



**HAL**  
open science

## Le romanesque en chanson

Stéphane Chaudier, Joël July

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier, Joël July. Le romanesque en chanson. Revue des Sciences Humaines, 2022, Bruno Blanckeman, Catherine Brun (dir.) (n° 348 / Romans et chansons). hal-03961391v2

**HAL Id: hal-03961391**

**<https://hal.science/hal-03961391v2>**

Submitted on 10 Feb 2023

**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.



**HAL**  
open science

## Le romanesque en chanson

Stéphane Chaudier, Joël July

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier, Joël July. Le romanesque en chanson. Revue des Sciences Humaines, 2022, Bruno Blanckeman, Catherine Brun (dir.) (n° 348 / Romans et chansons). hal-03961391

**HAL Id: hal-03961391**

**<https://hal.science/hal-03961391>**

Submitted on 28 Jan 2023

**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.

## Le romanesque en chanson

Stéphane Chaudier, ALITHILA, Université de Lille, Lille  
Joël July, CIELAM, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence

Joël JULY, Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

On le sent plus qu'on ne sait le définir : le romanesque, c'est l'esprit du roman s'échappant du cadre du roman, et qui s'exporte en d'autres discours<sup>1</sup>. Pour Barthes, le haïku offre « le comble » ou l'étalon du romanesque<sup>2</sup> ; Aragon juge romanesques l'autobiographie poétique et le temps vécu qui se dépose dans les vers<sup>3</sup> ; pour d'autres enfin, sans doute pour vous comme pour nous, ce sera la vie, plus banalement, que l'on qualifie, sous certaines conditions, de romanesque<sup>4</sup>. Qu'en est-il exactement ? Il faudra bien cerner la notion si l'on

---

<sup>1</sup> « Le romanesque n'est pas uniquement le dérivé adjectival du roman et ne saurait se confondre avec lui » (Avant-propos, Anne Coudreuse, Aurélie Adler (dir.), *Romanesque et écrits personnels : attraction, hybridation, résistance*, Revue *Romanesques* n° 11, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 11).

<sup>2</sup> Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, édition de Nathalie Léger, Paris, Seuil / IMEC, « Traces écrites », 2003. Relevons simplement cette parenthèse si romanesque : « peut-être est-ce cela l'Art, la Forme : ce qui nous donne le courage d'assumer notre Désir [...]. », p. 66. Le haïku donne selon Barthes le désir d'écrire et de vivre des haïku – « de la Notation, (du Présent) », p. 53. Le roman, lui, donne le désir d'écrire et de vivre des romans. Cette circulation ou cette contagion des énergies n'est-elle pas par excellence le romanesque ?

<sup>3</sup> Le titre de ce recueil, en forme de paradoxe générique, *Le Roman inachevé* (1956), parle quasiment de lui-même.

<sup>4</sup> Ainsi Swann. « Puis il appartenait à cette catégorie d'hommes intelligents qui ont vécu dans l'oisiveté et qui cherchent une consolation et peut-être une excuse dans l'idée que cette oisiveté offre à leur intelligence des objets aussi dignes d'intérêt que pourrait faire l'art ou l'étude, que la "Vie" contient des situations plus intéressantes, plus romanesques que tous les romans. Il l'assurait du moins et le persuadait aisément aux plus affinis de ses amis du monde, notamment au baron de Charlus qu'il s'amusait à égayer par le récit des aventures piquantes qui lui arrivaient [...] » Proust, « Un amour de Swann », *À la recherche du temps perdu*, édition sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987-1989, t. 1, p. 190.

veut comprendre comment le romanesque affecte la chanson, et inversement. Pièce brève, musicale, monovocale le plus souvent, populaire sans complexe, il pourrait sembler paradoxal d'y chercher du romanesque. S'il est d'ailleurs patent que la chanson a plus d'un lien avec la poésie<sup>5</sup>, voire avec le théâtre<sup>6</sup>, qu'en est-il du roman ? Qu'est-ce qu'une chanson romanesque ? Y a-t-il du romanesque en chanson ? La chanson est-elle aussi un genre romanesque ?

## I/ Une première approche

Afin d'établir le bien-fondé de ces questions, et pour tâcher d'en démêler l'écheveau, commençons par quelques exemples commentés. Soit l'emblème du romanesque assumé jusqu'à la caricature : *L'Homme à la moto*, chanté par Édith Piaf<sup>7</sup>. La chanson est romanesque parce qu'elle raconte une histoire qu'elle déroule jusqu'à son terme, fatal. Le refrain livre le portrait du héros, un motard viril et terrifiant ; le premier couplet complète cet éthos ; il introduit l'étincelle narrative, en présentant Marie-Lou, la petite amie que tout le monde plaint. Cet avatar du chœur tragique qu'incarne le récit, porte-parole du bon sens partagé, sait bien que la jeune femme aime en vain un homme qui ne l'aime guère. Le trio « romanesque » se met en place : le héros maudit figure entre deux amantes, la femme et la moto, l'une légitime, porteuse de vie, et l'autre diabolique, vectrice de mort. Le deuxième couplet dénoue cette intenable situation en faisant apparaître les premiers passés simples de la chanson : « Marie-Lou la pauvre fille l'implora, le supplia / Dis, ne pars pas ce soir, je vais pleurer si tu t'en vas. » Cette scène, dont on devine qu'elle a eu lieu bien des fois, est pourtant traitée sur le mode singulier : car « ce soir », le destin entre en scène et punit le motard ; fuyant la femme, c'est-à-dire la raison, il trouve la mort : « Au passage à niveau, ce fut comme un éclair de feu / Contre une locomotive qui filait vers le midi ». La moto a donc trouvé machine plus

---

<sup>5</sup> Voir le numéro 1091 de la revue *Europe* (mars 2020) intitulé *Poésie & Chanson*. Et aussi Stéphane Chaudier et Joël July « L'étoffe de la strophe en chanson », *Stylistique et méthode : quels paliers de pertinence textuelle ?* Michèle Monte, Stéphanie Thonnerieux et Philippe Wahl (dir.), Lyon, PUL, 2018, p. 345-358.

<sup>6</sup> Joël July projette d'étudier, dans une perspective énonciative, les ressources que la chanson offre au monologue : flux de pensées désordonnées, créant un effet d'authenticité ; monologue plus charpenté, faisant valoir une argumentation en situation ; monologue en l'absence explorée de tout destinataire ou, au contraire, soliloque adressé à un destinataire absent ou présent, et dans ce cas muet ou parlant, mais dont les propos, bien sûr, ne sont retranscrits que par l'instance mise en scène par la chanson. Voir pour un bon début de cette réflexion à venir dans Joël July, « Les duos des chansons (La mixité et le gngnang) », Stéphane Chaudier (coord.), *Chabadabada - Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, Presses Universitaires de Provence, Coll. « Chants Sons », p. 213-234, 2018. ([hal-01973400](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973400)) Par la même occasion, on pourrait définir des modalités spéciales qui donneraient l'illusion au récepteur de recevoir certaines chansons d'une façon plus théâtralisée que d'autres (du moins dramatisée ; citons pour modèles *Les Bonbons* de Jacques Brel ou *Tu t'laisses aller* de Charles Aznavour) et qui se démarqueraient de la tradition du discours fictif *in absentia*. Il y aurait alors chez le chanteur une visée plus mimétique et pour l'auditeur une perception plus immédiate, « en direct », grâce au registre familier, à des didascalies internes, à plusieurs adresses contractualisées avec le destinataire comme en présence. Même si nous reviendrons en fin d'article à des problématiques énonciatives, il n'entraîne pas dans notre projet de faire reposer le romanesque sur des questions de forme ; mais peut-être que cette condition particulière de la chanson-saynète, en rapportant fidèlement un état d'âme et une tranche de vie contribuerait-elle à rendre certains textes de chanson plus romanesques que d'autres.

<sup>7</sup> *L'Homme à la moto*, Édith Piaf (adaptation française de Jean Dréjac d'une chanson rock : *Black Denim Trousers and Motorcycle Boots*), 1956. Cette chanson appartient à ce que l'on a injustement appelé la chanson réaliste et qui correspondrait à une chanson-récit dont l'empan fut assez large du *Fiacre* (1888) de Xanrof, titre interprété par Yvette Guilbert à cet *Homme à la moto* de Jean Dréjac, interprété par Piaf. Nous jouons évidemment sur la transformation des moyens de locomotion entre ces deux chansons bornes.

forte qu'elle. On peut certes réduire le romanesque en chanson à la prise facile qu'offre ce texte auréolé par la voix de Piaf et la légende des *bad boys* ; à la façon dont ce genre, nécessairement populaire, recueille les stéréotypes du roman, les condense, pour en faire valoir la douteuse efficacité<sup>8</sup>. On sait bien au fond, dès qu'on cesse d'adhérer à la convention, que ce motard censé faire peur fait plutôt sourire. Le scénario n'offre, on en convient, aucune surprise notoire : le héros, puni par là où il pêche, est une sorte de Don Juan contemporain : il refuse de jouer le jeu du couple petit bourgeois, et la morale est sauve. Les caractères sont fortement accusés : la chanson les épuise ; ils ne méritent pas qu'on leur consacre plus d'un couplet. Les antithèses sont sommaires : d'un côté le masculin hyperbolique avec la panoplie vestimentaire et motorisée qui sied ; de l'autre, le féminin clivé entre son pôle tendre ou pitoyable et son pôle satanique, entre l'être sensible et l'objet sans âme<sup>9</sup>. L'histoire est romanesque parce qu'elle n'est au fond qu'un fait divers traité sur le mode du pathos le plus traditionnel et non sur celui, moderniste et déroutant, de l'ironie grinçante ; Édith Piaf ne chante pas du Félix Fénéon.

