



**HAL**  
open science

## ”Trenet, une tendance à détraquer la romance”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”Trenet, une tendance à détraquer la romance”. Audrey Coudevylle-Vue et al., (dir.). Charles Trenet. Que reste-t-il de ses beaux jours?, Collection ”Chants Sons”, PUP, pp.207-224, 2021, 9791032003299. hal-03582654

**HAL Id: hal-03582654**

**<https://hal.science/hal-03582654v1>**

Submitted on 21 Feb 2022

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

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

Joël July

**Trenet,  
une tendance**



**à détraquer  
la romance**

Aix-Marseille Université, CIEAM



Si les années 1930 réservent pour les voix de femme le seul mélodrame de la chanson réaliste, les voix masculines sont-elles tout à fait mieux loties, entre les fanfaronnades de Maurice Chevalier et les roucoulades de Tino Rossi? Charles Trenet parvient pourtant avec ce costume de «Fou chantant» que la presse lui fait vite endosser, et pour autant que l'on puisse en juger à la bonne distance d'où nous sommes – quatre-vingts ans après ses premiers succès –, à creuser un microsillon habile entre ces deux orniers, ni tout à fait mauvais garçon ni tout à fait crooner. Mais comme il ne (ré)invente ni la chanson sociétale ni la chanson engagée, il lui faut tout de même abreuver, avec cet éthos-là, la même veine palpitante<sup>1</sup> de la romance<sup>2</sup>. Ainsi que le veut l'époque de ses débuts, la mission du chanteur de charme est exclusivement de faire rêver le public (féminin) en exposant des intrigues sentimentales; et encore, nous pourrions nuancer ce mot d'«intrigue» tant il s'agit souvent d'instantanés répétitifs<sup>3</sup> de

*Marinella* au *Plus Beau Tango du monde*. Ce moment d'éternité pris sur le vif de la relation amoureuse, c'est par excellence le modèle de la romance, bluettes d'inspiration populaire et naïve, émouvante jusqu'à la saturation<sup>4</sup>, satisfaisant avec un dosage savant d'excitation retenue et de sagesse pudique la bonne morale de ces années pourtant «folles».

En effet, nous n'entendrons pas ici en parlant de romance d'une forme historique codifiée (instrumentale ou vocale, qui s'est épanouie en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et dont servirait de modèle «Plaisir d'amour», *La Romance du Chevrier* qui date de 1784 et que reprendra d'ailleurs Tino Rossi en 1955), mais seulement d'une pratique chansonnière courante où la seule thématique amoureuse explique encore le recours de Trenet à l'étiquette «romance» dans *La Romance de Paris* ou pour le titre qu'interprète Juliette Gréco dans *Le Gantelet*

---

1 L'épithète est employée dans la chanson *J'ai ta main* (1938, «ciel... toutfleuri, palpitant, tendre et mystérieux»), dans *Ohé Paris* (1960, «cœurs palpitants»), dans *Sur le fil* (1942, «J'ai l' cœur palpitant») et dans *C'est bon* (1942, «Chérie, j'ai l' cœur palpitant»).

2 La définition du genre est problématique au XX<sup>e</sup> siècle. Cf. Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique du XIX<sup>e</sup> siècle. Origine, statut et formes*, Rennes, PUR, 2006, p. 182-183.

3 Stéphane Chaudier, Joël July, conférence «Temps et chanson», ENS Lyon, 2015 : «La tradition a maintenu la chanson dans un format extrêmement bref, qui joue

---

soit sur un instantané qu'elle prolonge avec le vœu pieux de l'éterniser, soit sur des scènes ellipsées et un discours évidé qu'elle saccade et précipite (énumération, liste, crescendo, fréquents dans les chansons).» En ligne : [http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/temps-et-chanson-283038.kjsp?RH=CDL\\_PLU000000](http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/temps-et-chanson-283038.kjsp?RH=CDL_PLU000000) (consulté le 7 mars 2021).

4 Dans le *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)* : «LITT., MUS. Pièce de vers, d'inspiration populaire, naïve, qui traite de sujets élégiaques, amoureux et qui peut être mise en musique. Parfois péj. Chanson populaire, d'un caractère généralement sentimental, émouvant (jusqu'à l'excès).» En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/bleu> (consulté le 7 mars 2021).

vert (*The Green Glove*), un film réalisé par Rudolphe Maté et sorti en 1952 : *Romance* (paroles d'Henri Bassis et musique de Joseph Kosma). Dans *Introduction à la poésie orale*, Peter Zumthor refuse de s'épuiser à une classification. Il constate au contraire combien des termes autrefois spécifiques se sont éteints progressivement (ballade, rondeau, vaudeville, complainte, romance) :

Les derniers termes particuliers qui, en français, survécurent, peu à peu vidés de leur sens, *complainte* et *romance*, n'apparaissent plus, depuis une cinquantaine d'années, hors d'un langage approximatif et appauvri, que dans de rares titres où ils introduisent une touche de pittoresque, comme *La Romance de Paris* de Charles Trenet ou *La Complainte des infidèles* que chanta Mouloudji. On ne dit plus aujourd'hui que chanson<sup>5</sup>.

Zumthor tient pour incohérentes les suggestions en vue de cataloguer et de classer les poèmes oraux : spéculations qui oublient la force constitutive du genre, rendu cohérent par la voix (l'oralité) qui, déclamante, mélodiant ou chantante, assure la cohésion. On peut aussi citer Sophie-Anne Leterrier :

Au sein de la culture chansonnière, la romance se caractérise initialement par un caractère intime et une forme archaïsante. Lointaine descendante de la « brunette », air tendre, pour

voix et luth, théorbe ou clavecin, le terme désigne d'abord (au XVIII<sup>e</sup> siècle) une mélodie simple qui parle d'amour, le plus souvent pour voix seule [...]. Du point de vue littéraire, la romance se distingue de la chanson par sa forme plus élaborée et son vocabulaire moins grossier. Elle est structurée en strophes, quatrains isométriques, décasyllabes ou octosyllabes et divisée en couplets, le plus souvent de forme identique et sans refrain. Le refrain est parfois introduit pour briser la monotonie, au-delà de sept ou huit couplets. Du point de vue musical, c'est la simplicité mélodique qui caractérise le genre. [...] Contrairement à la chanson, la romance n'a rien de fonctionnel, elle ne se prête pas à la danse. Pièce poétique simple sur un sujet sentimental, la romance appartient donc bien au genre de la chanson, mais s'en éloigne par son contexte d'énonciation (plutôt intime et féminin), par son contenu (sentimental plutôt que polisson), par sa fonction sociale<sup>6</sup>.

