



HAL
open science

Les chansons de Trenet ou la possibilité d'une comédie musicale

Bernard Jeannot-Guerin

► **To cite this version:**

Bernard Jeannot-Guerin. Les chansons de Trenet ou la possibilité d'une comédie musicale. Presses Universitaires de Provence. Charles Trenet. Que reste-t-il de ses beaux jours?, 2022, Chants Sons, 9791032003299. hal-04349861

HAL Id: hal-04349861

<https://hal.science/hal-04349861>

Submitted on 19 Jan 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Les chansons de Trenet ou la possibilité d'une comédie musicale

« Hirsute, écarlate, l'oeil large ouvert et couleur de bille, le chapeau mou, à la renverse, formant une auréole¹ », Charles Trenet semble jouer dans un dessin animé. Cocteau en 1955 avait d'ailleurs figuré en quelques traits un personnage ailé, tout en mouvements, canotier vissé sur la tête et regard dans les étoiles. Quand on passe la porte de sa maison narbonnaise, devenue musée, ce sont désormais les dessins de Cabu qui nous appellent avec malice à déambuler et qui redonnent du mouvement à ce lieu figé dans le temps. Et si l'on prend un peu de recul au sortir de l'avenue qui porte son nom, c'est son buste émergeant des étangs – telle une Vénus naissant des eaux – qui sur une fresque monumentale enchante la ville d'un air tout à la fois poétique et ludique. Partout, il demeure de Trenet un esprit fantasque et fantaisiste qui non seulement s'appréhende par la vue mais qui continue aussi de « *chante[r] soirs et matins* » : sa voix, ses mélodies et ses textes enchantent de nombreux spectacles qui contribuent à entretenir ce fantôme à la fois figuratif et musical ; des concerts dessinés² se jouent çà et là, rappelant que Trenet était un personnage musical, une sorte de clown sautillant, faisant faire des « *boum* » à tout ce qu'il évoquait ; le travail de Jérôme Savary dans *Y'a d'la joie !... et d'lamour*³ met en œuvre un répertoire de chansons menées tambour battant, joué par de véritables personnages de bandes dessinées qui cabotinent. À l'instar du *Fantôme de la Tour Eiffel* qu'il a si bien chanté, il semble qu'il reste de Trenet une figure picturale et musicale, un « *curieux personna[ge] / Vivan[t] ou mor[t] ou comme te[l], / Qui s'exprim[ait] (...) dans son propre langage / Pour transformer la Tour en celle de Babel*⁴ ». Trenet est ainsi une figure constamment en jeu, et qui a le pouvoir d'animer comme dans un *pop-up* tout ce qu'il se met à chanter, faisant du langage musical un acte figuratif, et inversement. On peut comprendre par conséquent à quel point le travail textuel et musical procède chez lui d'une imagination – au sens propre de *mise en images* – dont la voix est au cœur du processus, que tout fonctionne comme une fantaisie corporelle et organique qui extrapole le texte, et que tout n'est qu'un jeu baroque savamment mené. C'est en cela qu'on ne saurait qualifier autrement les chansons de Trenet comme de potentiels moments de comédie musicale.

Quand on parle de « comédie musicale », entendons-nous sur le genre dont il est question : née aux États-Unis en 1866⁵, la comédie musicale arrive en France dans les années 1920, se joue à l'instar de l'opérette, et perdure jusque dans les années 1960 sous le nom d'*opérette légère*. Le répertoire de Trenet procède de ce fond culturel. Dès 1933, le duo Charles et Johnny emprunte au swing de Gershwin, qu'il se réapproprie⁶. Trenet est aussi marqué par les genres du caf'conc et surtout du music-hall dont il retient la verve théâtrale, les nuances de Pathos et de tragique dans des chansons réalistes qui masquent un comique troupier parfois graveleux, signe de l'euphorie retrouvée dans l'entre-deux-guerres.

