HAL
open science

“ Où est la langue mineure ? L’anglais dans la chanson française ”

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ Où est la langue mineure ? L’anglais dans la chanson française ”. Perle Abbrugiati. Réécriture et chanson dans l’aire romane, Presses Universitaires de Provence, p. 203-221, 2017. hal-01673129

HAL Id: hal-01673129

https://hal.science/hal-01673129v1

Submitted on 28 Dec 2017

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.

Stéphane Chaudier

Publication : « Où est la langue mineure ? L'anglais dans la chanson française », *Réécriture et chanson dans l'aire romane* (Perle Abbrugiati dir.), Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, coll. Chants Sons, 2017, p. 203-221.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : chanson française, langue mineure / langue majeure, diglossie poétique, esthétique populariste

Résumé :

Dans une chanson populaire française, les inserts en anglais ne s'adressent pas un public bilingue ou à un public « savant » de professeurs d'anglais ; il n'est pas question de créer un effet de connivence culturelle au détriment du plus grand nombre. L'anglais dont je parle se donne comme étant à la portée de tous, même si, bien évidemment, la complexité des îlots textuels insérés détermine une sorte de sélection sociale, programmée par le canteur. Quelles compensations peut alors offrir une chanson à la partie du public qui risque de ne pas comprendre les passages, même très courts, en anglais, en raison de leur étrangeté phonologique ou de leur complexité lexico-syntaxique ? Cette gradualité de la compréhension est un facteur clé de l'interprétation. La deuxième conséquence n'est pas moins importante : pour interpréter les traces de l'anglais une chanson française, il faut adopter le point de vue pratique de l'auditeur. Il convient donc de se demander à quels besoins (affectifs, éthiques, esthétiques, symboliques) le canteur a cru pouvoir ou devoir répondre par l'usage de l'anglais.

Où est la langue mineure ? L'anglais dans la chanson française

Qui paie ses dettes s'enrichit. Cela vaut aussi dans le domaine intellectuel. J'ai contracté une double dette à l'égard de la synthèse de Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine* : d'une part, parce que je trouve dans son glossaire l'expression savante d'*alternance codique*, référant à la pratique « qui consiste à alterner deux langues, parfois dans une même séquence, une même phrase[1] ». C'est là mon sujet : comment et pourquoi un canteur français, chantant en français pour un public francophone, recourt-il à l'anglais ? Quels sont les effets et quels sont les enjeux d'une telle pratique ? De fait, il arrive qu'une chanson française glisse un mot d'anglais, parfois un simple nom propre, ou un syntagme, une phrase, une séquence, et crée ainsi un effet d'anglicité aux significations multiples ; dans cette perspective, le cas des emprunts et des xénismes, c'est-à-dire de mots étrangers, sans marques de genre ou de nombre dans la langue hôte, mériterait d'être abordé ; il ne pourra pas l'être qu'à la marge. Mais l'essentiel de ma dette est ailleurs ; elle tient au projet même de Joël July. Son esthétique de la chanson n'est pas seulement une stylistique, c'est-à-dire un inventaire raisonné mais restreint des procédés langagiers qui caractérisent le style des chanteurs de la NSF, la Nouvelle Scène Française ; elle présente une tentative aboutie de penser l'art de la chanson en termes vraiment généraux, c'est-à-dire socio-politiques. Je résume la thèse qui me servira de guide. Si la chanson est un genre populaire, ce n'est nullement parce qu'elle se fait une conception *a*

[1] Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 181.

priori du peuple et de son rôle politique[2] ; le temps des grands récits idéologiques dont le peuple est le sujet est passé. La chanson est populaire parce que, comme la rhétorique antique, elle cherche et rencontre le succès auprès du plus grand nombre ; elle ne peut le faire que si elle adapte ses thèmes et ses moyens d'expression aux besoins qu'elle pressent chez Monsieur ou Madame tout le monde. Or ce désir de l'audience la plus large possible n'implique pas nécessairement la médiocrité, c'est-à-dire l'absence continue de toute distance critique par rapport aux clichés. Certes, la chanson, parce qu'elle est populaire, vise une intelligibilité sans reste ; pour ce faire, elle crée une langue poétique commune, plus ou moins mimétique de l'oral familier, plus ou moins créative, mais toujours résolument non savante : la règle absolue est que le canteur s'interdit tout surplomb académique par rapport à son public. C'est là ce qui distingue la chanson populaire de la chanson à texte ; celle-ci veut forcer la reconnaissance de l'élite intellectuelle, alors que la première s'en moque complètement. Joël July cerne ainsi les conditions de possibilité d'un art « populariste » de la chanson, c'est-à-dire d'une pratique qui, parfois inventive, se déploie en dehors des codes culturels de l'élite.

De cette thèse, je tire deux conséquences pratiques pour mon sujet. Tout d'abord, il apparaît évident que dans le cadre de la chanson populaire française, les inserts en anglais ne s'adressent pas un public bilingue ou à un public « savant » de professeurs d'anglais ; il n'est pas question de créer un effet de connivence culturelle au détriment du plus grand nombre. L'anglais dont je parle se donne comme étant à la portée de tous, même si, bien évidemment, la complexité des îlots textuels insérés détermine une sorte de sélection sociale, programmée par le canteur. Quelles compensations peut alors offrir une chanson à la partie du public qui risque de ne pas comprendre les passages, même très courts, en anglais, en raison de leur étrangeté phonologique ou de leur complexité lexico-syntaxique ? Cette gradualité de la compréhension est un facteur clé de l'interprétation. La deuxième conséquence n'est pas moins importante : pour interpréter les traces de l'anglais une chanson française, il faut adopter le point de vue pratique de l'auditeur. Il convient donc de se demander à quels besoins (affectifs, éthiques, esthétiques, symboliques) le canteur a cru pouvoir ou devoir répondre par l'usage de l'anglais.

