



HAL
open science

”La chanson ou l’art d’apprivoiser le temps”

Joël July, Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Joël July, Stéphane Chaudier. ”La chanson ou l’art d’apprivoiser le temps”. Perle Abbrugiati, Stéphane Chaudier, Stéphane Hirschi, Jean-Marie Jacono, Joël July, Céline Pruvost. Cartographier la chanson contemporaine, Actes de la Première Biennale Internationale de la chanson, PUP, pp.255-272, 2019, collection ”Chants Sons”, 979-1-03200-208-7. hal-02428407v1

HAL Id: hal-02428407

<https://hal.science/hal-02428407v1>

Submitted on 9 Jan 2020 (v1), last revised 10 Feb 2023 (v2)

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.





Commençons par ces deux constats simples. La chanson n'est pas un art visuel. Elle n'est pas non plus un art intellectuel. Faute de s'adresser à l'œil, elle ne peut ni montrer ni construire le temps, à la manière d'une galerie; ce n'est pas à elle qu'il faut demander des repères ou des échelles. Certes, elle fixe des traces, elle évoque l'air du temps, et c'est déjà bien beau. Mais si la chanson a une histoire, elle n'est pas l'histoire; elle n'est pas non plus une philosophie du temps: car cet art populaire est incapable de tenir un « discours sur ». Sur le temps qui passe, elle n'offre donc ni panorama ni belvédère. Philosophiquement muette ou négligeable, comment pourrait-elle éclaircir ce qu'il y a de plus inéluctable et de plus fondateur dans la condition de l'homme, le temps? Comment un art mineur, rapporté à un thème majeur, pourrait-il proposer autre chose que des clichés mélancoliques, résignés ou consolateurs sur le temps qui passe? Pourtant, la chanson, on le devine, peut donner sens, apporter un sens, du sens ou des sens aux temporalités multiples qui nous enserrent de toutes parts.

Forts de ce pressentiment, on ne saurait en rester là, à ces deux constats qui ne rendent pas justice à la chanson; certes, elle n'offre pas à ceux qui l'aiment une philosophie du temps qu'ils ne demandent d'ailleurs pas; les concepts ou les démonstrations sont bien évidemment étrangers à l'art de la chanson; mais celui-ci n'en propose pas moins une

certaine expérience du temps, une expérience qui serait aussi une pensée ou, pour le dire en termes compliqués, une phénoménologie; car si c'est dans le temps qu'apparaissent tous les phénomènes, la chanson a le pouvoir quant à elle de faire apparaître, indépendamment de ses thèmes, « un peu de temps à l'état pur », comme le dit si bien Proust. Et c'est ce peu de temps à l'état pur que nous allons essayer de cerner, cette gouttelette qui est déjà *du* temps sans pouvoir prétendre bien sûr être *le* temps. Comment la chanson nous introduit-elle à une expérience spécifique du temps humain? En quoi nous permet-elle de connaître, ou mieux, de goûter un rapport au temps qui n'appartient qu'à elle? À quelle vérité du temps, à quelle expérience du temps nous rend-elle sensibles?

À propos de Proust, Julia Kristeva a forgé cette admirable expression: « le temps sensible ». Par son style ou son art de raconter une histoire, Proust aurait inventé un appareil à faire sentir le temps ou ce qu'il croit être le temps. Nous pensons qu'avec ses moyens propres, la chanson a la même ambition. Pour mieux comprendre comment elle envisage ou dévisage le temps, écoutons Proust un instant parler du temps:

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long, non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet

vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer. (*Le Temps retrouvé*)

Le temps « saturnien » de Proust, dont la conscience suscite « fatigue et effroi », est aux antipodes du temps de la chanson. La perception de la longue durée existentielle dépend de la longueur d'un roman qui s'étire pour embrasser le cours d'une vie ; les dizaines d'heures qu'il faut pour venir à bout de la *Recherche*, les sept volumes rangés dans une bibliothèque, sont deux symboles ou deux équivalents (l'un temporel, l'autre spatial) de la longueur de la vie ; la chanson, elle, ne peut pas prétendre restituer cette pesanteur ou cette densité du temps. Autrement dit, la matérialité d'une œuvre d'art (long cycle romanesque ou chanson brève) influe nécessairement sur la manière dont elle filtre le temps et le fait percevoir. Proust dégage deux paradoxes qu'ignore la chanson : d'une part, le sujet adhère à un temps qui pourtant ne cesse de fuir et qu'il faut sans cesse « maintenir attaché à soi » ; d'autre part, le temps, cette réalité familière, s'accumule jusqu'à « nous jucher sur son sommet vertigineux », d'où à chaque instant nous risquons de tomber. Vertige, fatigue, effroi : Proust insiste sur la défamiliarisation du temps que provoque la conscience du temps ; « organe » monstrueux, cette conscience déforme la perspective, problématise les évidences. La chanson, elle, ne veut pas transformer le temps en monstre. Elle cherche à l'appivoiser. Mais

l'appivoiser, n'est-ce pas le domestiquer ? N'est-ce pas adoucir le tragique du temps, donc le méconnaître et le trahir ? Si appivoiser, c'est apaiser des tensions, si appivoiser, c'est altérer l'altérité du temps pour en faire un outil docile et malléable, alors, on risque de ne concevoir la chanson que comme un art mièvre et mensonger.