Mais c'est vers une autre acception du terme « comédie musicale » que l'on se dirigera dans la mesure où la possibilité d'une comédie musicale réside ici dans la fantaisie (la comédie en somme) vectorisée par la musique et dans une posture théâtralisante, dont la voix et le corps (qui témoignent

¹ Préface de Jean Cocteau, in Charles Trenet, *La Bonne Planète*, Paris, Éditions Brunier, 1949, p.5.

² On citera par exemple le travail pluridisciplinaire de Jules Thévenot et de Jean Harambat. « Projeté sur écran, le dessin se forme le temps d'un morceau, se renouvelle à chaque chanson dans un « *mano a mano* » entre le chanteur / musicien et le dessinateur le temps d'un « *concert dessiné* » (in Jules Thévenot, « *Trenet (concert dessiné)* », *julesthevenot.com*, <https://julesthevenot.com/page-de-debut/>, consulté le 10 juillet 2019).

³ Spectacle musical de Jérôme Savary sur des chansons de Charles Trenet, livret de Jacques Pessis et Jérôme Savary direction musicale de Gérard Daguette, Opéra-Comique, 1980.

⁴ Charles Trenet, « *Le Fantôme de la Tour Eiffel* », 1981.

⁵ *The Black Crook*, de Charles M. Barras (1866) est l'œuvre considérée comme à l'origine de la conception moderne de la comédie musicale.

⁶ Johnny Hess sortira le titre *Je suis Swing* en 1938 par exemple.

du côté organique de la musique – air et rythme) suscitent les « 1000 visages de l'interprète⁷ ». Le titre *Mon opérette*⁸ témoigne à ce propos d'une multiplication des rôles dans une écriture satirique⁹, offrant un véritable plaisir de jouer avec les identités plurielles :

*Je vis dans une opérette
J'y suis marquis et de jolies soubrettes
M'époussetent et m'embrassent tous les matins
En me disant : « Bonjour, Monsieur d'Saint-Quentin ! »
Je porte une perruque de neige
Et par la porte qu'un truc change en manège
On ne me voit qu'avec des êtres légers
Quelle chance j'ai !
[...]
L'épiscopat me prend pour un mécène
Et nos profils étonnés et rubiconds
Plaisent au balcon...
[...]
Et c'est ainsi qu'jamais ne s'arrête
Mon opérette.*

Le chant, si fantaisiste soit-il, est donc une modalité d'incarnation. Les chansons de styles et de formes bigarrées relèvent d'un jeu de masques perpétuel. Trenet utilise, comme un peintre, des modèles : la vie, le réel, les personnes, le quotidien, le banal, l'objet sont autant de bases sur lesquelles il appose un miroir musical. Sa chanson devient la transcription dynamique d'un quotidien vu, d'un réel vécu¹⁰. Le jeu de masques s'envisage également dans le traitement même de l'objet *chanson* puisque non seulement Trenet s'empare ponctuellement d'un répertoire qu'il réadapte et personnalise¹¹, mais ses propres chansons sont aussi l'occasion à d'autres visages que le sien (Les Frères Jacques avec « Papa peint dans les bois », ou plus récemment Mika avec « Je chante ») d'incarner le texte et de mettre en corps les airs et les rythmes¹². Se pose dès lors la question à la fois de l'interprétation et de la dramaturgie. La chanson dans sa globalité est une modalité d'incarnation dramatique, interroge l'acte même d'interprétation, et se pose en problématique dramaturgique.

C'est dans cette conjonction de sens entre fantaisie musicale liée aux images, dramaturgie des tubes et posture théâtrale de l'interprète qu'il est souhaitable d'interroger le terme de « comédie musicale » en utilisant le procédé que les Américains ont appelé *book musical*, c'est-à-dire des spectacles et parfois de films qui ont été construits à partir des titres d'un artiste. Ce genre est élaboré à partir de titres qui possèdent en microstructure une théâtralité marquée par l'emphase du quotidien, la mise en relief chantée de *petits riens* qui deviennent expressifs et qui vont avoir dès lors un impact sur l'interprétation scénique. Ensuite, c'est sur un plan davantage macrostructural qu'il convient de s'arrêter : la dramaturgie de ces spectacles se fonde sur des collocations de chansons qui construisent une progression dramatique faite de ruptures, ou de continuité musicale,

⁷ Jean Cocteau, *op.cit.*

⁸ *Mon opérette*, 1972.