Or, c'est ce que nous chercherons à montrer, Trenet ne se contente pas de faire un pas de côté par rapport à la tradition de la blquette sentimentale, il la prend aussi de haut et s'ingénie à la ridiculiser.

<sup>5</sup> Peter Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 84-85.

<sup>6</sup> Sophie-Anne Leterrier, « La chanson contre la romance », projet « La romance en France du *Dictionnaire de musique* de Rousseau (1767) aux *Romances sans paroles* de Verlaine (1874) », resp. Christine Planté, Lyon, p. 1-2. En ligne : [http://www.sophieanneleterrier.fr/uploads/1/1/8/1/11819418/romance\\_2014.odt](http://www.sophieanneleterrier.fr/uploads/1/1/8/1/11819418/romance_2014.odt).

## La romance comme modèle provisoirement dominant

On sait d'ailleurs combien la suite lui donnera raison et combien les années 1950, avec la montée en gamme de la chanson poétique, sauront mettre à mal ce modèle romantico-cucul-la-praline pour le ranger dans la petite variété occasionnelle<sup>7</sup>. Nous ne prendrons que deux exemples de ce que la littérature fera de ce modèle sirupeux. Albert Camus, dans *L'Été*, propose quelques saynètes qui se moquent très ouvertement de la ville d'Oran, concurrente d'Alger : l'une d'elles se déroule au Central Sporting Club, hangar aménagé en salle de sport pour combats de boxe très amateurs. Or, pour ridiculiser le spectacle, son organisation et son public, Camus mentionne une musique

d'ambiance qui détonne au lieu de détoner : « Un gigantesque pick-up broie du Tino Rossi. C'est la romance avant le meurtre<sup>8</sup>. » La métaphore par le verbe *broyer* insiste tout aussi bien sur les faibles performances de la technologie algérienne que sur celles de l'interprète, que le narrateur désignera un peu plus loin sous la dénomination de « chanteur corse » et dont il signalera « l'inlassable lamentation<sup>9</sup> » ; l'emploi du déterminant partitif *du* devant la métonymie (*du Tino Rossi* à la place d'une *chanson de Tino Rossi*, comme s'il était inutile de spécifier un titre tant le répertoire de la vedette est uniformément insipide) contribue également à pointer le grossier désaccord entre les combats qui se préparent et cette mélodie pour jeunes filles, dans un lieu où « respirent un millier d'hommes<sup>10</sup> ». L'emphase conclusive « c'est la romance » accentue cette inadéquation.

Nous empruntons notre deuxième exemple à Marguerite Duras, en 1950, dans *Un barrage contre le Pacifique*, dont l'intrigue se situe au tout début des années 1930 en Indochine : l'un des objets symboliques du roman, c'est le phonographe, offert par M. Jo en échange des privautés que lui accorde Suzanne et sur lequel Joseph, le frère de celle-ci, ne se lasse pas de

7 C'est là où il se trouve encore puisque, passé les années 1950, il sera difficile sauf à de rares exceptions ou pour des succès éphémères (Mike Brant, Julio Iglesias, Frédéric François, Herbert Léonard, Roch Voisine) de bâtir toute une carrière sur la seule romance. Ainsi, les répertoires de Joe Dassin ou de Christophe, sans parler de Johnny Hallyday, sont par exemple infiniment plus nuancés et hétérogènes que ceux des artistes d'avant-guerre. D'ailleurs, à partir des années 1960, ceux que l'on peut désigner comme des « crooners » pour des raisons toutes relatives, Henri Salvador et Jacques Dutronc en tête, Sacha Distel, Guy Marchand, Dany Brillant, Bertrand Belin, adoptent une attitude distanciée, aussi bien dans les paroles des chansons qu'ils choisissent ou écrivent que dans leur posture de séducteur et leur voix particulière, posture et voix avec lesquelles ils pratiquent à l'occasion l'autodérision.

8 Albert Camus, *Noces suivi de L'Été*, « Le Minotaure », « Les Jeux », Paris, Gallimard, 1971 [1939 pour la rédaction, 1953 pour la première publication], coll. « Folio », p. 89.

9 *Ibid.*, p. 90.

10 *Ibid.*, p. 89.

faire tourner l'un des cinq disques qu'il possède, *Ramona*<sup>11</sup>. Le texte de ce succès, torride pour l'époque (mais maigrelet et répétitif), évoque la réminiscence d'une passion ancienne et en filigrane le désir puissant du chanteur «grisé», réduit par la cruauté de sa maîtresse. La vénération dont cette ritournelle fait l'objet auprès de la fratrie durassienne illustre la détresse dans laquelle Suzanne et Joseph sont confinés et, en creux, leur mauvais goût et leur frustration :

Pour eux c'était ce qu'ils avaient entendu de plus beau, de plus éloquent. L'air coulait, doux comme du miel. M. Jo prétendait que *Ramona* ne se chantait plus à Paris depuis des années déjà, mais peu leur importait. [...] Ils entendaient leur jeunesse frapper à leurs tempes comme un oiseau enfermé. [...] C'était l'hymne de l'avenir, des départs, du terme de l'impatience. Ce qu'ils attendaient c'était de rejoindre cet air né du vertige des villes pour lequel il était fait, où il se chantait, des villes croulantes, fabuleuses, pleines d'amour<sup>12</sup>.

Duras insiste sur le décalage (géographique et temporel) qui transforme la pauvre romance en chant d'espoir : tout est exagéré ici, les

extrapolations mythologisantes du duo Suzanne-Joseph comme la rengaine, déjà passée de mode, qui les inspire.