Nous mettrons l'hypothèse populariste de Joël July à l'épreuve ; si cette piste herméneutique est la bonne, elle permettra de rendre compte des diverses modalités par lesquelles l'anglais s'inscrit dans la chanson populaire ; elle expliquera le paradoxe qui conduit à recourir à l'anglais pour répondre aux besoins d'un public qui n'est ni anglophone ni anglophile. Dans un premier temps, nous construirons un parcours historique, de Leo Ferré aux chanteurs contemporains ; nous opposerons les cas où l'anglais est susceptible de recevoir une interprétation politique et ceux où il faut s'en tenir à des lectures d'ordre simplement éthique. Dans un deuxième temps, nous nous arrêterons sur deux cas privilégiés, l'œuvre de Souchon et celle Gainsbourg, qui font un usage récurrent de l'anglais. C'est alors que nous verrons se dessiner, au sein de l'esthétique populariste, des stratégies stylistiques singulières, pour lesquels l'anglais, traité sur le mode d'une langue mineure, permet au canteur de cultiver un ethos de la fragilité sans céder aux facilités du sentimentalisme ou du pathétique. Je dois donc à Joël July de risquer une sorte de socio-poétique des imaginaires populaires greffés sur le vieil antagonisme du français et de l'anglais ; ce conflit recoupe partiellement une autre tension, non moins vive, entre la langue majeure et la langue mineure… Comment la chanson populaire tire-t-elle parti de ces rivalités ? Comment met-elle en scène et en voix ces alternances codiques ?

1. Quelques jalons historiques

[2] Voir dans *Esthétique de la chanson française contemporaine*, *op. cit.*, toute la deuxième partie, nommée « Égalité (des registres) », p. 73 à 137.

Dans un art populaire, ces besoins ne peuvent être que ceux de la majorité. Tel est bien le paradoxe : la France n'est pas un pays bilingue ; l'anglais y est une langue minoritaire ; mais son prestige économique et culturel en fait une langue majeure, langue par excellence du pouvoir qui s'exerce sur le plus grand nombre. Or le peuple est constitué de l'ensemble de ceux qui ont le sentiment de subir des décisions politiques qu'ils n'ont pas choisies. Écouter de l'anglais dans une chanson française, n'est-ce pas exorciser ce sentiment d'impuissance politique ? En 1960, dans l'ironique « La langue française », de l'album *Paname*, la voix puissante de Léo Ferré conjure par l'humour la peur de voir se diluer la langue et l'identité françaises dans l'océan de la modernité anglo-saxonne, laquelle s'impose par un afflux d'emprunts. Le canteur endosse le rôle du mâle français à la fois capable de satisfaire sa « barmaid » (peut-être ainsi nommée parce qu'elle est anglaise) et d'accepter avec simplicité ses éventuelles défaillances, ce qui est le signe même du charme :

Quand c'est OK
On fait l'remake
Quand c'est loupé
On fait avec

Ni couard ni vantard, l'amant parisien n'est-il pas le meilleur du monde ? La diphtongue anglaise de *make* (prononcé comme *mec*) est simplifiée pour mieux s'apparier à la préposition *avec* ; l'honneur est sauf – et la chanson joue son rôle, qui est de divertir et de rassurer autant que de se moquer : « Et j'cause français / C'est un plaisir ». La débrouillardise et la créativité du petit Parigot, toutes deux proverbiales, n'ont rien à craindre de l'anglais. Sous l'égide de la gouaille, Ferré célèbre l'âge d'or d'une sorte de compromis idéalement heureux entre modernité anglaise et tradition française.

Puis l'anglais est devenue la langue des jeunes ; langue mineure, langue rebelle, elle conteste l'emprise du patriarcat qui ne parle pas anglais, ne le comprend pas. C'est le moment rock / yéyé. De cette césure générationnelle témoigne la chanson de Souchon Voulzy, « Rockcollection », de 1977 ce qu'atteste la paronomase du titre avec l'anglais *recollection,* mot qui, issu du français, signifie « souvenir, mémoire » :

On a tous dans l´ cœur
Des vacances à Saint-Malo
Et des parents en maillot
Qui dansent sur Luis Mariano,
Au Camping des flots bleus
J´ me traîne des tonnes de cafard
Si j´avais bossé un peu
J´ me serais payé une guitare
Et Saint-Malo dormait
(Et Saint-Malo dormait)
Et les radios chantaient
(Et les radios chantaient)
Un truc qui m´ colle encore
Au cœur et au corps

Habilement, le couplet et le refrain se distinguent par l'usage qu'ils font du mot *cœur*. Dans le couplet, ce qu'« on a tous dans le cœur », ce sont les souvenirs doux amers de l'échec ou de l'ennui. Ainsi, la variété française, symbolisée par Luis Mariano, rythme les divertissements familiaux de l'été. Rien de ce qui importe ne peut se peut se dire en français. Dans le refrain, c'est tout le contraire : le distique récurrent « Un truc qui m'colle encore / Au cœur et au corps » introduit la citation de tel ou tel standard du rock anglo-américain. L'émotion advient en anglais. La métaphore verbale familière – *me colle* – résume une triple adhésion : celle du cœur et du corps, réalisant l'unité du sujet ; celle de la chanson et de son public ; celle, enfin, du passé

et du présent. Le décentrement linguistique est devenu l'instrument de la cohésion à soi ; or cette cohésion est à la fois intime puisqu'elle s'atteste à la première personne, et collective, puisqu'elle étend la solidarité générationnelle aux dimensions mondiales de la globalisation. Ce clivage éthique et linguistique révèle un malaise : c'est la langue de l'autre qui me donne à moi-même.