⁹ « Satirique » employé au sens étymologique, du latin *satira* ou *satira*, satire, proprement plat de différents mets » (in « Satire », *Dictionnaire Littré*, <https://www.littre.org/definition/satire>, consulté le 10 juillet 2019). La satire était une sorte de pièce dramatique comportant un mélange de musique, de paroles et de danse.

¹⁰ *Y a d'la joie* a été écrite par Trenet alors qu'il effectuait son service militaire à Istres en 1936. Perclus d'ennui, il confie qu'il l'a créée pour se donner du courage en balayant la cour de la caserne. La chanson semble donc transmuter les événements qui lui incombent ; l'après-guerre semble être relatée par des émois personnels dans *Que reste-t-il de nos amours ?*, qui témoigne, à l'instar d'une hypallage, d'un univers musical de la nostalgie et de la langueur.

¹¹ C'est le cas de *Je Chante*. Stéphane Hirschi a par ailleurs montré en quoi le déplacement de l'accentuation dans le passage de l'interprétation de Maurice Chevalier à Charles Trenet offrait une nouvelle signification de sens (in Stéphane Hirschi, *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008).

¹² Yves Montand, dans ses débuts à Marseille, intègre *C'est la vie qui va* à son répertoire. On sait à cet égard que Trenet a écrit pour Mistinguett des titres faits pour le music-hall, qu'elle a refusés, et qu'il se les est ainsi appropriés.

textuelle, générique. À travers des spectacles musicaux comme *Y'a d'l'a joie !... et d'l'amour* ou encore *Y'a d'l'a joie*¹³, la poétique du *book musical* ne relève pas seulement d'une savante succession de titres reliés par un thème fédérateur. Il s'agira plutôt de constater comment l'intrigue se donne à lire par défigements successifs des titres, dus à une vélléité de mouvements musicaux, thématiques et scéniques, pour interroger la figure même de Trenet qui pour sa part se donne à voir au miroir. Enfin, c'est en envisageant ce processus qu'on en arrive à interroger la figure de l'interprète. C'est lui qui défige le texte. Sur la route enchantée des titres, dans cette fantaisie interprétative et à travers une posture théâtralisante, le chanteur laisse place au chanteur : quelle est l'identité de ce personnage qui file à mesure de la superposition et de la continuation des chansons ?

Des chansons-scenarii comme des tableaux pittoresques : quand les images textuelles appellent un corps scénique.

Écrites comme de petits tableaux, à la fois pittoresques et scénarisés, les chansons de Charles Trenet tendent à exister sous forme théâtrale. La spécificité de l'enregistrement discographique, en plein développement à l'époque du chanteur, nourrit cette volonté de rendre organique le texte chanté et de l'inscrire plus tard dans un cadre dramatique : celui de l'incarnation scénique. Le spectacle à voir se fait déjà ressentir dans l'espace même de la chanson.

L'industrialisation de la chanson valorise donc la théâtralité vocale. Sur scène, même après 1925, les artistes continuent parfois à s'exprimer sans moyen d'amplification, nécessitant une théâtralisation des textes. L'on voit dès lors apparaître des types interprétatifs hérités du caf'conc mais aussi des figures de scène avec des signes éthiques et figuratifs¹⁴. Le « chant de micro » qui a donné naissance à la génération des *Crooners*, et l'impact du cinéma parlant à partir de 1930 œuvrent pour une diffusion de l'image du chanteur, ce qui impacte le costume et l'*ethos* scénique. Le chant offre ainsi à la petitesse du texte la possibilité d'une emphase¹⁵. À cet égard, Trenet va se construire un personnage dessiné et grotesque qui part du texte, qui imite le texte, et qui le dépasse à outrance. Ce personnage qui s'invente sur les programmes¹⁶ comme sur scène n'est pas sans être lié à la question des clichés d'une gestuelle appuyée, de grimaces, des effets de visage : le grotesque donne de l'épaisseur organique au texte. En inventant son style interprétatif, Trenet crée une sorte de fusion du texte, du corps, et de la musique comme s'il s'agissait d'un tout organique : le corps accompagne un effet de voix qui survalorise ou crée une note, offrant aux oreilles comme au regard une espèce de cabotinage musical.