Dira-t-on que la chanson invite à chanter, à danser donc à convertir l'énergie du temps passé en plaisir ? C'est possible, mais non suffisant. Dira-t-on que même triste (*Avec le temps* de Ferré est là pour en témoigner), la chanson contribue à dissoudre la tristesse comme l'eau dissout le sucre ? Mais justement la chanson n'est pas de l'eau sucrée ; et même mineur, l'art n'a pas vocation à être une thérapie existentielle, une sorte de sagesse ou de compensation qui dispenserait le bien-être. La chanson nous fait faire l'expérience du temps avec une délicatesse où il entre aussi beaucoup d'âpreté. Dans un premier temps, nous montrerons comment les traits principaux de la chanson (la brièveté et la recherche du plaisir sensoriel) induisent un certain rapport au temps et à sa félicité. Dans un second temps, nous analyserons les diverses manières par lesquelles la chanson appivoise le temps ; nous envisagerons ainsi le temps représenté, le temps partagé et le temps poétisé, comme autant de modalités par lesquelles la chanson, lanterne magique, s'empare du temps et infuse en nous

quelques-unes de ses vertus : vertu du temps et de la chanson, vertu du temps mis en chanson. Enfin, au rebours du cliché rebattu qui prétend que le temps linéaire du discours est incapable de rendre compte de la plénitude existentielle du temps, nous montrerons que la chanson est aussi un art poétique en ce qu'elle capture du temps en faisant fourcher la langue : cet art de la langue qui fourche, nous le définirons comme une poétique de la complexité dans la simplicité.

La chanson, une petite phénoménologie du temps

Commençons par énumérer ce dont nous ne parlerons pas¹. Sur les rapports entre la chanson et l'histoire, nous ne dirons rien ; il est évident que la chanson est le reflet, le miroir plus ou moins déformé ou déformant, d'un feuilleté temporel : au temps collectif de l'histoire et de la société s'ajoute le temps individuel du chanteur ; entre les deux, il y a le temps de la chanson comme art, avec sa longue durée et ses effets de mode. C'est le

temps des historiens, des biographes, des spécialistes de la chanson. Sur les rapports entre la chanson et le tissu de nos affects, nous ne nous appesantirons pas davantage : il est évident que les chansons sont des petites madeleines qui rythment nos existences : à la découverte d'une chanson, au temps des écoutes répétées, obsessionnelles parfois, finissent par se superposer les réminiscences et les retours de flamme. Dans le vaste chapitre des intermittences du temps, insérons celui des intermittences de la chanson. Mais chacun en conviendra : c'est un calendrier trop subjectif pour qu'il en soit ici rendu compte. Nous ne proposerons pas non plus une thématique psychologisante des expériences du temps en chanson. Il est incontestable qu'il est, dans les chansons comme dans la vie, des temps heureux et des temps malheureux : les premiers sont dilatés et sereins, ou bien intensément rythmés et pulsionnels ; les seconds sont chargés d'angoisses, de déceptions ou de mélancolie, pour ne rien dire des temps morts de l'ennui, de l'indifférence ou du dégoût. Toutes ces diaprures affectives du temps qui passe, dans la joie ou le désespoir, font le charme évident de la chanson ; ce serait trop facile, et donc assez fastidieux, de le montrer.

Comme tout objet immergé dans le temps, la chanson telle une éponge s'imprègne du temps dont elle porte les traces. Elle témoigne donc de son passage, mais ni plus ni moins que les calendres de voiture, les architectures,

1 D'abord pour la raison que nous avons déjà abordé la problématique et la thématique du temps dans une communication en ligne sous format vidéo et textuel : Stéphane Chaudier, Joël July, « Temps et Chanson », *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de Lyon / DGESCO, novembre 2015. En ligne : <http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/langue/temps-et-chanson> et <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01613688/document> (consultés le 11 juin 2018).

les tics langagiers ou les modes vestimentaires. Comment dans ces conditions concevoir la spécificité du temps en chanson, du temps qui advient par la chanson ? La chanson, on le sait, est un genre bref ; elle dure quelques minutes, à peine ; elle est interruptible ou réitérable à loisir ; c'est pourquoi elle allège notre rapport au temps ; elle supprime la conscience lourde, angoissée, du vieillissement : car en trois minutes, on meurt, mais on ne vieillit pas. Et *Avec le temps* de Léo Ferré confirmerait que malgré toutes les raisons qu'offre la chanson de sentir le temps comme le destin tragique de l'homme, malgré les ruses cyniques du chanteur pour se satisfaire de son présent dépressif :

[...] la chanson de Ferré nous purge et paradoxalement nous soulage de cette lourdeur qu'elle nous communique : car compter le temps, c'est le rythmer ; c'est donc le rendre supportable, voire agréable ; et la chanson est un art du corps, du corps rendu sensible au temps. Dès qu'il est invité à entrer dans une chanson, l'auditeur sait que sa fin est proche : mais la fin de la chanson, et non la sienne propre. Tout le miracle est là : la chanson s'achève, et nous lui survivons ! [...] Ce temps compté est dirigé vers une fin qui n'est pas conçue pour être notre fin. Dans la tragédie, un sacrifice réel ou représenté montre qu'un vivant doit payer de sa vie pour nous rendre plus forts par le spectacle de sa mort. En chanson, la plupart du temps, ce qui cesse, c'est une onde sonore : elle a scandé son écoulement, elle a marqué son passage, en

charriant avec elle des émotions. La chanson est un art pathétique, mais non tragique².

