



HAL
open science

**Transformation de la chanson à texte(s), de La Chanson
des vieux amants (Brel, 1967) à Sache que je (Goldman,
1997)**

Joel July

► **To cite this version:**

Joel July. Transformation de la chanson à texte(s), de La Chanson des vieux amants (Brel, 1967) à Sache que je (Goldman, 1997). 2015, pp.1-20. hal-01262650

HAL Id: hal-01262650

<https://hal.science/hal-01262650v1>

Submitted on 27 Jan 2016

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.

Transformation de la chanson à texte(s),
de *La Chanson des vieux amants* (Brel, 1967) à *Sache que je* (Goldman, 1997)

Joël JULY
Université d'Aix-Marseille
EA 4235, CIELAM (Centre Interdisciplinaire des Études en littérature d'Aix-Marseille)

Transformation de la chanson à texte(s), de *La Chanson des vieux amants* (Brel, 1967) à *Sache que je* (Goldman, 1997)

« La notion de littérarité s'applique-t-elle à la poésie orale ? Peu importe le terme ; j'entends l'idée qu'il existe un discours marqué, socialement reconnaissable, de façon immédiate, comme tel. J'écarte pour son excès d'imprécision, et en dépit d'une certaine tendance actuelle, le critère de qualité. Est poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel, y percevant une intention non exclusivement pragmatique [...]. Des signaux souvent le jalonnent ou l'accompagnent, révélant sa nature figurale : ainsi le chant par rapport au texte de chanson. »

Paul ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, Seuil « Poétique », 1983, p. 38-39.

A quel lexicomètre scrupuleux, à quel académiste autoritaire devons-nous un jour la délimitation d'une jauge pour nous dire ce qu'est une chanson à texte ? Y a-t-il un nombre de mots au-delà duquel le parolier satisfait aux critères quantitatifs ? Et si l'on place un tamis qualitatif, est-ce le niveau élaboré du lexique qui fera ligne de partage entre une chanson savante et une chansonnette ? Bien sûr que non. Ne peuvent servir de fossé de démarcation ni l'argument quantitatif – qui valoriserait bien des chansons interminables, une chanson pop qui éternise son refrain, un rap qui s'épuise en flow descriptif -, ni l'argument qualitatif – puisqu'à trop ressembler à une pièce d'orfèvrerie la chanson perdrait sa vocation populaire¹ et certainement lucrative.

Une chanson à texte, dans l'esprit de ceux qui ont inventé cette locution, certainement sur le modèle de « roman à thèse », est une chanson où le texte prime ; au point que ce soit, à la limite, le seul élément qui compte (vraiment). C'est donc une *mauvaise* chanson, si une bonne chanson est

1 Pour clarifier les sens multiples de l'adjectif *populaire* lorsqu'il se met en collocation avec le substantif *chanson*, on pourrait se référer à l'ouvrage de Jean-Nicolas de Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS éditions, 2010, notamment le chapitre IV, pages 79 à 104. Pour éclaircir l'analyse lexicographique très détaillée qui y est menée, il faudrait établir trois significations qui sont chacune plus ou moins convoquée selon le contexte et l'objet épinglé ; un premier sens proviendrait de l'expansion « écrite par le peuple » : ce serait la chanson anonyme, folklorique, régionale, chanson des rues, dite de tradition orale. Une chanson populaire désignerait une deuxième zone d'occurrences comme « écrite pour le peuple » ou « écrite pour plaire au peuple » : ce serait la signification la plus étendue du lexème – mais pour nous la plus subjective et la plus sujette à caution - : chanson facile (facile à faire et à comprendre, du moins en apparence), populiste, peut-être justement celle à laquelle on fait référence le plus souvent aujourd'hui sous le génitif *de variété*. Enfin le sens le plus actuel et lié à la production discographique découlerait de l'expansion « appréciée par le peuple », c'est la chanson commerciale, chanson de masse, chanson à succès, le tube, le *hit*, promotion toute relative et éphémère puisque bien des chansons abondamment entendues et vendues n'entrent pas pour autant dans le patrimoine chansonnier. En diachronie, une chanson connue, célèbre, n'appartient pas forcément à cette troisième catégorie. Comme bien des chansons à texte sont désormais plus reconnues (et donc célèbres) qu'elles ne furent connues de leur temps, on peut se demander si la deuxième catégorie ne cache pas une forte hétérogénéité ou au contraire s'il ne s'agit pas d'un critère définitionnel (toute chanson serait faite pour plaire – immédiatement de préférence - à l'ensemble des récepteurs quelles que soient leurs attentes).

celle dont les paroles seraient indissolublement prises dans la substance musicale². Pourtant, l'expression est méliorative puisqu'elle suppose un clivage pratique et avantageux qui, par cette sous-catégorie indéterminée, revalorise globalement le genre même de la chanson. Mais ce seuil de littéralité, coriace à définir pour toutes les productions écrites, s'estompe davantage, comme le montre Paul Zumthor dans notre épigraphe, pour un genre verbalisé. Comme toute forme orale et saisie dans l'instant, la chanson obéit d'abord à des codes qui lui permettent d'exister en tant que production et répondent à sa nécessité communicationnelle : oralité, simplicité, fluidité, intelligibilité³. « La chanson n'a pas à être soupçonnée de cacher un sens que personne ne verrait, hormis les spécialistes patentés [...] ; car tout le monde sait très bien mais très intuitivement ce qui se passe quand il écoute une chanson ; le rôle de l'intellectuel est donc simplement de dire ce à quoi pensent les gens quand ils font quelque chose sans y penser.⁴ » C'est donc en partant de cette double postulation (la chanson à texte est un mythe labile, l'universitaire doit mettre au jour ce que le récepteur commun perçoit intuitivement) que nous voudrions observer comment les codes de reconnaissance de la chanson à texte semblent d'abord évoluer dans le texte même où sa littéarité se nicherait. Car c'est bien à un travail de microstylistique qu'il faut se livrer pour révéler ce que la simplicité apparente et ambiante noie ; mais peut-être aussi que cette impression de simplicité n'est pas l'antonyme ou l'ennemie de la complexité : c'est ce que montre l'interprétation ou plutôt les interprétations que nous dégagerons à partir de deux chansons qui tournent autour du motif commun de la déclaration d'amour : *La Chanson des vieux amants* de Jacques Brel (1967) et *Sache que je* de Jean-Jacques Goldman (1997). Avec du style simple, fondé parfois sur une économie de moyens, la chanson à texte produit des émotions et des significations subtiles, qui nous permettront de la démarquer d'une chanson moins contextuellement ambitieuse, parfois tout aussi émouvante grâce à l'interprétation ou la musique. Tout en manipulant les stéréotypes qui lui permettent de se faire entendre de l'homme commun, tout en les actualisant, la chanson à texte manifeste une résistance aux clichés.

2 Cf. le concept de « chanson organique » développé par Stéphane Hirschi, *Chanson – L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, Cantologie n° 6, 2008, p. 25-35.

3 « C'est tout à fait différent de ce qu'on appelle la poésie, qui est faite pour être lue ou dite [...]. Quand on écrit pour l'oreille, on est quand même obligé d'employer un vocabulaire un peu différent, des mots qui accrochent l'oreille plus vite... Bien qu'on l'ait aussi avec le disque, le lecteur a plus facilement la possibilité de revenir en arrière... » (Georges Brassens, « Table ronde du 6 janvier 1969, Brel, Ferré, Brassens », *Chorus*, n°36, p. 142). De manière plus surprenante, Dominique A tient le même discours de revendication populaire en parlant de « chansons classiques recevables à la première écoute » (Dominique A, interview d'Antoine Couder, « Passeur de chansons », *TGV Magazine*, n° 172, mars 2015, p. 46).