Pourquoi mettre en corps la chanson ? Des réponses stylistiques s'imposent. Souvent le texte est adressé, et les déictiques fonctionnent notamment comme des embrayeurs de regards¹⁷. Mais souvent le texte est présentatif, descriptif, ou « évocatif » comme l'écrivait Marc Dominicy¹⁸. De

¹³ Récital de Nelson Montfort, Paris, Théâtre du Ranelagh, 2014.

¹⁴ Dranem et Mayol sont des figures de scène. Par des détails physiques (œillet à la boutonnière, gomina) on note qu'il y a dans le caf'conc un véritable enjeu de jouer chacune de ses chansons en mimant un répertoire qui va de la romance à la comédie pure. Dans le caf'conc apparaissent des types interprétatifs : le chanteur genre anglais (Fragson) le chanteur de charme (Bérard) ; le chanteur à voix ; le comique louffoque, le comique troupier, le gommeux, le chanteur régional... Il en va de même pour les femmes.

¹⁵ Dans le caf'conc, l'ineptie et l'absurdité des petits détails textuels se retrouvaient déjà amplifiées par l'espace sonore du chant et par le jeu du corps dans l'espace visible scénique.

¹⁶ Dans le programme de l'ABC, Charles Trenet est présenté comme « en artiste de music-hall, pas du tout en chansonnier, il danse il se trémousse... » (propos rapportés par André Warnod, in *Le Figaro* du 1^{er} avril 1938).

¹⁷ L'adresse à la deuxième personne est particulièrement significative dès lors que la chanson décrit un paysage et l'incite à voir ce que le texte porte comme signes pictifs : « Voyez ces oiseaux blancs / Et ces roseaux mouillés » (*La Mer*).

¹⁸ Marc Dominicy affirme que la relation au réel est de l'ordre de l'évocatif et suscite une représentation prototypique

nombreuses chansons fonctionnent comme des petits tableaux kaléidoscopiques multipliant des détails pictifs (« *La barbe de parrain* », « *Le nez du pharmacien* », in *Quand j'étais p'tit je vous aimais*¹⁹), rappelant les formules minimalistes du Cabaret. Trenet chante les sens et les sensations par des formules lapidaires (« *Tiens il pleut, il pleut* »), parfois onomatopéiques (« *Boum ! / Quand notre cœur fait / Boum / Tout avec lui dit / « Boum* »). Ces chansons qui évoquent de manière pictive un quotidien témoignent d'une prototypie du réel. La mise en musique, en rythme et en voix permet ainsi de sortir du prototype pour évoluer vers le corps tangible. Les détails pictifs réalistes sont mimés et réinterprétés, tombant dans la fantaisie voire la désinvolture : le rythme jazzy fait balancer la voix, qui impulse un rythme à l'image, et qui appelle aussi du corps. Cette voix qui balance donne de l'épaisseur au texte et en quelque sorte la chanson de Trenet se cherche constamment un corps, une scène, un espace et une histoire. Le texte présentatif est mis en perspective par la figure grotesque du comédien chanteur qui le contamine de sa théâtralité vocale, transfigure le quotidien dépeint, et donne de l'épaisseur aux métonymies envisagées. Le *petit rien* du quotidien devient une scène entière, ou pour mieux le dire le « *p'tit séjour d'un mois*²⁰ » devient une vraie balade dans Paris en suivant la Tour Eiffel déjà partie en balade. Quand Cocteau a dit que Trenet avait amené la poésie dans la rue, il faut ainsi comprendre par-là que la rue devient *poétique*, c'est-à-dire reconstruction en image lyriques par le jeu interprétatif qui étoffe la désuétude, dénotant déjà un mouvement dramatique.