Pour donner à notre enquête tout son relief, il convient d'épurer la notion de romanesque, ou de la complexifier. Il serait dommage de la réduire à ses formes narratives triviales : l'emploi du passé simple couplé à une narration à la fois hétérodiégétique (le chanteur ou la cantrice<sup>10</sup> ne sont pas partie prenante de l'histoire) et extradiégétique (le chanteur, la cantrice ne commentent pas en leur nom propre les événements rapportés, si bien que ceux-ci se déroulent d'eux-mêmes). Du point de vue du contenu, ce romanesque est soluble dans le cliché ; il propose une histoire lisible, sans ambiguïté ; elle se coule dans le moule de l'idéologie ou de la *doxa*. Du point de vue stylistique, les figures organisatrices du récit (l'antithèse, l'hyperbole) assurent la combinaison facile du pathétique et du dramatique : le romanesque est là, dans ce point de passage entre l'hyperbole émotionnelle et l'hyperbole narrative. Dans *Drouot* de Barbara<sup>11</sup>, on retrouve certes tous ces ingrédients ; le motard est devenu « Une gloire déchue des folles années trente » ; cette ex grande dame est venue vendre aux enchères les derniers vestiges de sa jeunesse, les symboles de l'amour et du succès enfui : « Un vieux bijou donné par quel amour d'antan », puis peut-être « ce vieux lit cassé, en bois de palissandre », relique dont on ne sait au juste si elle est celui de la vieille diva ou un exemple donné parmi d'autres pour illustrer ces « trésors fabuleux d'un passé qui n'est plus ». On retrouve dans la chanson de Barbara, comme chez Piaf, les recettes éprouvées du pathétique. L'héroïne voudrait certes racheter ces objets qui contiennent, conservent tout son passé, mais en vain :

Le marteau se leva, dans la salle des ventes  
Une fois, puis deux fois, alors, dans le silence  
Elle cria « Je prends, je rachète tout ça,  
Ce que vous vendez là, c'est mon passé à moi. »

---

<sup>8</sup> Dans un article de 1994, Anne Chevalier analyse les relations étroites du romanesque et de la stéréotypie : « La peur et le désir du romanesque », Alain Goulet (dir.), *Le stéréotype*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Colloques de Cerisy », 1994, p. 153-164.

<sup>9</sup> Sur la question du genre (*gender*) en chanson, voir Stéphane Chaudier (dir.), *Chabadabada, Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, op. cit.

<sup>10</sup> « Chanteur : notion opératoire en cantologie pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson, et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant. » (Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres – Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie » n° 6, 2008, p. 20).

<sup>11</sup> Barbara, *Drouot*, album *L'Aigle noir* (1970), *L'Intégrale*, édition de Joël July, Paris, L'Archipel, 2012, p. 146-147.

C'était trop tard, déjà, dans la salle des ventes  
Le marteau retomba sur sa voix suppliante  
Tout se passe si vite à la salle des ventes  
Tout se passa si vite qu'on ne l'entendit pas<sup>12</sup>

Avouons-le : Barbara ne lésine pas sur l'émotion. Par des alexandrins bien césurés, elle montre l'héroïne qui sort dévastée de la salle des ventes ; dans ce portrait en situation abondent les marques du chagrin le plus intense ; l'épithète détachée *hagarde* donne le ton dans la pénultième strophe ; le vers est répété dans le quatrain suivant ; l'adjectif est relayé par la mention des « mains tremblantes », par la conjonction de *courbée et déchirante*, qui associe notation objective et impression subjective :

Hagarde, elle sortit de la salle des ventes  
Froissant quelques billets, dedans ses mains tremblantes  
Froissant quelques billets, du bout de ses doigts nus  
Quelques billets froissés, pour un passé perdu

Hagarde, elle sortit de la salle des ventes  
Je la vis s'éloigner, courbée et déchirante  
De son amour d'antan, rien ne lui restait plus  
Pas même ce souvenir, aujourd'hui disparu

Les doigts sont « nus », privés des bijoux désormais vendus ; ce détail renvoie au début de la chanson, quand Barbara s'attardait sur « ces mains belles encore, déformées, les doigts nus / Comme sont nus, parfois, les arbres en novembre », en amalgamant le lyrisme de l'automne à celui de la vieillesse. Éclate, dans ce dénouement, l'antithèse qui n'a cessé de structurer le texte : l'opposition entre les deux valeurs dont la salle des ventes opère la coordination discordante. D'une part, l'argent, la matérialité de la vie, le roman réaliste<sup>13</sup>, ces « billets froissés » dont on a besoin pour assurer les assises triviales de l'existence ; d'autre part, « un passé perdu », Nerval, Proust, la poésie intime, le romantisme de la subjectivité, du sentiment. Comme dans *L'Homme à la moto*, la poésie n'a pas le dernier mot – qu'elle soit virile, avec l'épopée technicienne de la vitesse et des moteurs, ou féminine, avec le cortège des amours mortes et la sensibilité délicate : « Les choses ont leurs secrets, les choses ont leurs légendes / Mais les choses murmurent si nous savons entendre ». De Piaf à Barbara, il n'y aurait au fond rien de changé, sur le front du romanesque ; la différence serait de degré, et non de nature ; la chanson de Barbara serait juste « supérieure<sup>14</sup> », du point de vue esthétique, à celle de Piaf, comme dans l'esthétique de Combray est supérieur le fromage blanc où l'on a écrasé des fraises, puisque le rose, la couleur, sont à la fois plus beaux, moins ordinaires et plus goûteux (ou coûteux) que le blanc tout uni de la crème<sup>15</sup>. La fraise du romanesque supérieur, ce serait la pincée lyrique introduite par le souvenir, la profondeur du temps, cette suggestion d'une

---

<sup>12</sup> Évidemment, la voix de Barbara nous fait entendre ce que l'héroïne du drame ne parvient pas à faire comprendre : l'ordre réaliste des lois est symbolisé par le marteau du commissaire-priseur.

<sup>13</sup> Michel Raimond signale que l'on réclama vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle des romans romanesques par lassitude à l'égard des études réalistes et sociales (Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, coll. « u », 4<sup>e</sup> éd., 1971, p. 34).

<sup>14</sup> Du moins plus poétique ou moins typique, si l'on veut éviter de hiérarchiser les exemplaires de cet art de masse qu'est la chanson et en faire une présentation démocratique.

<sup>15</sup> Proust, « Combray », *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu, op. cit.*, t. 1, p. 138.

réserve temporelle saturée de mystère dont la chanson, comme une côtelette moelleuse, recueille tout le suc. On pourrait donc se contenter de ces deux équations : 1° romanesque inférieur (Piaf) = récit condensé + pathos ; 2° romanesque supérieur (Barbara) = récit condensé + pathos + lyrisme.

Le lyrisme et sa subjectivité ! On le tiendrait, quel paradoxe, le vrai ressort du romanesque en chanson<sup>16</sup> ! Il suffirait que ledit lyrisme soit subtilement inscrit dans la chair du texte. De fait, dans *Drouot*, la cantrice n'est plus banalement hétérodiégétique ; l'effet de signature lyrique, préparé par l'adverbe *là*, un embrayeur spatial (*Elle était là, figée, superbe et déchirante*), conclut la chanson dont elle atteste l'authenticité : « Je la vis s'éloigner, courbée et déchirante ». Et quel est le Barbarolâtre qui ignore que la chanteuse aimait chiner à Drouot<sup>17</sup> ? Présente dans le récit, la cantrice est aussi apte à le commenter. Elle ne se contente pas d'avoir la voix qui rapporte l'histoire de la chanson ; elle est aussi et surtout une voix, une présence qui accompagne, didactique et sensible, le récit : *Tout se passe si vite à la salle des ventes*<sup>18</sup> ; ou encore : *Les choses ont leurs secrets, les choses ont leurs légendes / Mais les choses murmurent si nous savons entendre*. Comme cela est bien dit. Le romanesque serait donc soluble non dans le cliché mais dans les suggestions lyriques ménagées avec style, avec art. Un pas de plus et nous y sommes : le romanesque, c'est la vie, c'est la personnalité de Barbara qui irise la chanson comme une bulle délicate<sup>19</sup>. Cette vieille gloire déchue, cette Fréhel anonyme, n'est-ce pas un devenir toujours possible de la chanteuse célibataire et sans enfant (car la liberté a un coût) que celle-ci exorciserait en la représentant<sup>20</sup> ? Le romanesque,

---

<sup>16</sup> De fait, il aurait été très tentant d'inscrire le romanesque de la chanson dans ce désir du prolongement narratif que constituent la vogue des albums-concepts (de la *Mélody Nelson* de Serge Gainsbourg en 1971 à la *Rose Kennedy* de Benjamin Biolay en 2001) ou l'intégration de la chanson dans un ensemble plus large comme pour le genre de la comédie musicale. Dans ce dernier, l'emploi des stéréotypes au service du mythe (voir la thèse de Bernard Jeannot, *Formes, usages et enjeux des clichés dans la comédie musicale à la française*, soutenue à Angers en décembre 2020 sous la direction de Carole Auroy, ED n° 595) correspondrait d'ailleurs particulièrement bien à notre repérage initial des conditions romanesques de la chanson. Pourtant, plutôt qu'à ces prolongements narratifs, finalement très circonstanciés bien qu'à la mode, nous préférierions ouvrir la porte à la poursuite des motifs dans la chanson : un même sujet revient d'un album à l'autre (la *Place des grands hommes* de Patrick Bruel, *l'André* de Sanseverino, la « Lolita », fille de Renaud, les relations de la femme d'âge mûr avec un jeune homme chez Barbara) ou dans un même album ; ainsi de la déclinaison des âges dans le deuxième album de Ben Mazué (*14 ans, 25 ans, 35 ans, 54 ans, 73 ans*, album *33 ans*, 2014) ou de la problématique du divorce et du bonheur dans son quatrième (*Tu m'auras tellement plu, Divin exil, Providence, Semaine A/Semaine B, Les Jours heureux*, album *Paradis*, 2020). Voir sur ce vaste sujet Joël July, « Chanson française contemporaine : état des lieux communs », Revue internationale *Fixxion XX-XXI*, n° 5, Bruno Blanckemann et Sabine Loucif (dir.), *Chanson/Fiction*, n° 5, 2012 : [Chanson française contemporaine : état des lieux communs | July | Revue critique de fixxion française contemporaine \(revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org\)](http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org)

<sup>17</sup> « Barbara fréquente l'Hôtel Drouot [...] au moment de l'installation de son appartement parisien rue de Rémusat en 1961 », précise Joël July. Cf. Barbara, *L'Intégrale*, op. cit., p. 146.