Ces deux emplois d'une romance typifiée en régime littéraire<sup>13</sup> nous permettent de mieux comprendre en quoi avant la Seconde Guerre mondiale les choix sont difficiles et les paris audacieux face à ce genre dominant pour les voix masculines (et féminines<sup>14</sup>). En début de carrière, Charles Trenet baigne dans ce modèle, et des titres comme *Fleur bleue* en 1937, *J'ai ta main* en 1938 ou *La Romance de Paris* en 1941, pour les plus célèbres, semblent donc tout à

13 Les exemples d'un emploi péjoratif du mot *romance* au XIX<sup>e</sup> siècle seraient très nombreux puisque, à cette époque la romance mélodramatique, tout juste bonne pour les femmes ou les déclassés, se met en opposition avec la chanson, issue des goguettes de 1830, politique et patriotique, virile et réaliste, engageante et engagée : «Ce qu'elle chantait – ah ! la fatale et maudite chanson ! –, c'était une vieille romance larmoyante et tendre, pareille à celles que les aveugles nasillent dans les rues.» (Octave Mirbeau, *Contes cruels*, «La Chanson de Carmen»)

14 «En ce tout début de siècle, les titres à la mode étaient donc davantage extraits du répertoire populaire du très codifié café-concert que de celui des cabarets montmartrois. D'ailleurs, les chansons politiques et sociales de Bruant ou de Jouy perdaient du terrain au profit de romances plus sentimentales.» (Audrey Coudeville-Vue, *Fréhel et Yvonne George, muses contrastées de la chanson «réaliste» de l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat soutenue le 8 septembre 2016, p. 59, ged.univ-valenciennes.fr) Plus loin, avec le cas d'Yvonne George, Audrey Coudeville-Vue nous explique combien la romance sombre est à la mode dans les années 1920.

11 *Ramona* est une chanson extraite du film américain du même nom, sorti en 1928. Immense succès, elle sera adaptée en français la même année et interprétée par Charles Saint-Granier, avant d'être reprise par... Tino Rossi.

12 Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. «Folio plus classiques», 2005 [1950], p. 69-70.

fait de circonstance. On pourra néanmoins prendre le parti de chercher tous les procédés et toutes les stratégies par lesquels, plus ou moins consciemment, Trenet casse le cliché de l'amour-toujours ou de l'amour-désespoir, du moins refuse de s'en satisfaire. C'est d'ailleurs le constat que fait Boris Vian en 1954 pour un article paru dans *Arts*<sup>15</sup> : selon lui, les chansons de Trenet ne vieillissent pas contrairement à celles de l'époque où il émergea, vers 1935 : « Que de mélo, que de mauvais goût, que de simple ridicule... » Vian enfonce le clou dans *En avant la zizique*, quatre ans plus tard, en vantant la politique créatrice de Trenet qui va à l'encontre d'une chanson commerciale que dénonce l'auteur de *Fais-moi mal Johnny*, parce qu'elle flatte la pente populacière de l'auditoire :

Il est très facile d'avilir le goût du public ; il est également possible de l'améliorer. Charles Trenet, en vingt ans, a créé un énorme marché pour la chanson poétique, la chanson d'amour légère, la chanson fofolle, la chanson jolie<sup>16</sup>.

Poétique, fofolle, légère, jolie : ce seraient bien les quatre épithètes par lesquelles Trenet se désolidarise peu à peu d'une chanson uniquement romantique, au sens galvaudé du terme.

15 Boris Vian, « Charles Trenet à la Rose rouge », *Arts*, n° 469, 23 juin 1954, paru dans *Variétés* [p. 175 des *Œuvres complètes*, Fayard, 2001, vol. 12].

16 *Id.*, *En avant la zizique... et par ici les gros sous* [1958, Le Livre contemporain], *Œuvres*, t. XII, Paris, Fayard, 2001, p. 113.

## Les romances de Trenet mises à l'épreuve

D'ailleurs, que ce soit dans *Fleur bleue* ou dans *La Romance de Paris*, nous pouvons d'emblée et tout de même observer, dans ces chansonnettes qui constituent pour l'essentiel des parangons de la blquette, des procédés de distanciation qui en font déjà des pièces le moins standardisées possible<sup>17</sup>.

*La Romance de Paris* affiche le cliché dès l'enseigne : elle relie par un procédé méta-chansonner<sup>18</sup> sa thématique avec Paris, ville des amours, et elle répète au début et à la fin de chaque refrain<sup>19</sup>, par un présentatif, cette mise en scène par laquelle elle se caractérise elle-même et jouit de sa propre désignation, de sa conformité au modèle. Pour l'exécuter, le compositeur choisit une valse, musicalement bien différente du reste de la production

17 On sera d'ailleurs tout proche de ce jugement de Michel Pérez : « [Le bon chanteur] sait que la chanson se nourrit de clichés et que si la chanson est bonne, les clichés n'en sont plus, les images les plus désuètes reprennent leur vigueur. » (*Trenet*, Paris, Seghers, coll. « Poésie et Chansons », 1964, p. 14)

18 Cf. Stéphane Chaudier, *infra*.

19 Le refrain qui revient trois fois sans variation est antépiphorique, c'est-à-dire que les vers 1 et 9 de ces neuvains, *C'est la romance de Paris*, se contentent d'identifier soit une réalité externe à la chanson, connue de l'auditoire comme une entité qui appartient à son domaine de compétence, soit une réalité interne, cette chanson même, qui se déroule d'un refrain à l'autre.



trenetienne; valse sans surprise, ritournelle enjouée certes mais simple et sobre, dont le rythme ne s'accélère pas, assez loin de la prouesse de Jacques Brel dans *La Valse à mille temps*<sup>20</sup>, alors que l'une comme l'autre racontent par une chronologie évolutive (*La Romance de Paris*) ou un compte exponentiel (*La Valse à mille temps*) la progression rapide d'une intrigue sentimentale, vécue l'une comme l'autre à 20 ans. La valse de Trenet est dansante là où celle de Brel, par le crescendo, est virevoltante et presque virulente. La vague passionnelle pour laquelle opéra Brel est sans commune mesure avec la paisible romance de Trenet qui «*parle si gentiment d'amour*» comme l'affirme son doux refrain métadiégétique: curieuse association d'ailleurs de l'adverbe intensif *si* et d'un adverbe pour le moins modéré<sup>21</sup> pour parler d'amour dans une romance qui devrait viser l'excellence et l'hyperbole...

---

20 Jacques Brel, *La Valse à mille temps*, album du même nom, Philips, 1959.

21 L'adverbe *gentiment* colle décidément au couple évoqué puisque Trenet le réemploie dans le troisième couplet, et c'est alors la mort des amants qu'il caractérise ainsi. Cette satisfaction béate avec laquelle ces personnages populaires (rappelons que «la banlieue [est] leur domaine», que les guinguettes de fin de semaine constituent leur seule échappatoire et que la romance vient des «faubourgs») accueillent les plaisirs comme les chagrins pourrait ne pas être prise en mauvaise part: Trenet veut décrire une joie simple dans des existences plates. Pas d'ironie mais tout le mécanisme de la romance est démonté pour être banalisé, et peut-être truqué.