4 Stéphane Chaudier, « La chanson, l'idée, l'affect : quelques éléments de dramaturgie métaphysique », Colloque « Intime et collectif dans la chanson des XXe et XXIe siècles », organisé par le CIELAM, Aix-en-Provence, 21-23 mai 2014.

La chanson des vieux amants de Jacques Brel

Bien sûr, nous eûmes des orages,
Vingt ans d'amour, c'est l'amour fol
Mille fois tu pris ton bagage
Mille fois je pris mon envol
5 Et chaque meuble se souvient
Dans cette chambre sans berceau
Des éclats des vieilles tempêtes
Plus rien ne ressemblait à rien
Tu avais perdu le goût de l'eau
10 Et moi celui de la conquête

Mais mon amour
Mon doux mon tendre mon merveilleux amour
De l'aube claire jusqu'à la fin du jour
Je t'aime encore tu sais je t'aime

15 Moi, je sais tous tes sortilèges
Tu sais tous mes envoûtements
Tu m'as gardé de pièges en pièges
Je t'ai perdue de temps en temps
Bien sûr tu pris quelques amants
20 Il fallait bien passer le temps
Il faut bien que le corps exulte
Finalement finalement⁵
Il nous fallut bien du talent
Pour être vieux sans être adultes

25 Oh, mon amour
Mon doux mon tendre mon merveilleux amour
De l'aube claire jusqu'à la fin du jour
Je t'aime encore, tu sais, je t'aime

30 Et plus le temps nous fait cortège
Et plus le temps nous fait tourment
Mais n'est-ce pas le pire piège
Que vivre en paix pour des amants
Bien sûr tu pleures un peu moins tôt
Je me déchire un peu plus tard
35 Nous protégeons moins nos mystères
On laisse moins faire le hasard
On se méfie du fil de l'eau
Mais c'est toujours la tendre guerre

40 Oh mon amour..
Mon doux mon tendre mon merveilleux amour
De l'aube claire jusqu'à la fin du jour
Je t'aime encore tu sais je t'aime⁶.

5 Ce vers 22 est parfois chanté « Mais finalement finalement » avec une syncope du *e* interconsonantique dans la première occurrence de l'adverbe *final'ment* mais pas la seconde.

6 Jacques Brel, *La Chanson des vieux amants*, Éditions musicales Pouchenel, Bruxelles, 1967. Nous appliquons la présentation quasi sans signe de ponctuation de l'anthologie *Jacques Brel, Œuvre intégrale* des éditions Robert Laffont, 1982, p. 304-305.

Lorsqu'en 1967, le chanteur belge Jacques Brel compose *La Chanson des vieux amants*, il n'a encore que 38 ans et déjà quinze années de succès derrière lui. Il se met pourtant dans la peau d'un vieux marié qui adresse un nouveau message d'amour à sa compagne ; l'accord féminin de *perdue* au vers 18 en témoigne. Comme la plupart de ses textes, celui-ci est assez rigoureusement versifié puisque trois dizains d'octosyllabes (vers court privilégié dans la chanson) qui forment les couplets alternent avec un refrain invariant très lyrique, qui propose un vers de quatre syllabes mais aussi deux décasyllabes, pour se terminer par un octosyllabe. Ces deux structures, l'une faisant le rappel des jours anciens et présents, l'autre proposant avec exaltation une belle promesse de lendemain, construisent ainsi le message que délivre ce lamento du chanteur ; si, de prime abord, ce discours à l'amante ressemble à une plainte désabusée, qui évoque conventionnellement les fatales distorsions du couple, des couples (des couples auxquels celui-ci ressemblerait exemplairement), il se retourne grâce au refrain et change de motivation : le titre même illustre cette ambivalence en associant la passion et le grand âge. Brel n'évite donc pas le cliché à coup d'évidences (*Bien sûr*) : « le temps amoindrit l'amour ». Mais il s'agit d'une concession et si le passé des amants est décrit de manière ambiguë, cette vie à deux tumultueuse n'est-elle pas la condition même de la réussite du couple, celle qui permet au poète de réaffirmer sa passion intacte ?

Le poème s'inscrit dans un bilan des amours, que favorise une large amplitude, marquée par l'usage très littéraire du passé simple. Ainsi bon nombre des verbes conjugués creusent l'écart temporel par rapport au présent de la vieillesse annoncé par le titre : la plupart des vers de la chanson nous place dans des évocations du passé. Ce temps qui a fui et plonge les amoureux dans la sénilité (*vieux amants et vieilles tempêtes* - v. 7, *être vieux* - v. 24) est puissamment mis en exergue par la durée annoncée au deuxième vers dans une phrase disloquée : *vingt ans*, nombre symbolique qui couvre une génération humaine, propice à un bilan. Le mot *temps* lui-même revient plusieurs fois dans la chanson : cinq occurrences sur quatre vers (18, 20, 29 et 30), à l'occasion d'une locution adverbiale (*de temps en temps*⁷) ou de parallélismes (*Et plus le temps... / Et plus le temps...*) qui en permettent la duplication et l'écho persistant. La métaphore du cours d'eau fluide au vers 37 imite par la récurrence phonique de la syllabe [fi] le déferlement liquide et précipité du temps ; une autre image en rend compte dans le refrain avec un circonstant temporel qui mime, par le trajet journalier du soleil, l'écoulement des heures dans l'existence entière. Celui-ci domine bien de toute son autorité le texte de Brel et oblige l'auditeur à présumer la relation de ce couple comme une fin

7 C'est un des stylèmes bréliens les plus reconnus que cette tournure « de x en x » qui simule le mouvement spatial de manière cyclique et accentue au contraire l'impression d'immobilité et de dépression. cf. Patrick Baton, *Jacques Brel, l'imagination de l'impossible*, Bruxelles, éd. Labor, 2003, p. 164-168.

d'amour que la routine a dégradée.