<sup>18</sup> Ce présent gnominique fait entendre la voix de la cantrice qui généralise le propos et s'oppose à la notation narrative et dramatique qui suit : « Tout se passa si vite qu'on ne l'entendit pas ».

<sup>19</sup> La versification viendrait à l'appui de cette « thèse » ; on remarque en effet que la seule rime orpheline de la chanson, la seule qui ne trouve pas d'écho, est celle qui met en relief le nom *femme* : « Son seul amour de femme, son seul amour de femme ». C'est le moment où la cantrice pénètre dans la conscience de son personnage : « Car venait de surgir, du fond de sa mémoire » ; on reconnaît le thème et les mots de *L'Aigle noir*. Dans la figure de la femme seule, de la femme qui se souvient de son passé et de ses amours perdus, dans cette solitaire à la sensibilité d'écorchée vive, on peut reconnaître si l'on veut la chanteuse elle-même. La chanson est romanesque par le roman interprétatif qu'elle induit.

<sup>20</sup> Sur le mille-feuille éthique de la chanson, sur la diversité des instances qui y sont superposées, voir Stéphane Chaudier et Joël July, « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystifications éthiques dans la chanson », *L'Éthos en poésie*, Hugues Laroche et Michèle Monte (dir.), Toulon, revue *Babel*, coll. « Littératures plurielles », n° 34, 2016, p. 283-300.

ce serait ce glissement à demi-mot permis, suggéré, inter-dit sémiologiquement parlant<sup>21</sup>, de ce que chante la chanson vers ce qu'entre les lignes et les notes l'amateur croit deviner de la romance vraie qu'est la vie d'une vedette<sup>22</sup>.

Ce serait trop simple encore ; et l'on sent bien affleurer dans *Drouot* une autre source romanesque, celle qui fait passer du lyrisme platement monologique à la dissonance polyphonique. La vieille gloire déchu nous met elle-même sur la voie, lorsque la chanson lui donne la parole au discours direct : « Ce que vous vendez là, c'est mon passé à moi ». Sitôt passé le grand souffle de l'émotion rebelle contre le « vous » sans chair et sans âme, voilà que la lucidité de l'auditeur reprend ses droits ; on voit l'héroïne prise, comme Emma Bovary, au piège de sa mauvaise foi ; car qui d'autre qu'elle vend ses propres affaires ? N'est-elle pas l'agent du procès que pourtant elle dénonce ? Pourquoi est-elle à cette extrémité réduite ? Comment peut-on si mal mener sa barque, surtout quand on est femme, éduquée par la chanson populaire pour être prudente et sensée ? Ce romanesque de la déchéance n'est-il pas pure poudre aux yeux ? Le vrai romanesque est un romanesque fêlé, qui ne parvient pas à croire (ni à faire croire) à lui-même jusqu'au bout, comme si l'émotion romanesque, romantique en diable, était à la fois, à l'instar du drame hugolien, sublime et grotesque<sup>23</sup>, dérisoire et magnifique, poignante et ironique. Le romanesque vrai n'est-il pas celui dont la torsion nous vrille parce qu'il nous apprend quelque chose de plus que la simple émotion vécue et platement ressentie : quelque chose que l'émotion se cache à elle-même, quelque chose qui l'accule et nous accule dans nos retranchements, à savoir que l'émotion ne peut pas ne pas rendre des comptes à la raison sur ce qu'elle est, sur ce qu'elle fait<sup>24</sup> ? Dans le romanesque bas de gamme ou tout venant, comme chez Piaf, l'excès émotionnel qui caractérise ce genre est sanctionné par une raison doxique, lourdement législatrice : ennemi de la démesure, le bon sens enseigne la résignation<sup>25</sup> ; dans le romanesque haut de gamme, l'excès émotionnel devient, lâchons le grand mot, *problématique*. Un problème nous place sur le rebord escarpé d'une falaise, d'un gouffre. Qui de l'émotion superbe, fière de ses intensités, ou de la raison qui calcule, dose, pondère, critique, mérite d'avoir le dernier mot ? Comment penser, dans telle ou telle circonstance de la vie, l'intrication de ces deux facultés rivales ? Nous voilà parvenus au sommet du romanesque, celui de l'intellect, de l'éthique, de la pensée qui s'accouple à l'existence pour tâcher, lourde entreprise, d'en tirer tout le suc.

Une chose est sûre en tout cas ; si problématique qu'il soit, le romanesque en chanson n'exige pas, pour s'accomplir à son plus haut niveau, de culture bourgeoise, d'intertextualité prestigieuse : *Drouot* ne convoque pas, n'en déplaise aux doctes, le Flaubert de *L'Éducation*

---

<sup>21</sup> Lire le bel article de Stéphane Hirschi, « J'allais rue des Solitaires, malade, de Vienne à Amsterdam : pour un ouvrage de la polysémie enchantée », *Du malentendu dans la chanson*, sous la direction de Cécile Chabot-Canet et Joël July, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2021, p. 193-208.

<sup>22</sup> Le romanesque des premières chansons de Véronique Sanson ne tient-il pas à ce qu'elles évoquent sa rupture tonitruante avec Michel Berger et son exil américain avec Stephen Stills ? Le deuxième titre de l'album *De l'autre côté de mon rêve* (1972) résume tout : *Chanson sur ma drôle de vie*. Le romanesque en chanson, c'est aussi ce pacte de lecture qui privilégie la sensation forte, la posture légendaire, et qui tient autant à l'écriture de soi qu'au marketing publicitaire.

<sup>23</sup> Dans l'une de ses premières pièces, *Les Romanesques*, une comédie, Edmond Rostand ne se prive pas d'associer à la rime les adjectifs *romanesque* et *grotesque* (Acte 1, scène 4, 1894).

<sup>24</sup> Voir sur ce point capital Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, [1938] Paris, éd. Hermann, coll. « Hermann Philosophie », avec une préface d'Arnaud Tomès, 2010.

<sup>25</sup> La chanson populaire dite « réaliste » illustre ce comble du romanesque convenu. Ainsi, *Mon amour de Saint-Jean* (Léon Agel et Émile Carrara, 1942), qui raconte la rencontre d'une femme du peuple avec un beau danseur-beau parleur dont elle sait très bien qu'il ment, s'achève par ces mots fatalistes : « Il ne m'aime plus, / C'est du passé, / N'en parlons plus. »



*sentimentale*. On se souvient pourtant que Frédéric assiste à la vente publique du mobilier de M<sup>me</sup> Arnoux et à la mise aux enchères de ses plus doux souvenirs : « C'était comme des parties de son cœur qui s'en allaient avec ses choses ; et la monotonie des mêmes voix, des mêmes gestes, l'engourdissement de fatigue, lui causait une torpeur funèbre, une dissolution<sup>26</sup>. » En écoutant *Drouot*, et même en lisant la chanson crayon en main, on se moque de savoir si Barbara connaissait le vieux Normand : ce n'est pas là *le genre*<sup>27</sup>. Notons simplement que la modernité antiromantique de Flaubert amortit l'énergie affective de la scène avec la série dégrisante des mots « torpeur », « fatigue », « dissolution » ; une fois jeté le bébé sentimental, reste l'ironique eau du bain. Barbara est certes plus simple : le lyrisme, le pathétique et le dramatique sont noués dans la tresse de la chanson, tresse *romanesque* où l'émotion parade en première ligne, assumée sans ironie, mais non sans offrir au lecteur la possibilité du recul, en raison même de la polyphonie du texte. Plus retorse que le romancier, la chanson sait en effet mettre à distance, à sa manière, le plaisir romanesque ; cette distance n'annule pas, toutefois, le plaisir<sup>28</sup>. Elle suscite au cœur de la chanson une sorte de romanesque au carré : le romanesque réflexif, l'émotion compliquée par l'esprit d'examen et la conscience de soi.

Reste à donner un dernier tour d'écrou à cette première approche. Se pourrait-il qu'il existât en chanson ce romanesque rêvé par Barthes, qui serait délivré de l'indignité du ressort narratif, du « conter pour conter » ? Réécoutons *Ma même* de Ferrat<sup>29</sup>. De fait, la chanson ne raconte rien ; elle décrit ; elle montre ; elle défend. Quoi ? Un style de vie. Dans une succession de sizains hétérométriques (un vers de huit, un vers de six et un vers de trois, puis deux hexasyllabes et à nouveau un vers de trois pour créer l'effet de bouclage et de chute dans la strophe), le poème fait partager le quotidien d'un couple ; elle est ouvrière, il est poète. « Elle met pas des lunettes / De soleil / Elle pose pas pour les magazines » ; non : elle travaille en usine, « à Créteil » ; tous les deux, ils vont en vacances « à Saint-Ouen », « pas à Saint-Paul-de-Vence<sup>30</sup> ». Logement modeste, environnement sans charme. Où serait le romanesque ? Précisément dans ce que Souchon nomme les aspirations de « la foule sentimentale », les « choses pas commerciales », l'écart entre ce dont la société donne envie et ce que la chanson promet comme un nouvel idéal : la vie frugale mais ardente où l'amour (tendre quoique très incarné) et la jeunesse tiennent lieu de tout<sup>31</sup>. Qu'ajoute le romanesque de Ferrat à l'approche

---

<sup>26</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), III, 5. On sait que la vente a lieu le 1<sup>er</sup> décembre 1851, la veille du fameux coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte...