Ce modèle du genre n'est donc pas si typique. Contrairement à *J'ai ta main*, discours direct à la bien-aimée, *La Romance de Paris* est un récit rétrospectif que l'auteur conjugue à l'imparfait: elle ne bénéficie ni de l'instantané discursif qui pourrait éterniser l'aveu amoureux ni d'actions ponctuelles qui montreraient la fulgurance du désir. Le couple s'est constitué en deçà de la chanson qui commence par le pronom de 6<sup>e</sup> personne, dépersonnalisant les individualités du couple: «*Ils s'aimaient depuis deux jours à peine*». Le topos de la rencontre amoureuse est soigneusement écarté. La locution adverbiale à *peine*<sup>22</sup> appelle ainsi une rime facile où cet amour est montré comme une compensation, une consolation à la misère et à la peine (sociales) des partenaires. Dans le système des rimes suivies, c'est l'adjectif *malheureux* qui succédera à *amoureux*. D'ailleurs, faut-il croire à cette idéalisation naïve de la romance? Le troisième couplet observe une notable mise à distance; par une métalepse, le chanteur intervient pour s'adresser au public et l'interroger: «*Aurez-vous de la peine à me croire / Si j'vous dis qu'ils s'aimèrent chaque jour [...]*». La durée de la relation est envisagée sur le mode de la prétériton: Trenet affirme vouloir interrompre son récit («*C'est ici que s'arrête mon histoire*») tout en laissant imaginer une conclusion douce à ce «*tendre*

---

22 On se rappelle pourtant avec quelle intensité Barbara déclinera cette locution dans une chanson éponyme de 1970 sur l'album *L'Aigle noir*.

*amour*». Mais cette pérennité du sentiment est remise en question par le système interrogatif : que faut-il comprendre ? Mon histoire est trop banale pour que vous puissiez vous en figurer la fin heureuse ? Ou plutôt : tout ce miel (« *bonheur* », « *printemps* », « *tendre* », « *rêve* », « *ciel bleu* », « *gentiment* », « *doux* », « *admirable* », « *adorables* ») n'est-il pas bien improbable et juste bon à couler le temps d'une valse, à se laisser conter le temps d'une chanson ?

C'est dans cet esprit déviant – celui d'une illusion collective pendant la chanson et la danse – que l'on pourrait interpréter les encouragements du chanteur à garantir son récit par des *oui* surnuméraires. Les couplets sont des huitains d'ennéasyllabes : or, le pénultième vers s'enchaîne à un *oui* interjectif après la neuvième syllabe qui contient pourtant la rime d'appel : « *un vrai printemps, oui / [...] vingt ans* », « *un baiser, oui / [...] se disaient* », « *inconnus, oui / [...] venus* » ; sorte d'adresse au public que l'on exhorte à être attentif au refrain qui va suivre (et à le reprendre en chœur) et que l'on incite à adhérer aux clichés dérisoires. L'enthousiasme de Trenet trouve d'ailleurs sa limite dans son choix marginal de ne pas être le personnage masculin de sa chanson, contrairement aux romances de Tino Rossi que nous citions précédemment, contrairement à *La Valse à mille temps*<sup>23</sup> de Jacques Brel. Narrateur

hétérodiégétique, le chanteur de Trenet se dissocie du couple des amants, les regarde somme toute de loin, ne se met pas tout à fait au diapason de leurs émotions.

Nous ergotons peut-être à ne pas vouloir prendre pour argent comptant cette romance populaire, à lui faire grief de l'idéalité qu'elle véhicule et à chercher la petite bête chez un Trenet qui souhaite avant tout, malgré les débordements de son imaginaire et l'originalité de sa verve, se tailler un succès dans un costume d'époque.

Pourtant, notre suspicion, nous pourrions l'exercer de manière identique dans l'un des tout premiers titres du chanteur comme *Fleur bleue* ; la chanson hésite, elle aussi, à faire de Trenet son héros : d'abord en retardant l'intervention de la première personne ; ensuite en privilégiant un aspect primesautier, textuellement et musicalement, qui nous orienterait vers une perception péjorative du terme *fleur bleue* ; enfin en se transformant en chanson de consolation, comme *La Romance de Paris* illustre un bonheur simple pour reconforter des vicissitudes sociales.

De même que l'on ne saura jamais de manière fiable s'il désigne le garçon, la fille ou une attitude de ces amoureux-là ou de tous les amoureux plus généralement, *Fleur bleue* noie la ligne de son énonciation par un flottement entre *je* et des substituts équivoques tels que *nous* et *on*. Ce sont d'ailleurs eux qui introduisent le personnage masculin de manière détachée et presque

23 Citons le début de la chanson : « *Au premier temps de la valse / Je suis seul / Et je t'aperçois* ».

loufoque: «*On envoie des pneumatiques / à fleur bleue*», «*On se met du cosmétique / dans les ch'veux*». Le je n'intervient qu'au milieu de la chanson, au moment de ce qui semble une rupture définitive: «*Et je suis seul dans la rue / larme(s) aux yeux*». Dans l'intervalle, le public (masculin) a déjà été apostrophé par une métalepse qui le désigne comme double du chanteur, lui aussi subissant l'offense de l'abandon<sup>24</sup>:

*On jure que l'on s'adore / tous les deux  
Et l'on jurerait encore / si fleur bleue  
Ne vous plaquait, ça, c'est vache  
Pour un dragon à moustache / ah morbleu!*

L'interprète et l'auditeur, en pleine connivence, sont associés dans la même déveine, le même dépit. Ceci permet alors à Trenet le passage automatique de la première personne du singulier à la première personne du pluriel, non plus pour désigner le couple d'amants («*on jure que l'on s'adore*»), mais bien l'ensemble de la communauté masculine, caricaturalement délaissée par la perfidie féminine, qu'une

moustache affole: «*Pourtant ne soyons pas tristes*<sup>25</sup>», conclut la dernière strophe. Mais là encore, la situation se retourne: la solidarité virile n'est pas au service d'une désolation comme celle que privilégie la romance et le chanteur et son destinataire complice se satisfont eux aussi d'un esprit volage. L'expression «*fleurs bleues*» au pluriel, à la fin de la chanson, avant la coda, semble bien les désigner tous deux.

