



HAL
open science

Le polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Brassens

Jean-Marc Quaranta

► **To cite this version:**

Jean-Marc Quaranta. Le polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Brassens. Genesis. Manuscrits - Recherche - Invention, 2021, 52, 10.4000/genesis.5843 . hal-04025557

HAL Id: hal-04025557

<https://hal.science/hal-04025557v1>

Submitted on 1 Oct 2024

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 polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Brassens

À mon père et à la mémoire de Jacques Charton

On sait que Brassens travaillait ses chansons. Ses déclarations en témoignent : « je dois travailler terriblement pour faire une chanson »¹ ; quelques documents l'attestent : « dix ans » pour écrire « Supplique pour être enterré sur la plage de Sète », trente pages de brouillons conservées pour « Les Copains d'abord », trente-six pour « La Fessée », quarante-cinq pour « Elégie pour un rat de cave », soit quasiment une page pour chaque vers de cette chanson qui en compte cinquante-deux, soixante pages pour « La Marguerite » qui compte soixante vers². Comme Proust ou Flaubert, Brassens est un polisseur de mots, un auteur à genèse.

Pourtant le corpus génétique de ses chansons reste à constituer³. Dispersés dans des collections privées, très partiellement publiés dans le coffret des éditions Textuel⁴, et « à titre d'exemple » (OCB 1374) dans l'édition de Jean-Paul Liégeois ainsi que dans le *Journal*⁵, qui offre un précieux moyen de datation, les brouillons de Brassens attendent d'être rassemblés et publiés d'une manière qui puisse permettre leur étude et les fasse passer du statut de fétiche patrimonial, ou de sujet d'une « curiosité légitime » (OCB 1425), à celui d'objet d'étude, de savoir et de plaisir de la « chasse au trésor » (OCB 1424).

Une vente récente⁶, qui a donné lieu à des acquisitions pas la BnF et la ville de Sète d'ensembles manuscrits importants, laisse espérer qu'un tel rêve pourra se réaliser bientôt et que l'Item, sous la forme d'un « groupe Brassens » qui mériterait de voir le jour, pourra y contribuer⁷. En attendant que les conditions soient réunies pour pénétrer dans l'intimité créatrice et personnelle de l'auteur et du poète compositeur, il faut se contenter de ce corpus fragmentaire. Il ne permet pas d'établir une genèse des, ni même d'une chanson de Brassens ; en toute rigueur, il faudrait de toute façon pour cela disposer aussi de la genèse de la partie musicale et cerner l'enchevêtrement du son et du sens dans le devenir des chansons.

¹ Déclaration de Brassens à la journaliste Jacqueline Cartier, citée par Jean-Paul Liégeois, Georges Brassens, *Œuvres complètes*, édition de Jean-Paul Liégeois, Le Cherche Midi, « Voix publiques », Paris, 2007, (désormais abrégé en OCB) p. 1373.

² Respectivement : OCB, 1445, n. ** ; 1384, n. ** ; 1440, n. * ; 1454, n. ** ; 1424.

³ Le résumé de la thèse de Jérôme Arnould, « La Clef des chants : ou les chansons de Georges Brassens, du projet créateur à l'œuvre du patrimoine », sous la direction de Jeanyves Guérin, université de Marne-la-Vallée, 2004, fait état de la « possession de la quasi-totalité des manuscrits de l'auteur ». Cependant, outre que cette possession semble illusoire tant le corpus semble éclaté, ni le corpus manuscrit, ni le travail d'analyse génétique n'ont été publiés et la situation sanitaire qui sévissait au moment de la rédaction de cet article et jusqu'à sa mise sous presse n'a pas permis la consultation de l'exemplaire de dépôt, en dépit de demandes répétées auprès de l'université de Marne-la-Vallée.

⁴ *Les Manuscrits de Brassens, chansons, brouillons et inédits*, édition établie et commentée par Alain Poulanges et André Tillieu, Textuel, Paris, 2002, vol. 3 *Brouillons et inédits* (abrégé en TBI).

⁵ Georges Brassens, *Journal et autres carnets inédits*, édition de Jean-Paul Liégeois, préface de Francis Cabrel, avant-propos de Jean-Michel Boris, Le Cherche Midi, « Brassens d'abord », Paris, 2014.

⁶ Le 22 septembre 2020 ont été mis en vente vingt-et-un lots de manuscrits (et une lettre) de Brassens provenant de la famille de Fred Mella, Compagnon de la Chanson, décédé en 2019.
<https://www.artcurial.com/fr/vente-4033-livres-manuscrits> (lots 219 à 240)

⁷ Voir l'article de Stéphane Chaudier, p. XXX. Il y aurait avec la génétique de la chanson matière à aller élargir encore le public que peuvent avoir les études sur l'écriture.

À défaut d'aller aussi loin, on peut essayer de dégager quelques traits caractéristiques du rapport que Brassens a entretenu avec l'écriture en général et avec celle de ses chansons en particulier. Avec en tête ces questions toujours pendantes quand il s'agit de chanson : art mineur, art majeur ? littérature ? écriture ou découverte au hasard de quelques mots et d'une petite musique sans importance ? Les deux premières questions sont vouées à rester sans réponse : instituer une hiérarchie des arts, opposer la littérature à d'autres formes qui lui seraient périphériques ou étrangères, c'est accepter un préjugé qui coupe court à toute discussion.

Reste l'écriture. Si on songe à la définition donnée par Jean Ricardou dans un texte fondateur des ateliers d'écriture, celle-ci « n'est pas le moyen d'expression d'une pensée déjà passée » mais « le moyen de production d'une pensée encore à venir ». En d'autres termes, « l'écriture est l'acte de celle, ou de celui, qui raturant son écrit, parvient à lentement penser ce qu'il ne pensait pas encore. »⁸ Reste à savoir ce que finit par penser la chanson de Brassens, vers quoi, et comment, dans les brouillons, cette pensée chemine.

En suivant quelques-unes de ces métamorphoses du texte où « c'est en transformant ce qu'il a écrit que [l'auteur] écrit »⁹, les pages qui suivent voudraient partir en quête de l'écrivain Brassens, déceler vers quoi tendent ces textes qu'il réécrit avec acharnement. On verra ainsi que si la genèse est la recherche d'un aboutissement poétique, elle est aussi un espace pour l'élaboration d'une identité, le lieu et le temps d'une mue.

La genèse des autres, une autre genèse

Dès la fin des années 1940, Brassens a conscience que l'impératif de réécriture fait l'écrivain. Il incite son ami Roger Toussenot à donner « quelques petits coups de burin » à un poème dédié à Prévert (OCB 1119) ; il le félicite que son second article sur Suarès soit « plus sobre » et surtout « moins facilement écrit » (OCB 1154). À propos d'un article qu'un ami commun a consacré à Giono, il se montre très attentif au travail d'élagage qui suit l'élaboration du premier jet, et des suivants : « on sent que chacune des phrases a été reprise dix fois pour, finalement, revenir au premier jet mais en laissant les ajouts amassés en cours de tâtonnement » (OCB 1121).