La chanson n'est pas non plus un art narratif. *Avec le temps* nous l'a bien montré : la chanson ne raconte pas la vie d'un homme ; elle dispose à une émotion qui implique le temps et la conscience du temps. Le récit, lui, configure et dramatise le temps : il discipline le flux temporel par une chronologie, des relations causales ; il dramatise l'expression du temps en montrant une quête : le héros désire un objet et à la fin du récit, il a réussi ou échoué, acquis ou perdu quelque chose. Pour cela, le héros du récit aura dû lutter : le récit représente le conflit acharné des volontés. La chanson, elle, est plutôt un art de l'événement : quelque chose arrive à quelqu'un. Dans *Avec le temps*, c'est l'évidence de la fin de l'amour qui nous tombe dessus. La chanson nomme et explicite l'émotion, décrit les conditions de son émergence, analyse ses effets sur le sujet concerné. La chanson est donc art pathétique (qui vise à produire des intensités affectives, des émotions) plus qu'un art narratif. Joël July a bien montré en quoi elle s'oppose à la série³,

2 « Introduction », in Joël July, Pascal Pistone (dir.), *Ferré... vos papiers!*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », octobre 2018.

3 Joël July, « Chanson française : état des lieux communs », in Bruno Blanckeman, Sabine Loucif (dir.), *Fixxion*, n° 5, 2012. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/14/showToc>.

autre genre populaire où la question du temps prend un relief saillant. La série est fondée sur des effets de surprise à répétition; elle provoque une addiction moins à la nouveauté (car les héros continuent d'être les héros) qu'à l'imprévu. Et après? Et après? Cette question, reconnaissons-le, n'est pas celle qui aimante la production et la réception de la chanson. La série est un art des interruptions judicieuses et de la relance; c'est un art moderne lié à l'accélération (industrielle, technique) du temps (le feuilleton de la presse à grand tirage au XIX^e, la série télévisée aujourd'hui). La chanson est un art très ancien de l'accompagnement des activités humaines; elle ne transforme pas le temps en excitation mais en émotion poignante.

Il existe d'autres affinités électives entre la chanson et le temps qui font de la première un art du temps. La chanson fuse comme le temps; sitôt lancée, elle institue une double rupture: de même qu'une prise de parole est rupture par rapport au silence qui la précède, la chanson est doublement écart, et par rapport au silence qu'elle rompt, et par rapport au langage, puisqu'elle est musique et poésie. Dès qu'elle commence, c'est un temps neuf ou autre qu'elle inaugure: si la chanson est inconnue, elle ouvre pour nous les vannes d'un temps original; si elle nous est déjà connue, elle réitère un temps parallèle au quotidien; mais dans tous les cas, la chanson fait circuler le temps; or ce temps auquel elle nous fait accéder se donne d'emblée à nous sous les espèces euphoriques

de l'esthétique (mise en jeu du corps) et du maîtrisable (par la brièveté). Ce qui est bref rassure; ce qui est long inquiète; mais ce qui est bref frustre; or la brièveté de la chanson frustre peu, parce qu'elle s'offre à la répétition.

Concluons ce premier ensemble de remarques. Nous avons vu que, sous le regard du temps, la chanson peut être définie comme un art du corps, un art de la brièveté, un art pathétique qui vise l'émotion et l'intensification de la vie. Contrairement à la philosophie ou à l'histoire, la chanson n'offre assurément pas un savoir sur le temps; elle ne cherche pas à dire ce qu'est le temps; mais elle propose une expérience du temps. Pour la caractériser, disons que la chanson est du temps miniaturisé: elle apprivoise le temps, comme la miniature permet à l'homme d'avoir prise (ou l'illusion de la prise) sur l'immaîtrisable du monde. C'est cette miniaturisation du temps qui autorise un rapport euphorique et euphoriquement pathétique au temps: que la chanson de Ferré dure dix, vingt, trente minutes, au lieu de trois, et elle devient insupportable. Appivoiser le temps, c'est donc bien le condenser. C'est ensuite le connaître de manière concrète, l'approcher dans son jaillissement, son écoulement et sa fin. C'est aussi nous le concilier, nous réconcilier avec lui; en ce sens, la chanson relève à la fois d'un savoir populaire, sans intellectualisme, sans technicité ni méthode, et d'une pratique. C'est pourquoi nous dirions volontiers que tout sujet

humain, qu'il soit chanteur ou auditeur, dès lors qu'il est mis en relation avec une chanson, fait une expérience spécifique du temps, une expérience de phénoménologie populaire.