La chanson *Ah dis ah dis ah dis ah bonjour*²¹ ! est particulièrement significative. Trenet adresse son chant et évoque des synesthésies. Ce sont comme des expressions de soi qui offrent une fantaisie de rythme et de son. La voix chantée est action, ce qui n'est pas sans rappeler la modalité du discours dramatique. La concaténation d'occlusives impulse un rythme dansé et allant sur des détails pictifs :

*Quel est, dans le bois, ce lumineux coquelicot ?
C'est le soleil plus matinal que tes jolis yeux ma chérie.
Quel est, dans le ciel, cet écho, ce cocorico ?
C'est la chanson d'un jeune cog qui chante sur la prairie.*

Le texte liste une série de métaphores désuètes, réinvesties par le rythme qui théâtralise et donne corps à la métaphore : le « *cocorico* » fonctionne lui-même en « *écho* » musical au moment de l'interprétation, et la métaphore devient autotélique. Chez Trenet, il semble que les images simplistes soient mises en perspective²². La voix chantée est action : quand le chanteur évoque « *les orties familières* », l'interprète mime une piqûre en allongeant la note significative « *sur les ortiiiies* ». Or, ce n'est pas lui qui a mal, mais la jeune fille à qui il s'adresse et pour qui il relate des souvenirs de jeunesse. En somme, il y a là une mimologie interprétative au sens littéral : l'interprète imite par le chant les sensations de sa destinataire en insistant sur le détail de l'image, comme un peintre met en avant un détail pictural par une couleur plus emphatique.

Cette mise en voix, qui suscite une mise en corps, puis en espace, permet de retourner la structure figée en structure signifiante : Isabelle Moindrot nomme « *retards*²³ » ces gestes dramaturgiques qui

(Marc Dominicy, « Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation », in Michel Vanhelleputte et Léon Somvielle (eds.), *Sémantique textuelle et évocation*, Louvain, Peeters (coll. « Brussels Publications in Artistic and Literary Studies », n° 1), 1990, p. 9-37.

¹⁹ *Quand j'étais p'tit, je vous aimais*, 1939.

²⁰ *Revoir Paris*, 1947.

²¹ *Ah, dis, Ah, dis, Ah, dis, Ah, Bonjour !*, 1939.

²² Claude Duneton dans le tome 1 de son *Histoire de la chanson française* (Seuil, Paris, 1998) explique ainsi qu'il existe des chansons « maigres » qui doivent laisser la place à une animation mélodique. Il analyse à cet égard « *La Mer* » comme un texte fait de phrases banales et de métaphores usées, mais procédant d'une écriture impressionniste, qui rend compte de la fusion des images regardées dans un train au fil d'une avancée. C'est ainsi la structure chantante, prosodique, qui lui donne épaisseur et dramaticité : les impératifs « *Voyez* », joués sur des changements de tons, miment un surgissement d'images renouvelées, tandis que le rythme en 2/4 du refrain (« *La mer / Qu'on voit danser [...]* ») joue sur l'imagerie de l'aller-retour des flots, que les variations de voix du chanteur accentuent.

²³ Isabelle Moindrot, *La Représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 122.

ne s'appuient ni sur le réel, ni sur la lettre du texte, mais qui se rapprochent de la métaphore. L'interprétation permet ainsi de dire le texte en passant par des gestes expressifs, qui expriment et miment la musique, pour aller vers la signalétique du mot et de l'image, afin d'engager le corps tout entier pour ouvrir la chanson à l'espace de la scène.