Il a aussi conscience qu'un jeune auteur doit se former, se nourrir. Le projet d'anthologie dont il est beaucoup question dans les lettres de cette époque s'inscrit dans cette démarche. Moyen de découvrir les autres et de se les approprier, l'anthologie est aussi, par les notices introductives et par les choix qu'elle impose, une entreprise critique. Elle matérialise également un panthéon littéraire personnel. Le procédé serait d'ailleurs à intégrer dans la formation des jeunes écrivains¹⁰, comme moyen de prendre conscience de son identité littéraire, de la construire et de la partager, ce que fait Brassens avec Toussenot.

Il reste des traces de cette anthologie dans les poèmes mis en musique par Brassens. C'est d'ailleurs dans ces textes des autres poètes que l'on peut commencer à saisir le caractère méticuleux du

⁸ Jean Ricardou, « Pluriel de l'écriture », *TEM, Textes En Main*, I, *Ateliers d'écriture*, L'Atelier du texte, Grenoble, 1984, p. 23.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Elle le sera désormais dans la licence Écritures et dans le master Création littéraire de l'université d'Aix-Marseille.

rapport que Brassens entretient avec le texte des chansons¹¹. Si elles n'appartiennent pas en propre au champ de la critique génétique, ces « variantes » imposées aux textes d'autrui s'inscrivent dans un authentique travail de création. C'est ainsi qu'il réécrit « Carcassonne » (OCB 1358) de Gustave Nadaud avec « Le Nombriil des femmes d'agent » (OCB 59). Il garde du poème l'idée d'un idéal désiré mais jamais atteint, qu'il transpose dans son univers peuplé de flics, de femmes adultères, de cocus et de chanteurs¹² en mal d'aventures interlopes ; il conserve aussi le mètre, ce qui lui permettra de chanter le poème sur le même air que la chanson.

Cette réécriture des autres relève à la fois d'une lecture du texte et d'une réécriture, d'une récréation, et donc d'une genèse à part entière. Celle-ci se manifeste notamment dans « Les Oiseaux de passage », de Jean Richepin, (OCB 1353) et « Pensée des morts », de Lamartine (OCB 1350), poèmes que Brassens découpe et dont il réorganise les strophes pour composer une nouvelle œuvre.

Si dans la « Ballade des dames du temps jadis », transformer *ot* en *eut*, *grant pié* en *grand pied*, c'est simplement faire subir au texte de Villon un saut temporel d'un état de la langue à un autre, transformer *chastreté fut* en *fut chastreté*, c'est renoncer à une inversion anodine dans un état de la langue où la syntaxe de position n'est pas aussi fixée qu'à l'époque moderne, mais qui est devenue au fil du temps un marqueur un peu facile de la poésie.

On peut parler dans ce cas d'adaptation rendue nécessaire par un texte écrit en ancien français. Il en va autrement pour des textes plus récents où on décèle une intention stylistique qui révèle un auteur attentif au détail et au pouvoir évocateur de certaines variations de son et de sens. Dans « Gastibelza »¹³, Brassens transforme « Dansez, chantez » en « Chantez, dansez », plus euphonique avec son attaque chuintante à la place de la dentale sonore. Il rehausse aussi le texte de Hugo, remplaçant la coordination de « Et son amour » par « Tout son amour », expression de la totalité, et formule beaucoup plus expressive, qui en outre reprend « Tout vendu » du vers précédent, créant ainsi une assonance en [u] avec à la deuxième syllabe du mot amour :

Sabine un jour
À tout vendu
Sa beauté de colombe
Et > **Tout** son amour

C'est surtout à la fin du poème que Brassens s'empare du texte par un changement de temps mineur mais décisif qui en modifie la tonalité. Alors que Hugo conclut le texte, comme chaque strophe, par « Le vent qui vient à travers la montagne me rendra fou », Brassens utilise dans le dernier vers le passé composé « m'a rendu fou ». L'auteur compositeur fait ainsi de ce dernier vers une conclusion en jouant sur l'aspect accompli, alors que chez Hugo la répétition du futur laisse le texte ouvert, lui donne un caractère répétitif et donc moins narratif et surtout moins dramatique.

C'est le même écrivain habile, capable de produire un grand effet avec peu de moyens qui, dans « Colombine », modifie des déterminants utilisés par Verlaine dans le portrait d'Arlequin :

¹¹ C'est même à travers eux que, tout jeune et sans le savoir, j'ai fait mes premières armes de généticien du texte, mon père m'ayant fait remarquer que le chanteur avait fait subir aux poèmes mis en musique des variations, à la fois minimes et porteuses de sens, qui restaient à éclairer.

¹² Selon une habitude prise dans les analyses de chansons, on distinguera ici le chanteur (qui interprète) du canteur, équivalent chansonnier du narrateur, instance fictive d'énonciation du texte et personnage à part entière du texte.

¹³ Victor Hugo, *Les Rayons et les ombres*, XII, (1837). Dans les exemples qui suivent, les transformations que Brassens fait subir aux textes des poètes qu'il met en musique sont transcrites par le signe > placé à la suite des termes modifiés et précédant le terme par lequel Brassens l'a remplacé, lui-même mis en gras.

Cet aigrefin si
Fantasque
Au costume fou
Ses > **Les** yeux luisant sous
Son > **Le** masque

Brassens remplace ainsi l'allitération en sifflante, par une allitération de liquides, consonne qui se trouve dans le nom du personnage. L'article défini remplace un possessif qui n'est pas indispensable pour l'identification du référent, il permet aussi de donner au portrait un caractère plus inquiétant, « yeux » et « masque » ne renvoyant plus à une instance explicite, alors que les deux possessifs renvoient par définition au personnage.

Dans « Les Passantes », Brassens se livre à un jeu de substitution similaire à la fin de la strophe consacrée à « la compagne de voyage » :

Et qu'on laisse pourtant descendre
Sans avoir effleuré sa > **la** main

Le possessif matérialise la main en renvoyant à celle qui la possède, alors que l'article défini déréalise cette main qui en devient plus lointaine, inaccessible, davantage fugitive et passante.

C'est l'effet inverse que cherche Brassens dans une autre strophe, où il remplace cette fois l'article défini par un possessif :

À celle qu'on voit apparaître
Une seconde à la > **sa** fenêtre

Alors que l'emploi de l'article généralise « la fenêtre », le possessif la personnalise et la relie directement à la femme aperçue, laquelle gagne ainsi en présence, ce qui rend sa disparition finale plus sensible.