Souvent à la première personne, les chansons de Trenet nous font part *a priori* de sentiments intimes, des confidences d'un personnage que nous n'identifions ni vraiment à l'interprète ni vraiment à un être déterminé que cet interprète incarnerait sur scène. Contrairement à certains artistes qui créent malgré des paroliers parfois différents un personnage unifié et quasi codifié (dont souvent leur pseudonyme accrédite l'identité fictive, comme Fernandel, Barbara, Mylène Farmer ou Johnny Hallyday), le chanteur des chansons de Trenet n'a pas assez de corps pour former une véritable figure. Le je est impersonnel, donc apprivoisable par n'importe quel auditeur, il est un truc qui permet de l'atteindre plus commodément, plus directement, qui ne saurait lui délivrer aucune expérience personnelle. Ce n'est pas un je confidentiel, même pas au titre de leurre.

24 Si cette chanson est un discours, contrairement à *La Romance de Paris*, la destination au public y est très secondaire. Elle ne s'adresse pas à l'être aimée comme le ferait une romance traditionnelle. Elle est, malgré l'emploi d'un présent itératif, très narrative et s'étale sur au moins deux saisons s'il faut la prendre au pied de la lettre («*automne*» et «*printemps*»), et raconte donc avec de nombreuses ellipses un vrai drame. D'ailleurs, comme dans un vaudeville, c'est-à-dire avec autant de grandiloquence, à mettre sur le compte de l'humour, Trenet désigne lui-même son intention: «*Quel drame!*»

25 L'hésitation orthographique sur le nombre de l'adjectif attribut *triste* pourrait signifier que le sentiment n'est ici renvoyé qu'au seul chanteur qui se parle à lui-même, comme on le fait souvent, de manière orale, à titre d'encouragement et de résistance.

Cette instabilité énonciative dans *Fleur bleue* dépersonnalise, voire désincarne le texte sentimental, et les choix rythmiques, par la syntaxe et la mélodie, vont dans le même sens. La chanson est d'emblée énumérative : marquée par l'épiphore<sup>26</sup>, cette suite d'attitudes ou de contextes nous plonge dans un tableau presque dégrissant à force de clichés, et l'allusion métachansonnière à « *la chanson qu'on fredonne* » accentue ce romantisme de pacotille. Les éléments, supposés empruntés à la réalité (« *parfum* », « *regard* », « *rendez-vous* », « *pneumatiques* », « *dimanches* »), par leur accumulation et leur tourbillon stérile, annulent la puissance émotionnelle de l'ensemble. L'expression *fleur bleue* devient péjorative (et elle le deviendra effectivement complètement dans le langage courant par la suite, équivalant à un caractère naïf, fidèle en cela à l'axiologie de son origine littéraire<sup>27</sup>) autant qu'elle devait sembler au

départ méliorative dans les contextes, *stimuli* romantiques et érotiques, où elle se trouvait. La chanson tourne alors à la grosse et grasse comédie<sup>28</sup> : entrée en scène du « *dragon à moustache* » et de l'« *assez grosse dame / pas fleur bleue* », transformation du chanteur en chanteur de charme justement, avec ce qu'il faut de brillantine pour ressembler à... Tino Rossi.

Comme dans *La Romance de Paris*, nous retrouvons des « *oui* » d'exaltation. Tout à l'heure rythmiquement en fin de vers, ils sont dans *Fleur bleue* plutôt en début d'unité musicale et métrique :

*Oui, parbleu / pour fleur bleue*  
*Oui, à jamais disparue / sans adieux*  
*Joies, peines de cœur légères / oui, fleurs bleues*

S'ils créent un effet de spontanéité et accentuent le rythme sautillant de la chanson, ils cherchent aussi à attester de la cohésion de la parole. Dépité devant son sort malheureux, le chanteur en quelque sorte s'encourage, se réunifie, va de l'avant (même si le propos frise parfois l'ironie). Car *Fleur bleue* est une chanson de consolation face à la perte de l'amante : ce que la romance ne fait souvent pas, l'amoureux délaissé préférant jurer

26 Chaque vers se prolonge, au-delà de sa rime, de trois syllabes dont la première, piquée, fait démarcation : la plupart du temps, ce trisyllabe inclut l'expression *fleur bleue* dans ses multiples désignations : « *c'est fleur bleue* », « *à fleur bleue* », « *tous fleur bleue* », « *pour fleur bleue* », « *pas fleur bleue* ».

27 Dans le TLFi : « ♦ *La petite fleur bleue*. La sentimentalité. *Un mélange de cynisme et de "petite fleur bleue"* (E. et J. de Goncourt, *Journal*, 1867, p. 323) ; employé [...] *sentimental, épris de petite fleur bleue* (L. Aragon, *Les Beaux Quartiers*, 1936, p. 394). Ces emplois nominaux viendraient, dit-on, d'une locution verbale de l'écrivain allemand Novalis, à savoir "cultiver la

*petite fleur bleue*" dans son roman paru en 1811, *Henri d'Offertingen*. » En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/bleu> (consulté le 7 mars 2021).

28 Cet esprit de dérision soufflera abondamment dans les premières chansons de Trenet et il est d'évidence l'un des antidotes de la romance.

sa fidélité aux amours mortes, Trenet, lui, l'envisage avec bonhomie. Ce qu'il y aurait de cruel est d'abord dédramatisé par un malentendu : une vision hallucinatoire remet la jeune fille en présence du chanteur ; puis évacué par une morale leste, celle du change et du remplacement à la petite semaine : « *J'en ai là toute une liste / c'est bien mieux* ». Les amours sincères, conditions de la romance, ont fait place aux « *amours passagères* », et tout est bien qui finit bien. Le premier couplet peut revenir en coda, renforçant la cyclicité érotique, laissant le plaisir comme seul horizon pérenne : la fleur bleue a mué en tirade donjuanesque et s'est muée en rose rouge.

Nous pourrions alors, pour illustrer la romance conforme à la tradition des années 1920, choisir une chanson comme *Tout me sourit* (1938), mais là encore la musique très enlevée, même si rien ne prouve qu'une romance doive s'apparenter à une ballade, rapproche cette pièce (« pièce » dans l'œuvre de Trenet qui comporte 530 morceaux et « pièce » de théâtre dans la manière dont sont agencés et décrits avec entrain et vivacité les épisodes de cette amourette) d'une fanfaronnade : la rencontre amoureuse et l'accomplissement sensuel qui apparaît avec certitude à l'horizon de *Tout me sourit* et se fait dans la (petite) foulée sont précédés de toute une série d'incidents heureux qui, pris à part, n'ont rien d'extravagant, mais dont la réalisation, par concaténation, suggère un positivisme outrancier et

cabotin<sup>29</sup> ; les présages (se lever du pied droit, constater le bleu du ciel et le chant des oiseaux) font place à des événements chanceux plus déconcertants (caresser un bossu, découvrir un billet de loterie, traverser aisément les rues, recevoir un brin de lilas, trouver une place dans le bus) jusqu'à ce qu'un coup de frein projette sa voisine dans les bras du locuteur. Toute cette narration use la romance et l'installe dans un climat primesautier et ludique.