Dans les parties qui suivent, nous montrerons que la chanson propose un jeu d'équilibre très fin entre temps externe (le temps réaliste auquel se réfère la chanson, en représentant, en formalisant l'expérience commune du temps) et temps interne (c'est-à-dire le temps que la chanson met à s'accomplir en tant que chanson, le temps impliqué, la durée intrinsèque de la chanson). Or plus le temps externe s'étend (sans jamais toutefois disparaître), plus la chanson se rapproche d'une poétique du temps pur ; mieux : elle fait advenir le temps comme parfait écoulement à la fois ontologique (le temps passe) et pathologique (le passage en passant se charge d'affects et suscite en nous des émotions).

Le temps représenté

Pour que le temps se manifeste à la conscience, il faut que celle-ci puisse enregistrer un changement ; la chanson dispose pour son auditoire des repères lui permettant de passer de l'antécédent au conséquent et de mesurer, par un jeu de variations plus ou moins visibles et virtuoses, le temps qui passe. Dans *Zangra*, de Jacques Brel, le temps est comme maillé par des répétitions très saillantes : la chanson est en effet composée de quatre strophes de

six vers et d'une chute. La composition de chaque sizain est invariable : ils s'ouvrent tous en rappelant l'identité de Zangra, dont le nom, la fonction et le désir persistent inchangés malgré le passage des ans (vers 1 et 3) ; puis au temps du désir (qu'atteste le futur de *viendra* au vers 3) s'oppose le présent, lui-même structuré par la succession de connecteurs ostentatoires : *en attendant ce jour, alors, mais* (vers 4 à 6). D'une strophe à l'autre, le défilé des années est marqué par ces deux repères que sont la carrière militaire et la carrière amoureuse du héros. La première est ponctuée par une flatteuse montée en grade : Zangra commence comme « lieutenant » et finit « général ». Chaque grade est introduit différemment : à l'orgueil de la jeunesse (« *Je m'appelle Zangra et je suis lieutenant* ») succède, dès la strophe 2, la précoce mélancolie d'un âge mûr trop vite atteint : « *Je m'appelle Zangra et déjà capitaine* » ; « *Je m'appelle Zangra maintenant commandant* » (nous soulignons). Dans le dernier sizain apparaît le mot *vieux* (« *Je m'appelle Zangra je suis vieux colonel* ») repris dans la chute : « *Je m'appelle Zangra hier trop vieux général* ». Cette strophe est ironiquement amputée de ses trois derniers vers, parce qu'à cet âge, il ne saurait plus être question d'amour. Parfaitement césurée, chaque strophe comporte en effet un volet militaire (vers 1 à 3) et un volet érotique (vers 4 à 6) : en attendant d'être sacré héros par ses ennemis, Zangra multiplie les conquêtes féminines, avec

la brutale désinvolture du Don Juan. Dans le dernier vers des sizains, les femmes sont systématiquement dévalorisées par rapport au cheval, emblème de la virilité conquérante et instrument de la gloire héroïque. Mais là encore, cela n'a qu'un temps : le vers 6 («*Mais elles rêvent d'amour et moi de mes chevaux*») est repris par le vers 24, où s'opère le renversement du rapport de force : «*Je parle enfin d'amour mais elle de mes chevaux*».

Malgré l'obsédante présence du temps, cette chanson n'est pas à proprement parler un récit et ne remet pas en question ce que nous disions plus haut du feuilletonnage ; elle serait plutôt un récit en creux ; car si le temps passe bel et bien dans *Zangra*, il passe sans apporter au héros l'objet de son désir sous la forme de l'opposant fantasmé, ennemi espéré et moteur de l'épopée fabuleuse. À l'insu de *Zangra*, c'est le temps martelant l'existence qui se révèle être le véritable ennemi, celui qui transforme les rêves de jeunesse en désillusions et dévoile ainsi la double bêtise des rêves et du rêveur. Pour faire de *Zangra* un symbole de la vacuité existentielle, le chanteur choisit de juxtaposer des séquences au présent correspondant aux différents âges de sa vie. Ce chanteur intradiégétique est pourtant curieusement absent de son récit de vie ; car le temps qui passe ne lui apprend rien, ne suscite en lui aucune prise de conscience. Le personnage est saisi par une série de présents sans passé, privés de profondeur temporelle ; ces présents

ponctuels disent cette incoïncidence du sujet au temps alors même que la chanson compte le temps, et de manière obsessionnelle, pour un auditoire partagé entre le comique de la satire et l'angoisse ou le vertige du vide.

Zangra est la chanson du romanesque évidé : ni l'amour ni la guerre ne peuvent garantir au héros cette transitivité consistante ou cette altérité sans laquelle il n'est sans doute pas de vie réussie. Parce qu'il est si bref, tenant tout entier dans le cadre d'une chanson, ce récit de vie s'offre à nous comme une épure, qui serait aussi une caricature : car le temps ainsi compté de cette chanson se présente sans ombre ni mystère, dans une perfection vide que surligne le formalisme appuyé des strophes. Le temps de cette chanson n'a pas besoin que nous le remplissions de notre chair, que nous comblions ses ellipses, que suppléions à ses lacunes : il se dévide tout seul. Il s'agit d'un temps sans reste, temps exposé, rageusement mis à distance ou tenu en respect par la chanson ; ce temps purement externe s'évanouit dans sa pure représentation. En cela, *Zangra* est quasiment un hapax ; car habituellement, le temps en chanson est un gruyère, une masse faite de trous que l'auditoire sollicité remplit avec le savoir que lui donne son expérience. En raison de la collaboration qu'elle requiert du destinataire, ce temps propre à la chanson peut être nommé *temps partagé*.