Car ces *vingt ans* rétrospectifs s'accompagnent d'une répétition de gestes identiques : l'anaphore des vers 3 et 4 met en évidence l'hyperbole numérale *mille fois* ; ainsi, pour tenter d'éclaircir les images bréliennes au risque de les appauvrir et de les dépoétiser, les disputes, les départs et les séparations (*envol, bagage*) ont été monnaie courante au sein du couple. Chacun des deux amants a perdu sa part de mystère (vers 35), il a laissé insidieusement le temps ronger les barrières de son jardin secret, il s'est privé des avantages érotiques et passionnels d'un comportement aventureux (vers 36)... autant de poncifs avec lesquels on décrit généralement les relations sentimentales en bout de course ! Un parallélisme aux vers 15 et 16 insiste sur l'idée que les deux amants se connaissent trop parfaitement. Les « sortilèges » de l'un, les « envoûtements » de l'autre sont mutuellement déjoués, démystifiés : autant dire qu'ils deviennent dérisoires. Toutes les méthodes de séduction sont trop usées : le charme agit-il encore ? Et la voix du chanteur, lente et plaintive et qui monte dans le grave lors des quatre premiers vers des couplets, renforce ce sentiment de désolation. Les très nombreux pluriels du texte confirmeraient ce sentiment : tout est inlassablement redoublé dans ce couple, *orages, tempêtes, amants*... De même les verbes au présent d'habitude dans les vers 33 à 38 montrent que les années récentes ont installé de pauvres habitudes galvaudées. De la passion tonitruante des vertes années on pouvait au moins tirer quelque chose mais les parallélismes du troisième couplet ne laissent pas d'espoir : le poète nous dit clairement que la passion qu'il dépeint a perdu son intensité. Dans les vers 33 à 36, quatre propositions indépendantes mises en paradigme ellipsent le complément comparatif (que la grammaire nomme le standard ou le comparant) : or de manière sûre, c'est une confrontation temporelle qui justifie la quantification par les adverbes *moins* et *plus*. Ce jeu de similitudes entre les deux partenaires va toujours dans le sens d'une réduction sensible de la passion et on peut se demander si les atténuateurs *un peu* (vers 33 et 34) n'ont pas valeur d'euphémismes pour adoucir le constat encore plus désolant de la réalité amoureuse. Si la femme aimée, endurcie et moins farouche, met plus de temps à pleurer, si le locuteur met plus de temps à se mettre en colère, si le couple se démasque davantage et programme sa vie sans imprévu, nul doute que ces signes insistants manifestent un amour étriqué qui n'a plus rien à voir avec les bras-le-corps et les corps à corps de la première strophe.

Ce passé tumultueux, chargé en disputes et éloignements, est aussi de manière plus souterraine miné par des indices de corrosion : l'adultère, qui peut être connoté par la métaphore de *l'envol* masculin au vers 4, est officiellement constaté dans le deuxième couplet. Il est question de féminines extraconjugalités au vers 19 ; le commentaire du vers suivant « Il fallait bien passer le

temps » peut être pris au premier degré comme une excuse que le mari clément concède à sa femme en seconde instance, mais on peut y voir aussi un reproche encore acerbe à propos de cette frivolité, comme si Brel restituait les excuses de la femme adultère sous forme d'emploi en mention : une femme ne doit-elle pas occuper son oisiveté ? N'oublions pas combien la figure de la fiancée perfide est un cliché du répertoire brélien⁸. Enfin une remarque très implicite au vers 6, la métonymie *berceau*, signale qu'aucune descendance n'a pu naître des *vieux amants*, finalisant pour ce couple un bilan plutôt négatif. L'emploi récurrent du verbe *falloir* donne à l'ensemble une tonalité tragique.

Pourtant, et c'est tout l'intérêt de la chanson, Brel prend le contre-pied de notre attente et présente en réponse ce passé douloureux comme une inestimable richesse, une expérience indispensable, une condition *sine qua non* de l'amour passionné. Les violents échanges entre les amants pourraient bien être plutôt à l'actif de l'amour et faire partie du bilan optimiste que dresse le chanteur. C'est en tous les cas, biographiquement, ce dont il veut convaincre sa maîtresse de l'époque, Suzanne Gabriello, à laquelle la chanson est destinée pour la retenir de rompre avec le Grand Jacques. La question oratoire du troisième couplet (vers 31-32), qui passe du particulier au général et énonce la thèse, tente de la persuader qu'un couple qui vivrait en paix serait en danger, manière délicate de lui faire admettre ses fréquents coups de gueule et son indomptable irritabilité. C'est encore une idée classique que nous retrouvons véhiculée par la chanson, celle du « qui aime bien châtie bien », celle que les couples qui se querellent sont ceux qui durent le plus longtemps et ne divorcent pas pour la bonne raison qu'ils crèvent les abcès, ne laissent pas moisir les situations conflictuelles et savent se rabibochoer toujours plus intensément qu'auparavant ; précepte invérifiable mais à la peau dure, dont nous nous garderons bien de certifier la validité sociologique tant il paraît opportuniste et consolateur, comme beaucoup de proverbes, à la mode du « mariage pluvieux, mariage heureux ». Brel, pour les besoins de sa cause, approuve donc cette opinion commune et certifie par là même que son couple ne vit pas encore en paix, puisque le vers 38 en un superbe oxymore annonce solennellement qu'il est toujours en « tendre guerre ». Par la vertu de ce retournement de situation, tout ce qui pouvait passer dans le solde négatif est recréé : le champ lexical de la bataille, les exagérations, et même les regrets du poète que le temps ait fait baisser les tensions... Ces vingt ans d'amour sont *finalement, finalement* d'une grande ambiguïté pour l'auditeur. S'il pouvait y voir un amour au rabais, Brel lui assure – et surtout l'assure à sa compagne, sa vieille maîtresse qui en doutait peut-être et qu'il veut rapidement convaincre de sa théorie – qu'au contraire c'est ce passé qui lui permet de réaffirmer au présent son amour.

Ce plaidoyer s'articule en fait sur un schéma de concession. A trois reprises revient dans le

8 Pour les plus connues : *L'ivrogne* (1961), *Fanette* (1963), *Jef* (1964), *Les bonbons* (1965).

texte la locution adverbiale *bien sûr* : au vers 1 où elle a d'abord une valeur d'embrayeur discursif et donne l'illusion orale que Brel est en train de répondre à une question, une sollicitation qu'il approuve ; au vers 19 quand il concède l'échec considérable de l'infidélité à l'égard d'une conception judéo-chrétienne ; au vers 33 lorsqu'il énumère les faiblesses actuelles du couple. Chaque fois, par cette formule d'accord, il atteste que leur union n'a pas les apparences de la réussite. Mais, démenties soigneusement, ces concessions sont révisées comme des arguments faibles par rapport à ce qu'il croit et veut prouver. Elles sont systématiquement niées par une opposition, marquée au moyen de la conjonction *mais* qui apparaît elle aussi, trois ou quatre fois selon les éditions de la chanson : au début de la première occurrence du refrain (vers 11), au vers 22, au vers 31 et à la fin du dernier couplet (vers 38). La chanson, mais ne s'y attendait-on pas aussi, nous prend finalement à rebrousse-poil ; elle retourne nos idées préconçues. « Le temps amoindrit la passion », nous disait Brel et il finit par suggérer puis clamer le contraire de ce qu'il a préalablement entériné. Il semble qu'il a d'emblée affiché en tête les évidences du contrat social, du tout-venant psychologique, comme des témoins à charge, pour mieux ensuite les réfuter, dans une rhétorique persuasive bien huilée : « la passion ne pâtit ni des violences passées, ni du temps enfui ». Mais l'avantage de la concession⁹ sur la simple et radicale réfutation réside tout de même en ce qu'elle met en contradiction la double ligne argumentative et offre au destinataire la capacité d'évaluer et d'estimer les forces en présence. C'est en définitive la sympathie (ou l'autorité ou la connivence ou le charme) qu'aura instaurée le locuteur qui permettra (ou pas) au bout du compte à la thèse ultime qu'il défendra de prendre l'ascendant.

