'un bonheur passé dans « Parce que tu étais là » ou la recherche de l'équilibre psychologique dans « Vers le bleu », le recueil traverse les zones plus ou moins illuminées jusqu'à son dernier texte « Par les lueurs », qui agit comme une sorte d'ascèse, d'extase mystique où le sujet atteint l'éblouissement final. En général, les textes ont recours au *langage poétique* dans le sens où ils emploient abondamment des figures de style jouant sur les sons, la syntaxe et le sens.

À titre d'exemple de cette filiation poétique, je voudrais m'intéresser de plus près à « Ostinato » – sans rapport apparent avec l'album homonyme de Dominique Dalcan (1998). Sur un rythme de valse, la chanson présente une structure régulière, construite sur quatre strophes d'hendécasyllabes et d'alexandrins et un refrain avec des vers irréguliers et plus courts. D'un point de vue formel, la répétition et les parallélismes musicaux et phonétiques (rimes internes et externes, assonances et allitérations) sont les éléments structurants. Les figures de sens – personnification, métaphore filée, synesthésie – sont aussi très visibles. Dans le texte, un sujet lyrique évoque son voyage vers une libération et une plénitude inconnues face à la souffrance, à la violence et à l'enfermement qui l'entoure (« *le verre se briser* », « *les enfants crier* », « *jardins anxiogènes* » dans les deux premières strophes), une errance aquatique vers des « *vallées sereines* », des terres inconnues, limpides, « *sans poussière* », dans les deux dernières strophes. La pulsion du sujet réside donc dans cette quête existentielle exprimée par des images de traversée et de salvation.

Le refrain, quant à lui, ouvre un autre volet essentiel dans la (re)construction de la signification. L'introduction de l'instrument à vent et la réitération des notes qu'il produit soulignent le titre du morceau : *ostinato*, terme musical faisant référence à la répétition d'un motif *en boucle*, mais désignant aussi la persévérance de caractère et le retour sur soi, du sujet et de la chanson elle-même. Ainsi, le sujet se décrit comme obstiné, revenant toujours sur ses obsessions, comme le motif musical qui se répète et s'amplifie ; la métaphore filée du voyage marin commence ici, et le sujet devient à la fois voyageur et bateau ; le sujet est donc soulevé par « *des lames de fond* », porté par une pulsion profonde, puissante qui le pousse à continuer sa quête, une quête qui touche à l'idéal et bien sûr à l'irréel, représenté par l'image de « *la peau des rêves* ». Or, le mouvement des vagues, est on le sait, un retour sur soi, pas une avancée, et le sujet

revient, obstinément, sur lui-même, sur ses rêves, sur ses aspirations et ses hantises. Effectivement, peu importe « *qu'il parte ou qu'il revienne* », les tambours rouleront toujours « *sous la scène* » ; le mouvement est donc éternel et n'est pas altéré par les va-et-vient du sujet. La réalisation de la quête, la salvation, reste toujours suspendue, accrochée au reflux éternel des vagues, relevant donc de l'impossible.

Or c'est l'histoire de la poésie française qui nous permet d'aller plus loin et de compléter le sens de cette belle chanson obsessionnelle et douce à la fois. En effet, le voyage de Dominique A renvoie directement aux voyages des grands poètes de la tradition, comme l'indiquait déjà le titre-citation. *Topos* privilégié de la poésie française, le voyage exprime le désir de partir, le besoin de rechercher un idéal, une aspiration, un autre monde, réel ou imaginé. Nous pensons évidemment aux voyages de Baudelaire, toujours marins (« *levons l'ancre* »), fantasmatiques et troubles, incertains, vers une destination fatale, qui ne cherche pas ici à tromper l'ennui mais à libérer le sujet de ses attaches. Nous pensons aussi à la traversée du bateau ivre de Rimbaud, à sa coque hallucinée – et ici on constate la même identification entre le sujet lyrique et la coque du bateau qui vogue dans les flots de la création « *mais que la coque tienne et je serai sauvé* ». Les images surréalistes nous rappellent aussi Rimbaud et Apollinaire, avec ses illusions comme des blessés sur des civières (« *Dans les rues des civières passaient incessamment /Portant des illusions qui perdaient trop de sang* ») ; on croit reconnaître également les chats de Baudelaire (« *J'ouvre des coffres lourds, des secrets immobiles /Au regard de chats méfiants et indociles* »). Or l'intertexte le plus évident, et peut-être aussi le moins connu, se trouve dans un texte de Louis-René des Forêts, poète obscur et silencieux, et pourtant admiré par plusieurs générations, dont les mémoires en prose poétique s'intitulent précisément *Ostinato* (1997). Dominique A ne m'a pas confirmé si l'ouvrage de des Forêts était à l'origine de son texte, mais tout porte à croire qu'il l'est. En effet, *Vers les lueurs* n'est pas une autobiographie, mais l'album comporte sans doute des éléments biographiques, comme une sorte d'autofiction poétisée où le « je » lyrique réélabore ses souvenirs – le temps de référence d' « Ostinato » est l'imparfait, comme d'ailleurs dans la plupart des extraits de l'album. En outre, il faut tenir compte du fait que *Vers les lueurs* a été écrit parallèlement à son roman autobiographique *Y revenir* (2012), répondant peut-être à un élan créateur commun. Quoi qu'il en soit, et au-delà des explications biographiques, « Ostinato » semble donc un ressac mémoriel, actualisant incessamment la quête existentielle du sujet, le portant mille et une fois vers ces lieux où se trouverait la lumière. Bien sûr, la dimension signifiante et expressive d' « Ostinato » ne peut être pleinement perçue qu'à travers une analyse plus poussée de la performance musicale et vocale. Toutefois, cette brève lecture permet de confirmer la volonté *poétique* de l'auteur et l'influence indéniable de la poésie française sur les plans rhétorique, thématique et symbolique, dans son processus de création.