Le temps partagé

En plaçant la chanson, art populaire, sous le signe de la simplicité, Joël July a montré que le texte de la chanson apparaît d'autant plus simple ou moins chargé de contenu que c'est au lecteur que revient le soin de reconstituer une partie de son sens en apportant les référents implicitement convoqués par la chanson. Du point de vue de la structuration du temps, ce procédé conduit l'auditeur à recomposer, à l'aide de quelques indices offerts par le texte, la chronologie qui permet à l'histoire racontée de tenir debout ; car très souvent, la chanson se focalise sur un moment ; mais de petits signaux aident l'auditeur à replacer ce moment dans une perspective temporelle qui lui donne relief et pertinence. C'est le cas de la chanson de Beaupain, *33 tours* ; de manière singulièrement habile, cette chanson se sert d'autres chansons – *L'Amour à la plage* de Niagara (1986), *Amoureux solitaires* de Lio (1983) ou encore *Tombé pour la France* d'Étienne Daho (1985) – pour se dater elle-même. Or, l'argument psychologique de *33 tours* dépend de la prise en compte minutieuse par l'auditeur des repères correspondant à l'année de parution des chansons. Remontons donc le temps en chanson ; remontons-le avec ces chansons mentionnées qui servent à mesurer le temps ; et reconstituons ainsi la petite énigme chronologique que nous soumet *33 tours*.

Trente-trois est le chiffre magique autour duquel pivote la chanson ; c'est l'âge mystique des accomplissements et des bilans, puisque c'est l'anniversaire où meurt le Christ. *Trente-trois* renvoie aussi bien au format de ses disques de jeunesse qu'à l'âge du chanteur. Le refrain unit ces deux repères temporels : « *Où sont mes 33 tours ? [...] Mon Dieu, j'ai trente-trois tours au compteur* ». *Tours* signifie *ans*, en raison de l'analogie qui rapproche la forme circulaire du disque de celle du compteur ; ces objets contemporains remotivent le *topos* élégiaque de l'*Ubi sunt*. Où sont les amants, les amantes, et les neiges d'antan ? Face au chanteur, la chanson installe un ou une partenaire, on ne sait, amant(e) d'un instant (« *Redis-moi un peu ton âge / Rappelle-moi ton prénom* ») avec qui le chanteur s'essaie au jeu de la séduction, de la déclaration, sans succès apparemment. Il mobilise un intertexte sentimental et chansonnier ; le premier fait miroiter une promesse (« *Et si j'ai le cœur tout retourné / Là je t'embrasserai jusqu'à la fin de l'été* ») ; le second, plus pathétique, réclame un signe d'amour même illusoire : « *Eh toi, dis-moi que tu m'aimes / Même si c'est un mensonge et qu'on n'a pas de chance / La vie est si triste* » ; la dernière est encore plus explicite : dansant en boîte, le chanteur regarde autour de lui se nouer des amours ludiques avant de constater : « *Je m'étourdis, ça ne suffit pas / À m'faire oublier que t'es plus là* » et « *Si tu r'viens, n'attends pas qu'au bout d'une corde mon corps* ».

balance ». La succession des chansons marque un subtil crescendo dans la perte de la dignité amoureuse : des amours de plage, mi-sérieuses, mi-insouciantes, mais qui n'aspirent guère à durer au-delà de l'été, à la demande d'amour puis au chantage s'indique en filigrane tout un parcours sentimental. *Retombé pour la France*, qui modifie significativement le titre de *Daho*, signifie bien que le chanteur est *retombé* amoureux, mais sans rencontrer d'écho. Ainsi s'explique sa frustration : « *Il en est des chansons / Comme des claques, elles se perdent* ».

De fait, les chansons qui unissent peuvent aussi séparer ; évoquant toute une moire sentimentale pour les uns, elles sont perdues pour les autres, pour qui elles restent lettre et musique mortes. C'est ce qu'indique la savante amphibologie du deuxième vers : *Tu connais la chanson* résonne comme une question qui, littéralement, demande au partenaire de bien vouloir communier dans le souvenir d'un tube un peu ancien. Mais *tu connais la chanson* ménage un autre rapport au temps, nettement plus dégrisant : l'énoncé enregistre la routine des demandes d'amour et les insatisfactions qui s'ensuivent. La mésentente qui se noue entre le couple précaire de *33 tours* est inscrite dans le décalage temporel induit par la référence aux chansons citées : si le chanteur est le chanteur, il est né en 1974 et a 33 ans en 2007 ; or l'album *Trente-trois tours* sort en 2008. Puisque son *alter ego* a 5 ans en 1985, lorsque paraît le tube de *Daho*, elle ou il est

de six ans *seulement* plus jeune que le chanteur. Celui-ci a 9 ans quand il écoute *Lio*, 11 ans pour *Daho* et 12 pour *Niagara* : autant dire qu'il n'est pas encore parvenu, lui non plus, au pic de ses amours adolescentes. La différence de six ans construite par la chanson pour accuser un fossé générationnel entre les deux amants est donc en partie un leurre : elle montre néanmoins que, faute de réciprocité, les plus petites différences suffisent à éloigner les partenaires. Si le *je chanté* échoue à créer du lien, le *je chantant*, lui, s'appuie sur cet échec pour nouer une belle complicité avec son destinataire.