L'auditeur n'a donc pas les moyens naturels d'aller à l'encontre de la théorie de Brel et il serait absurde de penser qu'une chanson puisse susciter en nous de tels engagements : à qui viendrait-il l'idée qu'il y ait de quoi interrompre un chanteur en disant « je ne suis pas d'accord ! » ? La voix et la musique, facteurs d'adhésion, annihilent toute volonté de discussion ou de débat. Ni les conditions, ni l'autorité, ni l'enjeu d'un texte chanté ne mériterait une telle rébellion. D'autant ici que l'engagement brélien en faveur d'un amour réaffirmé est instinctif, spontané, impulsif : en énumérant les bonnes raisons qu'il y aurait à quitter la partie ou à se décourager du temps qui passe, il ne fait peut-être aussi que chercher sa voie et s'autopersuader. C'est ce que nous semble encore manifester le lieu même de la déclaration lyrique, *ie* le refrain. Bien sûr, ce refrain, marqué par les apostrophes initiales, contient, comme il se doit, l'expression de sentiments exaltés, la puissance subjective, un rythme ternaire qui accumule en gradation des adjectifs élogieux ; bien sûr, la double

9 Ces vertus sont à dégager des cas où elle n'est pas qu'un pur préambule oiseux, un embrayage conventionnel pour s'éclaircir la voix dans un contexte de langue de bois ou bien encore lorsque le locuteur la connote par la voix et la transforme en un moyen rhétorique et ironique de d'abord déprécier la thèse, provisoirement et hypocritement consentie.

déclaration rectifie et authentifie la passion en supprimant l'adverbe *encore* qui laissait d'abord planer une nuance appauvrissante ; bien sûr, il n'y a pas de raison de douter que c'est la finalité du poème de produire cette ultime et raisonnable et sincère déclaration d'amour. Mais pour l'argumentation qui permet d'étayer ce bilan les positions pourraient être plus nuancées : d'ailleurs Suzanne Gabriello n'en abandonnera pas moins Jacques Brel. Est-ce que c'est en luttant l'un contre l'autre qu'on réussit à lutter contre le temps l'un avec l'autre ? La chanson le dit mais ce n'est qu'une chanson et ça ne vaut que ce que ça vaut.

Quel est d'ailleurs le sens exact de cet adverbe *encore* ? Il peut à la fois signifier *je t'aime malgré tout*, c'est-à-dire en l'explicitant dans le discours de la passion *je t'aime tout de même moins* ou au contraire *je t'aime encore et encore*, c'est-à-dire *je t'aime toujours*. Et cette double valeur se combine avec celle, en discours, de l'incidente *tu sais* (dernier vers du refrain) qui peut refléter une percée de la conscience de l'interlocuteur *tu le sais bien au fond, je n'ai pas besoin de te le prouver*, ou, plus vraisemblablement dans ce contexte, agir comme une supplique : *est-ce que tu le sais ? sache-le*¹⁰, *crois-moi, sois-en assurée*. Ces hésitations interprétatives¹¹ du commentateur traduisent expressément ce que reçoit et (ne) comprend (pas) l'auditeur : le tremblement des émotions et la complexité des sentiments.

Ce sont d'ailleurs les conditions mêmes de l'énonciation qui rendent friable, partielle et provisoire toute cage dans laquelle on croirait pouvoir définitivement tenir le sens fixe du texte : les motifs pour lesquels ce plaidoyer se déploie restent dans l'ombre, dans le hors-champ de la chanson, dans son évident¹² : pas de narrateur objectif, pas de récitant renseigné pour prêter foi ou donner du crédit au discours qui s'y déroule ; l'auditeur est renvoyé à la voix qui chante et à sa puissance de conviction. Et cette voix, en prenant appui sur un système concessif, pourtant censé mieux lui donner raison, fragilise tout autant sa thèse qu'elle ne la confirme : le rythme rapide des six derniers vers de chaque couplet décuple les meurtrissures, le phrasé très clair de Brel appuie sur les

10 Et on ne sera pas étonné de retrouver cet impératif dans la chanson de Goldman que nous analysons à la suite.

11 Ces hésitations sont aussi pour nous l'illustration parfaite des vertus du style simple : recevables dès la première audition, comme de juste en chanson, certaines tournures familières sont redoutables à la seconde, dès qu'on veut bien s'interroger sur la manière dont est produite l'émotion que les mots musiqués ont suscitée ; on se rend compte à quel point la langue la plus quotidienne se révèle complexe, en général, mais aussi en particulier dans une chanson ouvragée.

12 Cf. Joël July, « Il s'agit d'évider le texte pour le rendre le plus possible évident pour l'auditeur : une évidence au sens étymologique (*ex-videre*), une mise en demeure de colmater les brèches, d'imaginer un hors-texte, donc une invitation à la voyance, à « faire du sens » par lui-même, à chercher une vérité essentielle au-delà de ce qui est dit (et d'abord à partir des autres matériaux utilisés - musique, arrangements, voix, performance scénique, images du support vidéo -, et ensuite à partir de ce à quoi le texte minimal pourrait faire écho dans l'intimité du destinataire privilégié) en s'appropriant jusqu'à l'obsession la chanson évidée. », « Sur le style évidé et évident de la chanson : le popularisme en chanson », Colloque *La simplicité, Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Atelier de recherches *Textyle*, du 3 au 5 juin 2014, Paris-Sorbonne, UVSQ, ENS.

quatrièmes syllabes des octosyllabes et laisse traîner ses e muets pour les rimes féminines.

Ce qui selon nous offre à ce texte de Brel un statut de pièce littéraire que peu de monde actuellement lui contesterait, on peut toujours penser que cela se situe du côté de l'élégance de la versification mais remarquons que le schéma des rimes se perturbe à la fin du troisième couplet et que Brel profite à plein de la liberté accordée aux chanteurs de pratiquer des hétérométries surprenantes¹³ et de compter ou pas les e muets devant consonne ; on peut après tout penser que cela se situe du côté d'un lexique et d'une syntaxe élaborée, du côté des épanadiploses des vers 8 et 14, mais remarquons ici que peu de phrases courent sur plusieurs vers et que les systèmes de répétition et de parallélisme rattachent plutôt l'ensemble à un discours oral, ce qu'il est d'ailleurs. Si cette œuvre est une chanson à texte, c'est qu'elle est polyphonique et superpose plusieurs couches sensibles et il faudrait alors peut-être mettre un pluriel au génitif *texte* ; chanson à textes parce qu'il y a celui que la voix propose et celui qu'elle laisse dans l'ombre (la voix de la femme qui a parlé avant et doit parler après cette déclaration d'amour), chanson à textes parce qu'il y a la voix du peuple, celle des stéréotypes sur lesquels s'appuie l'argumentation, et la voix du chanteur, qui propose de nouveaux clichés pour lutter contre les premiers, chanson à textes parce qu'elle réussit à instaurer une double lecture : celle que la finalité du texte impose *je t'aime toujours autant qu'auparavant* et, bien qu'elle ait cherché à lutter contre nos doutes, celle qui s'insinue en filigrane *je t'aime encore, je t'aime malgré tout*. Dans un premier temps, tout est fait pour créer du consensus ; dans un second temps, à la réécoute, cette analyse empirique de la chanson, l'évidence de l'aveu sentimental se diapre.

13 Hétérométries surprenantes que la musique viendra consolider.

***Sache que je* de Jean-Jacques Goldman**

De déclaration d'amour, il en est encore souverainement question dans cette deuxième chanson que nous voudrions prendre en exemple. Trente années la séparent de celle de Jacques Brel. Si le premier a su rapidement s'imposer comme un chanteur poète de la Rive Gauche, Jean-Jacques Goldman, victime d'un succès fulgurant, a longtemps été considéré comme un chanteur populaire et il lui faut accomplir un parcours exemplaire pour gagner très progressivement ses galons d'ACI de qualité. *En passant* est son avant-dernier album personnel ; Goldman a lui aussi plus de quinze ans de carrière et il est au sommet de son art au moment où est écrite la chanson *Sache que je*.