Il ne nous resterait plus vraiment, parmi les chansons sentimentales, que *Près de toi mon amour* (1940) et *J'ai ta main* (1938) : deux discours adressés à l'aimée. D'un point de vue général, notons que toutes ces chansons que nous venons de citer énoncent lexicalement une peine, toujours prête à resurgir, même lorsque la joie ou les plaisirs romantiques s'y sont substitués :

*Y a parfois du bonheur dans la peine (La Romance de Paris)*

*Joies, peines de cœur légères (Fleur bleue)*

*Je ne pense plus à mes peines (Tout me sourit)*

*J'oublierai la vie et ses peines*

*J'oublierai, pour une heure à peine,*

*Le monde et tous ses discours (Près de toi mon amour)*

<sup>29</sup> Le clin d'œil final adressé à l'auditeur au moment où le présent du refrain-titre se transforme en passé composé pour faire entendre le passage à l'acte sexuel est une roublardise : « *La suite, vous la devinez... / Je pourrais vous la dessiner... / Mais, en somme, vous avez compris : / Tout m'a souri* ». Le jeu de mots sur l'expression « faire un dessin » évite à peine la gauloiserie.

Bien sûr, le motif de la plainte est également l'un des clichés de la romance, peut-être même le plus important. Bien sûr, même lorsqu'il se plaint et que son texte correspond au code ou à la norme de la romance, il reste une distanciation de la voix qui rit et sautille, au lieu de lénifier et de traîner. Bien sûr, nous ne pouvons pas attribuer à Charles Trenet un pli aussi déviant que celui de détourner les motifs romantiques en nous contentant de quelques titres enlevés et précoces dans sa carrière. C'est pourquoi nous l'envisagerons à plus grande échelle en cherchant les moyens mis en œuvre, et pourquoi ne pas dire les stratégies, plus ou moins conscientes, de Trenet pour faire ces pas de côté, dans lesquels marcheront bien vite ses successeurs<sup>30</sup>.

---

30 Ferait d'ailleurs partie de ses successeurs sur ce point toute la génération des chanteurs poètes d'après-guerre, à l'exception peut-être de Marcel Mouloudji dont le romantisme pâlit difficilement : Ferré, Brel, Brassens en entamant avec la femme un dialogue houleux sortirent définitivement la chanson, une certaine chanson du moins, de la gnagnanerie de la romance. Ce que l'on peut souvent voir chez eux comme une misogynie chronique n'est rien de plus qu'un reste de phallocratie d'époque, celle des Trente Glorieuses. Luttant souvent d'égal à égal avec les femmes, ils les prennent, nous semble-t-il, mieux en considération qu'une romance aseptisée dans laquelle, sous le masque du chevalier servant, se cache un galant indifférent, qui n'idéalise la femme aimée que pour ses caresses, sa soumission et l'image de virilité qu'elle lui renvoie.

## Les procédés généraux du détraquement

La première stratégie pour contourner le modèle de la romance sera évidemment narrative : celle de laisser le temps filer à l'intérieur de l'histoire qu'elle raconte, de créer des ellipses pour observer ce que deviennent les relations sentimentales. En jouant sur l'empan ou l'angle de vue qu'il donne à sa romance, Trenet étire le temps jusqu'à une diégèse dégrisante qui contrecarre le bonheur à deux avec les aléas du couple. Comme nous l'avons vu, *La Romance de Paris* envisage les « *enfants adorables* » du couple constitué « *depuis deux jours à peine* » au début de la chanson et commente (par le biais d'une hypothèse) leur décès. Or, puisque l'auteur laisse traîner la romance par exemple dans les deux premiers couplets très érotiques de *Pigeon vole*<sup>31</sup>, le « *grand garçon* » se transforme bêtement en amant jaloux<sup>32</sup> et voit dans le grand-père de la demoiselle un monsieur vicieux ; ce qui amène le chanteur à ce constat désolant, qu'il propose au présent de vérité générale, suivi d'un commentaire quelque peu ironique :

*Mais hélas les beaux ménages  
Se fâchent toujours, c'est curieux*

---

31 *Pigeon vole* (1937). Le site <http://www.charlestrenet.net> donne accès à tous les textes de Charles Trenet et à d'autres documents précieux.

32 Dans *Mam'zelle Clio* (1939), le chanteur se place dans le rôle plus avantageux de l'amant, mais il sera alors la victime du cocu jaloux et somnambule.

Ce savant dosage de la chronologie est aussi mis en œuvre dans *J'ai connu de vous* (1938), dont le premier long couplet égrène les extases pour mieux les confronter par la suite avec « *les soupes brûlées* », « *les tartes ratées* », « *les assiettes qui volent* », « *le soir de courroux* ». Or, c'est sur la mémoire tenace des disputes que se termine la chanson, même si Trenet encadre ses souvenirs d'un discours énigmatique entre la mise au point et le regret. On note le même retournement dans *Bateau d'amour* (1937). Après une belle première strophe de rencontre maritime, une seconde d'extase amoureuse, la troisième strophe prolonge la romance jusqu'à la déception :

*Mais les lointains voyages  
Doivent finir un jour.  
L'amour y fait naufrage.  
Ainsi sombre l'amour...  
Un soir, j'ai vu des larmes  
Au fond de tes grands yeux  
Et j'ai compris : le charme  
Était sous d'autres cieux.*

Mais ce n'est pas seulement avec le temps interne de la chanson (celui de la durée de son intrigue) que peut jouer Trenet, c'est aussi avec le temps externe (l'âge du chanteur). Quelques années suffisent d'ailleurs à Trenet pour ne plus être un jeune homme, du moins ne plus se concevoir comme tel ; et il n'aura alors plus besoin de poursuivre son intrigue jusqu'à une issue déceptive puisque l'âge lui permettra de prendre un certain recul narratif

et de produire un discours rétrospectif sur des amours avortées. La chanson nostalgique s'insinue très tôt dans le répertoire de Trenet : *C'était... c'était... c'était* date de 1946. Il peut même aller jusqu'à un désespoir inquiétant, déjà très proche des déceptions bréliennes (*Le bonheur ne passe qu'une fois*, 1942 ; *Que reste-t-il de nos amours ?*, 1942 ; *Quand descend le soir*, 1948 ; *Demain c'est la fin du monde*, 1966). Très rapidement, Trenet va déporter la romance de l'amour ébloui vécu au présent à une romance de l'amour ébloui conjugué au passé. Ce qui n'est pas tout à fait la même chose puisque l'on ne sait jamais si l'on garde un bon souvenir du passé parce qu'il était heureux ou parce que l'on y était jeunes. Lorsque Trenet compose *Mes jeunes années* en 1950, il n'a que 37 ans. Et déjà en 1943, il proposait une plainte face au temps qui passe :