Le jeu corporel et vocal théâtralise donc le vide, et impose dès lors trois conséquences :

- 1- Une volonté de libération tout d'abord : dans le film *Je chante*, le chanteur prône la libération de la mesure (« *Oublions le solfège pour des rêves meilleurs*²⁴ »), donnant la prépondérance au swing et à l'interprétation pour mettre en vie les images textuelles.
- 2- Un réenchâtement. La mise en musique joue sur la variété rythmique, vocale et modale qui suscite des changements et réenchante le prosaïsme du quotidien : l'étonnement du chanteur offre de l'expressivité à un paysage *a priori* désenchâté (« *Tiens il pleut*²⁵ ! »). Dans le titre « *Ma maison*²⁶ » c'est un air majeur qui se joue sur champ lexical de la tristesse (« *Ma maison est jolie en hiver sous la neige / Volets gris, jardinet, vieille porte* ») apportant ainsi un style doux amer à la description engagée. Quand le chanteur annonce par euphémisme sa fin, le rythme interprétatif au contraire s'emballe (« *Mais quand tous mes voyages un jour seront finis* ») invitant à une transgression euphorique ce qui *a priori* relevait de la finitude. Le chant possède donc une aversion pour tout ce qui est noir et compliqué, et concourt à créer des antiparastases²⁷ sur le texte.
- 3- Une esthétique de l'enfance et du jeu. Les détails pictifs accentués sont l'occasion d'un jeu interprétatif : le bruitage devient théâtral (« *Boum* »), et les descriptions du « *jardin extraordinaire* », par exemple, entraînent l'auditeur dans une litanie merveilleuse.

En somme, l'on assiste à la mise en place d'une imagerie lyrique dont les mouvements synesthétiques, émotionnels vont de pair avec les mouvements musicaux : c'est l'expressivité vocale qui crée les images, et qui rentre en discours. Quand le chanteur signale que « *Les murs de ce collège sont les murs de mon cœur* » (*Quand j'étais p'tit, je vous aimais*, dans le film *Je chante*), la métaphore *in praesentia* relève d'un usage particulier qui opère une transformation du quotidien (l'élément comparé relève de la situation d'énonciation concrète) par l'expression du sentiment (l'élément métaphorique est un poème lyrique). Le paysage concret devient un paysage lyrique. Dans *Ah dis ah dis ah dis ah bonjour !*, c'est même l'expressivité qui crée les images, et qui rentre en discours : la métaphore lyrique « ouvre ton cœur à l'amour » dans un impératif protreptique voit son acte concret, traduit, par l'image (dans le film, la fenêtre s'ouvre laissant apparaître la jeune fille courtisée) et c'est seulement par la suite que le texte mentionne « *Ouvre la fenêtre au jour* ». L'action est déclenchée dans un *modus operandi* lyrique. En outre, le montage du film valorise le champ / contre champ dans un rapport dialogal là où il n'y a pas de dialogue, précisément parce que la chanson est un solo. L'image des fenêtres en contre champ fait comprendre un creux du texte et met en place un interlocuteur là où le texte n'en permet pas. Par l'avènement des images du film, la chanson n'est plus monologue mais texte à partager. Le chant ravive ou crée la scène lyrique.

Il n'est donc pas étonnant que le personnage joué par Trenet dans le film *Je Chante* ait été présenté par la critique comme une sorte de nouvel Orphée. Quand le texte est chanté, le monde semble s'ouvrir et les images se réveiller en musique. « *La vie qui va* » devient un *gimmick* qui « *fait chanter la joie* » et qui rassemble les foules dans des farandoles endiablées : il s'agit un chant imagé aux notes pointées sur des monosyllabes, protreptique, qui réenchante le monde, et qui par conséquent possède un impact dramaturgique. Dans le film, la voix du personnage-chanteur redonne vie au collège en insistant et en jouant sur l'allant. On y voit même un prêtre somnolent se réveiller et se lancer dans ce cortège orphique ! Le monde très pictural ainsi chanté recherche sa

²⁴ *La vie qui va*, 1939.

²⁵ *Tiens, il pleut !*, 1991.

²⁶ *Ma maison*, 1951.

²⁷ Figure de rhétorique qui consiste à présenter comme positive une réalité négative.

légitimité et son actualisation dans un contexte théâtral et dans un genre à faire. Les spectacles de comédie musicale deviennent alors des images littéralement mises en scène, des « métaphores texte » comme le dit Pierre Bordas, c'est-à-dire « des énoncés portés par une dimension esthétique manifeste et avouée²⁸ ».