Il arrive à Brassens de se livrer à des interventions plus importantes, comme dans l'avant-dernière strophe du même poème, où il modifie l'ordre des vers d'Antoine Pol :

On songe avec un peu d'envie
À tous ces bonheurs entrevus
Aux cœurs qui doivent vous attendre
Aux baisers qu'on n'osa pas prendre
Aux yeux qu'on n'a jamais revus

On songe avec un peu d'envie
À tous ces bonheurs entrevus
Aux baisers qu'on n'osa pas prendre
Aux cœurs qui doivent vous attendre
Aux yeux qu'on n'a jamais revus

En intervertissant ces deux vers, Brassens évite de redoubler l'anaphore « Aux + substantif » par la répétition de « qu'on + négation », si bien que le texte gagne en finesse. Il introduit surtout une logique dans la succession des substantifs qui composent l'anaphore. On passe du plus charnel au plus abstrait, les yeux étant ici une synecdoque pour désigner la femme aperçue et déréalisée par cette figure qui donne la partie pour le tout.

Ce panorama non exhaustif d'une genèse au second degré témoigne de l'extrême précision du travail de Brassens qui sait qu'un possessif, un article, un temps verbal peut changer le sens d'un vers, modifier la portée d'un poème. Si, en compositeur, il est attentif à l'euphonie des vers, aux sonorités, au rythme, il reste un auteur, jusque dans les textes des autres qu'il modifie comme pourrait le faire un éditeur soucieux de servir le texte qu'il publie en accompagnant le travail de l'auteur ; s'il avait eu Brassens pour éditeur, peut-être Antoine Pol aurait-il été l'auteur d'autres grands textes.

Décantation

Ce travail de dentelière, Brassens s'y livre surtout sur ses propres textes où on retrouve en quelque sorte l'envers de ce qu'on observe dans ses interventions sur les poèmes des autres. L'envers car là où conserver ce qu'il y a de bon dans le texte des autres appelle de menus changements, dans ses propres textes, cela le conduit parfois à ne reprendre qu'un vers, qu'un mot pour en repartir.

Brassens a décrit la manière dont il « noirci[t] des rames de papier », pour arriver à « trouver deux ou trois mots qui [lui] semblent avoir une petite importance » et qui font « un embryon de chanson » (OCB 1423) ; le *Journal* du poète contient ainsi de nombreuses amorces de chansons restées sans suite, ou dont seul un mot ou une formule ont survécu, les brouillons publiés permettent d'aborder un peu plus précisément ce processus de décantation.

D'une version de « Saturne » comportant trois quatrains, l'auteur ne retient qu'un seul vers, le dernier : « Le temps tue le temps comme il peut » et supprime tout le reste qui est redondant : « par-ci par-là, partout » ; « cet auguste vieillard, ce vieux grand-père ingambe » ; il fait également passer à la trappe l'image passée dans l'usage « le maître des horloges ». Brassens, contrairement à ce que pourrait laisser penser sa réputation, supprime aussi les jurons – même s'il s'agit d'un jeu de mots sur Dieu : « ce sacré nom de Dieu de temps » ; il écarte aussi la violence physique : « faites-lui de ma part un petit croc-en-jambe ». Dans la version définitive, une formule poétique, « Il joue à bousculer les roses » qui introduit le thème de la féminité, remplace « il s'amuse à vieillir le monde » (OCB 1383), paradoxe intéressant mais beaucoup moins suggestif et sans rapport avec la conclusion de la chanson.

Dans les cinq versions publiées du « Vingt-deux septembre », un seul vers revient systématiquement, avec des variations minimales : « Je mouillais mon mouchoir en souvenir de vous ». De la cinquantaine de vers écrits par Brassens dans ces avant-textes, c'est le seul qui se retrouve dans la version finale, preuve que l'écriture de la chanson se fait par un travail de décantation qui ne conserve que le meilleur, quelle que soit la quantité de texte abandonnée.

Les quelques pages conservées de « Pénélope » offrent un bon exemple de la manière dont Brassens garde les bons morceaux et même les combine pour les améliorer.

« Pénélope » ou les métamorphoses du texte

Au fil de l'écriture de « Pénélope », on perçoit une inflexion qui fait passer d'une satire des femmes fidèles au monologue intimiste adressé à la femme fidèle pour l'autoriser à se libérer. On voit émerger ce texte d'une grande délicatesse, où la poésie est une forme du tact, bien plus que de la séduction donjuanesque.

Dans ce qui semble la version la plus ancienne conservée, Brassens s'adresse aux Pénélopes, pluriel généralisant qui favorise la critique en faisant porter le discours sur un groupe au lieu de s'adresser à une personne. C'est bien à un type que s'adresse le chanteur dans cette version, où il apostrophe « Les Lucrece les Pénélope » (TBI 154), redoublant la généralisation portée par l'article défini pluriel d'une accumulation de modèles de vertu féminine, empruntés pour l'une à l'histoire romaine, pour l'autre à la mythologie. S'il singularise ensuite la destinataire, passant de la deuxième personne du pluriel à la deuxième du singulier, Brassens conserve la référence aux deux figures édifiantes : « La Lucrece la Pénélope » (TBI 156). Il ne conservera finalement que Pénélope, héroïne appartenant à la littérature, baignée d'un univers merveilleux qui favorise l'idéalisation, alors que Lucrece est une figure historique qui renvoie à la réalité.

Pénélope présente aussi un intérêt lexical et phonétique dans le genre rimé de la chanson puisque la finale en « -ope » appelle à la rime le mot « salope » que Brassens prend grand soin d'éviter, alors même que le contexte de l'adultère le rend évident¹⁴. En éliminant Lucrèce, en conservant Pénélope, en évitant la rime facile et en individualisant son propos par une adresse à la deuxième personne du singulier, plus intimiste, Brassens donne à la version définitive de son texte une tout autre tonalité que celle qui pouvait découler des premiers mots tracés sur la page.

D'autres aspects de la version manuscrite confirment cette évolution d'un texte grivois et hostile aux femmes vertueuses, vers une plainte qui lève la culpabilité sans forcément chercher à séduire la destinataire. Le deuxième vers de la version manuscrite apostrophe les « dragons de vertu » (TBI 154), formule dépréciative par la connotation de monstruosité et d'agressivité qu'elle porte. Brassens reprendra cette formule dans une autre version où la destinataire est déjà individualisée « Toi la femme fidèle le dragon de vertu » (TBI 156). La formule disparaît ensuite mais on la retrouve en ouverture d'« A l'ombre des maris », autre texte sur l'adultère, enregistré en 1972, douze ans après « Pénélope » (OCB, 132 et 254), ce qui peut donner une idée de la manière dont Brassens recycle les formules supprimées. Dans les deux cas, il s'agit de chansons qui font l'apologie de l'adultère en le dédramatisant. Mais là où « Pénélope » aborde l'adultère par l'intime et la poésie, « A l'ombre des maris » repose sur un double renversement burlesque, le chanteur affirmant chercher son « bonheur à l'ombre des maris » plus que de leurs épouses, et Brassens se livrant à une réécriture grivoise et profanatrice des paroles du Christ dans l'épisode de la femme adultère : « ne jetez pas la pierre à la femme adultère / Je suis derrière... » (OCB 254).