Conclusions

S'il est peut-être vrai qu'en France tout finit par des chansons, il est aussi vrai que tout commence par la littérature. Comme j'ai essayé de le démontrer à partir de l'exemple de Dominique A, à la fois comme origine et comme horizon esthétique, la chanson française ne peut se libérer de l'emprise du littéraire. Ce rôle tutélaire semble se greffer sur toute pratique qui aspire à être prise au sérieux, à entrer dans le discours de l'art, comme gage ultime de qualité. Il s'agit d'une spécificité française, liée à l'autoréférentialité, qui définit la culture française par rapport à elle-même et par rapport aux autres cultures nationales, comme l'ont démontré les critiques espagnoles sur Dominique A. En ce sens, et comme le signalent Holmes et Looseley, le cadre nation reste une unité d'analyse valide au-delà de la mondialisation (2013, p. 7).

À partir de l'analyse de la réception de l'album *Vers les lueurs* de Dominique A, plusieurs constats s'imposent. Premièrement, nous avons vu que la poétisation ou tentation poétique comme processus de légitimation esthétique d'une certaine catégorie de musique populaire/actuelle française est toujours d'actualité. Les réflexes idéalistes que sous-tendaient la collection « Poètes d'aujourd'hui » sont toujours à l'œuvre dans le discours critique, aussi bien médiatique qu'universitaire ; le *label* poésie reste l'équivalent d'une esthétique exigeante, différentiée par rapport à la consommation de masse, élevée par rapport à la banalité. Il s'agit donc autant d'un argument de *qualité* que d'un argument de différentiation et peut-être bien aussi d'un argument de vente.

Deuxièmement, et en conséquence, après avoir dépassé les conflits liés à l'assimilation des styles anglo-américains, la chanson française contemporaine révèle, ouvertement ou pas, comme dans le cas de Dominique A, sa continuité, sa filiation directe avec ses grands mythes. Les différences de dénomination (*songwriter*, *songwriting*) n'impliquent pas un véritable changement dans la réception : le médiateur et le public semblent toujours autant apprécier l'exigence textuelle, du moins tout autant que les qualités *musicales*. La *chanson poétique*, la *chanson à texte* reste le paradigme qualitatif de la musique française et l'une de ses spécificités vis-à-vis des autres scènes nationales (Looseley 2013, p. 23).

Troisièmement, du moins dans le cas qui nous occupe, la tentation poétique n'est pas seulement une qualité perçue de l'extérieur mais constitue aussi un ressort pour la création, une qualité propre à l'œuvre, un outil précieux pour l'artiste lui-même. Nous l'avons vu, *Vers les lueurs* est un album construit comme un recueil de poèmes sur un des thèmes privilégiés de la poésie française. Les échos intertextuels sont nombreux, volontaires et incontournables et confirment la vocation poétique de l'auteur – bien qu'il s'efforce toujours de séparer ses activités de *littérateur* et de *songwriter*. En ce sens, en raison de la densité et de la qualité *poétique* indéniable de ses textes, de son attitude *réservée* face aux médias et au public, et de son incursion dans le monde de la littérature écrite, Dominique A est sûrement un représentant manifeste de la tentation poétique

de la chanson française. Or, par son style musical, plus *rock* que *chanson*, mais aussi par sa stature désormais médiatique, il se sépare également de la tradition musicale de l'ACI, plus artisanal, moins électrique, représenté par des figures comme Alain Leprest – en l'occurrence, le cas le plus extrême de poétisation au cours des dernières années. Ceci prouve bien que la tentation poétique n'est pas l'apanage des ACI des petites salles mais qu'il s'agit d'un processus bien plus répandu, une constante de la nouvelle scène française. Pour moi, cette continuité esthétique/culturelle révèle la validité du modèle de chanson décrit par D. Looseley (2003) avec les *adaptations* nécessaires, et surtout aussi la survivance, en dépit de la mondialisation et la soi-disant uniformisation/cosmopolitisation des esthétiques musicales, de la valeur de la culture lettrée, et notamment de la poésie, comme valeur fondamentale de la culture française contemporaine. Le compagnonnage entre Lettres et Chanson n'a certainement pas fini de nous procurer des œuvres aussi remarquables que *Vers les lueurs*. En ce sens, il est souhaitable que cet alliage, au-delà de devenir (ou de rester) un simple prétexte pour la promotion de tel ou tel disque, nous permette de comprendre la poésie comme une source de plaisir, réel, sensuel, et aussi populaire, et non pas comme un Mystère réservé aux initiés ou aux exercices scolaires. Au moment de l'hybridation et de l'abolition des frontières entre les genres, lorsque même *La Nouvelle Revue Française* (2012) consacre un numéro à la chanson, il semblerait légitime de se demander quel(le) sera le/la prochain(e) *songwriter* à recevoir un nouveau prix de la poésie ?

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume. 1959. *Œuvres poétiques*. Gallimard, Paris.

Bethune, Christian. 1999. *Le rap, une esthétique hors la loi*. Autrement, *Paris*.

Bonnet, Gilles (dir.). 2013. *La chanson populittéraire. Texte, musique et performance*. Éditions Kimé, Paris .

Boucher, Manuel. 1998. *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*. L'Harmattan, Paris.

Cantaloube-Ferrieu, Lucienne. 1981. *Chansons et poésie des années 30 aux années 60*. Nizet, Paris.