*J'ai peur que mes souvenirs,  
Mes jeunes instants de plaisir,  
Mes jours ardents de désir,  
Mes rêves tendres soient emportés  
Dans l'ouragan des choses nouvelles*<sup>33</sup>

La deuxième stratégie pour éviter la romance consiste à ramener la passion soit à un rêve un peu déjanté<sup>34</sup>, soit à une simple montée de séve souvent dépendante du simple climat

<sup>33</sup> *Des mots démodés* (1943).

<sup>34</sup> Dans *La Polka du roi* (1937), le chanteur ne s'aperçoit pas que la belle marquise qu'il enserre est une statue de cire et qu'il est au musée Grévin.

printanier<sup>35</sup>. Quel crédit apporter à ces intrigues aussi éphémères qu'un rayon de soleil ou qu'un clair de lune<sup>36</sup> où l'amour semble se combiner totalement quoique uniquement avec l'ardeur virile et la montée de sève ?

*Quelle est cette ardeur qui vient avec le gai printemps ?  
C'est le désir. Réveille-toi. La nature a vingt ans.  
Ouvre ton cœur à l'amour.  
Ouvre ta fenêtre au jour<sup>37</sup>.*

Le coup de grâce de Trenet contre la romance consiste enfin à mêler la tentation lyrique (si peu prégnante) avec une tonalité comique ou burlesque. En trivialisant la scène d'amour à coups de détails sordides<sup>38</sup>, Trenet dénature

35 *Bonsoir, jolie madame* (1941).

36 Le mot *nuît* est particulièrement présent dans les premières chansons de Trenet (et récurrent à l'intérieur même des chansons) : *J'ai ta main, Bateau d'amour, Je chante, En quittant la ville, Vous oubliez votre cheval, J'ai connu de vous, La Route enchantée, Vous êtes jolie, Ah! dis, ah! dis, ah! bonjour!, Le Soleil et la Lune, Mam'zelle Clio, Pic pic pic, Les Oiseaux de Paris, Maman pique et papa coud, Bonsoir jolie madame, La Folle Complainte, Où vas-tu chaque nuit?, Le Jardin extraordinaire*. Bien sûr, ces nuits n'ont pas toujours une connotation érotique et elles sont souvent au service de la problématique plus étrange du fantôme ou du suicide, du cauchemar et des obsessions nocturnes.

37 *Ah! dis, ah! dis, ah! bonjour!* (1939). Et que dire de la grotesque scène de désir qui enfle dans *Les Coupeurs de bois* (1955) au rythme du taux d'alcoolémie des personnages, jusqu'à finir par un crime sadique ?

38 Faire pipi au fond de la cour dans *Mam'zelle Clio* (1939) ou la réminiscence des bruits de papa et maman dans *Papa pique et maman coud* (1940).

le sentimentalisme de ses personnages : ces intrusions de la vie matérielle appauvrissent le sentiment de plénitude des amants, les font redescendre sur terre, et l'auditoire avec eux. La scène d'amour est ainsi réduite à un futile instant magique<sup>39</sup>, après lequel il faut immédiatement convoquer le curé :

*Pigeon vole,  
Le lit vole,  
Chemise vole  
Tout tourne et vole autour  
De notre amour.*

*Baisers volent,  
Jambes volent,  
Les mains volent  
Volent de beaux trésors  
Trésors en or.*

*Ah! quelle émotion!  
Ah! quelle passion!  
Ah! quelle vigueur!  
Quelle douceur...  
Il faut vite,  
Ma petite,  
Prévenir monsieur le curé,  
Avant qu'il ne soit envolé<sup>40</sup>.*

39 *Au fil du temps perdu* (1961) : « Dans l'ombre bleue des rues, / L'amour soudain parut / À nos visages surpris / Surpris d'être aussitôt épris ». La surprise de l'amour, chère à Marivaux, est désincarnée par l'allégorie et par l'anadiplose. L'adjectif *surpris* subit une correction ; ce n'est pas le partenaire qui étonne et séduit par son charme, mais seulement la rapidité du coup de foudre.

40 *Pigeon vole* (1937).



Peut-il y avoir moins dégrisant que cet immédiat réflexe du mariage contraint pour excuser l'égarément sensoriel? Les douceurs de l'amour charnel sont évoquées ici avec une frénésie que la syntaxe stigmatise : absence de déterminant devant les noms communs, phrases exclamatives, épiphores métaphoriques, numérisme bref, rimes suivies. C'est cette gaillardise alerte que valorise Boris Vian quand il commente cette chanson en 1955<sup>41</sup>, mais c'est ce que nous pouvons trouver comme meilleur exemple d'une rénovation des clichés romantiques, à la fois torturés et cérémonieux, passionnés mais implicites.

Et que penser de cette demande en mariage?

*Pour sa demande, le fiancé  
Sue dans un col cassé,  
En jaquette, en souliers vernis,  
Il a l'air abruti,  
Il bafouill' devant papa  
Qui ne le comprend pas,  
Puis il dit : « J'adore Mad'lein' ! »  
Aussitôt, tout s'enchaîne<sup>42</sup>*

41 Dans *Variétés* (Œuvres complètes, Paris, Fayard, 2001, vol. 12, p. 185), une critique de Vian extraite de *Music Hall*, n° 3, 1955, p. 38 : « Qu'est-ce que l'érotisme artificiel de certaines chansons actuelles comparé à la gaillardise de ce *Pigeon vole* déjà cité ? (qui serait sûrement interdit par notre pénible radio actuelle, à la merci de quelques lettres d'obsédés qui lui dictent sa politique de censure). »

42 *Ding! Dong!* (1945) : au bénéfice de la polysémie du verbe final, *enchaîner*, Trenet fait entendre sa conception réductrice et castratrice du mariage.