<sup>27</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), épisode de la casquette, *incipit*.

<sup>28</sup> Sans l'oublier tout à fait, nous ne parlons pas ici du prolongement vocal et musical du texte de chanson qui exalte les sentiments des personnages et en exacerbe la perception par l'auditeur (et par conséquent accentue le potentiel romanesque de la chanson ; c'est une évidence). Nous utilisons le terme *prolongement* pour rappeler qu'à côté du texte chansonnier, proféré par la voix du chanteur, il existe la possibilité d'un accompagnement choral, il existe une voix sans texte (les lallations), une voix qui s'échappe du texte (mélismes et vocalises), une musique qui complète et rappelle *in petto* le texte (intro, pont, outro), malgré le format génériquement bref de la chanson.

<sup>29</sup> Jean Ferrat, *Ma même* (auteur : Pierre Frachet), 1961, 33-T chez Decca. On pourrait d'ailleurs juger du potentiel romanesque de cette chanson par l'exploitation symbolique qu'en propose Jean-Luc Godard en 1962 dans le film *Vivre pour vivre* : une longue scène fait entendre *Ma même* en chanson synchrone (c'est Jean Ferrat lui-même qui met le titre sur un juke-box) pendant que le réalisateur s'attarde sur le visage de son égérie, Anna Karina, qui porte son regard face caméra. Voir Joël July, « De la chanson au cinéma, *Le Français en chantant* (Septièmes Rencontres de Liré), Actes du colloque "Langue Française et Chanson", Françoise Argod-Dutard (dir.), Angers, éd. PUR / Les Lyriades, 2015, p. 253-268. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01262648>

<sup>30</sup> Coup de patte à Simone Signoret, égérie de la gauche bien-pensante, qui a rencontré Montand dans ce joli village provençal, et s'est mariée avec lui en 1951.

<sup>31</sup> Alain Souchon, *Foule sentimentale*, album *C'est déjà ça*, 1993.

purement poétique de Souchon<sup>32</sup> (« les étoiles, les voiles ») ? Le romanesque maintient en creux la possibilité du récit, ce que les étoiles ne font pas : ces beaux jeunes gens, la mère et son thuriféraire, comment se sont-ils rencontrés ? Leur amour va-t-il, peut-il, durer ? Le temps est en suspens dans la chanson ; il n'est pas expansé, mais replié dans la durée brève de cette histoire sans récit. En amont, en aval de ce qu'elle montre, la chanson ménage une réserve de temporalité disponible ; le haïku barthésien, comme les voiles de Souchon, n'est qu'une épiphanie, une intensité esthétique ; il relève de la phénoménologie de l'être immergé dans le monde sensible : la description est son royaume. L'effet romanesque, au contraire, émane d'un style de vie hors du commun et cependant ancré dans une temporalité et une agentivité humaines. Comme dans *Drouot*, le romanesque chez Ferrat ne rompt pas les ponts avec le réalisme, il n'est pas fantasque. De plus, il n'est pas anéanti mais prolongé, approfondi, par la question critique : est-il crédible, est-il vraisemblable ou même possible, ce couple qui fait rêver ? Une femme jeune d'avant 1968 qui ne veut pas être mère ? Qui ne cherche pas la sécurité et la respectabilité du *conjungo*<sup>33</sup> ? Qui, muse laborieuse et libre, survient aux besoins même modestes de son artiste oisif ? Dame. Si elle existe ailleurs que dans ce fragment de Verlaine réactualisé par la chanson, cette femme est une perle rare : c'est cela qui est beau, qui est romanesque<sup>34</sup>. Barbara conserve l'armature du récit ; Ferrat la subtilise au point qu'elle n'est plus qu'une épure, réduite au rendu d'une situation peu ordinaire.

Résumons l'acquis. Le romanesque en chanson mord sur le lyrisme, puisqu'il célèbre un affect vécu (l'amour, souvent<sup>35</sup>) ; il empiète sur le pathétique : il veut, il sait faire ressentir des émotions fortes ; la chanson romanesque figure le temps pour donner corps à des *scenarii* qui rompent avec la banalité du quotidien. Elle offre un écrin narratif réaliste (les accidents de moto, la salle des ventes et la mansarde populaire existent bel et bien) à une intensité éthique, une situation exceptionnelle, à *un style de vie*. Ce romanesque emprunte deux voies. Dans la première, le romanesque est assumé mais non désigné ou interrogé comme tel ; il est fait de clichés mis en œuvre sans aucun recul critique. Il donne le primat à l'émotion forte, qu'elle soit d'ordre sentimental (romanesque subi) ou héroïque (romanesque viril), même si la chanson dite « réaliste » sanctionne l'abandon à la passion ; elle suscite un moment de rêve, avant d'inviter les auditeurs à réintégrer sagement le lit du sens commun. Mais il est un autre romanesque, plus exigeant : ces émotions exprimées, représentées, incarnées dans des existences elles-mêmes incarnées dans le temps sont aussi interrogées. Le bref moment où

---

<sup>32</sup> Cette approche poétique de la vie est aussi revendiquée par Ferrat : « On s'dit toutes les choses qui nous viennent / C'est beau comme du Verlaine ». Notons le *on* très égalitaire de la conscience partagée : la même a donc de la culture. Les amants (et Ferrat) songent peut-être au court chef-d'œuvre de la poétique de la simplicité prônée par Verlaine : « Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là, / Simple et tranquille. / Cette paisible rumeur-là / Vient de la ville ». (*Sagesse*, III, VI, « Le ciel est par-dessus les toits », 1881).

<sup>33</sup> « Un type honnête, Charles. La preuve, c'est qu'il venait de lui proposer le conjungo. » Queneau, *Zazie dans le métro*, chapitre 13, 1959.

<sup>34</sup> Ce thème du romanesque déterritorialisé est repris dans *Venise n'est pas en Italie* (paroliers : Christian Piget, Claude Lemesle, 1977). Un chanteur volontiers didactique explique à un jeune homme le paradoxe du titre ; nul besoin d'être « riche » et de se payer le voyage à Venise pour vivre les joies de l'amour. Mais dans cette chanson, le couple des amoureux est à peine évoqué ; quoique très célèbre, la chanson interprétée par Reggiani n'a pas la précision et la densité romanesques de celle de Ferrat. Quant au romanesque vénitien, il est plaisamment subverti par Clarika et Pierre Lapointe, en duo, dans *Venise*, Clarika, album *À la lisière*, 2019. Est-ce un hasard si la chanson parodique de Clarika reprend dès le début le vers éponyme d'une chanson de Marc Lavoine, *On n'ira jamais à Venise* (album *Faux rêveur*, 1993) ?

<sup>35</sup> Voir à ce sujet Stéphane Chaudier « La chanson d'amour, l'émotion, l'idée : éléments de dramaturgie métaphysique », *Chanson : du collectif à l'intime*, ouvrage collectif dirigé par Joël July, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 2016, p. 233-250.

Barbara fait entendre la voix de son héroïne est aussi celui où le personnage peut basculer dans l'outrance et le ridicule ; le vers où Ferrat marque sa dette envers la poésie suscite le soupçon : et si ce que chantait la chanson n'était que littérature, au fond ? Cette mise en crise partielle de l'émotion par des signaux subtils ne la périmé pas ; mais la tresse du lyrisme subjectif, du pathétique partagé et du récit dramatisé par laquelle nous avons défini le romanesque en chanson s'enrichit de leur possible remise en cause. Pas de feu romanesque sans contrefeu rationnel ou critique : c'est la formule de la polyphonie en chanson. L'émotion n'est plus naïve, innocente, parce que le discours qui la promet ne l'est plus non plus. Il convient désormais de tester l'hypothèse en la confrontant aux définitions disponibles du romanesque ; puis l'analyse et le classement des effets romanesques en chanson seront affinés par l'analyse de quelques chansons exemplaires<sup>36</sup>.

## II/ Le romanesque, définitions

Comment définir le romanesque ? Seront envisagés successivement des points de vue de romanciers, de praticiens donc, puis de théoriciens, sans aucune prétention à l'exhaustivité ; une tentative plus personnelle de synthèse conclura la partie.

À tout seigneur, tout honneur : pour les romanciers, Proust peut servir de guide. Le romanesque selon lui est une sorte d'embolie émotionnelle : « l'existence n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique, où quelque vulgaire incident de la vie devient un ressort romanesque<sup>37</sup> ». Le romanesque, dès lors qu'il est perçu comme tel, forme un écart valorisé, une saillance, par rapport à la routine ; quelque chose (enfin !) fait battre le cœur. L'esthète Legrandin se montre sensible à l'empreinte que laisse un roman imaginaire dans un objet, un paysage, une personne, un simple incident : « parfois c'est une simple maison solitaire, plutôt laide, l'air timide mais romanesque, qui cache à tous les yeux quelque secret impérissable de bonheur et de désenchantement<sup>38</sup>. » On ouvre un roman comme on pénètre en un lieu et réciproquement ; un secret nous attend ; une promesse sentimentale. La maison n'est plus une maison, c'est un signe : le romanesque apporte un supplément de sens par rapport au réel ; c'est à la fois excessif et vague. Il organise un va et vient entre la vie et le roman, sans qu'on sache très bien, dans l'effet ressenti, laquelle des deux puissances, de l'expérience existentielle ou de la forme littéraire, l'emporte : laquelle agit sur l'autre, et la modèle. Pas de romanesque sans cette sorte de tremblement cognitif : est-on encore dans la réalité ou déjà dans une fiction ? Lorsque Odette, sentimentale et rusée, ferre son riche poisson, Swann se plaît à la voir « établir entre leurs deux personnes une sorte de trait d'union romanesque qui l'avait fait sourire<sup>39</sup> » : le romanesque est tout ce qui, offert par le réel, peut être rattaché au déjà lu d'un roman, lequel se déverse dans l'inaccompli de la vie... C'est pourquoi le romanesque est un compromis subtil entre l'intense et le voilé, entre le virulent et le secret : il a la force des affects et des émotions mais aussi ce caractère amorti qui tient à leur indexation littéraire. Le romanesque est-il une naïveté ou bien un savoir ? Un

---

<sup>36</sup> Sur la légitimité d'une approche stylistique en chanson, voir Joël July, « Faut-il inventer une stylistique de la chanson ? », *Stylistiques ?*, Judith Wulf et Laurence Bougault (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 343-360.