Cathrine, Arnaud. 2011. « La poésie épurée de Dominique A ». *Le Monde*, 14 juillet 2011. <http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/07/14/la-poesie-epuree-de-dominique-a_1548752_3260.html> ; dernier accès : 20 février 2017.

Cervera, Juan. 2012. "Dominique A. Vers les lueurs". *Rockdelux* 306, mai 2012. <http://www.rockdelux.com/discos/p/dominique-a-vers-les-lueurs.html> ; dernier accès : 20 février 2017.

DAVET, Stéphane. 2012. « Dominique A vers les lueurs de la Gaîté lyrique ». *Le Monde*, 12 avril 2012. <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/04/10/dominique-a-vers-les-lueurs-de-la-gaite-lyrique_1681978_3246.html> ; dernier accès : 20 février 2017.

DES FORETS, Louis-René. 1997. *Ostinato*. Gallimard, Paris.

DOMINIQUE A (Ané). 2012. *Y revenir*. Points Seuil, Paris.

DOMINIQUE A. 2008. *Un bon chanteur mort*. La machine à cailloux, Paris.

FERRIER, Michaël. 2012. « Pays profond de l'ouïe », dans *La Nouvelle Revue Française*, 601, pp. 32-40.

FOESSEL, Michaël. 1999. « Dominique A : à la limite ». *Esprit*. Vol. 254, N° 7 de Juillet 1999, pp. 155-159.

FRITH, Simon. 1998. *Performing Rites : Evaluating Popular Music*. Oxford University Press, Oxford and New York.

GENEVOIS, Maurice. 1967. « Discours sur les Prix littéraires de l'année 1967 ». Site de l'Académie française. <http ://www.academie-francaise.fr/rapport-sur-les-prix-litteraires-seance-publique-annuelle-8> ; dernier accès : 20 février 2017.

HERMOSO, Borja. 2013. "Las canciones no son divanes", *El País*, 16 janvier 2013. <http ://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/15/actualidad/1358278299_922333.html> ; dernier accès : 20 février 2017.

HIDALGO, Luis. 2013. « Un río eterno ». *El País*. Edición Cataluña. 19 janvier 2013. <http ://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/19/catalunya/1358625456_207835.html> ; dernier accès : 20 février 2017.

HOLMES, Diana et LOOSELEY, David (eds). 2013. *Imagining the Popular in Contemporary French Culture*. Manchester University Press, Manchester.

LAPASSADE, Georges et ROUSSELOT, Philippe. 1996 (1991). *Le rap ou la fureur de dire*. Éd. Loris Talmart, Paris.

LARREDE, Christian. « Critique *Vers les lueurs* ». *Music Story*. <https://www.amazon.fr/Vers-Lueurs-Dominique/dp/B00S1LR63O/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1500840926&sr=8-1&keywords=Vers+les+lueurs> ; dernier accès : 23 juillet 2017.

LEHOUX, Valérie. 2013. « *Vers les lueurs*. Critique ». *Télérama* n° 3246, 12 septembre 2013. <http ://www.telerama.fr/musiques/vers-les-lueurs,79331.php> ; dernier accès : 20 février 2017.

LOOSELEY, David. 2003. *Popular Music in Contemporary France. Authenticity, Politics, Debate*. Berg, Oxford – New York.

LOOSELEY, David. 2013. « Outside Looking in : European Popular Music, Language and Intercultural Dialogue », dans Stuart Green et Isabelle Marc (dir.), *European Popular Music*. Special volume of *Journal of European Popular Culture*, 4(1), pp. 19-28.

MARC, Isabelle. 2008. *Le rap français. Esthétique et poétique des textes. (1990-1995)*. Peter Lang, Berna.

MARC, Isabelle. 2011. « De la poésie avant toute chose : pour une approche textuelle des musiques amplifiées », dans *Synergies Espagne*, 4, pp. 51-61.

MARC, Isabelle. 2013. "*Submarinos amarillos* and other transcultural objects in Spanish popular music during late Francoism", dans Silvia Martínez et Héctor Fouce (dir.), *Made in Spain. Essays on Popular Music in Spain*. Routledge, London, pp. 115-124.

OUEST France. 2012. « Dominique A à Stereolux : le rock et la poésie », 2 décembre 2012. <http ://www.ouest-france.fr/actu/actuLocale_-Dominique-A-a-Stereolux-le-rock-et-la-poesie-_40815-2139511------44109-aud_actu.Htm> ; dernier accès : 20 février 2017.

PAPANIKOLAOU, Dimitris. 2007. *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*. Oxford, Legenda.

PECQUEUX, Anthony. 2007. *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. L'Harmattan, Paris.

PORTERO, Andrés 2013. « Dominique A, dos décadas de genio en la sombra ». *Deia*, 13 janvier 2013.

VALET, Fred 2012. « La lumière après vingt ans d'accent grave sur le 'A' ». *Le Matin*, 18 mai 2012. <http ://www.lematin.ch/culture/musique/La-lumiere-apres-vingt-ans-d-accent-grave-sur-le-A/story/19949960> ; dernier accès : 20 février 2017.

ZUMTHOR, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Seuil, Paris.

Petits lieux et grands talents

Gilles Schlesser
gilles.schlesser@gmail.com

Abstract

Dans les années d'après-guerre, entre 1946 et 1951, la chanson française est en pleine mutation les aînés ont failli, il faut créer de nouveaux repères. Une nouvelle génération a attendu son heure, impatiente et passionnée, tout est possible car rien ne régit encore la vie artistique. Encore faut-il des endroits où chanter. La rive gauche, en 1946, fourmille de boutiques désertées, de caves inoccupées. De Saint-Germain-des-Prés au Quartier latin, quelques artistes-entrepreneurs vont partir à la recherche de « petits lieux » pour monter leur spectacle. Le Cheval d'Or naîtra dans une mercerie, La Polka des Mandibules dans une crèmerie, L'Écluse dans un bistrot de bateliers, la Fontaine des Quatre Saisons dans un garage-entrepôt, le Bateau Ivre dans une ferronnerie.