Car c'est un problème très sérieux pour Trenet : il veut chanter le bonheur<sup>43</sup>, les joies simples, mais la romance fait long feu, soit qu'il n'y croie pas, soit qu'il ne la croie pas pour lui. Alors que lui reste-t-il<sup>44</sup>? La nostalgie, comme nous l'avons vu. Et ce sera presque son vice, un éternel retour vers le passé dans lequel il puise énergie, consolation et ravissement :

[...] l'âge avançant, les chansons nostalgiques garderont de la fraîcheur et un sens ébloui du contentement. Son *tempus fugit* n'est jamais revancharde ou dépressif et ses *Jeunes années* « courent » et « chantent » sans entamer sa bonne humeur<sup>45</sup>.

Ou les canards qui parlent anglais, c'est-à-dire la fantaisie verbale qui lui permet d'intégrer le jazz à l'intérieur même de la chanson. On sait l'influence du jazz dès le début des années 1930, à une date où ni Trenet, ni Johnny Hess, ni Ray Ventura n'ont encore de l'influence. Mais cet emploi anecdotique de ces inflexions outre-Atlantique se fait souvent, avant lui donc, à l'extérieur de l'accompagnement musical du texte, en dehors de la partie articulée,

43 C'est le programme utopique de *La Vie qui va* (1938).

44 Pour reprendre le titre du colloque dont cette communication, dans son premier jet, est extraite.

45 Joël July, notice « Charles Trenet », *Le bonheur. Dictionnaire historique et critique*, sous la direction de Michèle Gally, Paris, CNRS éditions, 2019, p. 117. Et plus Trenet avance en âge, plus il mettra de dérision dans ses descriptions du couple, jusqu'à l'hilarant « *Je t'attendrai à la porte du garage* » (*À la porte du garage*, 1955).

c'est-à-dire dans les bornes non chantées du morceau. Que l'on écoute Alibert et son adieu à sa *Venise provençale* (1934)! Chez Trenet, le jazz se fait avec les mots et avec la voix, nous n'apportons rien de neuf en le disant, mais cette exigence rythmique est un handicap de plus<sup>46</sup>, si l'on veut faire grief à Trenet d'avoir ringardisé la romance. D'ailleurs, en 1957, *Le Jardin extraordinaire*, qui console du chagrin en proposant une «gentille amourette», n'est accessible que par le truchement d'une transfiguration onirique<sup>47</sup> pour laquelle «il suffit d'un peu d'imagination», dit le chanteur, avec une voix qui sourit d'un air de dire «courez toujours».

Une fois constaté ce détraquement insidieux, il nous faudrait en chercher les raisons circonstancielles, éthiques ou plus profondes : est-ce tout simplement parce que «le grand amour [...] rend bête» (*Vous êtes jolie*, 1938), ridicule et bohème (*Vous qui passez sans me voir*, 1937), aveugle et superficiel, ou plus fondamentalement parce qu'il n'est qu'un leurre idiot, un «commerce dans les bars de la cité» (*Le Jardin extraordinaire*, 1957), un pis-aller? Tant de chansons permettront-elles de dégager une solution univoque? Mais ne faut-il pas voir

tout de même dans cette tendance à détourner (de) la romance un signe des temps, signe d'une conception de l'amour sociologiquement moins naïve (du moins en chanson), signe d'une recherche créative plus originale<sup>48</sup> chez celui que la postérité va légitimer dans ce statut d'«instigateur de la modernité musicale et rythmique par tous les héritiers qui se revendiquent de lui de son vivant<sup>49</sup>»? Ou le

46 Tout le monde aura bien compris que ce que nous appelons ironiquement *handicap* comme un obstacle au maintien d'une tradition de la chanson d'amour est dans le même temps un tremplin pour rénover le prototype de la chanson tout court.

47 Ce qui était déjà le cas dans *Bonsoir, jolie madame* (1941) et d'autres chansons nocturnes (voir note 36).

48 Dans son article «La chanson d'amour, l'émotion, l'idée. Éléments de dramaturgie métaphysique» (Joël July [dir.], *Chanson. Du collectif à l'intime*, Aix-en-Provence, PUP, coll. «Chants Sons», 2016, p. 233-250), Stéphane Chaudier présente la chanson d'amour comme fondamentalement adressée à l'auditeur, stimulant en lui des questions que ce dernier ne peut éviter : «Est-ce que oui ou non je crois à la vérité de cette thèse que présente la chanson?» (p. 240) «Faut-il consentir ou non à l'amour? Quand, avec qui, à quelles conditions? Faut-il aimer en parole ou en silence? [...] L'autre, l'aimé, est-il mon ami, mon ennemi? De la rive lointaine ou proche de son altérité, me connaît-il mieux que moi-même?» (p. 249) Parce qu'il est aussi raisonnable que désespérant de renoncer à l'amour, la chanson moderne, à partir de Trenet, ambiguïse les situations sentimentales et imite, par ses apories, nos propres doutes et tergiversations : «Au fond, la chanson dit avec des mots ailés (le chant) et parfois neuf (la chanson à texte) exactement ce que vous savez, ce que vous désirez et craignez de savoir : que l'amour est un risque, qu'on est toujours tenté d'y croire... C'est le fond de la ritournelle érotique.» (p. 241)

49 Stéphane Hirschi, *La chanson française depuis 1980*, Paris, Les Belles Lettres / Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. «Cantologie», 2016, p. 22.

reflet tout particulier d'une personnalité qui préférera (ou devra se contenter de) la solitude plutôt que le grand amour<sup>50</sup> ?

*J'étais seul sur les routes  
Sans dire ni oui ni non  
Mon âme s'est dissoute  
Poussière était mon nom*<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Nous pensons, c'est entendu, aux contingences biographiques qui font de Charles Trenet d'abord l'enfant unique d'un couple qui se disloque; citons, pour en suggérer le traumatisme, le sobre et distancié poème «Ecouter aux portes»: «*C'est moi ce gros bébé / Dont les culottes courtes sont trop longues / Voici bonne maman dans le petit salon / Elle mange des épingles avec des amies / Elles parlent de "divorces" / Quel joli mot!*» Le point de vue de l'enfant ignorant se fait entendre aussi bien dans la paradoxale estimation sémantique du mot *divorce* que dans l'impression que les couseuses avalent leurs épingles. Nous pensons enfin à la préférence sexuelle de Trenet qui forcément gauchit son discours amoureux et lui fait préférer mettre une sourdine sur des romances équivoques. Cf. Bruno Blanckeman, *supra*.

---

<sup>51</sup> *La Folle Complainte* (1945). Cet isolement délibéré, Trenet l'évoquait déjà dans *Les Oiseaux de Paris* (1938).