<sup>37</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 2, p. 220.

<sup>38</sup> Marcel Proust, « Combray », *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, p. 130.

<sup>39</sup> Marcel Proust, « Un amour de Swann », *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, p. 193.

entre deux ? On retrouve l'ambivalence entrevue en chanson, dans la mise en opposition entre Piaf et Barbara.

Entre le haut degré émotionnel et son filtrage par une conscience avertie, il est difficile de choisir. Swann sourit ; Legrandin disserte ou dissèque ; parce qu'ils sont lettrés, ces deux personnages vivent l'affect romanesque en vieux habitués – ce qui n'empêche pourtant ni la surprise ni le plaisir. Proust aime à décrire le romanesque comme l'un de ces empiètements inextricables entre le monde de la vie et le monde de l'art, entre l'immédiat et le médiat. Soient ces deux hypothèses. Le romanesque existerait dans les romans parce qu'il existe dans la vie, le code littéraire ne faisant que donner forme à ce qui « se sent ». Mais l'inverse est aussi vrai : notre appréhension du vécu garderait la trace de nos apprentissages livresques, chacun s'ingéniant à reconnaître dans la vie ce que le roman lui apprend à discerner, à percevoir. La première hypothèse est plus romanesque que la seconde, parce qu'elle donne la primauté au vivant sur l'artificial ; mais Proust penche pour la seconde, du moins dans cet extrait :

À cause de cet étouffement des sons par les tapis et de sa retraite dans des enfoncements, la maîtresse de la maison n'étant pas avertie de votre entrée comme aujourd'hui continuait à lire pendant que vous étiez déjà presque devant elle, ce qui ajoutait encore à cette impression de romanesque, à ce charme d'une sorte de secret surpris, que nous retrouvons aujourd'hui dans le souvenir de ces robes déjà démodées alors, que Mme Swann était peut-être la seule à ne pas avoir encore abandonnées et qui nous donnent l'idée que la femme qui les portait devait être une héroïne de roman parce que nous, pour la plupart, ne les avons guère vues que dans certains romans d'Henry Gréville<sup>40</sup>.

Évidemment, la chanson, art du bref, évitant l'intellectualisation, ne peut aller aussi loin dans le raffinement analytique de cet hybride qu'est le sentiment romanesque. Ce dernier repose autant sur l'immersion jouissive dans le senti que sur la vigilance critique ; celle-ci sait trouver dans le livre lu (par la maîtresse de maison comme par son jeune visiteur) la source de cette atmosphère romanesque et de l'enchantement qu'elle produit. Le clou, en matière de morceaux réflexifs sur le romanesque, est peut-être cet extrait d'« Un amour de Swann » :

Certains jours, au lieu de rester chez lui, il allait prendre son déjeuner dans un restaurant assez voisin dont il avait apprécié autrefois la bonne cuisine et où maintenant il n'allait plus que pour une de ces raisons à la fois mystiques et saugrenues, qu'on appelle romanesques ; c'est que ce restaurant (lequel existe encore) portait le même nom que la rue habitée par Odette : Lapérouse<sup>41</sup>.

*Mystique* est la part du romanesque liée à l'irrationnelle adhésion du sujet aux affects nés de telle ou telle configuration existentielle, en l'occurrence fort précise : le nom d'un restaurant se tuile à celui d'une rue, grâce à l'opérateur de la femme aimée. Le romanesque forme un dense réseau de complexités subjectives qui s'ajoute aux choses ; il convoque et télescope l'ici et l'ailleurs, l'autrefois et l'aujourd'hui, le soi et l'autre. Le sens du *saugrenu* procède quant à lui de ce que les éléments composant le romanesque ne sont pas liés entre eux par la logique de l'entendement mais par celle du désir, qui met en branle l'imagination. Aussi le romanesque implique-t-il une intense activité intellectuelle ; mais celle-ci se déploie hors ou à côté du cadre rationnel. Le romanesque a ses raisons que la raison, sans les ignorer, ne peut que constater, faute de les valider.

Tanguy Viel décrit lui aussi cet enveloppement proustien des contradictoires : sont romanesques, selon lui, « Les moments de la vie où il se passe quelque chose vraiment : tout

---

<sup>40</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, p. 585.

<sup>41</sup> Marcel Proust, « Un amour de Swann », *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. 1, p. 291.

semble comme pour de faux, alors que c'est seulement là que c'est pour de vrai<sup>42</sup>. » D'où vient ce sentiment troublant du faux au cœur même du vrai ? De la reconnaissance d'un cliché, comme chez Proust ? Ou plus subtilement encore de la peur d'être submergé par l'émotion – si bien que la conscience aux abois se fabrique une armure, un mécanisme de défense ; croire que c'est faux permet de se rassurer sur ce moment d'intensité vraie où le moi est impliqué et déjà altéré. Quant à Gérard Fulmar, le narrateur éponyme du dernier roman d'Échenoz, il s'enchantait d'une « enseigne » : pour lui, elle « affiche en néon vert menthe les mots DULUC DETECTIVE, ce qui tire l'œil et à quoi nulle âme tant soit peu romanesque, [...], ne saurait être indifférente. Il est bien connu des passants, cet établissement, il fait partie du paysage parisien, il y injecte une touche aventureuse un peu désuète [...]<sup>43</sup> ». Double exotisme du romanesque : dans le paysage urbain, il aménage une enclave, un ailleurs, qui renvoie à un espace autre, littéraire et fictionnel ; dans le présent, marqué par l'urgence et l'utile, il fait signe vers un passé gratuit, désintéressé : *désuet*, dit-on.

On pressent un premier gain pour l'étude de la chanson ; le romanesque déboîte le réalisme pur ; le sentiment d'être face au quotidien s'interrompt ; soit en raison d'une intensité affective qui se marque par l'hyperbole (lexicale ou métaphorique) ; soit parce qu'un signe apparaît, promesse et symbole du roman, morceau détaché du roman par synecdoque ou s'y rattachant par analogie. Est romanesque le surgissement même du romanesque – sous la forme d'une surprise. Ainsi, l'attaque de la chanson *Parle plus bas* est romanesque parce que l'injonction du titre, très vite, apparaît comme la marque d'une intensité redoublée : non seulement celle de l'amour, mais celle de l'amour risqué, dangereux, interdit. La chanson ne raconte rien, elle fait signe ; elle clignote en direction d'un récit absent, d'un contexte à la fois vague et menaçant. C'est explicite et voilé. Ce n'est pas du roman, mais du romanesque ; ce module romanesque incorpore un module lyrique (la déclaration d'amour adressée) et un effet pathétique (car la surenchère affective se communique à l'auditeur, invité à ressentir la tension) ; ce sentiment romanesque est activé par le fait que la chanson interprétée par Dalida et Marie Laforêt en 1972, adaptée de l'américain par Boris Bergman, sert de thème à un film de gangster, *Le Parrain* ; l'atmosphère du film se superpose aux paroles allusives de la blquette<sup>44</sup>.

Du côté des théoriciens, et en s'en tenant une fois encore au XX<sup>e</sup> siècle, la percée définitionnelle la plus forte est sans doute celle qu'accomplit Étienne Souriau dans son *Vocabulaire esthétique*. Il définit le romanesque comme intensité<sup>45</sup> ; celle-ci se concentre sur le domaine des affects (sentiments, émotions), ou sur le domaine des actions (péripiéties) ou encore sur la perception des valeurs, qu'elles soient d'ordre esthétique (les sensations, les impressions) ou éthiques (les vertus, les vices). Le romanesque est l'hyperbole du roman. De cette synthèse efficace, Jean-Marie Schaeffer n'a guère de mal à dégager un trait saillant<sup>46</sup> : selon lui, le romanesque se présente comme une alternative valorisée au monde ordinaire, marqué par la retenue passionnelle, la placidité événementielle, la fadeur sensorielle ; décence et routine règnent où le romanesque fait brèche. La vie sociale exige des émotions tempérées, des actions prévisibles, des sensations amorties. Le registre de l'intense est celui

---

<sup>42</sup> Tanguy Viel, *Paris-Brest*, Minuit, 2009, p. 87.

<sup>43</sup> Jean Échenoz, *Vie de Gérard Fulmar*, Minuit, 2020, p. 20.

<sup>44</sup> *Parle plus bas*, (adaptation française de Boris Bergman de la chanson *Speak Softly Love*), 1972.

<sup>45</sup> Anne Souriau ([1990] 1999), « Romanesque », dans Étienne Souriau et Anne Souriau [dir.], *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), p. 1245-1246.

<sup>46</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302. Cet ouvrage collectif a fait date dans la réflexion critique contemporaine.

du dépaysement<sup>47</sup>. C'est pourquoi le romanesque est un vecteur de contestation ; Jacques Rancière est très sensible à cette dimension du bovarysme, qu'on ne saurait réduire à l'expression de la pure bêtise<sup>48</sup>. On comprend pourquoi le romanesque déploie ses tentacules dans la sphère lyrique, dans l'univers narratif et le registre pathétique. Le sujet romanesque a des états d'âme survoltés ; il valorise le monde intime qu'il porte en lui comme la source de la valeur ; il a des désirs d'action ; il incarne et suscite l'énergie héroïque : transformer le monde ne lui fait pas peur. Il est doté d'une organisation sensible robuste ; il accueille les intensités venues du monde, il les cultive et les infuse à ceux qui entrent en relation avec lui. Qu'ajouter de plus à cette approche puissante ? N'emporte-t-elle pas la conviction ? Nous voudrions tout de même attirer l'attention sur la dimension conflictuelle inhérente au romanesque. En se dressant contre le monde existant dont il prétend s'échapper, se libérer, pour accomplir les promesses de la vie rêvée, il apporte avec lui une opposition : celle de la rationalité et de ses rivales irrationnelles, l'imagination, le désir, les passions.