Tout est simple : on chante presque « pour le plaisir », les lois de la compétition et du profit ne sont pas encore nées. Par ailleurs, les contraintes de l'administration sont pratiquement inexistantes.

Dans ce contexte, la recherche de l'authenticité et l'omniprésence de la poésie vont ouvrir la voie à la « chanson à texte » et à la montée en puissance des ACI. Les « petits lieux de minuit » vont jouer un rôle de tremplin indispensable pour les artistes des années 50-60. Grâce à ces lieux magiques et par la grâce d'un public aussi exigeant que connaisseur, naîtront les Ferré, Brel, Barbara, Gainsbourg, Ferrat…

Puis viendront les charges administratives, les années yé-yé et la télé, la prise de pouvoir du son au détriment du sens et Léo Ferré pourra chanter : « J'retrouve plus rien, tellement c'est loin »…

Ils ont pour nom La Rose Rouge, L'Écluse, la Fontaine des Quatre Saisons, L'Échelle de Jacob, Chez Gilles, La Colombe, La Galerie 55, Milord l'Arsouille, Le Port du Salut, La Contrescarpe, le Cheval d'Or, Chez Moineau… Cabarets « Rive Gauche » disait-on à l'époque. Cela signifiait « littéraire », par opposition à la rive droite parisienne, taxée de mercantile et de boulevardière. C'est dans ces cabarets, surnommés par la presse « les petits lieux de minuit » (car l'on s'y rendait après le théâtre), que sont nés les grands noms de la chanson à texte et de la poésie chantée, interprètes ou auteurs-compositeurs-interprètes : Léo Ferré, Jacques Douai, Cora Vaucaire, Catherine Sauvage, Hélène Martin, Jacques Brel, Jean Ferrat, Serge Gainsbourg, Guy Béart, Barbara…Ces cabarets parisiens ont vécu pendant une vingtaine d'années – certains beaucoup moins, d'autres un peu plus – puis se sont éteints un à un, petites lumières fragiles soufflées par la télévision, la maison de campagne, le yé-yé, l'industrie du disque, les taxes, la SACEM, le café-théâtre, mai 68…

Nous sommes donc en Rive Gauche, à la fin des années quarante. Dans ce Paris d'après-guerre, dans un pays vaincu même s'il fait semblant d'être à côté des vainqueurs, tout est à reconstruire : la politique, l'économie, la morale, l'espoir. Les ainés ont failli, on vient de vivre quelque chose au-delà de l'horreur, il faut tout changer, rien ne doit plus être comme avant. Sur le plan culturel, une nouvelle génération est prête, qui a attendu son heure. Marc Chevalier, l'un des quatre fondateurs de l'Écluse, écrit dans ses Mémoires d'un cabaret : « Nous avions entre vingt-cinq et trente ans et nous découvrions, étourdis comme après une longue maladie, l'immense territoire qui s'ouvrait à nous. Tout était possible » (Chevalier 1987, p. 16).

Oui, tout est possible, mais où et comment ? Pour les artistes en herbe, il n'existe pas d'endroits où se produire. Remplacés par les cinémas, les salles de *music-hall* ont disparu. En 1945, il n'en subsiste qu'une dizaine, spécialisés soit dans la revue déshabillée, soit dans la chanson d'avant-guerre. Quant à la TSF, elle diffuse des chansons dans le droit fil des années 1938-1939 : Piaf fait pleurer, Trenet fait swinguer, Luis Mariano, Tino Rossi et André Dassary font rêver, Bourvil et Suzy Delair font rire, lui avec son Fouilly-les-Oies, elle avec son « Tralala ».

Pourtant, tout est en place pour une véritable révolution culturelle. Le premier véritable cabaret Rive Gauche naît en 1946 dans la rue de la Harpe, dans le quartier de la Huchette, près de la place Saint-Michel. Il s'agit de la première Rose rouge, à ne pas confondre avec celle de la rue de Rennes, qui ouvrira dix-huit mois plus tard. Nico Papatakis et quelques amis ont proposé au propriétaire, le danseur noir Feral Benga, d'y monter un cabaret durant la semaine. Michel de Ré y jouera des sketches de Prévert comme En famille et Tentative de description d'un dîner de têtes. Quant à la chanson, elle sera représentée par Yves Robert qui chante Bruant et Brecht, Francis Lemarque, Stéphane Golmann et Jacques Douai.

Cette tentative d'un cabaret dit « littéraire » est l'amorce d'un mouvement qui va s'amplifier. À partir de 1948, d'autres endroits vont s'ouvrir à Saint-Germain-des-Prés et

au Quartier latin : Le Quod libet, rue du Pré-aux-Clercs, La Rose rouge, rue de Rennes. L'année 49 accélère le mouvement avec la création de L'Écluse et de L'Échelle de Jacob. Suivront Milord l'Arsouille, Chez Gilles, La Fontaine des Quatre saisons et tant d'autres : « Quand on fait la nomenclature de tous ces cabarets, c'est monstrueux, écrit Maurice Fanon dans les années soixante-dix. Mieux vaut ne pas la faire. (…) Je me souviens, il y a deux ans, j'étais en vacances chez Ferré. Et Ferré m'avait montré la liste, sur un vieux papier tout jauni, la liste des endroits qu'il avait notés, à l'époque, pour aller auditionner (…). Il y en avait 97 dans Paris » (Schlesser 2006).[50]