- Il y a des ombres dans " je t'aime "*
Pas que de l'amour, pas que ça
Des traces de temps qui traînent
Y a du contrat dans ces mots là
- 5 *Tu dis l'amour a son langage*
Et moi les mots ne servent à rien
S'il te faut des phrases en otage
Comme un sceau sur un parchemin
- 10 *Alors sache que je*
Sache-le
Sache que je
- 15 *Il y a mourir dans " je t'aime "*
Il y a je ne vois plus que toi
Mourir au monde, à ses poèmes
Ne plus lire que ses rimes à soi
- 20 *Un malhonnête stratagème*
Ces trois mots là n'affirment pas
Il y a une question dans " je t'aime "
Qui demande " et m'aimes-tu, toi ? "
- Alors sache que je*
Sache-le
*Sache que je*¹⁴

Une compilation de reprises au succès retentissant a promu Jean-Jacques Goldman comme meilleur exemplaire de sa génération, celle qui va de 1980 à l'an 2000. Mais ce titre médiatiquement glorieux pourrait justement ne pas nous inciter à classer spontanément *Sache que je* dans les chansons à texte. Et peut-être faut-il, davantage que pour Brel, prouver la littéarité d'un texte aussi

14 *Sache que je*, Jean-Jacques Goldman, Album *En passant*, 1997

bref et énigmatique, minimaliste et défaillant. Les procédés qui enrichissent le style sont nombreux tout de même, à commencer par la versification rigoureuse¹⁵ des quatrains d'hexamètres en rimes croisées, identiques d'ailleurs dans les quatrains 1, 3 et 4 pour satisfaire les récurrences des formules « je t'aime » et du pronom « toi » ; citons en renfort les allitérations en [t] du troisième vers, les images puissantes, comparaison et métaphore, des vers 7 et 8, l'impératif recherché dans le refrain (*sache*)¹⁶, le paradoxe entre assertion et interrogation (quatrième quatrain), le paradoxe entre la banalité, l'innocuité des « trois mots » et la riche et dévalorisante apposition qui leur est attribuée « malhonnête stratagème » dans ce quatrième quatrain... Or sont-ce ces procédés littéraires qui font la beauté du texte ? Certainement non ! Sa poésie vient des constructions grammaticales qui simulent un enchaînement argumentatif sans l'expliciter. C'est une tout autre démarche stylistique que Brel : 22 vers contre 43, et pour être plus précis 336 syllabes comptées chez Brel contre seulement 52 chez Goldman !

Par le recours fréquent au présentatif *il y a* associé avec l'utilisation fréquente de l'infinitif impersonnel, les pronoms ne sont plus distribués : on ne sait plus explicitement lors des strophes 1 et 3 qui parle, qui pense, qui pense quoi¹⁷ ; il faut donc pour l'auditeur interpréter ces phrases à caractère général, grâce aux strophes 2 et 4, afin de leur offrir une enveloppe charnelle : des corps, une situation, un contexte, un ancrage sentimental et tremper tout cela dans les stéréotypes des histoires d'amour et les comportements génériques qu'on leur prête. Le lecteur/auditeur doit se faire limier pour mettre de la réalité sociale dans ce canevas lyrique que tissent conjointement une syntaxe décharnée et une indétermination énonciative. On notera d'ailleurs à cet effet le discours rapporté (direct et direct libre) au début du deuxième quatrain : dans le vers 5, il faudrait quasiment restituer des guillemets autour de la parole de l'interlocuteur mais dans le suivant, nous devinons, sous l'ellipse d'un verbe de la parole, la réponse du locuteur, plus ou moins verbalisée à la suite, en tous les cas réplique symbolique et antithétique du chanteur à son destinataire. Goldman cherche à persuader, en l'affirmant très allusivement, qu'il y a des zones insoupçonnées dans un aveu

15 Nous nous faisons un peu violence en considérant *a priori* la mise en vers traditionnels comme un marquage de la belle langue. Nul doute pourtant qu'elle a ce statut auprès du public qui la ressent comme une montée en registre ; et c'est ce que nous avons par ailleurs montré même dans les chansons les plus récentes : Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007. Dans la chanson de Goldman, c'est d'ailleurs une versification à la mode de la chanson qui est appliquée, c'est-à-dire souple et sans complexe, puisque la rime dérive, comme fréquemment, en simple assonance.

16 On pourrait s'étonner que soit qualifié de recherché l'impératif standard du verbe *savoir*. Pourtant, il est un impératif rare car le langage courant va soit poser la question de la connaissance (*est-ce que tu sais que... ? tu ne sais pas que... ?*), soit employer à l'impératif un autre verbe : *dis-toi bien, rappelle-toi...* On peut donc parler en conversation familière d'impératif recherché, réservé à des tournures ironiques : *sache bien, mon cher, que...*

17 Voir l'article de Stéphane Hirschi, « Je, tu, on : les pronoms idéologues de la chanson », in *La Chanson en lumière, Les Valenciennes* n° 21, Presses Universitaires de Valenciennes, 1997, p. 279-308, et le chapitre sur Goldman dans *Chanson – L'art de fixer l'air du temps, op. cit.*, p. 220-227.

amoureux, « malhonnête stratagème » (*des ombres, des traces de temps, du contrat, mourir*)¹⁸. Mais qui cette condamnation vise-t-elle ? Qui dit « je t'aime » et à qui ? Qui son discours est-il supposé convaincre ? Cet implicite, lié au flou énonciatif, trouve son expression la plus parfaite dans la substitution symbolique du pronom complément *le* lors du refrain titre *sache que je* qui met en attente un aveu jamais vraiment prononcé et préférera se confirmer en un ironique ou décevant « sache-le »¹⁹.

Cette chanson qui n'est pas genrée semble assez prototypiquement (et selon l'adéquation entre le chanteur Goldman et le chanteur auquel il prête sa voix et son corps) émaner d'un énonciateur mâle qui s'adresse à sa compagne. C'est une tendance naturelle de l'auditeur d'attribuer à l'instance discursive anonyme les attributs et l'*ethos* du chanteur, d'autant plus commodément qu'il est ici le parolier. Celui-ci devient donc homme et par symétrie son destinataire devient femme, une femme, sa femme ; auprès de laquelle il argumente, sans logique, avec des maladresses, sur ses doutes. Il avance des opinions subjectives, rendues fermes par le présent gnomique. En amont du texte, comme chez Brel, il doit y avoir des demandes de la compagne pour qu'il lui fasse des déclarations d'amour. Comme chez Brel nous trouvons l'incidente *tu sais*, Goldman confirme ses propos par le verbe *savoir* à l'impératif. Ces deux paroles masculines se veulent l'une et l'autre très argumentée, très défensive, très solennelle. Chez Brel, nous avons fait l'hypothèse que la femme aimée doutait de l'amour pérenne, ce qui incitait son partenaire à lui prouver le contraire ; chez Goldman, la femme aimée doute tout simplement de la réciprocité de l'amour que le partenaire conçoit certainement sans effusion, sans preuve tangible. Elle voudrait des câlineries verbales mais lui, moins sentimental, sensible ou victime de sensiblerie qu'elle, s'y refuse²⁰. Et il justifie ce choix « les mots ne servent à rien » : dire je t'aime, c'est obliger l'autre à s'exécuter, à dire « moi aussi » (vers 19), ce serait comme passer un contrat de prolongation (vers 4), un contrat d'exclusivité (vers 14-15), un contrat d'intériorité et de repli sur le couple, qu'il faudra nécessairement abreuver pour le

18 « Notre ultime définition du sens d'un énoncé sera donc : un énoncé veut dire ce que ses récepteurs estiment (à tort ou à raison, de façon réelle ou feinte, de bonne foi ou de mauvaise foi) être la prétention et l'intention sémantico-pragmatique du locuteur dans cet énoncé. » Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 339.