C'est ce temps à moitié engainé dans la chanson et à moitié prolongé dans l'esprit de l'auditeur que nous appelons *temps partagé* : ce temps indivis entre les deux instances de la communication chansonnière est un très puissant vecteur du partage des émotions.

Le temps poétisé

Il ne reste maintenant plus qu'à saisir, à l'aide d'une chanson de Barbara, *Au cœur de la nuit* (1967), le temps interne de la chanson, celui qui ne trouve aucun étayage dans la chronologie. Pour le définir, rappelons la grande distinction établie par le linguiste Guillaume entre le temps impliqué (ou temps opératif, temps mental, interne au langage) et le temps expliqué, mesurable, temps externe des horloges et des sabliers. Soit ces deux énoncés : *Elle dort cent ans* et *Elle dort*

quelques minutes. Le complément du verbe cerne le temps externe, bien différent dans les deux cas. L'un est réputé très long, l'autre très bref. Mais dans les deux cas, c'est le même tiroir verbal, le passé simple, qui est employé, car le temps interne, nommé *aspect*, est rigoureusement le même : l'esprit embrasse la totalité d'une durée qui sépare la borne initiale et la borne finale qui toutes les deux limitent le procès. Qu'elle corresponde à un siècle, ou à une poignée de minutes, cette durée est envisagée de la même manière, en surplomb, selon un mouvement prospectif ; c'est pourquoi, dans les deux cas, le passé simple dynamise le récit. Dans *Zangra*, le temps externe que couvre la chanson correspond à une durée d'environ un demi-siècle : le jeune Zangra a 20 ans au début de la chanson, 60 ou 70 à la fin. Les indices temporels de la chanson ne font que porter l'auditoire en direction de ce temps externe nécessaire à l'écoulement de l'histoire.

Dans *Au cœur de la nuit*, le temps devient interne et se nourrit d'un temps psychique caractérisé quant à lui par l'impossible énoncé du trauma originel. Tout commence par un présent *j'ai le souvenir* qui renvoie au surgissement ponctuel d'un souvenir dans des circonstances spécifiques : « *une nuit pareille à celle-ci* » (nous soulignons). Mais ce présent est doublé d'un passé composé qui fait quant à lui état d'une sédimentation mémorielle : « *J'ai gardé le secret / De cette longue nuit sans lune* ». Ce souvenir s'appréhende donc comme un secret,

que la chanson ne divulgue qu'en partie. Cette résistance est bien marquée par les répétitions qui font état de la difficulté soit à se remémorer soit à dire le contenu de cette remémoration : « *J'ai le souvenir d'une nuit* » (vers 1, vers 9, vers 49) ou plus explicitement encore : « *J'ai le souvenir qu'une nuit* » (vers 24 : nous soulignons le subordonnant qui ouvre la possibilité d'un récit). À plusieurs reprises, ce récit lentement annoncé s'engage, préparé par les imparfaits : « *Il y avait une présence* » (vers 14), « *C'était au-dehors, on parlait* » (vers 17), puis « *J'allais à demi éveillée* » (vers 25). Il culmine dans l'unique passé simple de la chanson, « *Il y eut un bruissement d'ailes* » (vers 31), procès obscur que nous ne pouvons interpréter qu'à la lumière de *L'Aigle noir* et des aveux de Barbara dans son autobiographie posthume. Le mot *nuit*, qui s'inscrit dans le titre et dont la répétition façonne la chanson, construit donc un espace-temps enveloppant qui se joue de la chronologie et amalgame différentes lignes temporelles ; la diversité des formes verbales restitue cette épaisseur des temps enchevêtrés : « nuit » de l'événement originel, singulier puis répété ; « nuit » des remémorations, elles aussi répétées pendant une durée indéfinie, à telle enseigne que nous savons plus si un vers comme « *Soudain je me suis éveillée* » (vers 13 et 15) renvoie au temps de l'inceste ou au temps de sa remémoration au cours de rêves venus hanter la cantrice. Si Barbara a pu se laisser décrire sous l'expression *la longue dame*

brune, comment ne pas la reconnaître à notre tour dans ce vers qui semble décalqué d'elle : « *C'est drôle, j'ai gardé le secret / De cette longue nuit sans lune* » ? La temporalité floue de la chanson invite donc l'auditeur à se détourner de la chronologie d'une blessure indicible, qui ne pourrait être que l'objet d'une enquête ou une curiosité indécentes, pour se recentrer sur la temporalité interne à la chanson, c'est-à-dire au temps que la parole met à affronter sans jamais le vaincre un silence obstiné, un silence présent dès le premier quatrain et qui reste inentamé jusqu'à la dernière strophe : « *une longue nuit de silence* ». La chanson n'est donc pas l'aveu d'une réalité trop dure pour être dite ; la temporalité externe se dérobe dans les méandres protecteurs autant que douloureux de la nuit qui associe par le jeu savant des rimes *enfance* et *silence*, *présence* et *somnolence* ; cette nuit ambivalente est celle de la demi-conscience, du rêve éveillé, du cauchemar qui absente le sujet à lui-même et le réadresse sans fin à son trauma informulé. Au défaut de la temporalité externe advient le temps pur et purement poétique de la temporalité interne, dont l'objet propre est le surgissement de la chanson : « Au cœur de la nuit », dans cette autre nuit qu'est la scène, une femme chante, se délivrant de ses souffrances ; et son chant rapporte justement le frayage conflictuel de la parole à travers le silence, l'acheminement des mots vers une vérité partielle, le conflit jamais surmonté entre le désir de dire et le désir de taire. C'est

pourquoi le mot *silence* est si important dans cette chanson qui semble le nier, et ne fait que le peupler.