Créer un cabaret ne nécessite pas de grands moyens. Le public est demandeur, les artistes pléthoriques, il ne reste plus qu'à les réunir. La rive gauche fourmille de zones semi-insalubres, de boutiques désertées, de caves inoccupées que les propriétaires ne demandent qu'à louer, les contraintes administratives sont presqu'inexistantes. Si les lieux ne manquent pas, l'argent, par contre, est une denrée rare. Aussi les cabarets sont-ils aménagés à la hâte, à peu de frais, le plus souvent au mépris des normes d'hygiène ou de sécurité. Par ailleurs, corollaire, les artistes sont peu ou pas rétribués : ils passent souvent gratuitement ou pour se faire un nom, comme Francis Lemarque et Jacques Douai à La Rose rouge ou comme Léo Ferré au Quod libet.

Poésie et chanson

Est-ce l'aura intellectuelle du quartier qui déteint sur la chanson après la guerre ? Toujours est-il que les textes s'intellectualisent et que la poésie se glisse entre les notes. À la fin des années quarante, les paroliers se nomment Jean-Paul Sartre, Raymond Queneau, Robert Desnos, Pierre Mac Orlan, Maurice Fombeure. Prévert est sur toutes les lèvres grâce à Agnès Capri, Juliette Gréco, Yves Montand, Cora Vaucaire, les Frères Jacques, Mouloudji, Germaine Montero. « La chanson, écrit Raymond Queneau, a reconquis ces dernières années ses droits au respect qui lui est dû. On avait oublié que la poésie ne devait pas seulement s'imprimer, mais aussi se dire et se chanter ». Accompagnant la vague *existentialiste* qui fait de Saint-Germain-des-Prés le centre du monde, les cabarets défrichent de nouveaux territoires à la jonction du théâtre du chant et de la poésie. Le succès de Juliette Gréco en 1949 constitue l'onde de choc. La chanson *à texte* devient à la mode, voire populaire, drainant vers la rive gauche une clientèle qui constituera l'un des viviers du cabaret. La poésie triomphe, accessible à tous, elle est partout.

Chose impensable aujourd'hui, c'est un poète, Paul Gilson, qui prend la direction des programmes à la Radiodiffusion française, en 1950. Des journalistes comme François Billetdoux accomplissent un travail de relais culturel, assurant à la radio pour les artistes

[50] Cet article s'appuie sur des témoignages rassemblés dans Schlesser, Gilles. 2006. *Le Cabaret-rive gauche*. L'Archipel, Paris.

nouveaux ce que les cabarets font *en direct*. Enfin, tous les journaux ont leur rubrique *poésie*.

Ce contexte porteur va générer deux formes de chansons : la chanson à texte et la poésie chantée, la première incarnée dès 1946 par des artistes comme Ferré, Lemarque, Stéphane Golmann ; la seconde, dans le même temps, par Cora Vaucaire, Juliette Gréco, Jacques Douai, Catherine Sauvage…

Dès 1951, une quinzaine de cabarets *littéraires* ouvre la voie à une nouvelle ère, qu'Angèle Guller, dans son livre *Le 9e Art*, paru chez Vokaer en 1978, salue en ces termes : « Je tiens ces années fastes et prestigieuses pour un âge d'or, comparable par son importance, sinon par sa durée, à ce que furent les chansons de troubadours et les polyphonies locales de la Renaissance » (Guller 1978).

Le cabaret, une fonction primordiale

Pour les artistes des années cinquante, le rôle du cabaret est absolument primordial. Il est la première tribune à laquelle il peut accéder. Il représente aussi l'*école* où l'on apprend son métier, où l'on acquiert de l'assurance, les rudiments de la technique scénique, c'est un laboratoire où se prépare, s'élabore la chanson de l'avenir. « Ce sont les soixante spectateurs de L'Écluse qui m'ont faite » écrira Barbara. Le cabaret représente par ailleurs le seul moyen de subsister. Malgré la modicité des cachets, il leur permet de vivre, en cumulant plusieurs établissements. Si la moyenne est de trois cabarets par soirée, certains artistes en feront cinq, six, sept ! Beaucoup n'hésitent pas, comme Ferré, Brassens, Brel ou Mouloudji, dès les années 1955-56, à *faire des ménages* dans les cabarets rive droite – La Villa d'Este, Le Drap d'or, Chez Gilles puis à la Tête de l'art – établissements qui payent trois fois plus que ceux de la rive gauche. Moyen de subsistance, le cabaret est en même temps une promesse d'avenir. Le plan de carrière est simple : on commence par les cabarets Rive Gauche, on passe ensuite par des échelons intermédiaires comme Le Globe et Les Concerts Pacra, puis Bobino, puis la marche ultime : L'Olympia.

Pour le chanteur à texte de l'après-guerre, le disque qui accompagne (pas toujours !) cette longue ascension est plus une preuve de consécration qu'un complément financier. Il faudra attendre la fin des années 1950 pour que le disque devienne un objectif prioritaire et une source de revenus conséquente. L'objectif premier reste le *music-hall*, seule fenêtre ouverte sur la notoriété. Mais le succès que peut remporter un artiste sur la scène d'un cabaret n'a évidemment pas l'impact, le rayonnement et les conséquences du triomphe d'une vedette à l'issue d'une grande première à l'Olympia. Dans cette perspective, la notoriété se fait lentement et peut même ne jamais se faire. Cela explique peut-être qu'il ait fallu dix ans à Georges Brassens et près de quinze à Léo Ferré pour atteindre une réelle célébrité. Le cabaret est également une salle d'attente, un lieu de *casting* où les artistes peuvent se faire remarquer. C'est dans les cabarets que certains viennent *faire leur marché* : des professionnels comme Jacques Canetti, patron

des Trois Baudets, fréquentent assidûment les petits lieux de minuit – véritable bouillon de culture – pour voir s'il n'y a pas un artiste à *pêcher*.