19 Stéphane Chaudier, à propos de la chanson *Sache que je* de Jean-Jacques Goldman : « Est-il ironique ou sincère le vers qui surligne l'effet, par le biais d'un pronom de rappel – *le-* qui ne rappelle rien du tout ? 'Sache-le'... Mais quoi ? On ne sort de l'ambiguïté qu'à ses dépens. », « La chanson, l'idée, l'affect : quelques éléments de dramaturgie métaphysique », Colloque « Intime et collectif dans la chanson des XXe et XXIe siècles », organisé par le CIELAM, Aix-en-Provence, 21-23 mai 2014.

20 Le texte travaille donc ainsi sur un schéma sociologique implicite lié au tabou masculin des effusions sentimentales : celui que rappelle ironiquement Allain Leprest dans une chanson célèbre de son répertoire qui propose pourtant en une logorrhée l'épanchement généreux d'un chanteur déprimé à son camarade : « Même dans les chansons cons, y a des trucs qu'on dit pas », *Mec*, Album *Mec*, 1986, Meys production. Maints exemples pourraient, en chanson, conforter la présence d'un filon machiste qui inhibe la gent masculine, avec plus ou moins de second degré : Claude François, *Marche tout droit*, Olympia 1964, Philips ; Herbert Léonard, *Ça pleure pas un homme*, 45 tours, 1982, Polydor, paroles de Vline Buggy.

régénérer... Dire « je t'aime » au partenaire, c'est lui ordonner « sache que je t'aime » et lui demander « que feras-tu de cet amour-là ? » Barthes l'a déjà dit avec un style compliqué dans les *Fragments d'un discours amoureux*²¹ et Goldman le reprend ici avec les mots des pauvres hommes. Bref, toutes ces raisons énumérées devraient suffire à dresser un *ethos* sinon machiste du moins humainement viril. Pourtant, comme chez Brel, le glissement qui se fait du couplet au refrain offre un démenti attendu (moins attendu que chez Brel mais tout de même prévisible) à cette argumentation forte et ferme en faveur du non-aveu : le chanteur en amorce du premier refrain dit « alors » après ce qui pourrait correspondre à une demande plus pressante de la compagne : « s'il te faut des phrases en otage ». Par le consécutif *alors*, il semble prêt à lui faire une concession, pas forcément convaincu par l'idée mais vaincu peut-être par la ténacité de sa compagne, ou mieux le plaisir dont il devine que cet engagement – cette faiblesse – de sa part pourrait susciter chez elle. Or les mots ne viennent pas, on leur substitue un pronom anaphorique vide. Lors du deuxième passage des couplets au refrain, celui-ci intervient également consécutivement aux questions implicitement incluses dans les aveux auxquels sans hésitation se livre la compagne : « Et m'aimes-tu, toi ? » : la réponse salvatrice qui pointe ne viendra pas davantage en chute de texte. L'aveu reste au bord des lèvres, à jamais inaccompli, insatisfaisant, frustrant.

Et allons plus loin : que signifie cette simagrée d'une parole retenue ? Car si le locuteur argumente et a raison, s'il remet à juste titre les clichés de la déclaration d'amour en cause, le récepteur ne peut que lui donner tort de ne pas satisfaire aux exigences féminines. D'où vient sa gêne ? De quel fond nauséux germe-t-elle ? Son discours viril fait une critique complète des effusions verbales mais quelle compensation affective propose-t-il en échange de son silence ? En somme que dit-il d'autre que : *ne me force pas à me poser les questions qui m'embarrassent* ? Chez Brel, le *je* est explicitement lyrique, en confrontation avec un *tu*, tous deux rendus vivants et égaux par les parallélismes et les mises en série. Chez Goldman, le *je* ne s'assume pas en tant que sujet lyrique, tantôt se cachant derrière un discours globalisant, tantôt s'interrompant au moment de l'engagement : *sache que je*. Ce que *Sache que je* met en scène plus ou moins explicitement, c'est le point de vue de l'homme refusant, au nom de la liberté, la convention primale de l'amour : le contrat, la réciprocité, l'exclusivisme, et imposant à sa partenaire une critique radicale de ces engagements ; mais comme il ne propose aucune autre voie, il faudrait donc qu'elle se contente de cela ? Mais le peut-elle ? Il en doute suffisamment pour amorcer une fausse parole compensatoire. Surtout, lui ne réfléchit jamais sur sa propre incapacité de « rassurer », sur sa peur de ne pouvoir pas dire ce qu'il est normal et légitime de dire, à intervalles réguliers ; car toute identité (et surtout celles des amants en tant que couple) a besoin de se ré-ancrer dans la répétition de l'acte verbal qui

21 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, coll. « Tel quel », éd. du Seuil, 1977.

assure sa fondation. L'auditeur en est réduit à supposer chez le chanteur masculin une lacune, une faille, une déficience (un *je* sans prédicat).

Et nous sommes renvoyés au hors-texte ; en aval de la chanson, ce faible aveu ou cet aveu de faiblesse du chanteur, que produira-t-il ? La compagne s'en contentera-t-elle ? La lenteur rythmique, la tristesse de la voix, le timbre grave des refrains permettent d'en douter... C'est donc moins une chanson sur le doute de la validité de l'amour que sur la qualité de son aveu par les mots, que sur sa garantie verbale. Mais bien souvent l'avenir d'un amour tient à ce seul différend entre les partenaires. Et le *nous* n'existe pas dans la chanson de Goldman²². Les plages musicales amples²³ mettent le texte en suspens et lui donnent à vrai dire toute sa matière, celle que nous sommes tenus de créer en les écoutant²⁴. Chanson particulièrement évidée, parce qu'elle est brève, peu cousue, généraliste mais aussi parce qu'elle ne termine pas le projet qu'elle se donne, elle ne paraphe pas le contrat en bas de page, laisse inachevés les désirs des deux partenaires (et de l'auditeur). Ils semblent avoir fait un pas l'un vers l'autre mais ne se sont pas rejoints. C'est à nouveau cette vertu d'incomplétude et d'ambiguïté, somme toute de complexité psychologique, qui fait de *Sache que je*, au même degré que le titre de Brel, une chanson à texte(s).

Mais n'oublions pas que notre interprétation dépend d'une idée préconçue que nous avons autoritairement plaquée sur cette chanson qui n'offre aucune marque de genre. Nous l'avons attirée vers une analyse sociétale qu'elle ne réclamait pas. Sans ce colifichet, elle perd en réalisme mais gagne en lyrisme : le *je* énonciateur, dégagé d'une proximité sexuelle avec la personne physique de Jean-Jacques Goldman, redevient la pièce singulière d'une relation sentimentale de nature indéfinie et assexuée : ce qui importerait alors dans cette chanson sans distribution genrée, ce ne serait plus que le conflit d'engagement entre les deux partenaires auquel l'ellipse verbale du refrain titre « sache que je » ajoute du mystère. Mais l'on pourrait en revanche exploiter l'ancrage biographique²⁵, et si

22 Et cela l'éloigne radicalement de Brel, pour lequel les amants sont associés par le pluriel du pronom ou par les parallélismes lyriques.