Il convient de conclure cette partie en explicitant ce qu'est la temporalité poétique propre à la chanson ; s'il fallait élire pour cette temporalité une sorte d'emblème figural qui la résumerait, nous choisirions l'amphibologie, c'est-à-dire l'ambiguïté énonciative ; qu'elle soit volontaire ou non importe peu puisqu'elle est à coup sûr perçue par l'auditeur et qu'elle fait sens dans l'interprétation de la chanson. Donnons deux exemples, l'un de Beupain, et l'autre de Barbara :

Ex. 1 : *Oh, mon cœur, t'ai-je déjà perdu ?*

Ex. 2 : *Qui es-tu pour me revenir ?*

Dans les deux cas, nous avons affaire à des énoncés ambigus, ambivalents, dont le sens, parce qu'il est mal fixé, permet d'accrocher à l'énoncé des temporalités disjointes. Dans le vers de Beupain, nous ne savons pas quel est l'objet dont le chanteur déplore la perte : est-ce de son propre cœur, de sa capacité d'aimer, de sa confiance en soi, ou est-ce de cet amour fugitif banalement prénommé *mon cœur* et avec lequel la chanson nous apprend qu'il lui faut se séparer ? Sur qui, sur quoi, et dans quel temps pleurons-nous quand nous sommes malheureux en amour et en chanson ? Nos larmes (celles du chanteur, mais aussi celle de l'auditeur sensible) s'adressent-elles au présent de l'amant(e) qui fuit ? Ou sont-elles vouées

au passé profond, lointain, immémorial, d'un amour qui a *toujours déjà* manqué ? Dans quelle ligne de fuite se dérobe notre propre cœur ? Chez Barbara, l'amphibologie est portée par le sens et la construction du verbe *revenir*. Certes, rapporté au père de la chanteuse, le verbe évoque la figure d'un revenant, d'un spectre, ce *tu* innommable et pourtant connu du sujet, puisqu'en même temps elle le questionne sur son identité et se propose quand même de l'aller rejoindre pour lui apporter la paix. Mais le plus important est sans ce doute ce tourniquet sémantique qui permet d'entendre grâce au verbe le souvenir qui *lui* revient sous la forme d'un revenant mais aussi le père perdu qui *lui* revient, parce qu'il est malgré tout son bien et sa récompense, le trésor qui lui est dû. Liant l'enfance meurtrie à l'avenir espéré d'un apaisement, deux temporalités se croisent ou se nouent en ce verbe unique et polysémique : car le père coupable *revient vers* elle, sa fille, à la recherche d'une rédemption ; mais le père *revient à* sa fille comme un bienfait retrouvé qu'elle mérite, après le pardon du crime et la sublimation du traumatisme.

Dans tous les cas, ces amphibologies nous semblent caractéristiques de la chanson en ce qu'elles illustrent un art de la complexité dans la simplicité. Entendons par là un art de la complexité cryptée, de la complexité qui ne s'affiche pas comme telle mais prend plaisir au contraire à se dissimuler sous l'apparence d'énoncés immédiatement compréhensibles, et

sans prétentions poétiques ou intellectuelles. Cette complexité différée ne se donne jamais à l'auditeur comme une épreuve interprétative préliminaire à franchir *sous peine de*, une sorte de prérequis esthétique ou de droit symbolique à acquitter : conformément à l'esthétique populariste définie par Joël July, cette complexité discrète voire secrète est plutôt un luxe, un supplément gratuit, une sorte de raffinement non élitiste, pour celles et ceux qui le *temps* et le désir de la découvrir, et de se l'approprier.

Conclusion

Notre conscience du temps est faite de contradictions ; indissociable de notre condition, le temps nous reste en partie inconnaissable ; impossible à nier, il est souvent oublié ou relégué à l'arrière-plan de la conscience. Le temps est un peu comme les battements de notre cœur : nous ne pouvons pas ne pas y penser, en parler, mais nous ne pouvons pas non plus y penser toujours, en parler toujours, même si, tant que nous sommes en vie et immergés dans le temps, ni notre cœur ni le temps ne cessent d'agir pour nous et sur nous. La chanson semble avoir été inventée pour s'ajuster à cette conscience intermittente, imparfaite, du temps. Elle nous donne des aperçus du temps : soit elle le représente comme étant le support même du récit que rapporte la chanson ; soit elle nous

invite à le façonner dans le hors-champ de la chanson ; soit enfin elle le configure poétiquement, en nous montrant comment le temps impliqué par la chanson est précisément celui dont elle se sert pour se donner à nous en tant que chanson, simple et ouvragée, en tant que parole poétique soutenue par la musique et par la voix. Dans tous les cas, nous cessons de subir le temps ou de le pressurer pour le conformer aux nécessités de l'action, de la vie sociale ; nous devenons des créateurs de

temps, les co-créateurs de ces chansons filles de l'air et de temps ; et c'est pourquoi dans toute chanson qui dure et nous rend sensibles à sa durée, nous reconnaissons une émanation troublante du merveilleux pouvoir qu'a la vie de nous surprendre, de se renouveler, et qu'on appelle pour cela le devenir. Figurer le devenir : la chanson est sans doute la plus populaire des formes poétiques qui se nourrissent d'une telle ambition.