Par ses diverses fonctions – école, laboratoire, tremplin, interface – le cabaret constituera un maillon indispensable dans la chaîne du spectacle et de la chanson. Si, de 1950 à 1955, les petits lieux de minuit vont briller de mille feux dans la nuit parisienne en bénéficiant d'une importante couverture médiatique dans les journaux, le mouvement va se ralentir avec les prémisses du média-roi. Viendra le temps où l'artiste pourra *sauter la case* cabaret, en débutant par un disque et/ou par un passage à la télévision. En perdant sa fonction de vivier-tremplin, le cabaret perdra sa raison d'être. Et il disparaîtra.

Une tribu dans la nuit

Combien sont-ils, chaque nuit, à s'élancer pour se produire sur les petites scènes de Saint-Germain-des-Prés, de Saint-Michel, de Montmartre ou de la Contrescarpe ? Une centaine, garçons et filles de 20 à 30 ans, formant un microcosme bouillonnant, tribal, enchevêtré. Une centaine de jeunes gens qui, en se renouvelant de vingt à trente pour cent par an, va former une population de quelques milliers d'artistes sur deux décennies et demie. Ils ont en commun un *esprit Rive Gauche* qui se caractérise par écriture très soignée, le goût de la poésie, le retour aux sources, une certaine modestie de l'expression et un discours à tendance humaniste-anarchiste.

Ils se réunissent dans les mêmes lieux, se produisent dans les mêmes cabarets, se retrouvent dans les mêmes cafés – Boule d'or, place Saint-Michel, 5 Billards, rue Mouffetard –, s'échangent des adresses, des textes, des mélodies, se donnent des conseils, sans le moindre esprit de compétition ; ils s'accompagnent aux auditions, se remplacent au pied levé, sortent les mêmes plaisanteries en parlant de la rive droite : « Ils sont comment, ce soir ? — Très cons, tu vas faire un triomphe ! » Ceux qui ont une voiture, comme Francesca Solleville, n'hésitent pas à raccompagner vers trois heures du matin ceux qui habitent la banlieue, comme Anne Sylvestre. Ils boivent, ils parlent, s'adorent et se jalousent, se fâchent et se réconcilient, se fauchent compagnes et compagnons, en circuit fermé. Idées et idylles se font et se défont, pour une nuit ou une vie, dans une incroyable consanguinité culturelle. Sens du collectif et individualisme se tiennent par la main : une tribu, pour se protéger ; et une certaine solitude, pour s'en échapper. Ils ont leur cour, leurs amis et amis d'amis, qui constituent parfois le tiers de la salle et qui les portent, les encouragent. Tous ont l'impression de faire partie d'un monde à part, un monde où l'art, même mineur, peut changer le monde.

L'avenement des ACI (Auteurs-compositeurs-interpretes)

Cet âge d'or de la chanson *à texte* doit beaucoup à l'éclosion d'un phénomène relativement nouveau dans le Paris d'immédiat après-guerre : les ACI.

Avant-guerre, le statut d'auteur-compositeur-interprète est rarissime. Jean Tranchant, Gilles et Julien, Johnny Hess et bien sûr Charles Trenet sont de rares exceptions dans un paysage dominé par les interprètes. En 1948, on ne trouve guère que Francis Lemarque qui chante ses œuvres. Quelques années plus tard, la tendance va s'inverser avec l'arrivée de Félix Leclerc puis l'envol de Georges Brassens à partir de 1953. Cette montée en puissance est liée à deux phénomènes, l'un culturel, l'autre économique. Sur le plan culturel, on assiste (sur la rive gauche) à une primauté de l'écrit sur l'écriture mélodique, du sens sur le son. Les mots sont rois, la poésie souveraine. L'ACI est un auteur avant d'être compositeur. Ses chansons parlent, et ne parlent pas pour ne rien dire. Comme dit Prévert, il faut « parler vrai ».

L'ACI dit « je » et le revendique. Le fait que l'auteur chante ses propres chansons induit une forme de vérité, une authenticité humaine. Il ne surfe pas sur les mots ou la musique des autres, il se présente sans la moindre défense, sur une petite scène, à un mètre des spectateurs. Le chanteur Jacques Bertin émet l'hypothèse que des sémiologues pourraient écrire l'histoire de la chanson en analysant l'évolution des tenues de scène. « Ils noteraient, écrit-il, que le chanteur à texte privilégiait le n'importe quoi, le noir passe-partout, pour signifier qu'il ne s'est pas préparé dans la coulisse, donc qu'il est un homme comme tout le monde » (Schlesser 2006). Comme le dit Henri Gougaud, qui fut un *chanteur Rive Gauche* avant de devenir écrivain, l'ACI n'est pas un chanteur, mais un homme qui chante. Avec ses qualités et ses défauts. L'exemple le plus significatif est Maurice Fanon, dont le piètre talent de chanteur (à ses débuts) sera compensé par la présence, la passion, l'émotion et, bien sûr, les qualités littéraires et mélodiques de ses chansons. Mais Fanon n'aurait jamais eu le moindre succès comme interprète.