Dix ans plus tôt, en 1967, le nom d'une marque américaine pouvait passer pour un symbole d'émancipation : en aspirant fortement le h, en faisant claquer la finale à la rime – Harley Davidson – Brigitte Bardot, dans un manifeste anti-bovariste, enseignait l'art de réconcilier le consumérisme et la revendication libertaire et féministe :

> Je n´ai besoin de personne
> En Harley Davidson
> Je n´reconnais plus personne
> En Harley Davidson
> J´appuie sur le starter,
> Et voici que je quitte la terre,
> J´irai p´t´être au Paradis,
> Mais dans un train d´enfer.

Fortement anglicisé par la prononciation, le nom propre est inséré par la rime dans un paradigme bien français. Phonétiquement, la graphie anglaise *on* est plus ou moins identique à la séquence *onne* du français. Ce jeu d'échos traduit l'acculturation de l'anglais ; la perception de ce phénomène est renforcée par la mention de l'emprunt *starter*, référentiellement motivé par le champ lexical de la moto. Américain, le « terrible engin » manufacturé devient un substitut de l'*engin* dont l'argot le plus traditionnel fait une métaphore de la verge. La chanson, toutefois, se garde bien de dire comment la femme se paie l'objet qui, apparemment, lui permet de se passer de l'homme. Grâce à cette ellipse, une interprétation conventionnellement machiste de la chanson reste possible : il suffit d'imaginer, à l'origine de la Harley, un amant riche, qui offre à la belle le jouet motorisé symbolisant son emprise et lui donnant l'illusion de la liberté. La rébellion dandy de la jolie blonde – son mépris affiché de la mort, son « train d'enfer » – ne serait qu'un supplément immoral destiné à pimenter la possession de la femme. C'est là toute l'ambiguïté politique de la chanson populaire : elle inscrit la possibilité, plus ou moins illusoire, d'un usage contestataire de la consommation et de la mode. Est-ce un hasard si la chanson s'achève sur le redoublement de l'expression *dans le vent* ? L'anticonformisme aristocratique et libertin du couple BB / Gainsbourg se donne contradictoirement comme un code à imiter et comme un rêve irréaliste, comme un tremplin ou comme une simple consolation, comme une machine tout aussi capable de faire reculer les dominations que de renforcer les frustrations sociales.

C'était avant la crise. L'année même de « Rockcollection », chantée par Voulzy, Souchon fait entendre « Poulailler's song », dans l'album *Jamais content*. La tradition satirique du bestiaire politique reprend du service ; le titre hybride est la seule manifestation d'anglicité dans une chanson à la thématique très française, puisque « la volaille qui fait l'opinion », quoique protégée dans ses « basses-cours à bijoux », y est dépeinte – déjà ! – comme raciste ; elle s'inquiète des évolutions de la société : elle non plus, n'est jamais contente ! Dans le titre, le monosyllabe *song* renvoie à l'univers de la chanson lyrique anglo-américaine ; il est burlesquement accolé au français *poulailler* ; l'effet est surdéterminé par un génitif saxon imprononçable. Ce petit monstre linguistique raille, par anticipation, l'ineptie des discours rapportés par le canteur. Ajoutons que le mot *song*, en anglais, peut aussi désigner le chant de certains animaux, dont les oiseaux : l'auditeur angliciste peut ainsi goûter une syllepse, toutefois parfaitement inutile à la compréhension du message. Quinze ans plus tard, en 1993, dans le très célèbre « Foule sentimentale » qui ouvre l'album de *C'est déjà ça*, le signifiant anglais n'a plus du tout la même valeur. Les connotations ont changé ; elles renvoient désormais à la

globalisation et aux menaces d'uniformisation et d'appauvrissement qu'elle est censée faire peser sur nos vies :

> On nous Claudia Schieffer
> On nous Paul-Loup Sulitzer
> Oh le mal qu'on peut nous faire

Certes, ni *Schieffer* ni *Sulitzer* ne sont des noms spécifiquement anglais ; mais la finale – *er*, par sa répétition, crée un effet morphologique. La rime avec *faire* renforce l'effet de ce transfert catégoriel particulièrement audacieux puisque les noms propres sont construits comme des verbes signifiant à peu près *décerveler*. Le morphème anglo-saxon devient le signe caractéristique d'une mondialisation américaine destructrice des identités et des aspirations profondes de la foule – c'est-à-dire du peuple. Connotant la mièvrerie ou l'irréalité, les mots *idéal* ou *sentimental* sont revalorisés par leur opposition au *commercial* ; paradoxalement, les clichés poétiques de l'*étoile* et de la *voile*, qui suscitent le mépris des lettrés frottés d'ironie flaubertienne, deviennent, par leur naïveté populaire, des gisements éthiques et poétiques. Ainsi s'engrènent les unes aux autres une série d'antithèses : à l'opposition majeure de la francité et de l'américanité s'ajoutent les dualités mineures de la beauté (française) et de la vulgarité (américaine), de la sincérité (française) et de l'inauthenticité (américaine), de la gratuité (française) et de la cupidité (américaine). En 2005, dans l'album *La Vie Théodore*, la dénonciation de la mondialisation passe par celle des marques : « Putain ça penche / On voit le vide à travers les planches ». Si la chanson s'ouvre par deux monosyllabes symbolisant des *world companies* américaines, « Nike / Gap », très vite apparaissent des vocables français : « Chanel / Cacharel » et un peu plus loin, italiens : « Gucci, Fendi, Ferrari ». L'anglais n'a plus valeur d'exception ; il a perdu le monopole de pouvoir exprimer la facticité de la société de consommation contre quoi s'élève la poétique d'Alain Souchon.