L'exigence et l'exercice du romanesque impliquent l'intensité : à tout prix ? Qui fixe le curseur ? L'aspiration et le comportement romanesques mêlent naïveté et réflexivité ; et c'est au fond leur combat qui nous étreint tout en nous faisant réfléchir : le romanesque a cette étrange faculté de rendre romanesque la vie intellectuelle qui en saisit et déploie les tensions dramatiques. Rapporté à la « vie littéraire », le romanesque est une catégorie du poétique. On peut imaginer une production poétique qui ne soit pas romanesque, mais on ne peut guère concevoir une manifestation romanesque qui ne soit pas poétique. Pourquoi ? Si le poétique est l'aptitude à créer, à modeler, par des mots, la poétique est quant à elle le discours critique qui dit comment cette faculté peut et doit s'exercer. Dans cette origine prestigieuse qu'est, pour un lettré européen, l'épopée homérique, le poétique ou l'art de façonner des existences imaginaires se donne comme un récit (une fiction qui représente du temps et des actions) et comme un chant. La poésie est alors idéalement une, unifiée ; elle est à la fois esthétisation de la parole (par la musique, par le vers) et représentation de la vie humaine (par le récit) : double intensification, et du langage et de l'existence. Puis ces deux puissances poétiques divorcent ; les genres se spécialisent ; ils récupèrent soit la poésie (c'est-à-dire le beau langage, vecteur d'émotions : le lyrisme et le pathétique), soit la narrativité : le roman éclaire le monde social en le rendant maîtrisable et accessible dans le cadre d'un récit construit. Le romanesque survient pour créer une passerelle entre ces voies qui originellement convergeaient avant de se séparer : c'est la poésie retrouvée du roman ; c'est le roman en tant qu'il crée, par ses moyens propres, de l'émotion forte. D'où vient-elle ? Il n'est pas, sans doute, de romanesque sans le sentiment d'une intensité qui exprime la liberté (réelle ou supposée) d'un sujet qui sort du cadre de l'existence banale ; à ce titre, le héros romanesque reproduit, à son niveau, celui de l'histoire racontée, l'initiative créatrice de l'auteur : le romanesque déverse dans la diégèse ce même pouvoir d'agir qui a rendu la narration possible. La représentation d'une telle puissance (l'agentivité) peut s'en tenir à son enchantement propre : elle peut se griser d'elle-même, se contenter de s'exalter ; c'est *L'Homme à la moto* de Piaf ; mais elle peut aussi revenir sur soi, se remettre (même sporadiquement) en cause, s'interroger et inviter le lecteur ou l'auditeur à le faire. La liberté qui, dans le romanesque, se déclare et opte pour l'intensité, produit-elle de beaux fruits éthiques ? Donne-t-elle envie de

---

<sup>47</sup> « La quête aventureuse, l'épanchement mélodramatique, l'arrachement à la platitude du quotidien ou la tentative du dépassement de soi qui définissent le romanesque tirent la notion du côté de l'in vraisemblance, de l'excès ou de l'extravagance » (Avant-propos, Anne Coudreuse, Aurélie Adler, *op. cit.*, p. 16).

<sup>48</sup> Voir en particulier Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 et *La Haine de la démocratie*, 2005, même éditeur.

les vivre à l'identique ? On voit apparaître la question intellectuellement fascinante de la limite : le romanesque qui recule et fait reculer, par l'acte imprévisible d'une occasion saisie, le sentiment rassurant et affligeant des limites prescrites, accepte-t-il lui-même de se limiter ? Ainsi, même le romanesque le plus rudimentaire s'accomplit en questionnement, que celui-ci soit grossièrement balisé ou plus subtilement implicite, plus insidieusement ouvert, par le biais de chausse-trappes énonciatives (ironie, discours discordants, tour apotropaïque<sup>49</sup>, décalages divers). N'est-ce pas à cette philosophie éthique impliquée par le romanesque que convie la chanson française, cet exercice de philosophie populaire pour ceux qui ont le goût plus que le loisir de penser, et le goût surtout de s'é mouvoir et de penser en même temps, ou de penser par la voie (la voix) des émotions ?

### III/ Les penchants romanesques de la chanson française : essai de typologie

Il convient de faire retour, dans ce dernier moment, sur les chansons et de classer leurs effets romanesques en deux grands ensembles. D'une part, le romanesque débridé se nourrit de l'écart par rapport à l'habitude (étant entendu que la perception de ce qui est habituel varie selon les époques et selon les auditeurs) ; il suspend la peur de l'ennui qui naît de l'uniformité. Ce romanesque débridé s'incarne dans des personnages types ou des lieux privilégiés (comme Paris<sup>50</sup> ou l'Italie<sup>51</sup>, plus vaguement, le Sud<sup>52</sup>), connus et reconnus pour être des vecteurs d'émotions fortes ; mais rien ne s'use, on le sait, aussi vite que les palliatifs à l'usure. On éprouve alors le besoin de dégager le romanesque de ses topiques, de le subtiliser, au risque peut-être de le diluer. On le définira par l'appropriation subjective d'une temporalité mise au service de l'affect. Le temps bref de la chanson devient romanesque

---

<sup>49</sup> Voir Joël July, « L'apotropaïque, nier l'évidence ou prévoir le pire ? », Joël July (dir.), *Poétiques des énoncés inconvenants et paradoxaux*, PUP, p. 115 à 134, 2020, Coll. « Textuelles ». [hal-03147726](#) On y prend exemple sur des chansons qui pourraient apparaître tout à fait romanesques comme *A bout de souffle* ou *Tu verras* de Claude Nougaro.

<sup>50</sup> Juliette, *Une adresse à Paris*, album *J'aime pas la chanson*, 2018. « Six mille rues et quelques / En voilà une liste / De misères anonymes / De romans égoïstes / De temps de pas perdus. » Le mot *roman*, inscrit dans la chanson, le dit assez : à force d'avoir été chantée, racontée, filmée, c'est la ville qui est un roman, autrement plus consistant que la banale montée à Paris de la provinciale, fallacieux prétexte romanesque de la délicieuse chanson de Juliette. Parmi les nombreux livres sur la chanson de Paris, citons Christian Marcadet, *Paris en chansons*, Paris Bibliothèques, 2012 ou Stéphane Hirschi et Pierre Nicou, *Paris en chansons*, éd. Charles Massin, 2018.

<sup>51</sup> Barbara chante dans *Gare de Lyon* (1964, album *Barbara chante Barbara*) : « Ce sera l'Italie comme dans les chansons ». Sa cantrice illustre alors toutes les caractéristiques de la femme désirante en mal d'aventures. Ce vers, par ailleurs, prouve le nombre foisonnant de titres et d'allusions référant à l'Italie chez les ACI issus de la Rive Gauche ou dans les chansons des années 60. L'Italie inspire peut-être parce qu'elle est l'autre pays de la chanson mais aussi et surtout parce qu'elle propose aux Français par un simple pas de côté une évasion et une aventure à portée de main, dans cette société qui s'est enrichie et libère Paris au mois d'août. Quand l'exotisme de la vague yéyé passe plutôt par la voix des interprètes et leur accent étranger (Gloria Lasso, Dalida), une chanson de qualité fantasme sur des orientes frontaliers (L'Italie, l'Espagne mais aussi l'Allemagne, l'Autriche, jusqu'à l'Israël pour Adamo (*Inch' Allah*), pourtant d'origine italienne) : l'Italie de ces chansons est celle de la fuite, des départs enthousiastes et des rêves incertains (ce qui se confirmerait encore plus tard chez Christophe ou Étienne Daho). La chanson n'évite pas les clichés mais elle leur donne la saveur de la découverte ou de la surprise. Il s'agit de ne plus être chez soi, pour éviter la grisaille, cueillir des sensations neuves, quitte à s'apercevoir que ce qu'on y venait chercher était de l'ordre de l'oubli, de la perte et du simulacre : *Que c'est triste Venise* (Charles Aznavour), *Capri c'est fini* (Hervé Villard).

<sup>52</sup> Nino Ferrer, *Le Sud*, 1975 ; Michel Sardou, *Je viens du Sud* (Pierre Delanoë), 1981, repris par Chimène Badi en 2004.

quand il montre une conscience recueillant, à un moment privilégié de crise ou de bilan, tous les sucs émotionnels, toutes les valeurs, d'une temporalité repliée, évoquée par ellipse<sup>53</sup>.