23 Notons d'abord un pont musical déroutant de dix secondes (à 1'40") et l'arrêt du refrain bissé à 45" de l'interruption musicale. <https://www.youtube.com/watch?v=qpB2TKt6D5U>

24 Roland Barthes : « Qu'est-ce donc que la musique ? [...] c'est une qualité de langage. Mais cette *qualité de langage* ne relève en rien des sciences du langage (poétique, rhétorique, sémiologie), car en devenant qualité, ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas, n'articule pas. Dans le non dit, viennent se loger la jouissance, la tendresse, la délicatesse, le comblement, toutes les valeurs de l'Imaginaire le plus délicat. La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette *signifiante*, que la théorie du texte essaye aujourd'hui de postuler et de situer. La musique, comme la signifiante – ne relève d'aucun métalangage, mais seulement d'un discours de la valeur, de l'éloge : d'un discours amoureux : toute relation « réussie » - réussie en ce qu'elle parvient à dire l'implicite sans l'articuler, à passer outre l'articulation sans tomber dans la censure du désir ou la sublimation de l'indicible-, une telle relation peut être dite à juste titre *musicale*. Peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore. », « La musique, la voix, la langue », Rome, 20 mai 1977, *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, 1982, Le Seuil, p. 251-252)

25 Nous ajoutons ici un détail biographique qui n'est pas négligeable : l'album *En passant* de Jean-Jacques Goldman

la fin de la chanson ne permet pas de garantir l'issue de la querelle sentimentale, le contexte de rédaction de cette pièce du répertoire de Goldman laisse deviner une intention défaitiste. Plus difficile pour nous de ne voir dans l'emploi de l'adverbe *alors* qu'un lien temporel et consécutif à partir des seules fins de couplet. Cet *alors* adversatif pourrait se mettre en opposition avec l'intégralité des deux quatrains qui le précèdent : « il y a des ombres dans je t'aime » donc je te quitte, « il y a mourir dans je t'aime » donc je te quitte, il m'est impossible de te dire « je t'aime » donc je te quitte. Cette nouvelle lecture, parfaitement plausible, révolutionne la perception de la chanson. Elle légitime davantage qu'on puisse parler pour Goldman d'une chanson à textes, c'est-à-dire à multiples facettes, selon l'humeur de l'auditeur. Comme prendre en compte ces deux hypothèses (*sache que je t'aime / sache que je te quitte*) relèverait du grand écart, quelque peu entravant pour aller de l'avant, nous resterons sur notre première idée, plus émouvante, optimiste et originale, bien qu'elle s'appuie *a priori* sur une typification sexuelle clichéique²⁶.

La Chanson des vieux amants fait bouger le point de vue des auditeurs dans l'argument (de l'évidence des constats attestés par la locution adverbiale *bien sûr* à leur contestation par le refrain et le vers final du troisième couplet) et dans la chronologie (*nous eûmes / nous protégeons*). De la même manière, Goldman propose d'abord un locuteur qui s'autorise à ne pas avouer ses sentiments par principe mais le fait trembler lors des refrains comme un amant qui cherche à dépasser ses craintes et ses tiédeurs, qui voudrait avouer sans tout à fait y parvenir ; suprême aveu, soit de sa virilité mollissante, soit de sa pudeur orgueilleuse. Ce qui fait alors de ces chansons d'amour deux beaux exemples de chansons à texte (malgré leur thématique sentimentale qui les attirerait vers une sphère populaire et malgré leurs différences de style générationnelles), c'est le cliché inquiété, c'est l'obligation dans laquelle elles placent l'auditeur de lui-même s'extirper de ses certitudes et des certitudes acquises/requises en entendant et pour comprendre leurs premières mesures : des chansons à tiroir, des chansons évolutives, il faudrait dire des chansons de variété.

intervient dans sa carrière après plusieurs associations avec des choristes étrangers et après des contributions prestigieuses pour d'autres vedettes comme Johnny Hallyday, Khaled, Céline Dion ; plus intimiste, cet album studio contient deux autres chansons qui évoquent une séparation, les titres *Quand tu danses* et *Les Murailles*, qui font alors explicitement référence à son récent divorce en 1997, après 23 ans de mariage. (<http://www.jjgoldman.net/jean-jacques-goldman/biographie/>)

26 S'il fallait tout de même une dernière fois excuser notre parti pris interprétatif sur la chanson de Goldman, nous pourrions recourir à la subjectivité du récepteur qui, loin d'être un accessoire subalterne de toute création littéraire, entre de plain-pied dans la démarche poétique, et principalement pour une chanson, que l'écoute difficile ou inattentive dévie plus souvent qu'à son tour, que la réception populaire collective tend facilement à dénaturer. « Si différents soient-ils, ces deux exemples, *Tout va très bien, madame la marquise* et *Lili Marleen*, témoignent du même phénomène : le fait que, parfois, le public puisse se reconnaître dans une chanson, s'y projeter et lui faire alors dire plus qu'elle dit vraiment, ou en tous les cas plus qu'elle ne dit explicitement. Encore une fois, le devenir sémantique et sociologique de l'œuvre est le produit d'une co-construction, le public l'interprétant, lui donnant un sens. », Louis-Jean Calvet, *Chansons, La Bande-son de notre histoire*, Paris, éd. de L'Archipel, 2013, p. 75.

Je t'aime de Lara Fabian

Bien mal nommée, la chanson de variété²⁷ (celle qui cherche les faveurs populaires par des effets textuels et musicaux faciles) est celle qui pratique l'invariabilité : souvent par un refrain invariant mais aussi par des couplets immuables ; à partir du premier, tout est dit sur le modèle du *Je t'aime* de Lara Fabian²⁸, parolière et interprète, dont tous les amuseurs se sont moqués, notamment pour ses cris quand elle promettait d'aimer son partenaire « comme un fou, comme un soldat » :

*D'accord, il existait d'autres façons de se quitter
Quelques éclats de verre auraient peut-être pu nous aider
Dans ce silence amer, j'ai décidé de pardonner
Les erreurs qu'on peut faire à trop s'aimer*

5 *D'accord, la petite fille en moi souvent te réclamait
Presque comme une mère, tu me bordais, me protégeais
Je t'ai volé ce sang qu'on n'aurait pas dû partager
A bout de mots, de rêves je vais crier*

10 *Je t'aime, je t'aime
Comme un fou, comme un soldat
Comme une star de cinéma
Je t'aime, je t'aime
Comme un loup, comme un roi
Comme un homme que je ne suis pas*
15 *Tu vois, je t'aime comme ça*

*D'accord, je t'ai confié tous mes sourires, tous mes secrets
Même ceux, dont un frère est le gardien inavoué
Dans cette maison de pierre, Satan nous regardait danser
J'ai tant voulu la guerre de corps qui se faisaient la paix*

20 *Je t'aime, je t'aime
Comme un fou, comme un soldat
Comme une star de cinéma
Je t'aime, je t'aime
Comme un loup, comme un roi*
25 *Comme un homme que je ne suis pas
Tu vois, je t'aime comme ça*

Nous ne résistons pas à produire l'intégralité du texte de cette chanson pour montrer que la ligne de démarcation entre chanson à texte et chanson de variété est une question épineuse qui se règle souvent assez difficilement dans un examen décontextualisé. Nous sommes convaincu comme

27 Rappelons que le terme vient du Music Hall et des cabarets, à une époque où les types de performance qui s'enchaînaient sur scène étaient variés.