Cette première partie, d'ordre historique, permet d'inventorier rapidement les diverses modalités de l'insertion de l'anglais dans la chanson. Les citations de chanson anglaises ou américaines font droit à l'intertextualité ; les hommages dessinent des filiations poétiques, sur lesquelles je ne m'attarderai pas, car elles relèvent de l'esthétique musicale plus que de la stylistique. Entre davantage dans mon champ de compétence l'insertion de mots anglais qui peuvent être de simples noms propres, mais aussi des syntagmes voire des phrases ou de courtes séquences. Le critère majeur à prendre en compte pour la description de l'effet d'anglicité est la question du respect ou non de la langue citée. Ainsi, pour ce qui est de la prononciation, Brigitte Bardot propose une performance aussi proche que possible de celle d'un anglophone ; maîtrise aristocratique de soi et maîtrise d'un code réputé difficile vont de pair ; en revanche, Leo Ferré adapte la structure phonique des mots anglais qu'il utilise en la calquant sur un gosier français : cela lui est d'autant plus facile que la plupart des mots sont des emprunts déjà passés dans la langue, ou en voie de l'être. Dans les chansons contemporaines, cette distinction se perd : la différenciation entre les usages de l'anglais s'explique non plus par la forme, qui s'uniformise, mais par les stratégies éthiques mises en œuvre.

2. L'anglais dépolitiqué : du côté de l'éthique

Nul ne peut contester que *Sweet darling*, du duo Frero et Delavega, relève de la chanson populaire. Le thème en est on ne peut plus conventionnel. La chanson met en scène une rupture amoureuse, envisagée du point de vue de l'amant. Bon prince, ce dernier célèbre la plastique féminine de sa partenaire et les plaisirs qu'elle lui procure :

> J'ai vu des tonnes de paires de jambes à l'envers
> Crois-moi j'te jure c'est les tiennes que j'préfère

Cet éloge l'autorise à déplorer le caractère compliqué ou prétendument tel de la demoiselle :

> J'ai vu les portes se fermer
> Tant j'ai du mal à te cerner
> Ta mélancolie en ses dimanches passés affalés

Certes, le jeune homme reconnaît aussi des torts, mais sans s'accabler exagérément :

> J'ai cru qu'je s'rai capable quand t'étais détestable de rester agréable
> Et j'étais sûr que j'étais doux, et j'étais tout sauf ça

Sweet darling est à l'évidence une chanson commerciale, sans prétention. Tout l'intérêt d'une esthétique populariste est de dépasser le jugement de valeur pour appréhender, au cœur d'un style simple, les éléments de complexité qui contribuent au plaisir et peut-être à l'éducation du plus grand nombre. Commerciale ou pas, là n'est pas la question ; car la chanson pose une question de poétique à laquelle il vaut la peine de répondre : pourquoi les couplets sont en français alors que le refrain est en anglais ? L'alternance des langues recoupe en effet l'opposition poétique qui structure la chanson. Le contraste entre la simplicité du refrain et la relative complexité lexico-syntaxique des couplets est frappante. Le refrain est composé d'une apostrophe hypocoristique, très compréhensible, *sweet darling*, et d'un impératif, *don't go*, d'une anglicité un peu fruste : l'anglais dirait plutôt, me semble-t-il, *don't leave me*, puisque *leave* suppose un départ définitif ; de plus, *leave* est employé quand le mouvement est appréhendé à partir du lieu quitté, ce qui est le cas. Mais pour un francophone, *go* est encore plus transparent que *leave*.

L'alternance des deux langues construit une double opposition, d'ordre poétique et éthique. L'anglais tient à distance le cliché – l'acte de langage, la prière, tout autant que son contenu. La posture lyrique est ainsi désamorcée par la langue étrangère, comme si le locuteur restait étranger au rôle qu'il joue. L'effet de sincérité est donc relativisé au profit d'une indication purement générique : le refrain ancre le texte dans le canon de la poésie sentimentale ; mais le rythme allègre et entraînant de la chanson indique assez l'enjeu : il s'agit d'évider la situation de son trouble pathétique. Les couplets en français, eux, font droit à l'analyse. Le canteur argumente, se donne le beau rôle, oscille plaisamment entre la posture virile de l'amant aguerri et celle du psychologue diplomate, toutes les deux censées plaire aux femmes et toutes les deux utiles pour conserver sa partenaire ou sauver la face. La chanson populaire fournit une sorte de code de bonne conduite masculine, une panoplie éthique à laquelle hommes et femmes peuvent se référer, soit pour agir, soit pour analyser les situations vécues. L'anglais « apprend » au jeune homme à pratiquer l'affect à distance ; il légitime l'art hypocrite de jouer le jeu sans s'y laisser prendre. La maîtrise de l'anglais connote en effet la capacité d'affronter une situation de crise sans s'y laisser engloutir. C'est sur cet effet inconscient mais très réel, je crois, de translation analogique que repose la chanson : une femme n'est pas plus étrange ou étrangère qu'une langue, pour peu que l'homme consente à l'effort qui lui permet de tirer son épingle du jeu.

Le procédé est le même mais tout autre est le sens dans « Beautiful day » de Da Silva. Là encore, l'inscription de l'anglais est à la fois minimale (puisque réduite à un syntagme quasi transparent en français) et ostentatoire : les deux mots anglais saturent le titre et le refrain. Dans le refrain, l'apostrophe est ambiguë : situé « À l'ombre des platanes / Dans la ville endormie », le canteur s'adresse à un jour magnifique, à la lumière de l'été. Mais pourquoi ce choix de l'anglais, si ce n'est pour accuser ironiquement le contraste entre la splendeur toute matérielle du jour et les frustrations morales du canteur ? « On rêvait d'une vie sans faille » ou : « on attend des jours meilleurs ». L'anglais symbolise un rêve de succès que la vie ne tient pas. On espère en anglais, dans la langue qui promet l'élargissement de l'espace et la multiplicité des « opportunités », comme on le dit aujourd'hui. On analyse en français : cette langue au plus

près du réel persiste à enregistrer une déception, une mélancolie qui relativisent voire démentent le paradis mondialisé. On reconnaît la veine critique de Souchon ; or comme c'est en français que s'atteste la réalité, c'est aussi dans cette langue que se reconquiert une forme d'énergie morale dont témoigne la strophe ci-dessous :

> Couvre-toi de courants d'air
> Apprends à fuir dans les artères,
> Il ne suffit pas d'être là,
> D'accuser les coups chaque fois.