Ce ton satirique est déjà présent dans les avant-textes de « Pénélope » où l'on rencontre plusieurs mots d'argot absents de la version définitive. Ils contrastent avec la tonalité douce, poétique et intimiste qui caractérise le texte que nous connaissons et en font la beauté. Avant de dire à Pénélope « n'aies crainte que le ciel ne t'en tienne rigueur », Brassens avait écrit « Te frappe pas le cœur c'est un péché véniel » (TBI 155). Avant de lui parler de l'amour qui met « le désordre à vos dentelles », il le décrivait mettant « bordel en / à tes dentelles » (TBI 155).

Dans les deux cas, le changement de registre de langue, acté par le renoncement à l'argot, se double de modifications syntaxiques profondes. Alors que l'ensemble du texte est passé rapidement du vouvoiement au tutoiement, c'est un pronom possessif à la deuxième personne du pluriel que Brassens utilise quand il est question des dentelles (« le désordre à vos dentelles »). Quand le sujet se fait trop intime, le texte prend ses distances, si bien qu'on est doublement éloigné du « bordel » de la version initiale. De même, l'impératif « te frappe pas » devient un subjonctif négatif « n'aies crainte » qui a une valeur jussive mais atténue la valeur d'ordre. Là encore on peut y voir une forme de tact, de distance pudique, alors que la version initiale était résolument critique et rendue agressive par l'apostrophe.

Cette évolution globale est accompagnée par une série de trouvailles poétiques qui renouvellent l'imagerie de l'amour, comme si parti de Lucrèce, de Pénélope et des dragons de vertu, l'auteur s'appropriait cette mythologie de la femme vertueuse pour la renverser en invite à l'adultère et à travers lui à la destruction méthodique des valeurs domestiques dans lesquelles la femme est enfermée, comme une captive. Cela donne tout son sens au dernier vers, bissé, qui voit dans l'adultère « la rançon de Pénélope », invitant l'auditeur à glisser du sens figuré du mot *rançon* pour revenir à son sens propre.

Dès la première version connue, Brassens joue de la même manière sur la remotivation d'images passées dans l'usage. Il renouvelle plusieurs formules caractéristiques de la sagesse bourgeoise, pour

¹⁴ Il n'aura pas cette délicatesse dans des esquisses plus tardives du *Journal* (*op. cit.*, p. 45 et 56 et notes 162 et 164).

certaines présentes dès la première version connue comme « petit bonhomme de chemin » devenu « bonhomme de bonheur » (TBI 154) puis « Petit bonhomme de bonheur » dans la version chantée. La formule joue sur l'assonance en [o]/ [õ] (la forme nasalisée) et le double sens de bonhomme, ici au figuré, tranquille, paisible, et, au propre, homme, mari dont la tiédeur ne fait pas le bonheur de Pénélope qui peut aspirer à plus de sensualité.

C'est bien le mode de vie bourgeois et l'institution du mariage sur lequel il repose qui est visé puisque Brassens va jouer, sur la troisième page connue du brouillon de cette chanson, sur l'expression « juste milieu », qui caractérise le mode de gouvernement sous la monarchie de Juillet et plus généralement une forme de pouvoir qui se tient « éloignée des partis extrêmes »¹⁵. En situant Pénélope « dans un juste milieu » (TBI 156), Brassens redonne au mot *milieu* son sens d'environnement, ici social, et renouvelle la formule, comme Pénélope est appelée à renouveler sa sensualité et sa passion. Il en va de même pour « le grillon du foyer » où *foyer* renvoie à la fois à l'âtre où l'insecte aime se blottir, et au symbole de la vie domestique. Selon un schéma voisin, dans la version définitive la formule « c'est la faute commune » joue également, cette fois par la paronomase faute/fosse, sur une expression consacrée que le texte renouvelle.

Dès la première version connue, la catachrèse « ciel de lit », autre image figée par l'usage, est prise au sens propre par le fait qu'il s'agit du « ciel d'un autre lit » et par l'invitation à y « compter les étoiles » (TBI 154). Sur le brouillon, Brassens multiplie ainsi les amorces de déplacements de ce type en convoquant « le prince charmant », « la feuille de vigne », « le ciel et les enfers », « La statue » ; même Mallarmé est fugacement mis à contribution dans une réécriture du célèbre début de « Crise de vers » : « La chair est faible et triste et chaude au coin du feu » (TBI 154)¹⁶.

Du point de vue de la création littéraire, il semble que Brassens, en plaçant déjà ces mots à l'endroit qu'il juge pertinent sur le plan prosodique, pose des pierres d'attente pour trouver des formules qui vont lui permettre de dévoyer l'imagerie traditionnelle. La chanson se construit ainsi parallèlement dans sa structure métrique et sonore, et dans son sens. Sur une autre page, Brassens inscrit, toujours dans une structure destinée à construire des alexandrins, « la fleur », « la pomme d'amour », « le printemps », « la marguerite », « les dentelles », « les fruits défendus », puis « le fruit défendu » (TBI 155). Ce dernier glissement va déboucher sur une fusion de « pomme d'amour » et de « fruit défendu » dans une sorte de locution valise qui utilise le sens générique de pomme pour fruit et revient au péché originel, également dénoté par *pomme*¹⁷ : « la pomme défendue » (TBI 156). De même, en remplaçant la « fleur inutile au jardin potager » par « la marguerite au jardin potager » (TBI 155), Brassens réactive l'image, banalisée par l'usage, de la fleur que l'on effeuille pour savoir si on est aimé et à quel degré¹⁸.

C'est probablement le symbole le plus marqué de l'union matrimoniale, la lune de miel, véhiculée par l'imagerie bourgeoise du mariage d'amour, qui fait l'objet de la plus habile remotivation par le

¹⁵ CNRTL, article « Milieu »

¹⁶ « La chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres ». Pour la statue, Brassens note dans le premier brouillon « peut-être à coup de dent / arracher leur feuille de vigne » (TBI 154). On retrouve cette formule dans le *Journal*, dans un contexte clairement rattaché à Pénélope : « Viens m'aider à planter la corne au front d'Ulysse / Viens manger ma feuille de vigne à belles dents » (George Brassens, *Journal, op. cit.*, p. 21) mais après l'enregistrement de « Pénélope » (1960) puisque la note est postérieure au 16 juillet 1963 (*ibid.*, p. 17). On ferait la même remarque à propos de Mélanie, héroïne de la chanson éponyme, enregistrée en 1976 (OCB 287) mais qui revient dans une note du *Journal* de 1980 (*op. cit.*, p. 96). Cela laisse penser que le *Journal* est aussi le lieu du retour obsessionnel de certaines images ou de certains personnages du théâtre intérieur de l'auteur.