Rien, paradoxalement, n'atteste mieux le romanesque masculin que la parodie ou la désinvolture. Dans *Est-ce que tu aimes*, Arthur H et M (M pour Matthieu Chédid, dont l'initiale d'artiste se trouve codée dans le titre) forment un improbable binôme qui reprend en la raillant la tradition sirupeuse du duo : les chanteurs font bloc avec le public contre les personnages à qui ils prêtent leur signature vocale. Chaque strophe s'ouvre par une demande (« Est-ce que tu aimes / Dans les westerns / Quand [...] ») formulée par la voix mâle et séductrice d'Arthur H ; lui fait écho la voix aiguë, extatique et consentante de M, qui, invariablement, répond : « Oui j'aime » ou « Oui, ça, j'aime<sup>54</sup> ». Le couplet chanté à l'unisson valide l'accord des sensibilités : « Nous irons vivre libres / Dans un paysage sauvage » ; le compagnon viril promet sa protection à l'efféminé : « Mon ami, n'aie pas peur / Je saurai te défendre / Et d'un bon coup de botte / Sonner les serpents à sonnette ». L'évasion romanesque est présentée comme une chimère ; l'imaginaire épique se dégrade en héroïsme de pacotille. En chanson, le romanesque féminin, lui, repose sur la convergence entre la puissance de la voix et celle de l'amour hautement revendiqué : « Je suis une femme amoureuse / Et je brûle d'envie de dresser autour de toi / Les murs de ma vie. / C'est mon droit de t'aimer / Et de vouloir te garder / Par-dessus tout<sup>55</sup> ». Qu'une telle énergie puisse faire fuir les hommes, voilà ce que n'envisage pas la cantrice qui valorise et légitime l'emprise comme mode d'affirmation du féminin. Dans ces deux cas, le romanesque évide l'existence de sa lourdeur matérielle ; le temps se spiritualise pour satisfaire aux exigences d'un sentiment dominant, voire exclusif. À tant d'inconséquence complaisance, la raison peut opposer, comme la fourmi à la cigale, le veto de son incrédulité. C'est pourquoi le romanesque le plus convaincant est celui qui prend soin de s'envelopper de l'inactualité : le romanesque de la nostalgie (*Il n'y a plus d'après* de Juliette Gréco sur un texte de Guy Béart en 1960, *La Bohème* de Charles Aznavour sur un texte de Jacques Plante en 1965) dit à la fois la prégnance de l'affect et son évanescence ; à telle enseigne qu'il suffit au quotidien le plus banal de n'être plus, auréolé par l'inaccessible, pour se retrouver lesté de romanesque. C'est tout le paradoxe de *Mon vieux* de Daniel Guichard<sup>56</sup> ; dans cette déclaration d'amour filial, lyrique et pathétique, « Le vieux pardessus râpé », « Le même autobus de banlieue », « Les dimanches [...] monotones », qui sont les emblèmes de cette vie taciturne de vieil ouvrier si peu romanesque, finissent, à force d'avoir été méprisés, ignorés, par revêtir les couleurs du mystère : qui sait si cet homme ne cachait pas des réserves insoupçonnées de tendresse, de sensibilité ? Inversant l'orientation temporelle, le romanesque du projet confie à l'avenir le soin de réaliser (mais sans garantie aucune) l'idéal romanesque : « On s'en ira toute la vie /

---

<sup>53</sup> Sur la spécificité du traitement du temps en chanson, voir Stéphane Chaudier et Joël July « La chanson ou l'art d'appriivoiser le temps », *Cartographier la chanson contemporaine*, (Perle Abbrugiati et al. dir), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 2019, p. 257-272.

<sup>54</sup> De manière comiquement révélatrice, M, qui aime tout ce que lui propose son ami, n'est justement pas sûr d'aimer « Quand, au bordel, / Une chanteuse moqueuse / Rend fous de désir / Tous les cow-boys ».

<sup>55</sup> *Une femme amoureuse* (1980), interprétée par Mireille Mathieu, est adaptée de *Woman in Love* de Barbra Streisand par le parolier Eddy Marnay. Écrite par Francis Blanche, interprétée par Gloria Lasso ou Dalida, la chanson emblématique du romanesque féminin, *L'Histoire d'un amour*, floute les frontières génériques entre poésie lyrique et roman : « Mon histoire / C'est l'histoire d'un amour / Ma complainte / C'est la plainte de deux cœur / Un roman comme tant d'autres / Qui pourrait être le vôtre / Gens d'ici ou bien d'ailleurs. »

<sup>56</sup> Daniel Guichard, *Mon vieux*, album *Mon vieux*, 1974 (sur une musique de Jean Ferrat et un texte initial de Michelle Senlis).



Danser le calypso en Italie<sup>57</sup>. » Ce qui conforte le romanesque, c'est le passé, c'est l'avenir ; ce qui le menace, c'est la volonté de l'inscrire trop explicitement dans le présent.

Pourtant, le romanesque débridé se loge volontiers dans des figures psychologiques qui refusent les normes communes : le présent est alors défié par l'atemporalité d'une posture qui s'affirme en laissant le soin à l'auditeur de la temporaliser ; c'est justement pourquoi Mireille Mathieu n'est pas parodique quand elle chante *Une femme amoureuse*. Le vers initial « Je suis une femme amoureuse » dit autant l'actualité brûlante que l'advenue toujours possible d'un idéal type éternel, partiellement désincarné. En les présentant, en les décrivant, la chanson leste de crédibilité ces héroïsmes de la marginalité ou de l'exception ; la chanson est juste assez longue pour authentifier un modèle romanesque, et suffisamment brève pour donner l'impression de la synthèse qui s'éloigne du présent empirique. Michèle Torr recourt à la deuxième personne pour convoquer la figure du parfait séducteur, dont l'intraitable liberté se lit dans le regard : « Tu as les yeux d'un homme / Que tous les océans / N'ont pas su retenir [...] / Tu as les yeux trop grands / Pour savoir où commence / La frontière du désir / Tu ne seras jamais malheureux / Parce que... tu as des yeux / A faire pleurer les femmes<sup>58</sup>. » Puisque c'est une femme qui le dit, pourquoi ne pas la croire ? Néanmoins, les figures les plus romanesques sont celles dont l'aura se trouble d'une fragilité confessée moins comme une faute que comme un charme : « le jeune curé » de Sardou ose avouer que son Dieu ne lui suffit pas ; l'amour humain seul permettrait de prêcher l'amour divin : ce curé romanesque se rebelle contre l'institution, contre le dogme, tout en avouant sa frustration, sa solitude<sup>59</sup>. Quelle femme romanesque ne rêverait de le rejoindre ? Dans *L'Envie*, Johnny Hallyday chante et incarne non seulement le blasé, celui qui *accuse*, mêlant blâme et mise en relief, l'insuffisance du présent, mais aussi celui que tourmente l'infini, désir du désir ou désir de l'impossible : « Qu'on me donne l'envie / L'envie d'avoir envie / Et qu'on allume ma vie<sup>60</sup>. » Quelle amante ne serait tentée de relever le défi ? On mesure tout ce que l'énonciation apporte d'émotion au plus romanesque des récits. Beaucoup mieux qu'un récit impersonnel, la cantrice peut se porter garante du lien qui unit, aux deux extrémités de sa vie marquée et manquée, le célèbre « bang bang » des enfants jouant aux gendarmes et aux voleurs et la blessure de l'amour trahi ou déçu : on sait bien que Sheila ne raconte pas sa vie dans cette chanson, mais le *je* qu'elle incarne crée une pseudo-authenticité dont l'émotion se contente<sup>61</sup>. L'innocente onomatopée venue de l'enfance se transforme en un programme narratif chargé de dire la fatalité. Dans *Le Petit Bal perdu*, l'apostrophe bégayante et récurrente du chanteur (« Dans ce petit bal qui s'appelait / Qui s'appelait / Qui s'appelait / Qui s'appelait ») trouve son explication en toute fin de chanson : le romanesque ne tient plus seulement au contenu énoncé (un coup de foudre sans lendemain, une rencontre éternisée par son inaccomplissement même) mais à son énonciation : le chanteur se révèle être le héros malheureux de l'histoire qu'il racontait et commentait, avec réticence et nostalgie<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> *Voyage en Italie*, Lilicub (groupe formé par Catherine Diran et Benoît Carré), album *Voyage en Italie*, 1994.

<sup>58</sup> Michèle Torr, *À faire pleurer les femmes* (parolier : Didier Barbelivien), 45-T, 1982.

<sup>59</sup> Michel Sardou, *Le Curé* (parolier : Pierre Delanoë), album *La Maladie d'amour*, 1973.

<sup>60</sup> Johnny Hallyday, *L'Envie* (parolier : Jean-Jacques Goldman), album *Gang*, 1986.

<sup>61</sup> Sheila, *Bang bang* (adaptation française de *My Baby Shot Me Down*, chantée par Cher, 1966), 45-T, 1966.

<sup>62</sup> Même si Gréco a chanté cette chanson de Robert Nyel et Gaby Verlor quelques mois avant Bourvil (mars et décembre 1961), c'est à l'interprétation du second que nous nous référons ; d'aucuns penseront que peu importe, puisque le personnage principal de la chanson, c'est l'accordéon, mentionné au moment clé du récit : « Et puis quand l'accordéoniste / S'est arrêté, ils sont partis / Le soir tombait dessus la piste / Sur les gravats et sur ma vie ».

Insensiblement, la chanson populaire nous fait glisser du romanesque débridé à sa version plus subtile. Plus encore qu'une vie se déroulant en quelques minutes, c'est l'instant de l'énonciation qui se charge de valeur romanesque. Dans *La Fuite*, qui évoque une intrigue policière à la Modiano, cotonneuse et lancinante à la fois, le récit saisit le personnage au moment où il s'apprête à passer une frontière : laquelle<sup>63</sup> ? Le mot *lac* évoque la Suisse : « Retrouvez-moi au bord du lac / À la nuit tombée / Fuyez le palais par le parc / Il faut y aller ». Le discours a dévoré le récit ; la prière (y sera-t-il répondu ?) transforme le roman de la chanson en poésie lyrique, puisque le roman se contracte dans les deux vers du refrain elliptique : *J'ai déconné / Ne me demandez pas, ne me demandez pas*. L'urgence invoquée par le chanteur prend une valeur subtilement réflexive : que l'auditeur, pas plus que l'amante, ne s'avise de demander ce qui s'est passé. Le « ça a été » romanesque dont la chanson porte la trace suffit à émouvoir. Quelque chose a eu lieu, quelque chose de grave, qui pèse encore de tout son poids. Mais c'est inavouable. Le romanesque est au fond une paresse ou un luxe d'auteur : le meilleur roman, c'est celui que chacun imagine.