Le « beautiful day » n'invite pas qu'à la déploration statique ; il exhorte au mouvement, à l'activité, à la fuite : mais ce déplacement pur, sans but, se révèle aussi sans efficace. De fait, l'appel lancé au cœur de la chanson ne débouche sur rien, comme si ce « beautiful day », à la fois superbe et décevant, avait le pouvoir de retenir dans ses rets le couple des amants indécis…

Le troisième exemple que j'ai retenu met en œuvre une poétique beaucoup plus complexe. Est-elle plus créative ? J'en doute. L'album de Gaétan Roussel, *Ginger*, ne joue pas pleinement le jeu de la transparence populariste ; celle-ci exige un anglais ultra-simple pour que jamais la langue ne fasse obstacle à la saisie des effets poétiques liés à l'alternance codique. Ainsi, contrairement aux deux exemples précédents, l'album *Ginger* requiert un assez bon niveau d'anglais, ne serait-ce que pour comprendre le jeu sylleptique qu'autorise la polysémie de *ginger*. Ce mot signifie en effet *gingembre* et par métonymie *énergie*, ce qui peut qualifier un style musical épicé[3] ; mais employé en tant que nom ou adjectif, *ginger* veut aussi dire *rouquin* ; c'est l'équivalent dépréciatif de *red-haired*, roux, mot plus neutre et plus objectif. *Ginger* fonctionne donc une sorte de transposition anglaise du nom *Roussel* ; c'est aussi une allusion à la pilosité du chanteur. Voilà qui donne une coloration (si je puis dire) très personnelle à l'album qui, sans être strictement autobiographique, apparaît comme une sorte d'autoportrait crypté, une cartographie des obsessions intimes du chanteur. L'album comporte quatre types de chansons. Le premier comprend les morceaux écrits tout en anglais ; il n'est représenté que par une seule chanson, au titre ambigu, « Trouble ». En l'occurrence, *trouble* signifie « problème », ce qu'indique le refrain : « Here comes trouble », « voici venir les ennuis ». Les paroles n'ont *a priori* aucun sens :

> A big bad rag of a big bad bag of a big bad bad big batch.
> A big bad rag of a big bad flag for a rag flag hag fag snatch.

Soit : « Un gros sale chiffon d'un gros sale sac d'un gros sale sale gros tas. / Un gros sale morceau d'un gros sale drapeau qui claque, traque, braque, craque en vrac » (je transpose). Des paquets de mots paronymes sont juxtaposés dans la tradition du *nonsense* des *nursery rhymes*. L'anglais est utilisé pour son rythme et ses sonorités : pour un auditeur non angliciste, la perte n'est pas grande. À l'opposé, l'album comprend quatre chansons tout en français ; comme leur titre l'indique assez, ce sont les chansons les plus lyriques : « Est-ce que tu te souviens de mon nom ? », « Dis-moi encore que tu m'aimes », « Des questions me reviennent », « Les belles choses ». Deux chansons, « Clap hands » et « Tokyo », ne manifestent que des traces très sporadiques d'anglais. Reste le dernier sous ensemble, pour nous le plus intéressant, où trois morceaux (« Help myself », « Si l'on comptait les étoiles » et « Inside / ouside ») font alterner l'anglais et le français de façon massive et structurante ; or cette alternance présente deux caractéristiques récurrentes majeures.

La succession du français et de l'anglais peut d'abord s'expliquer par la présence d'un duo ; dans « Si l'on comptait les étoiles », il s'agit d'un chanteur francophone et d'une chanteuse

---

[3] Le *Compact Oxford Dictionnary* en ligne donne cette définition : *a quality of energy or spiritedness*, assortie de l'exemple suivant : *the ginger had gone out of the men* (soit : ces hommes avaient perdu tout leur tonus).

anglophone, Renee Scroggins ; ce dispositif se retrouve dans la chanson « Chou Wasabi », de Julien Doré, avec l'australienne Micky Green. Si la chanson est interprétée par un chanteur unique, l'alternance codique se coule dans le moule éprouvé qui oppose le refrain anglais aux couplets français. Mais dans tous les cas, l'opposition la plus frappante reste celle des registres. L'anglais de la chanson française est conversationnel ; il recourt à un lexique simple et familier ; le français, lui, se veut poétique, métaphorique ; il use de mots évocateurs, chargés de sensualité. Ainsi dans « Chou Wasabi » :

> Baby I love you less and less
> Because of what you've done to me
> Baby I love you less and less
> Because of what you've done to me
>
> Le ciel se couche
> Sur ta peau de louve
> Les oies sont rouges
> Ta mémoire est trouble

Ou dans « Si on comptait les étoiles » :

> Si l'on comptait les étoiles
> Jusqu'au petit jour
> Si l'on comptait les étoiles…
>
> Baby come on tell me
> What's going on
> You say you're happy
> But you want to move on
> You give me signals
> Its so hard to tell
> What can I do
> I'm under your spell
>
> I'm trying hard
> To understand
> Your schizophrenic
> For all I can tell
>
> On passait notre temps
> A tourner autour
> A faire comme si le vent
> Avait des contours