¹⁷ CNRTL article « Pomme »

¹⁸ Dans « La Marguerite » (OCB 173), la fleur qui donne son titre à la chanson est le symbole (mal interprété) de l'amour.

passage du sens figuré au sens propre, dans la formule « la face cachée de la lune de miel » (TBI 156) que Brassens élabore en deux temps, écrivant d'abord « C'est le mauvais côté de la lune de miel » (TBI 155) avant de remplacer « le mauvais côté » par « face cachée » opérant ainsi un renversement du symbolique au concret. C'est également sur l'avant-dernière page publiée que Brassens trouve la formule issue de l'expression « fouetter un chat » qui devient sous sa plume « fouette un cœur » (TBI 156). Le passage de l'animal, dont le nom désigne aussi le sexe de la femme, à l'organe qui passe pour être le siège des émotions et de la vie sentimentale, témoigne que la chanson vise moins à libérer le corps que l'esprit, que le texte s'adresse à l'âme, plus qu'au sexe.

Ainsi, de la version manuscrite conservée au texte définitif, Brassens change de registre : d'abord attaque des femmes vertueuses, au travers d'une apostrophe, d'une généralisation, de figures emblématiques de la vertu féminine et de formules familières, la chanson devient une invite à la redécouverte de la passion amoureuse. La figure mythologique de Pénélope prend ainsi place dans l'actualité sociale et politique du chanteur et de son auditoire, celle de la libération des mœurs et des femmes attendant au foyer leur « Ulysse de banlieue ». Cette référence aux formes d'urbanisation des Trente Glorieuses est suffisamment rare chez Brassens (qui situe ses chansons dans un univers qui tient davantage du mythe et du conte) pour être signalée. Elle est un indice du glissement de la charge de l'anar contre le conformisme social et matrimonial, vers une chanson plus engagée dans les luttes féministes qu'on ne pourrait l'imaginer, chez un chanteur qu'on taxe facilement – et hâtivement – de misogynie¹⁹.

Du chanteur au canteur : l'écriture comme dévoilement de soi

On peut trouver dans les brouillons plusieurs exemples de ce mécanisme qui fait passer une chanson de Brassens d'une version grivoise à une autre pudique, pleine de tact et de poésie. On connaît le récit de l'écriture du « Gorille », commencée comme une chanson paillardes mettant en scène, sans intention militante, le viol d'un juge par un gorille et qui devient, au dernier moment de l'écriture, un pamphlet, écopoétique avant la lettre, contre la peine de mort (OCB 35), le juge « au moment suprême » criant « comme l'homme auquel le jour même il avait fait trancher le cou ».

La genèse de « L'Orage » est une autre illustration de ce mécanisme. La première version connue débute par une apparition qui n'a rien de profane :

J'étais en train d'rêver que la vierge Marie
Et pour son grade pas bégueule
sortait de son cabas
A mes yeux éblouis un paquet de tabac
Pour mettre dans mon brûle gueule

La voix de sa voisine de palier réveille le canteur et met fin à son rêve. À travers celui-ci, Brassens se livre à un jeu de désacralisation, voire de profanation. C'est d'ailleurs « pour l'amour de dieu » (TBI 146) que la voisine vient demander de l'aide, manière d'associer l'adultère à une expression et un personnage sacrés.

La mythologie chrétienne tournée en dérision cohabite ensuite dans deux autres versions avec la mythologie gréco-romaine support d'un jeu sur l'association de Jupiter à la foudre et du coup de foudre à l'amour. La deuxième version est un scénario succinct qui commence par « mon 1^{er} amour », passe par l'arrivée de la belle, portée dans le lit puis embrassée mais qui repart au petit jour

¹⁹ « Embrasse-les tous », « Le Mouton de Panurge », « Chansonnette à celle qui reste pucelle » (OCB 141, 186, et 345) sont d'autres chansons qui abordent la question de la libération des femmes et des mœurs, laquelle affleure dans d'autres textes encore, « Concurrence déloyale », par exemple.

Tant de coups de revolver tant de coups de pied au cul
Que je me tenais sur mes gardes (TBI 150)

La suite esquisse une description de « L'Orage », première mention explicite de ce qui deviendra le titre de la chanson.

L'orage
Gueulait comme un putois,
sur le toit
assis à cheval sur
Le tonnerre assis sur le toit
Gueulait comme

Un tonnerre de Brest (TBI 150)

Les versions suivantes montrent que le texte s'élabore selon le patron rythmique déjà évoqué mais la vierge Marie de la version initiale a disparu. Le texte qui a pris son appui sur un détournement du personnage sacré – préfiguration profanatoire de la voisine adultère ? – devient le récit d'une aventure intime qui ne contient plus que les personnages du trio vaudevillesque : la femme, l'amant, le mari. Ce dernier est voué à disparaître puisque si Brassens reprend la strophe sur la rencontre dans l'escalier et les coups reçus de la part des cocus, il ne la numérote pas, alors qu'il indique « 2 » en face de la strophe suivante, qui décrit le tonnerre, laquelle est loin d'être aboutie mais qu'il juge manifestement plus importante.

De fait, il ne sera pas question du cocu avant l'avant-dernière strophe dans la version définitive – où il n'est que « son bonhomme de mari ». Cette évolution recentre le récit sur le couple adultère, sa rencontre et le moment de bonheur volé à la faveur de l'orage. Cette partie de la chanson qui évoque le coup de foudre et ses conséquences, opère aussi un glissement très net d'une formule lapidaire et explicite posée dès le départ « je la portais dans mon lit » (TBI 147 et 148) à une allusion et une ellipse, dans la version définitive :

Je l'ai mise en lieu sûr entre mes bras câlins
Et puis l'amour a fait le reste (OCB 128)

Cette genèse, sans doute incomplète et fragmentaire, fait apparaître que, comme dans « Pénélope », Brassens se détache progressivement du matériau de la chanson grivoise, du comique troupier (le cocu, la vierge Marie, le lit lieu d'une sexualité implicite) pour aller vers un récit intime qui joue de l'allusion et de l'ellipse et se recentre sur le couple amoureux, la présence d'éléments tiers étant surtout un facteur de rupture du couple et d'éloignement.