Collocation des titres et entrée en dramaturgie musicale.

Le cinéma musical²⁹ et les *books* consacrés aux chansons de Charles Trenet ont pu montrer que la collocation des titres permettait de construire une véritable dramaturgie du swing où l'entité du « fou chantant » prend alors tout son sens : la frénésie interprétative devient l'objet même du drame. *Je chante* s'ouvre ainsi sur un medley des titres qui seront en vigueur dans le spectacle. Il s'agit là d'une tradition née dans la culture de la comédie musicale américaine, et qui prend un sens particulier dans le fait même d'associer des titres et de les mettre en mouvement : l'ouverture du film est programmatique et une sorte de « galop infernal » des chansons annonce la célérité et les mouvements perpétuels du film. Chanter Trenet c'est mettre en œuvre une ligne directrice de la célérité et du mouvement en avant³⁰. Cette dramaturgie du mouvement se fonde sur trois principes : le contre-temps, l'usage d'un mot déclencheur, la combinaison d'images.

Contre-temps, contre-points et contradictions

La question du mouvement se trouve à nouveau dans l'économie même des chansons. Dans *La vie qui va*, l'utilisation du verbe « aller » fait envisager la chanson de manière protreptique :

*C'est la vie qui va toujours
Vive la vie
Vive l'amour
La vie qui nous appelle
Comme l'amour elle a des ailes
Oui c'est elle qui fait chanter la joie
Quand tout vit c'est que tout va
[...]*

Dans le premier vers, le texte est syncopé (son rythme répète deux fois noire demi-soupir croche, puis une noire et deux croches liées à noire) comme si le verbe « aller » dépassait déjà la mesure, et engageait un mouvement chanté qui va plus vite que le temps. En outre le texte portant sur l'allitération en [v] relie sémantiquement le verbe « aller » à la vie, et propose sur le plan interprétatif des attaques toniques et accentuelles syncopées. Le motif de « la vie » dans le texte engendre un mouvement nécessaire qui n'est finalement pas éloigné du « *movere* » lyrique (« *Vive l'amour / Comme l'amour elle a des ailes* »), c'est-à-dire d'une émotion qui doit être rendue prégnante.

Entre eux, les tubes sont ainsi frénétiquement accumulés. Ce mouvement perpétuel suscite vitesse et abondance des images : Trenet acteur est lui-même toujours en train de courir dans le film *Je Chante*, lançant d'ailleurs à « Monsieur Bérenger : du rythme ! ». Voilà la comédie musicale possible de Trenet : des textes qui par le jeu du corps avancent et sautillent, vagabondent, quittant le réel pour aller vers l'imaginaire d'une scène à faire. Chaque morceau participe de la stratégie du

²⁸ Pierre Bordas, *op.cit.* p. 100.

²⁹ *Je Chante*, réalisé en 1938 par Christian Stengel.

³⁰ La dramaturgie se fonde sur la question de l'avancée. Chez Savary, c'est une famille qui part en vacances sur la nationale 7. La voiture devient un motif figuratif qui lance le spectacle, et chaque chanson fonctionne par un système d'aller et retour scénique, allant constamment de jardin à cour, du lointain au proscenium. Les interprètes sont en mouvement perpétuel devant une toile de fond de scène qui défile, et un personnage d'auto-stoppeuse apparaît même à deux reprises.

réveil et de la recréation d'un monde. Dans le film *Je chante*, une jeune élève répète dans sa leçon le syntagme « *Cet étang qui s'étend dans la plaine*³¹ » en étirant significativement le verbe « étendre ». Trenet quant à lui réinterprète le vers en défigeant le sens mimologique pour l'emmener vers l'accélération, et dépasser l'image initiale.