Dans les deux cas, l'anglais se contente d'enregistrer, sur le mode du constat nu et presque trivial, une situation qui semble se laisser décrire par des clichés psychologiques : « Baby I love you less and less / Because of what you've done to me » ou « Baby come on tell me / What's going on ». Cet anglais sans prétention aucune paraît prélevé à même la vie quotidienne. Rien de tel pour le français : ce dernier semble prendre le parti d'expliciter, par le détour métaphorique, des nuances qui échappent à l'anglais. Ainsi dans le paysage intime et teinté d'onirisme de « Chou Wasabi », le soleil couchant, par ses teintes sanguinolentes, ouvre le temps de la prédation : symboliquement, les amants s'apprêtent à se déchirer, comme le veut le signifiant danois qui sert de titre à l'album, *Løve*. La barre coupant le o transforme l'anglais *love* en un mot qui désigne le lion. Dans le texte de Roussel, le merveilleux quatrain néo-verlainien semble assumer le défi que l'anglais de la chanson, pauvre en ressources, ne peut relever : « Its so hard to tell… I'm trying hard / To understand / Your schizophrenic / For all I can tell ». À cet aveu d'impuissance à rejoindre l'altérité de l'aimé ou l'énigme de l'amour, la

poésie du français oppose cette analyse où l'insaisissable (signifié par l'ellipse du complément après la préposition *autour*) se laisse saisir, dans le vers suivant, par la magie d'un *comme si* :

> On passait notre temps
> A tourner autour
> A faire comme si le vent
> Avait des contours

Imaginer que le vent, c'est-à-dire l'esprit, puisse avoir des formes qui le rendent maîtrisable, c'est sans doute se leurrer : l'amour, contrairement à la séduction, implique qu'on ne tourne pas autour mais qu'on s'engage ; il demande aussi qu'on cherche moins à contrôler le vent, qu'à s'abandonner à son souffle. Tout s'éclaire, par le détour de la suggestion poétique. C'est la revanche du français, langue mineure de l'élucidation des affects, sur l'anglais, présenté comme la langue majeure du cliché… Dans l'enceinte de la chanson française contemporaine, le canteur anglophone se refuse à l'investigation des émotions ; il s'en tient à l'expression de ses états, sans vouloir aller plus loin. Le canteur francophone, lui, entreprend de lutter contre l'indicible, de se mesurer à l'incommensurable du sentiment. Il resterait, bien sûr, à vérifier cette hypothèse sur un large corpus. Mais je la crois juste ; car je devine en Souchon le chanteur qui a ouvert ce nouveau front éthique.

3. Gainsbourg, Souchon ou l'anglais à la marge

Souchon, comme tout grand poète, a créé un poncif : c'est dans son sillage que se situe, au moins sur le plan des thèmes et des formes textuelles, la production de la NSF. Il a fait de l'anglais la langue des marges culturelles, une langue mineure s'adossant au français, contre l'anglais de la globalisation, cette langue majeure des arrogances sociales et des impérialismes économiques. Gainsbourg avait ouvert la voie, mais en reliant sans doute trop explicitement la marginalité à la représentation des sexualités hors-norme. Commençons donc, au mépris de la chronologie, par Souchon.

Souchon est l'un des rares à introduire l'anglais comme vecteur d'une culture autre que strictement musicale : ainsi, le single sorti en 1981, *Somerset Maugham*. Malgré la référence littéraire prestigieuse, deux traits majeurs permettent d'intégrer cette très belle chanson à une esthétique populariste. D'une part, le nom propre est désanglicisé : sa prononciation est calquée sur sa graphie, ce qui n'est pas le cas en anglais. Le schéma accentuel caractéristique de l'anglais (initiale tonique de *Somerset*, ténuité vocalique des syllabes atones, variété des longueurs vocaliques) est sacrifié au profit d'une accentuation à la française, très plate, sur la finale. La francisation du vocable est surdéterminée par la rime suffisante qui apparie *Maugham* et *dame*, qui est peut-être une allusion voilée à l'homosexualité de l'écrivain. Par ailleurs, la chanson ne se déploie pas sur le mode élitiste de l'allusion mais sur le mode explicatif de la pédagogie : l'atmosphère romanesque et coloniale des nouvelles de Maugham est décrite de manière suggestive ; elle n'est pas censée être connue et reconnue par un public crédité d'une culture encyclopédique. Neutralisée, l'anglicité n'est donc plus une barrière mais un tremplin pour l'imaginaire. Le public peut alors apprécier le contraste entre un effet de dépaysement culturel (créé par les noms propres *Maugham*, *Robert Taylor*[4] et la référence à la marque de tabac *Navy cut*) et l'obsession intime du canteur : être délaissé au profit d'un tiers plus séduisant que lui… Sous ses oripeaux anglo-américains, la chanson conjure ainsi la peur d'être un *minus habens* :

> Les capitaines beaux, lâchez-moi

[4] Sémiotiquement suggestive, l'association des deux noms n'est pas, à ma connaissance, référentiellement motivée : Taylor n'a jamais joué dans un film adapté d'une œuvre du prolifique écrivain.

Les femmes sont sensibles à tout ça
Laissez-nous tranquilles baskets
Chocolat noisette
Sur notre canapé
Allez, Somerset, ailleurs
Casser les autres cœurs
Des autres fiancés

Comme dans ces nouvelles pour dames
De Somerset Maugham

On peut se demander quelle est la portée de l'analogie qui sert de refrain : « Comme dans ces nouvelles pour dame / De Somerset Maugham ». Appartient assurément au registre romanesque (que la chanson parodie et célèbre) l'image du beau capitaine séducteur, apparaissant sur fond de décor colonial ; mais peut-être l'ensemble du trio mis en scène par la chanson - la femme conquise, l'homme ordinaire et le héros irrésistible - relève-t-il de ces « nouvelles pour dames » dont la chanson française cherche à conjurer le charme vénéneux : le canteur chercherait alors à échapper à l'emprise d'une fiction qui l'implique et le dévalorise. Somerset Maugham est ainsi le vecteur par lequel s'effectue la double disqualification de l'hétérosexuel moyen, mal assuré de ses charmes et de ses atouts, face à ses deux rivaux solidaires : l'amant d'exception et l'écrivain gay, le second inspirant aux « dames » le désir du premier.