« Supplique pour être enterré à la plage de Sète » semble relever du même glissement, qui conduit d'une chanson paillardesque, ou d'inspiration anarchiste à un texte plus personnel. Parmi les nombreux brouillons que devrait comporter le dossier génétique de cette chanson²¹, l'un, implicitement présenté comme le plus ancien (TBI 205) est une page divisée en deux par un trait horizontal. Le haut de la page contient des vers ou des amorces de vers qu'on retrouve dans le texte définitif, notamment l'allusion au « Cimetière marin » et à Paul Valéry :

Le vrai cimetière marin
Toute déférence gardée je serai plus près de la mer
Si ses vers sont plus poétiques que les miens
Mon cimetière soit plus marin que le sien
Déférence gardée envers Paul Valéry

²¹ Parmi lesquels doit figurer le résumé en prose qu'on trouve dans le *Journal* (*op. cit.*, p. 28).

La suite part dans une tout autre direction :

L'amour ne s'explique [pas]

Je suis amoureux de la femme du président de la république

Y en a qui aiment les vedettes

<amoureux transi / la femme du président de la république>²²

Suit un plan de la chanson :

1^{er} couplet L'amour ça ne s'explique [pas]

2^e couplet y en a qui aiment les vedettes

3^e jadis parfois les reines aimaient leurs sujets

4 aucun espoir d'ailleurs on me reconnaîtrait

La suite esquisse le récit d'une sérénade « sous les balcons de l'Elysée » qui est interprétée comme une tentative d'attentat (TBI 205). Elle est développée sur le brouillon suivant (au verso dans le facsimilé)

Comme un amoureux de Grenade

Lui donner une sérénade

Sous les balcons de l'Elysée

Hélas dès le premier accord

Ils croyaient ils le croient encor

Que j'avais piégé ma guitare (TBI 206)

Thème drôle, cocasse mais en tout cas trop éloignée du projet de « Supplique... », la piste du guitariste anarchiste amoureux de la Première Dame et considéré comme un terroriste est abandonnée, Brassens en revient à Paul Valéry, et reprend le fil de sa supplique.

D'ailleurs cette tentative avortée est peut-être un projet de chanson indépendant de la « Supplique... », peut-être aussi une manière de contextualiser la demande d'être enterré sur la plage. La supplique, qui donne son titre et son genre à la chanson, est par définition adressée à « une autorité compétente [...] pour obtenir certains avantages »²³, ici cette sépulture marine. On peut à partir de ces éléments esquisser le scénario suivant : le chanteur, amoureux de la femme du président va chanter sous les balcons de l'Elysée, on l'intercepte immédiatement, on le prend pour un terroriste qui en veut à la vie du chef de l'Etat, on va le condamner à mort (thème cher à Brassens) et il adresse sa supplique pour que son corps soit enterré sur la plage de Sète.

Dans la suite de la genèse, Brassens n'adresse plus sa supplique à quiconque, ce qui décontextualise son propos, et par là le généralise, il efface aussi l'ancrage anarchiste que les premiers couplets donnaient à la chanson et la proximité sinon l'identité du chanteur et du chanteur, clairement exprimée dans le projet de quatrième couplet « aucun espoir d'ailleurs on me reconnaîtrait » (TBI 205).

Comme pour « L'Orage », comme pour « Pénélope », on voit dans ce brouillon Brassens s'éloigner de l'anarchiste qu'il a été, pour aller vers une expression plus personnelle. Tout se passe comme si le

²² Cette addition est portée en biais sur le côté droit de la page. On retrouve la femme du président de la République dans une note du *Journal* qui fait l'éloge de la masturbation : « on pense à qui l'on veut : la femme du voisin, la femme du président de la République. [...] On peut imaginer qu'on baise Gisèle Halimi » (*op. cit.*, p. 80).

²³ CNRTL, article « Supplique ».

poète avait besoin de se purger d'une part de lui-même, de lui livrer passage, en convoquant certains éléments de son univers (les dragons de vertu, la vierge Marie, le président de la République et sa femme) pour mieux les évacuer de son texte et aller vers une formulation plus intime.

On pourrait faire la même observation à propos d'autres chansons. On possède ainsi le facsimilé d'une page d'un avant texte de « La Fessée »²⁴, qui n'a qu'un rapport ténu, et grivois, avec le texte final. Dans la chanson, au terme d'un jeu de séduction qui conduit le chanteur à abattre sur les fesses de la veuve « une main vengeresse », celle-ci s'exclame : « Aïe, vous m'avez fêlé le postérieur en deux ! » (OCB 207). Or le brouillon isolé évoque « un magistral coup ~~d~~ pied <d'botte au cul> » qui crée chez la femme du chanteur « une p'tit défaut dans sa plastique » ; une autre version précise même

que la pauvrete

En avait la croupe au jeudi (TBI 185)

Un peu plus loin Brassens laisse en suspens la description de l'effet produit par les coups de pieds sur le postérieur de sa partenaire : « Elle en avait la croupe di » (TBI 185).

D'autres aspects de la genèse de cette chanson vont dans le sens d'un renoncement à la grivoiserie pour aller vers plus de finesse et surtout, comme dans « L'Orage » ou « Pénélope », vers plus d'intimité. Les variations sur certaines strophes publiées dans la section « brouillons » des œuvres complètes relèvent de ce même mouvement.

Dans la première strophe on passe ainsi de « La veuve et l'orphelin peuchère je les défends » à la version définitive « La veuve et l'orphelin quoi de plus émouvant » (OCB 1441). Brassens va ainsi d'une allusion assez convenue à la formule proverbiale, « défendre la veuve et l'orphelin » à une situation émouvante qui met en scène deux personnages importants de son panthéon littéraire et personnel. La veuve renvoie au topos littéraire de l'épouse qui se console sur la tombe même de son défunt mari, Brassens réécrit ici « La Matrone d'Ephèse » qu'on peut lire dans le *Satiricon* (111-113) et dans *L'Appendix Perottina* de Phèdre²⁵ et que Valéry semble reprendre dans « La Fausse Morte »²⁶. Mais derrière le jeu de réécriture inscrit dans une tradition clairement identifiable, il y a aussi cette autre veuve, la mère de Brassens, celle dont le veuvage a permis le remariage d'amour avec le père de Georges. L'orphelin c'est donc autant la figure qui accompagne naturellement la veuve que Brassens qui s'est mis en scène dans la posture de l'orphelin, dans une chanson qui porte ce titre (OCB 355)²⁷.

Ce qu'il y a de profondément émouvant dans cette rencontre de la veuve et de l'orphelin c'est sans doute qu'elle porte en elle le goût de l'interdit, celui de l'inceste – thème d'une chanson « orpheline » de Brassens, « Le Petit-Fils d'Œdipe » (OCB 422). En passant de la défense²⁸ proverbiale de la veuve et de l'orphelin à une situation intimement émouvante, le travail d'écriture conduit Brassens à développer son monde intérieur, comme on l'a vu dans l'évolution de la « Supplique... »

²⁴ Le dossier génétique de « La Fessée », comporterait trente-six pages (OCB 1440 n*). Tel qu'on peut le reconstituer à ce jour il ne se compose que d'une page (TBI 185) et de trois ensembles contenant des « variations » sur les strophes une, deux et quatre de la version définitive (OCB 1440-1442). Cela donne une idée des lacunes de l'analyse, et du travail de classement (et sans doute de rassemblement de pièces dispersées) qui serait à faire pour avoir une édition génétique satisfaisante.