Annexes

Jacques Brel, *Zangra*, album *Les Bourgeois*, 1962⁴

*Je m'appelle Zangra et je suis lieutenant
Au fort de Belonzio qui domine la plaine
D'où l'ennemi viendra qui me fera héros
En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
Alors je vais au bourg voir les filles en troupeaux
Mais elles rêvent d'amour et moi de mes chevaux*

*Je m'appelle Zangra et déjà capitaine
Au fort de Belonzio qui domine la plaine
D'où l'ennemi viendra qui me fera héros
En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
Alors je vais au bourg voir la jeune Consuelo
Mais elle parle d'amour et moi de mes chevaux*

*Je m'appelle Zangra maintenant commandant
Au fort de Belonzio qui domine la plaine*

*D'où l'ennemi viendra qui me fera héros
En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
Alors je vais au bourg boire avec don Pedro
Il boit à mes amours et moi à ses chevaux*

*Je m'appelle Zangra je suis vieux colonel
Au fort de Belonzio qui domine la plaine
D'où l'ennemi viendra qui me fera héros
En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois
Alors je vais au bourg voir la veuve de Pedro
Je parle enfin d'amour mais elle de mes chevaux*

*Je m'appelle Zangra hier trop vieux général
J'ai quitté Belonzio qui domine la plaine
Et l'ennemi est là je ne serai pas héros*

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=lx4aUu5AXY4>.

Barbara, *Au cœur de la nuit*, album *Ma plus belle histoire d'amour*, 1967

*J'ai le souvenir d'une nuit
Une nuit de mon enfance,
Toute pareille à celle-ci
Une longue nuit de silence.*

*Moi qui ne me souviens jamais
D'un passé qui m'importune
C'est drôle, j'ai gardé le secret
De cette longue nuit sans lune.*

*J'ai le souvenir d'une nuit
D'une nuit de mon enfance,
Toute pareille à celle-ci
Une longue nuit de silence.*

*Soudain, je me suis éveillée
Il y avait une présence
Soudain, je me suis éveillée
Dans une demi-somnolence*

*C'était au-dehors, on parlait
À voix basse, comme un murmure,
Comme un sanglot étouffé
Au-dehors, j'en étais sûre.*

*J'ai souvenir qu'une nuit
Une nuit de mon enfance,
Toute pareille à celle-ci
Froide et lourde de silence.*

*J'allais à demi éveillée
Longeant une allée obscure*

*J'allais à demi éveillée
Guidée par l'étrange murmure.*

*Il y eut, je me le rappelle
Surgissant de l'allée obscure
Il y eut un bruissement d'ailes
Là, tout contre ma figure.*

*C'était au cœur de la nuit
C'était une forêt profonde
C'était là, comme cette nuit
Un bruit sourd venant d'outre-tombe.*

*Qui es-tu pour me revenir ?
Quel est donc le mal qui t'enchaîne ?
Qui es-tu pour me revenir ?
Et veux-tu que vers toi je vienne ?*

*S'il le faut j'irai encore
Tant et tant de nuits profondes
Sans jamais revoir l'aurore
Sans jamais revoir le monde.*

*Pour qu'enfin tu puisses dormir
Pour qu'enfin ton cœur se repose
Que tu finisses de mourir
Sous tes paupières déjà closes.*

*J'ai le souvenir d'une nuit
Une nuit de mon enfance,
Toute pareille à celle-ci
Froide et lourde de silence.*

Alex Beaupain, *33 Tours*, album *33 Tours*, 2008

*C'est « l'amour à la plage »
Tu connais la chanson
Redis un peu ton âge
Rappelle-moi ton prénom
Non, ça ne te dit rien / Putain !*

*Où sont mes 33 tours ?
J'ai bien peur qu'ils ne soient perdus
Mon Dieu, j'ai 33 tours au compteur
Suis-je déjà foutu ?*

*Même si je sais que tu mens
« Dis-moi que tu m'aimes »
Bon, ça non plus, décidément*

*Il en est des chansons
Comme des claques elles se perdent / Et merde !*

*Où sont mes 33 tours ?
J'ai bien peur qu'ils ne soient perdus
Mon Dieu, j'ai 33 tours au compteur
Suis-je déjà foutu ?*

*C'est sûr ces refrains pop
Que je veux que l'on danse
Comme au temps des magnétoscopes
« Retombé pour la France »
L'année de tes cinq ans / Vraiment ! REFRAIN
Oh, mon cœur, t'ai-je déjà perdu(e)*