On le voit. Souchon est un grand chanteur populaire parce que, dans ses textes, le référent culturel étranger est souplement intégré, harmonieusement assimilé, à un affect qui s'exprime, lui, en français. L'anglais devient partie constituante de sa mélancolie ; il en enrichit le clavier culturel, en la diffractant sur des thématiques nouvelles. C'est ainsi que j'explique deux traits stylistiques caractéristiques de l'écriture de Souchon : d'une part, l'inversion volontairement artificielle d'épithètes ; d'autre part l'insertion de bribes d'anglais dans des phrases françaises qui, de ce fait, n'en expriment que mieux le flottement de l'identité. Connotant l'anglicité, l'inversion de l'épithète est exhibée par le titre de l'album *Ultra moderne solitude*, paru en 1988. Il est significatif que l'épithète *ultra moderne* soit ainsi rattachée, par sa position, au monde anglo-saxon. Le procédé crée un contraste déchirant entre l'actualité la plus contemporaine et une solitude sans âge, archaïque ou éternelle, revenant hanter cet aujourd'hui qui semblait l'avoir vaincue :

Pourquoi ces rivières
Soudain sur les joues qui coulent
Dans la fourmilière
C'est l'Ultra Moderne Solitude

Ce qui est « ultra moderne », ce n'est donc pas tant la fourmilière de la grande ville mondialisée que le sentiment apeuré face à une question sans réponse, à un malaise sans explication, à un trouble que résume ce vers : « Des fois on sait pas bien ce qui se passe ». La mélancolie se nourrit de ces poches de non savoir, de non contrôle, persistant au cœur d'un monde qui prétend rendre raison de tout. Dans « Normandie, Lusitania », le constat méta-poétique de la brièveté de la chanson, inévitablement associé à la brièveté de l'amour, est conjuré par le désir de ralentir le temps que symbolise le paquebot, tout en longueur, et la traversée, tout en lenteur, qu'il permet :

Pour qu´elle soit longue, longue,
L´histoire de nous,
Comme une jamais finie song
Jusqu´au bout,
Normandie, Lusitania. {2x}

L'anglais contribue à renforcer le caractère déhanché de ce français maladroit (« l'histoire de nous » VS « notre histoire ») ; l'anglicité du lexème *song* est surdéterminée par l'antéposition, interdite en français, d'un participe, qui traduit littéralement l'adjectif composé *never-ending*, lequel se rapporte plutôt à des phénomènes jugés désagréables… Le passage du français à l'anglais, cette hybridation des langues, montre bien que c'est le dédoublement, source de la duplicité, qui est au cœur du malaise chanté par Souchon. Que le deux du couple ne soit pas une ressource mais un sujet permanent de perplexité et de souffrance, voilà ce que fait entendre, de manière neuve, l'intrusion de l'anglais dans le français par le biais de l'épithète inversée. Ainsi, dans le refrain de « Paradoxal système[5] » :

> Plus je m'éloigne et plus je t'aime
> C'est le paradoxal système

Ou dans « Karin Redinger »

> Karin Redinger
> Arrêtez d' m'envoyer des fleurs
> J'ai une femme à Paris
> Et vous un gentil mari
> Cessons-là cette musicale comédie
> Votre lune de miel au fil de l'eau

Ou encore dans « My song of you » (chantée par Voulzy) :

> My...
> Song of you
> C'est pour sécotine you
> C'est d' la colle chantée
> Pour que tu partes jamais
> Que tu dises à tout 1' monde
> Ce guimauve singer
> Moi tout ce qu'il sing ça m' plaît
> Voilà pourquoi p'tit bout
> I sing my song of you

Ce dernier exemple est le plus riche, parce qu'il montre que l'inversion de l'adjectif entre dans un réseau signifiant de figures fondées sur un usage peu académique de l'anglais. La figure dérivationnelle (*song*, nom, *sing*, verbe, *singer*, nom dérivé par suffixation) sature le refrain. La syntaxe est aussi bancale en français, avec l'emploi de *secotine* comme verbe à qui *you* sert de complément, qu'en anglais, avec le choix peu orthodoxe de la préposition *of* (dans *song of you*) au lieu de la construction plus admissible *song for you* ou *about you*. À la fois étrangère et familière, hors-norme et omniprésente, la langue anglaise tient à distance une sentimentalité que le canteur ne peut ni assumer, ni refuser, car elle est au cœur de sa double identité d'homme et de chanteur. La sécotine de l'amour solidarise en effet l'être sensible et l'être chantant, que les médiations sociales de l'art et du métier devraient pourtant tenir séparés. Cette continuité est inavouable parce qu'elle est honteuse : s'il faut chanter pour se faire aimer, n'est-ce pas parce que sans le chant, l'homme serait incapable d'être aimé[6] ? À l'origine du chant, n'y a-t-

---

[5] Loin de chercher à homogénéiser les formes linguistiques, Souchon tient à souligner voire à creuser l'écart entre les deux langues rapprochées : ainsi, en laissant le e dit muet à *moderne*, le chanteur francise une épithète qui pourrait être anglicisée à peu de frais ; de même, pour le e et l'accent grave, maintenu, de *système*. En anglais, *paradoxal* se dit *paradoxical*.

[6] C'est à Barbara qu'on doit d'avoir révélé le désir qui sous-tend la posture de tout canteur : « Ma plus belle histoire d'amour », 1967, pour l'enregistrement. Voir Barbara, *L'Intégrale*, édition revue et augmentée de Joël July, Paris, L'Archipel, 2012, pp. 99-101.

il pas la peur de l'abandon, la hantise de l'impuissance et de la solitude ? L'anglais tient ce soupçon à distance : mêler les langues, ce n'est donc pas tant faire se rencontrer les sexes que se rapprocher, par le jeu de l'écart et du détour, du cœur battant d'une identité blessée, à jamais désireuse d'un lien qu'elle appelle et redoute…