Sur le plan économique, les avantages sont évidents. À une époque où le concept de droits d'auteur commence à prendre de l'importance, l'accélération de la diffusion, à la radio et à la télévision, pousse les artistes à cumuler les fonctions. On peut lire dans *Arts*, le 1er septembre 1954 : « La dureté des temps oblige les créateurs à cumuler les fonctions de parolier, de compositeur et d'interprète. […] Ne cherchons pas midi à quatorze heures et demandons au matérialisme de nous expliquer la vogue du chanteur-poète-vagabond à guitare ».[51] Pour certains, le statut d'ACI n'est pas un choix mais une nécessité : quand on a vingt-cinq ans, que l'on débarque de sa province avec quelques chansons sans connaître personne susceptible de les interpréter, le plus simple, c'est de les chanter soi-

[51] Jusqu'à la fin de l'article, les témoignages renvoient à Schlesser (2006).

même. Brassens ou Boby Lapointe, à leurs débuts, ne voulaient pas être chanteurs et ne sont montés à Paris que pour trouver des interprètes.

Montée en épingle par la presse qui salue cette « curiosité », la notion d'ACI devient rapidement un objet de polémique. Jamais, auparavant, on ne s'était posé la question du « qui ». On écoutait une chanson de Trenet, une chanson de Montand, une chanson de Piaf, sans se soucier de ses auteurs. Partisans et adversaires de cette nouvelle mode s'affrontent, d'une rive à l'autre. Pour Charles Aznavour, « confier son œuvre à un autre, aussi compétent soit-il, c'est abandonner à l'Assistance publique un enfant dont on est le père ». Pour Léon Tcherniak, patron du Cheval d'or, le statut d'ACI apporte de la profondeur : « Je dois avouer que je donnais la priorité aux auteurs-interprètes. L'auteur-interprète trouve sa personnalité plus vite qu'un interprète. Pendant son écriture, il voit se dessiner l'interprétation de sa chanson, il peut se permettre de présenter son œuvre avant sa perfection et l'améliorer en cours de scène. Pour l'interprète, c'est plus difficile et plus long, son travail demande à être fini avant de le présenter ». Pour Jacques Charles, directeur de music-hall (il a dirigé, entre autres, l'Olympia, Le Marigny et Le Palace), le concept d'ACI est une hérésie. « Pourquoi, écrit-il en 1956, depuis Charles Trenet, tant de compositeurs ont-ils la rage de venir chanter eux-mêmes leurs ouvrages au public? C'est une mode qui passera car ils découvriront très vite qu'ils font plus de tort que de bien à leurs chansons en les interprétant ».

La mode ne passera pas, avec l'ascension des Félix Leclerc, Brassens, Brel, Aznavour, Ferré, Béart, Anne Sylvestre, Gainsbourg, Barbara, qui parviendront à rendre leurs chansons indissociables de leur propre interprétation. Mais les interprètes ne disparaissent pas pour autant, représentés par Catherine Sauvage, Francesca Solleville, Marc Ogeret, Claude Vinci, Hélène Martin, Christine Sèvres, Jean Ferrat, Barbara (à ses débuts), Pia Colombo ou Cora Vaucaire.

Dès 1950, le statut d'ACI induit presque systématiquement un accompagnement à la guitare et Pierre Perret n'hésitera pas à parler d'ACIG. Cet instrument, pourtant, n'était pratiquement pas utilisé avant la guerre. « En ce qui me concerne, écrit Francis Lemarque dans *J'ai la mémoire qui chante*, j'étais présenté comme le premier auteur-compositeur-interprète s'accompagnant à la guitare ». Facile à transporter, occupant peu de place sur la scène, pouvant faire illusion avec trois ou quatre accords, la guitare devient l'instrument idéal des ACI. Son succès est par ailleurs amplifié par celui de *Jeux interdits* en 1952, film dans lequel l'interprétation de Narciso Yépes deviendra le passage obligé de tous les apprentis guitaristes.

Un public qui a du talent

Si la fougue créatrice des auteurs et des artistes constitue le socle de cet âge d'or, il convient de souligner le rôle primordial du public de l'époque, un public qui possède un réel talent et qui va *porter les artistes* pendant une dizaine d'années, un public qui mériterait d'être applaudi.

Au début des années 50, le public des cabarets Rive Gauche est un public d'initiés, étudiants, intellectuels, professions libérales éclairées. Dans les cabarets *littéraires* (comme L'Écluse, La Galerie 55 ou L'Échelle de Jacob), le profil est assez homogène. Artistes et amis d'artistes forment une tribu partageant les mêmes goûts et les mêmes valeurs. Ce qui unit ce joli monde, c'est un délire tendre, une anarchie comique où Prévert et Audiberti se donnent la main. Les cabarets-théâtre (comme La Rose rouge ou La Fontaine des quatre saisons) drainent une clientèle plus élitiste, plus bourgeoise, plus snob.

Globalement, la clientèle Rive Gauche s'apparente aux *bobos* qui apparaîtront quelques décennies plus tard. Férue de culture, elle est curieuse, respectueuse, exigeante, découvreuse de talents qu'elle va porter au sommet de la gloire comme Barbara à L'Écluse, Maurice Fanon ou Boby Lapointe au Port du salut, Guy Béart à La Colombe, Brel ou Jean Ferrat à L'Échelle de Jacob.

Par sa taille réduite et ses cinquante spectateurs tassés les uns contre les autres, le cabaret est un cocon, un lieu magique où l'on se sent chez soi, où tout peut arriver. Le plus souvent, à part un ou deux numéros, les spectateurs ne savent pas ce qu'ils vont voir ou entendre. Ils font confiance, avec le sentiment que ce sont eux qui font l'histoire, qui détiennent le savoir, qu'ils *font* les vedettes de demain.