La chanson la plus contemporaine peut-elle troubler, compliquer, cette bipartition qui a servi de fil rouge à notre étude : au romanesque débridé transmis par un récit linéaire où règnent des figures hautes en couleur (Piaf) s'oppose le romanesque subtilisé servi par un récit lacunaire, complexe, où l'énonciation tremblante suscite de suggestives perplexités chez l'auditeur (Barbara) ? Dans le second cas, le romanesque repose sur un leurre énonciatif que résume ce titre célèbre : *Je voudrais tant que tu comprennes* assure une belle voix et, à la fin de la chanson, l'auditeur dénié, troublé, découvre qu'il n'y a en réalité rien à comprendre, et que la promesse annoncée d'un sens stable était aussi séduisante que fautive<sup>64</sup>. Pourquoi, en effet, se quitter quand on s'aime ? Que s'est-il passé ? La rupture est en suspens, inexplicable : au « malgré tout vois-tu je t'aime » de l'aveu succède le « Je t'aimais plus que moi-même » qui, lui, réalise la séparation par l'imparfait. D'un temps à l'autre, la parole performative de la chanson semble lier pour mieux délier. Énigmatique et peu fiable, comme le veut la tradition misogyne, la femme amoureuse devient l'allégorie de la parole romanesque. Est romanesque ce qui résiste à la raison : dire une chose, en vivre une autre, en faire croire une troisième dans l'échelonnement infini des affects en roue libre, tout cela est résumé par ce vers lyrique en diable : « Chanter les larmes plein les yeux ». Si le romanesque est liberté conquise sur les contraintes de la rationalité logique, alors rien de plus romanesque que l'indécision. Or l'indécision<sup>65</sup> n'est jamais plus poignante que lorsque venue du contenu énoncé, elle contamine la nature du lien entre le locuteur de la chanson et son discours ou bien entre le locuteur et son double destinataire, l'un fictif et l'autre réel, celui qui écoute « en voyeur » anonyme ces paroles qu'on feint de croire être adressées à un autre que nous, qui pourrait bien être nous ; c'est cette contagion du trouble, né d'un savoir incertain (portant sur ce qui s'est passé, se passe, exactement), que nous souhaiterions, à titre d'hypothèse finale, nommer romanesque.

Donnons trois exemples. Dans *L'Odeur des joints*, à qui s'adresse la cantrice<sup>66</sup> ? À son frère ? « Je repousserai tant que je peux ce qui te tue, mon frère » ? À son compagnon ? « Tu veux, tu veux, tu veux, tu veux toujours me plaire ? » La chanson contemporaine joue sur ces identités floutées pour faire entendre et aimer une indécision plus fondamentale, qui est celle

<sup>63</sup> Albin de la Simone, *La Fuite*, album *Un homme*, 2013.

<sup>64</sup> Marie Laforêt, *Je voudrais tant que tu comprennes* (auteur : Georges Pirault), 45-T, 1966.

<sup>65</sup> Nous pourrions prendre pour exemple un titre entièrement dévolu à cette posture comme *L'Indécision* de Da Silva (album *Décembre en été*, 2005).

<sup>66</sup> Hollydays, *L'Odeur des joints*, album *L'Odeur des joints*, 2018.

d'un rapport de force se modulant dans le temps : qui, de l'addiction ou bien de l'amour, l'emportera dans ce cœur d'homme débordant d'énergie et de détresse : « Tu peux danser tant que tu veux et finir en poussière » ? Le vers qui donne son titre à la chanson est lui-même indécis : « L'odeur des joints tous les matins fout en l'air » ; on croit parfois entendre un *me*, parfois un *te* susurré ; parfois aucun pronom ne sature la place vacante du complément essentiel, si bien que le circonstant *tous les matins* finit par faire office, trouble amphibologie, d'objet de la locution verbale. Dans *Quelqu'un m'a dit*, l'indécision glisse de l'identité mystérieuse de ce « quelqu'un » à la mise en cause de ses propos : « me l'a-t-on vraiment dit » finit par avouer la cantrice<sup>67</sup>. L'existence même de l'amour semble suspendue à la profération d'une parole anonyme, douteuse, entendue en rêve, décalée par rapport au *tu* de la chanson : « C'est quelqu'un qui m'a dit que tu m'aimais encore. / Serait-ce possible alors ? » Il suffirait de le dire pour y croire, et d'y croire pour que cela soit. Le romanesque répond que oui, ou plutôt le dit sans le dire. Cette nappe d'incertitude brouille les frontières entre le réel et la fiction ; est romanesque l'abandon consenti à un tel flottement – inconsistante inconnance ou intuition supra-rationnelle, comment trancher ? Qu'est-ce qui, en effet, est le plus improbable : le fait de rencontrer Modiano à Paris le soir même où l'on a commenté l'un de ses romans pour le bac de français<sup>68</sup> ? Ou bien de sentir encore battre son cœur pour la fille avec qui l'on a vécu cette aventure d'adolescent, bien des années après, comme si le temps flottait, en suspension, dans l'air ? Dans la chanson de Vincent Delerm, lui-même fils de romancier, le romanesque s'avoue lui-même avec ce nom de Modiano pour qualifier le baiser que commémore la chanson, au scénario mystique et saugrenu, aurait dit Proust<sup>69</sup>. Le romanesque fait scintiller des constellations de hasards où il croit voir la trace d'une nécessité supérieure. Indécision : le romanesque est inusable parce qu'il est le nom même de l'émotion quand, inscrite dans le temps, elle échappe néanmoins à toute prise rationnelle, à tout ancrage chronologique, à toute localisation précise.

## Conclusion

Si Dominique Viart, dans un article fort documenté, peut écrire à un paragraphe de distance que « la littérature contemporaine exigeante a renoncé à écrire de façon romanesque », mais sans avoir renoncé pour autant « à chercher la nature et la fonction que la fascination romanesque peut avoir dans les projets existentiels des uns et des autres », de sorte qu'ayant « repris confiance dans ses moyens », elle peut désormais « se réinventer<sup>70</sup> », c'est bien parce que sous le vocable *romanesque*, le lecteur de fictions comme l'amateur de chansons met des sens bien différents ; il les ventile ensuite sur les textes selon la valeur littéraire qu'il leur prête ; les chansons bas de gamme distribuent du romanesque facile – intensités tous azimuts et évasion garantie ; les chansons haut de gamme « enquêtent » sur ce besoin social de romanesque, protéiforme donc increvable, et réinventent un romanesque de l'inquiétude, nourri de perplexités éthiques et cognitives. Tout cela est bel et bon, pour

<sup>67</sup> Carla Bruni, *Quelqu'un m'a dit* (écrit avec Leos Carax), album *Quelqu'un m'a dit*, 2002.

<sup>68</sup> Vincent Delerm, *Le Baiser Modiano*, album *Kensington Square*, 2004.

<sup>69</sup> Voir une analyse plus complète de cette chanson et des informations dont elle fait la rétention dans Joël July, « Sur le style évidé et évident de la chanson : Le populisme en chanson », Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wöste, Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (coord.), *La Simplicité (Manifestations et enjeux culturels du simple en art)*, éd. Champion, p. 325-340, 2017. ([hal-01973495](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973495))

<sup>70</sup> Dominique Viart, « “Nous sommes tous des crapules romanesques” : la littérature contemporaine et la tentation romanesque », *Le romanesque dans les fictions contemporaines* (dir. Yves Baudelle et Francis Langevin), *Temps zéro* n°8 (revue en ligne), juillet 2014 <https://tempszero.contemporain.info/document1144>

peu qu'entre ces deux modalités du romanesque, on veuille bien constater des continuités et des solidarités. Sans ce romanesque bas de gamme ou populaire, le romanesque au carré, intellectualiste, réflexif, ironique, n'a tout simplement plus de raison d'être. Il faut bien que Margot pleure ou qu'Emma s'émeuve pour que les muses plus austères du romanesque critique ou refondé se mettent en branle<sup>71</sup>.

Tel serait le résultat, qu'on espère consensuel, de ce rapide tour d'horizon du romanesque en chanson. Qu'est-ce qui échappe radicalement, en chanson, au romanesque ? L'intention satirique et la verve comique affichée ; la chanson engagée et son sérieux politique ; le poème lyrique soigneusement évidé de tout ancrage temporel<sup>72</sup>. Autant dire que l'empire (et l'emprise) du romanesque sont étendus. Prenons pour finir un peu de hauteur ; terminons par cette esquisse qui reprend la « vieille » question des genres littéraires en y introduisant la donnée des genres sexués. Soient deux hommes valeureux ; on fabrique avec eux de l'épopée, des valeurs héroïques. Soient un homme et une femme d'égale dignité éthique ou sociale ; s'engendre alors l'intrigue des romans, des hautes comédies en vers, des tragédies galantes ; soient des individus sans dignité, sans qualités, et c'est le monde immense du comique. Le romanesque croise ce que les genres séparent : au monde de l'épopée, il emprunte l'idéalité héroïque, la ferveur éthique : on rêve de sacrifices librement consentis, de générosité. Du monde de l'intrigue amoureuse, le romanesque tire le sens de la complexité psychologique et des émotions contradictoires : parce qu'il s'intéresse à la vie sentimentale, le romanesque peut tendre aussi bien vers l'analyse que vers l'élégie ; de l'univers comique, enfin, il adopte, fût-ce par intermittence, le refus rationnel d'être dupe, la volonté de distance et l'art de l'autodérision. Bref, le romanesque fascine par sa plasticité, à travers laquelle, pourtant, la notion surnage. Bien que dérivé du nom *roman*, on ne peut l'acculer à un genre, le cantonner dans un ton, le restreindre à la mise en œuvre d'une faculté. Le romanesque est un furet : reconnaissable mais insaisissable.

---

<sup>71</sup> C'est bien parce qu'au fond le romanesque en chanson est *un*, par-delà la diversité de ses manifestations, et conforme à la définition qu'en a donnée Souriau, qu'on a pu l'illustrer par des titres si divers : époque de création, genres musicaux, succès... et respectabilité esthétique.

<sup>72</sup> Comme *Je l'aime à mourir*, Francis Cabrel, album *Les Chemins de traverse*, 1979.