Je voudrais pouvoir affirmer – mais je n'en ai aucune preuve – que la poétique de Souchon s'est élaborée en partie en méditant sur l'exemple, et je crois sur l'échec, de celle de Gainsbourg. L'anglais de Gainsbourg ne le montre que trop : son art est tout entier pris dans de le jeu de la confession – c'est-à-dire d'une mise en scène de l'aveu, et cela quel qu'en soit l'objet : le trouble identitaire ou le fantasme sexuel, le premier étant, ce qu'a bien compris Souchon, beaucoup plus fécond que le second. Dans les deux derniers albums studios de Gainsbourg, *Love on the beat* (1984) et *You're under arrest* (1987), l'anglais est asservi à la volonté de provocation. Ainsi, dans « Five easy pisseuses », le français *pisseuses* détourne l'anglais *pieces*. On le voit : le jeu sur les mots a perdu toute son aérienne légèreté, car on le sait orienté par l'obsession de condenser, sur l'espace textuel le plus réduit qui soit, le plus d'allusions sexuelles possibles. Ainsi s'explique la projection un peu mécanique du groupe /ks/ ou de la consonne /k/, évidemment caractéristiques du mot *sexe*, sur l'ensemble de la chanson. Plus communs en anglais qu'en français, ces phonèmes obligent à transcrire en anglais presque tous les mots pornographiques de la chanson :

> Ses petites socks
> Me mettent en erex
> Elle me suck
> De mes cinq petites pisseuses j'ai préféré la six
> Je les avais limées limées limite jusqu'à l'intox
> Ses petites socks
> Me mettent en erex
> Et je la fuck

Dans cet avatar du sonnet en x d'un genre nouveau où la lettre x renvoie, bien évidemment, à la pornographie, le mot *sexe* prescrit la troncation d'*érection* en *erex*, la sélection de *socks* (les chaussettes) comme lieu du fantasme fétichiste, la prononciation à l'anglaise de *six* et plus haut, le choix du *sax* écouté dans un dancing. L'anglais offre, quant à lui, la possibilité d'intégrer, grâce aux monosyllabes *suck* et *fuck*, la mention des deux moments clés du rapport sexuel au paradigme phonologique qui structure le poème. Mais le verbe *limer* montre que le jeu et le joueur ont leurs limites… Est-il possible de dire que cet art de grand rhétoriqueur de la pornographie semble assez vain ?

Il y a un autre Gainsbourg, que l'anglais révèle à sa manière, par les jeux sur l'onomastique. Gainsbourg, on le sait, est la francisation et la dissimulation d'un nom juif allemand : Ginsburg. Dans l'un des premiers et des plus retentissants succès du duo Gainsbourg / Birkin, « 69, année érotique », le chanteur se met en scène et transforme le nom de la femme aimée en le rapprochant le plus possible du sien…

> Gainsbourg et son Gainsborough
> Ont pris le ferry-boat
> De leur lit par le hublot
> Ils regardent la côte

Qui ne comprend l'enjeu ? Gainsborough est le peintre de l'élégance aristocratique. Gainsbourg se rêve en Pygmalion britannique : Jane, qu'il peint dans ses chansons, est son Gainsborough, non parce qu'elle serait l'inerte et précieux tableau d'un collectionneur, mais parce qu'il est lui-même devenu cet artiste parfait dont il rêve. Ecoutons le signifié : *Ginsburg*, accentué sur la première syllabe, fait entendre la *guigne* du petit juif traqué ; *Gainsborough*, lui, fait sonner le *gain* acquis par l'aristocrate – et la diphtongue anglaise de *gain* est précisément celle qui

s'incruste au cœur du nom de l'aimée : *Jane*. Par chanson interposée, le canteur demande donc à la femme aimée – et à l'anglais avec lequel elle fait corps – de l'aider à accomplir cette alchimie de la laideur en beauté, de la judéité en anglicité, de la faiblesse en force. C'est, je crois, cette tentative dont la pornographie des derniers albums porte ironiquement le deuil. L'anglais signale en effet le désir d'être autre et mieux que soi, mais aussi l'imposture ou la chimère de se vouloir « aristo », élégant, séducteur, polyglotte, quand on n'est soi et rien que soi. Peut-on échapper à son destin d'homme ordinaire, rivé à sa langue ? Peut-on changer d'identité en changeant de langue ? N'est-ce pas ce leurre que dénonce la mue du gentilhomme anglais – Gainsborough – en rustre français, Gainsbarre :

> On reconnaît Gainsbarre
> À ses jeans à sa bar-
> Be de trois nuits ses cigares
> Et ses coups de cafard
> Ecce homo

Voici l'homme – l'homme nu, l'homme éternel et singulier : voici l'homme – et *exit* l'anglais et ses travestissements. Gainsbarre crucifie Gainsborough « au mont du Golgothar ». Sous ce travestissement burlesque perce le nom de… *Gotha* ; en Gainsbarre, la judéité ironiquement souffrante, scandaleuse, reprend tous ses droits sur l'aristocratie sereinement libertine…

Conclusion

Le cœur affectif de la chanson – et qui explique que la chanson d'amour soit si spontanément tentée de se refléter, de se commenter, de se mettre elle-même en scène – n'est pas autre chose que le sentiment viscéral de l'échec : « Quand je s'rai KO » / « When I will be down », chante Souchon : ce *will* fautif, interdit après *when* qui marque à lui seul le décalage temporel par rapport au présent, inscrit la hantise d'un futur nauséeux qui serait déjà en train de s'accomplir – et qu'il faut donc conjurer par la chanson. Je suis déjà KO, en instance de l'être et je chante pour ne pas trop choir ou déchoir. Le brassage des langues, on l'a vu, est une tentative de jouer avec cette souffrance, de la déplacer, de la symboliser, sans doute pour mieux l'apprivoiser. Mais domptée, elle ne l'est jamais complètement. Ce reste de douleur que nulle esthétique ne peut sublimer, ces signes qui font défaillir le code, voilà, en chanson comme ailleurs, ce qui nous touche le plus dans l'art – et ce qui rédime toute œuvre de son insupportable facticité.