²⁵ Léon Herrmann, « La Matrone d'Ephèse dans Pétrone et dans Phèdre », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 1927, p. 20-57.

²⁶ Paul Valéry, *Charmes*, édition du Sagittaire, 1933, p. 139. Sur la dimension érotique de ce poème voir notamment Jacques Thomas, « Source de « La Fausse Morte » de Paul Valéry », *RHLF*, avril-juin 1961, p. 238-242.

²⁷ Voir également ce thème dans le *Journal* (*op. cit.* p. 41 et 51).

²⁸ Une lecture pseudo lacanienne pourrait d'ailleurs voir dans le postérieur *fendu* en deux, une survivance subliminale du verbe (dé)fen~~d~~re du vers originel et ainsi un renversement de la *défense* de la veuve et de l'orphelin et de la *défense*, l'interdit, qui pèse sur le corps de la mère.

où il se libère d'une contextualisation politique pour se recentrer sur lui-même, son désir d'une sépulture marine, d'un retour au pays natal, après l'exil.

Cette intimité se marque aussi dans la transformation du deuxième vers : « Monsieur Joseph Prud'homme étant mort sans enfants » (OCB 1441) devient « un vieux copain d'école ». Brassens fait ainsi passer le défunt du statut de symbole de la bourgeoisie²⁹, à celui, intime, de vieil ami ; la critique sociale laisse ainsi place à un univers plus personnel.

Dans la deuxième strophe on observe un même recentrement sur le couple de la veuve et de l'orphelin. Dès la première version, les plaisanteries que le chanteur dispense à la veuve appellent cette remarque, dans un vers aux coupes maladroites : « Et tant pis si les bons esprits chagrins m'en blâmant » (OCB 1440). Dans les trois versions suivantes, Brassens conserve, en l'améliorant sur le plan métrique, cette défense de l'humour face au regard critique des esprits chagrins qui le blâment ; comme dans le passage sur la femme du président de la République, ce vers fait clairement référence au chanteur.

Ce n'est qu'à la cinquième et dernière version que cette défense de l'humour noir disparaît, au profit de l'évocation de la complicité du couple réuni dans le rire, qui sera conservée dans la version finale : « Ainsi que des bossus tous deux nous rigolâmes » (OCB 1441).

Ainsi, avec les esprits chagrins c'est aussi le chanteur qui disparaît et avec lui le jugement qu'on porte sur lui, pour laisser place, pleinement, au chanteur, instance fictive. Bref, Brassens efface un moi qui lui ressemble trop – lui souvent confronté au jugement d'autrui en tant que chanteur – pour laisser place au personnage de sa chanson, et à sa compagne.

On constate une évolution similaire dans les brouillons de « Chanson pour l'Auvergnat » dont le premier vers était initialement « Moi je te paye d'une chanson » (TBI 140 et 141), puis : « Ecoute, écoute ma chanson » (TBI 142) avant de devenir le célèbre « Elle est à toi cette chanson ». Les trois versions accomplissent un effacement de la personne de l'énonciation. D'abord surreprésenté par le pronom sujet (*je*) qui redouble le pronom tonique (*moi*), dans un tour emphatique, le sujet s'estompe dans la version suivante où il n'est plus sensible que dans le possessif (« ma chanson »), avant de disparaître au profit du destinataire de la chanson, incarné sous la forme du pronom tonique (*toi*) repris à l'attaque du vers suivant « Toi l'Auvergnat ». Cette évolution rend l'amorce du texte plus conforme à ce qu'on pourrait appeler l'évangile selon Brassens, un effacement de soi au profit de l'autre, une démarche de don de soi et du texte.

Dans ce cas comme dans les précédents, le processus d'écriture que révèlent les brouillons conduit Brassens vers un approfondissement de son univers, qu'il s'agisse de l'effacement du moi, ou du renoncement à l'orientation grivoise et anarchiste du texte. La genèse montre également un glissement du chanteur – qui se met en scène, chantant sous les balcons de l'Elysée, invitant l'Auvergnat à l'écouter, ou se défendant de rire de la mort avec une veuve éplorée – vers le chanteur qui porte les valeurs que nous associons à Brassens : modestie, poésie, délicatesse, humour. Tout se passe comme si la difficile venue au jour des chansons racontait un lent dévoilement de soi chez le pudique Georges. D'abord dissimulée derrière les grivoiseries, l'imagerie populaire, celle de la critique sociale, politique, religieuse, une personnalité se met progressivement à nu. Au fil de la genèse, une identité profonde se révèle peu à peu, dans son tact, sa délicatesse, la poésie dont elle est capable, son engagement même. Écrire, pour Brassens, dans ces quelques exemples, c'est se révéler, devenir lui-même.

Quand la mélodie s'en mêle

²⁹ Chez Verlaine, par exemple, le personnage inventé par Henri Monnier est « juste milieu » (*Poèmes saturniens*), formule qui, déformée, on l'a vu, caractérise la bourgeoisie dans « Pénélope ».

L'élaboration de la musique de « Les Copains d'abord » relève d'un processus voisin.

L'enregistrement d'une séance de travail sur la musique de cette chanson³⁰ montre que Brassens a déjà trouvé le tempo mais pas encore la tonalité de sa musique et reste insatisfait. Après une vingtaine de minutes de travail, il s'exclame : « merde ! ». Or, dans cette version, le texte³¹ est chanté sur le mode mineur, naturellement triste, alors que la musique de cette chanson est en mode majeur. Brassens opère donc un renversement complet de sa musique qui est difficile à expliquer tant il est radical. Pourquoi choisir le mode mineur pour chanter l'amitié ? La réponse se trouve peut-être dans le texte lui-même, dans le rapport que Brassens entretient avec les thèmes de cette chanson et dans sa capacité à faire évoluer sa musique comme il le fait avec ses textes.

À bien y regarder, « Les Copains d'abord » repose sur deux thèmes complémentaires, celui de l'amitié, mais aussi celui de la mort :

Au rendez-vous des bons copains
Y'avait pas souvent de lapins
Quand l'un d'entre eux manquait à bord
C'est qu'il était mort
Oui mais jamais au grand jamais
Son trou dans l'eau n'se refermait (OCB 181)

C'est sur ces derniers vers que débute l'enregistrement (0'20'') qui se poursuit avec ceux consacrés au « moindre coup de Trafalgar » (2'30''). Ce n'est qu'au bout de quatre minutes, après avoir essayé l'air à la guitare et en sifflant, que Brassens aborde la strophe « Son capitaine [...] », pour revenir assez vite à une des strophes qui évoquent la mort (6'), ce qui va l'occuper pendant six minutes, en alternance avec des passages instrumentaux à la guitare, à l'orgue électrique, en fredonnant, en sifflant.