28 Lara Fabian, *Je t'aime*, Album *Intimité*, 2003, Label Polydor.

plusieurs universitaires²⁹ qui s'intéressent à la chanson que ce sont des considérations médiatiques, économiques et historiques qui, en dehors de certains exemplaires extrémistes, font attribuer le label de chanson savante à certains textes produits et *a contrario* verser dans la chanson populaire des titres moins culturellement prestigieux, qui n'ont pourtant pas grand chose de moins poétique. A partir de la répartition qui s'est opérée, à ce moment-là assez distinctement, entre la vogue des ACI sur la Rive gauche de la Seine à la fin des années 50 et la vague des yéyés, inspirés des covers américains de l'autre côté du fleuve par la suite, une dichotomie s'est instaurée qu'on continue d'approfondir pour des raisons sociologiques en l'abreuvant d'exemples tranchés, en fournissant de part et d'autre des modèles antagonistes : Goldman et Bashung ont longtemps été cantonnés dans la chanson commerciale avant d'être reconnus comme des artistes. D'ailleurs bon nombre de chanteurs prestigieux floutent eux-mêmes la répartition entre les catégories³⁰. Il existe surtout entre ces deux catégories, que des critères à peu près fiables valident, de nombreux points communs génériques qui établissent dans la masse de la production un ventre mou qui ne saurait nettement se déterminer, en attente peut-être d'un succès commercial ou d'un jugement de la postérité qui permettraient de les situer³¹.

Où se situe donc par rapport à ce ventre mou la chanson de Lara Fabian, célèbre en son temps, huée depuis par la critique ? Un examen superficiel du texte permettra-t-il le dénigrement attendu ? Après tout, *Je t'aime* est aussi un texte versifié (une structure régulière 6/8 dans les trois premiers vers des quatrains par exemple, rendue sensible par des échos internes en -ère) même si les rimes sont faibles et très courantes ; le refrain n'y est pas plus variant que chez Brel et Goldman ; elle contient autant de figures de style qu'un jour de marché à la halle³², peut-être trop, qui opacifient le message, comme il pourrait se devoir ; il y a de l'élégance dans l'enjambement entre les vers 3 et 4 : on attendait d'abord un emploi absolu du verbe *pardonner* qui trouve ensuite un complément que la subordonnée relative qui s'y attache rendra paradoxal. Il y a aussi un beau

29 « [L'argument Adornien] a solidifié, chez de nombreux journalistes et chercheurs, un discours dualiste opposant la chanson de 'qualité' (textes subtils ou engagés, ACI, authenticité scénique, contact direct avec le public) à la variété 'artificielle' (textes inconséquents, simple interprète, hyper-sexualisation du corps, médiatisation agressive). Barbara Lebrun, « Dalida, chanteuse exotique » in *Chanson et performance*, Barbara Lebrun (éd.), coll. « Logiques sociales », éd. L'Harmattan, 2012, p. 151.

30 Léo Ferré répète qu'il est « un artiste de variétés » (*Le Conditionnel de variétés*, 1971, Album *La Solitude*, Barclay) et Barbara affirme dans son ultime texte : « J'suis une chanteuse de boulevard » (*Femme piano*, Album *barbara*, 1996).

31 « Nous pensons au contraire que par son style plus ou moins évident, mais toujours plus que moins, toute chanson cache un potentiel de poéticité qui serait en fait moins visible que prévisible, c'est-à-dire moins apparent et vérifiable dans le texte même que lors de la réception de la chanson organique. » Joël July, « Sur le style évidé et évident de la chanson : le populisme en chanson », article cité.

32 « Je suis persuadé qu'il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. » César Dumarsais, *Des Tropes. Ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Manucius, coll. "Le philologue", 2011, p. 33.

démarrage du refrain avec ces comparaisons ambivalentes : *je t'aime comme un fou, comme un soldat*, est-ce « je t'aime comme si j'étais un fou (sens attendu dans la métaphore usée mais inattendu par rapport au genre du nom *fou*), comme si j'étais un soldat (sens convoqué par le paramètre de la discipline envers son supérieur militaire, image originale pour désigner une femme) » ? Mais cela ne convient plus avec la comparaison à la « star de cinéma », prototype de la personne adulée et plus de l'amoureuse transie³³. Cela ne convient plus car la star de cinéma ne fait rêver personne, pauvre image dégradante pour un public lettré.

Surtout, comme dans nos deux exemples précédents, l'anaphore des couplets *d'accord* vaut concession même si celle-ci se met de manière moins visible en opposition avec le refrain : on devine que la cantrice est séparée de son partenaire mais que sa passion ne s'est pas éteinte, tant s'en faut ! Nous trouvons certes une dualité textuelle, un dialogisme, mais qui n'est ici au service d'aucune psychologie faillible. Du moins les failles ne sont pas là où on les espère : flottement temporel, références saugrenues, irréalisme et surtout le cadre discursif n'est pas justifié. On ne devine pas d'où parle cette voix qui crie qu'elle aime encore. Rappelons-le, ce qui donne un sens (signification et orientation) aux textes de Brel et Goldman, c'est qu'ils font comprendre leur enjeu, pour quels motifs ils sont possiblement produits par le locuteur ici et maintenant, qui, de quoi et pourquoi ils cherchent à convaincre. C'est cette garantie préliminaire qui les établit en tant qu'unité textuelle³⁴ plutôt qu'en une simple suite de mots.

Dans une chanson de variété, le parolier instaure avec l'auditeur une connivence sentimentale très convenue, à partir de laquelle il se contentera de faire tourner la manivelle sans que jamais elle ne grippe : le cliché fondera la ritournelle qui entretiendra et reproduira le cliché. Dans une chanson à texte, l'évidement de la chanson (hors-texte qui inclut le hors-champ, les ellipses et les bénéfiques des autres codes sémiotiques -voix, musique, performance- utilisés en même temps que le déroulement des paroles) produira lui-même ses sous-couches. Et pour peu que l'inspiration s'en mêle du côté du parolier, le texte lui-même creusera dans ses sous-couches pour approfondir les ambivalences et multiplier les interprétations. Nous sommes d'avance convaincu que tout le monde ne sera pas d'accord avec celle que nous avons proposée de chacune des chansons commentées ici. Tant mieux, c'est ce qui nous donnera raison.

33 Les comparaisons suivantes « loup », « roi », « homme que je ne suis pas » manifesteront encore davantage une cohérence faible. Ces juxtapositions de clichés peu travaillés prouvent dans ce texte de Lara Fabian une littérarité mal cuite. On sent l'intention, on ne voit pas le résultat.

34 Et la première (et seule valable peut-être) définition du texte littéraire est justement d'être une unité textuelle créée, c'est-à-dire organisée par une instance consciente pour fonctionner (avoir des fonctions esthétiques) en différé, pour son destinataire comme pour d'autres récepteurs. Paul Zumthor : « La production d'une œuvre d'art, c'est la délimitation d'une matière, modélisée, pourvue d'un début, d'une fin, animée d'une intention au moins latente. », *Introduction à la poésie orale*, Seuil « Poétique », 1983, p. 79.