Jusqu'en 1958, ce public talentueux va perpétuer l'âge d'or en soutenant sans relâche les petits lieux de minuit. Puis, inexorablement, un ressac va s'opérer : les deux à trois mille personnes qui constituent le public de la nuit ont vieilli. Les habitudes changent et Combat se lamente : « Un Parisien sur deux ne va jamais au théâtre ! » Ceux qui avaient vingt ou vingt-cinq ans en 1950 ont désormais une famille, des responsabilités professionnelles ; ils possèdent téléviseur et maison de campagne. Même si certains cabarets avancent l'heure d'ouverture de minuit à 23 heures, puis de 23 heures à 22 heures, cela fait tard et l'on rate souvent le dernier métro.

Jean Dérens écrit : « Au début des années 60, l'âge d'or des cabarets se termine. Le public se raréfie ; avec la concurrence de la radio, de la télévision, du disque, de la voiture, de la résidence secondaire et le succès de la chanson yéyé au détriment de la chanson poétique, engagée ou révoltée, on s'achemine vers l'uniformisation. […] L'esprit de Saint-Germain-des-Prés, triomphant pendant quinze ans, meurt au début des années 60, et c'est une autre civilisation qui commence ». Marc Chevalier confirme : « La vogue des cabarets toucha un public qui avait de quinze à trente ans à la fin des hostilités. Pendant une dizaine d'années, nous connûmes une extraordinaire période de prospérité, mais peu à peu, le climat se modifia. Nées dans l'euphorie de l'expansion qui fit suite à la guerre, nos entreprises allaient subir le contrecoup du changement de société. […] Le développement des moyens de communication, du téléphone, de la voiture, rendit le monde plus fébrile, plus agité ; le soir, on était fatigué et on se couchait plus tôt. À cela vint s'ajouter le déplacement d'une grande partie de la population, la plus jeune de surcroît, vers les cités-dortoirs. Il fallait rejoindre avant minuit de lointaines banlieues. Puis ce fut l'exode des week-ends, le samedi, jour faste pour le théâtre, devint tout juste moyen. Bientôt on ferma le dimanche ».

À partir de 1960, ce public de connaisseurs va progressivement déserter Saint-Germain-des-Prés ou le Quartier latin. Si quelques lieux réputés comme L'Écluse, L'Échelle de Jacob, La Galerie 55 conservent leur public d'habitués, les Don Camillo ou les Belle Époque attirent désormais une nouvelle clientèle provinciale ou touristique, avec des formules « tout compris, même le quart de champagne ». Après 1968, la nouvelle génération sensible à la chanson à texte se réfugiera pour quelques années dans le quartier de la Contrescarpe, dans des lieux comme Le Bateau ivre, puis disparaîtra à son tour, après l'extinction des feux.

Tous ceux qui ont côtoyé les *cabarets Rive Gauche* gardent un souvenir ébloui, parfois une nostalgie éperdue, de cette époque où tout semblait possible, où la chanson à texte, art majeur, pouvait changer la vie. Une période en état de grâce où les petits lieux – bulles culturelles aux parois si fragiles – étaient encore le marchepied indispensable pour se faire connaître, où la collusion médias-show-business n'avait pas encore ce côté irrémédiable né dans les années 1970. À partir de ces tremplins de quelques mètres carrés, certains artistes ont réussi à quitter la Rive Gauche pour s'approcher de la lumière ou la capter tout entière ; d'autres, beaucoup d'autres, sont restés à jamais dans l'ombre. D'autres encore, entre ombre et lumière, en clair-obscur, ont tutoyé le succès, sans parvenir en haut de l'affiche. Les petits lieux parisiens où souffle cet esprit n'ont pas totalement disparu. Ils auraient même tendance à renaître à Paris, de même que la chanson à texte, après une très longue période de purgatoire. Mais ce qui s'est perdu, c'est leur nécessité sociale, leur rôle essentiel dans le cheminement qui relie la rue au firmament des hit-parades. Faute de fonction vitale dans la chaîne culturelle et économique, les espèces disparaissent. Ne reste que la mémoire d'une époque où l'image ne gouvernait pas le monde, où l'on sortait le soir, et où tous les acteurs – artistes, public, patrons de cabaret – avaient un talent fou.

Que reste-t-il de nos amours ? Une petite musique, comme un conte de fée. C'est Gréco au bord des larmes avant d'entrer en scène au Bœuf sur le toit. C'est Léo Ferré au piano du restaurant Les Assassins, se demandant si la recette va payer un repas, c'est Brassens bafouillant au Lapin Agile, Barbara faisant la plonge à la Fontaine des Quatre saisons, Ferrat éconduit par Nico à la Rose Rouge, Brel dormant la nuit sur le billard de la Boule d'Or… Adulé ou respecté dans les années cinquante, devenu infamant dans les années soixante-dix, le vocable « Rive Gauche » est très vite entré dans l'histoire. Rose Rouge, Écluse, Colombe, Échelle de Jacob, Cheval d'Or, Contrescarpe, Port du Salut ou Bateau Ivre sont aujourd'hui des lieux de légende, refuge inaccessible d'un paradis perdu.

Bibliographie

Schlesser, Gilles. 2006. *Le Cabaret-rive gauche*. L'Archipel, Paris.

Chevalier, Marc. 1987. *Mémoires d'un cabaret : L'Écluse*. La Découverte, s.l.

BERTIN, Jacques. 1991. *Vie et mort de la chanson à texte*. Politis, 10 octobre 1991.

CANTALOUBE-FERRIEU, Lucienne. 1981. *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*. Nizet, Paris.

GULLER, Angèle. 1978. *Le 9ème Art*. Vokaer, Bruxelles.