Commence ensuite une série de trois reprises de plusieurs strophes, avec des variations d'ordre (12'38'', 17', 19'). C'est sur la strophe « Au moindre coup de Trafalgar » que Brassens achoppe une nouvelle fois et qu'il s'exclame « merde ! » (21'03''). Reprenant, en sifflant, il s'exclame ensuite « je siffle toujours aussi faux. Il est vrai que je ne chante pas tellement juste » (21'40''). Reprenant en fredonnant, Brassens attaque ensuite de nouveau la strophe « Trafalgar » (22'45'') puis enchaîne sur celle qui évoque la mort (23'05'') qu'il bisse (23'41'') avant d'entonner celle qui termine la chanson (24'), de fredonner encore (24'11'') et de revenir une fois encore à la strophe consacrée à la mort (24'35'').

Dans cette tentative de mise en musique sur le mode mineur, curieusement, Brassens se concentre principalement sur les strophes tragiques de la chanson, celles qui évoquent la mort et les moments difficiles. Dans la version définitive ces deux thèmes n'occupent que deux strophes sur sept, soit moins du tiers ; dans la version de travail, ils occupent cinq strophes sur douze (les strophes sont plus courtes) soit près de la moitié.

La genèse du texte se confond ici avec celle de la musique. En accordant moins de place à la mort, Brassens change la tonalité de sa chanson, rééquilibre l'esprit général du texte du côté de ce qu'il y a de gai dans l'amitié, accordant plus d'importance au portrait des amis (portrait en creux qui dit surtout ce qu'ils ne sont pas). Il est significatif que la chanson s'ouvre sur l'image du radeau de la Méduse, que le poète renverse avant même de l'avoir évoquée :

Non, ce n'était pas le radeau
De la Méduse, ce bateau, (OCB 181)

³⁰ Mario Poletti, *Brassens, l'ami. Souvenirs, anecdotes, conversations et réflexions*, édition du Rocher, Paris, 2001. Dans ce qui suit les indications données entre parenthèses correspondent à l'emplacement du passage cité sur la piste unique du CD accompagnant le livre.

³¹ Dans un état probablement postérieur aux versions publiées dans OCB 1384-1386.

La reprise de la devise de Paris à la deuxième strophe et l'affirmation de sa réalité effective, semble avoir également pour effet d'exorciser le spectre de la mort, « n'en déplaise aux jeteurs de sort » :

Ses fluctuat nec mergitur

C'était pas d'la littérature

En opposant, d'entrée de jeu, par deux fois, le bateau des copains d'abord au symbole du naufrage et de la survie des uns par la mort des autres³², Brassens met à distance la dimension tragique de la chanson. Toujours présente, mais niée avec vigueur, la camarade, n'a plus le caractère dominant et obsessionnel qu'elle a dans la version de travail.

Dans le même temps, le compositeur opère un déplacement identique sur le plan musical en passant du mode mineur au mode majeur. La tonalité de sol mineur, qui donne à la version de travail son air de complainte ou de ballade triste, est remplacée dans la version chantée par une tonalité de fa majeur. Cependant, comme le radeau de la Méduse maintient présente l'idée de la mort pour mieux la nier, l'introduction en ré majeur garde le souvenir de la tonalité originelle puisque ré majeur est en quelque sorte la dominante de sol mineur qui survit ainsi de façon subliminale³³.

La genèse textuelle et musicale des « Copains d'abord » mène ainsi de Georges Brassens obsédé par l'idée de la mort³⁴, même quand il parle de l'amitié et de ses joies, à un chanteur qui se laisse pleinement aller au plaisir du partage, de la complicité, de la création d'une petite communauté soudée pour le meilleur plus que pour le pire.

Conclusion

La genèse des chansons de Brassens reste à écrire, et le corpus de ses brouillons à établir solidement, avec une méthodologie rigoureuse. Les pages qui précèdent ont voulu montrer, à partir des données disponibles, ce que peut apporter une telle étude à la connaissance de Brassens, à la compréhension de son œuvre, de la personnalité de l'auteur et de ses processus d'écriture.

Brassens dit avoir beaucoup lu les symbolistes (OCB 1108 et 1117). Si ses textes n'ont pas grand-chose à voir avec ce mouvement poétique, son acharnement dans la recherche de la perfection, son attention au détail du texte, sa finesse d'analyse, qui en font un stylisticien en acte, surtout quand il modifie les textes des autres, le rapprochent plutôt des parnassiens, et plus généralement du rêve d'une écriture « impeccable » pour reprendre l'adjectif par lequel Baudelaire définit Théophile Gautier, dans sa dédicace des *Fleurs du mal*.

Il ne faudrait cependant pas voir en Brassens un poète de l'art pour l'art. Sa recherche de la perfection stylistique n'est pas une quête gratuite, qui se suffirait à elle-même. En remâchant son texte, c'est lui-même qu'il cherche à exprimer. Non pas dans un premier jet qui dirait tout de suite la vérité de son moi, mais plutôt dans un lent processus d'écriture, où ce pudique né se dévoile peu à peu.

Ici, il délaisse le masque de l'anarchiste, abandonne les accessoires du parolier paillard, le déguisement du « polisson de la chanson » pour parler avec subtilité de passion, de sensualité, de plaisir, de coup de foudre, et même de libération de la femme. Là, il passe du derrière fendu, à la veuve défendue puis à l'émotion de l'union, incestueuse et défendue, de la veuve et de l'orphelin.

³² On sait que le tableau de Théodore Géricault présenté au Salon de 1819 est inspiré par le récit de deux rescapés du naufrage de La Méduse qui avouèrent avoir mangé leurs semblables pour survivre (<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-radeau-de-la-meduse>)

³³ Cette partie doit beaucoup aux précisions musicologiques de Jacques Amblard, maître de conférences HDR en musicologie à l'université d'Aix-Marseille, que je remercie pour son aide et son amicale complicité.

³⁴ Voir notamment Jérôme Arnould, *Brassens et la camarade*, Arthémus, Paris, 1999.

Ailleurs, il dépasse sa hantise de la mort qui l'obsède jusque dans les joies de l'amitié pour chanter ce sentiment sur le mode majeur.

Brassens, jeune, se rêvait aussi romancier. Ses chansons sont souvent de petits récits, et s'il n'est pas connu pour avoir écrit des romans, on peut dire que la genèse de ses chansons est bien « l'histoire d'une écriture »³⁵, une quête de soi.

Jean-Marc Quaranta, Aix Marseille Université,
CIELAM, Aix-en-Provence, France

³⁵ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Le Seuil, « Tel Quel », Paris, 1967, p. 166.