Dans *Les oiseaux de Paris*³², Trenet dit que les oiseaux réveillent les Parisiens de leur chant inoportun :

*Les oiseaux de Paris
Me réveillent la nuit
Par leurs chants et leurs cris
Ils font bien plus de bruit
Qu'les autos
Les oiseaux
Chaque soir à minuit
Dans mon île Saint-Louis
Tout le monde les maudit
Mais moi, j'les trouve gentils
Les oiseaux d'Paris*

Or, dans la dramaturgie du film, ce titre procède du coq-à-l'âne : le morceau apparaît comme un *gimmick* incongru dans des situations d'énonciation aussi variées qu'un taxi ou qu'une rue. Ce qui compte pour le chanteur c'est de chanter sans cesse ces oiseaux qui réveillent les habitants. Doué d'un comique de répétition, le chanteur devient le fâcheux : c'est lui-même désormais l'oiseau de Paris qui réveille son quartier, et qui met en vie l'imagerie désignée, devenue métaphorique. Ce chant, outre le fait qu'il revivifie le monde, devient ce que les Américains dénomment dans la poétique du *musical* un « song », c'est-à-dire un thème musical repris et répété, qui dans le cadre de notre étude génère une bande-son swinguante qui fait défiler des scènes comme des paysages.

L'accumulation provoque aussi un art du mélange et de la variété. Les titres s'enchaînent par contrepoint dans le spectacle musical de Jérôme Savary : la ballade *Que reste-t-il de nos amours*³³ ?, qui suscite un moment de pause dans le spectacle et qui fait valoir l'enjeu délibératif du titre, est immédiatement suivi par le titre swinguant *Tombé du ciel*³⁴. L'attelage ainsi créé permet de relancer le rythme du spectacle et de dramatiser l'histoire, redonnant son sens littéral au verbe « tomber » qui s'envisage par conséquent de manière dramatique. De la même manière le tube *La Mer* est annoncé littéralement comme chanson décalée : le père de famille interprété par Savary annonce qu'il va chanter en « *after beat* », dans les graves, se faisant accompagner par des chœurs en contre-chant. Ce travail du contre-temps rythmique se fait en contre-temps dramatique : non seulement cette scène se joue en fin du spectacle (alors que la deuxième partie avait été consacrée à un certain nombre de scènes situées sur les bords de la méditerranée), faisant de la chanson un objet attendu mais sortant de tout argument dramatique ; mais encore, Jérôme Savary sort de son rôle, s'adresse à son public, et en brisant ainsi le quatrième mur, s'exprime en dramaturge. On donne au titre une valeur spectaculaire et dramatique par son expression décalée et sa mise en perspective.

Au-delà de la collocation des titres, c'est la mise en scène qui valorise un attelage entre des motifs réalistes et fantaisistes. L'esthétique du « Grand Magic Circus » fait que motifs allégoriques et personnages réalistes se rencontrent et que tout se révèle fondamentalement théâtral et ludique au moment où la chanson se joue. Savary définit sa poétique de « mal fichu », et Jacques Pessis de raconter comment le livret du spectacle s'est créé sur une association de *scenarii* divergents³⁵. En

³¹ Extrait d'un *Menuet* d'André-Joseph Exaudet, in *Échos du temps passé*, 1853.

³² *Les oiseaux de Paris*, 1938.

³³ *Que reste-t-il de nos amours ?*, 1942.

³⁴ *Tombé du ciel*, 1946.

³⁵ Pessis avait l'idée d'un scénario plutôt fantaisiste à partir du titre « tombé du ciel » qui lui a donné des personnages fantaisistes ; Savary est parti sur l'idée d'une famille prenant la nationale 7. Pessis parle de « tricotage », ce qui implique une dramaturgie en miroir fiction/réalité au cœur de la fiction (In « Bonus » du DVD du spectacle *Y'a d'la joie !... et d'amour*, réalisé par Didier Fontan en 1998).

outre, cette esthétique de la collocation ou de l'attelage de titre est également programmée dans le titre du spectacle de Savary et Pessis *Y'a de la joie !... et d'amour*. Deux concepts différents (joie et amour) sont associés sur le mode de l'oralité. Comme la joie, l'amour est oralisé sans être vulgarisé, mais pleinement chanté. Ce titre interroge donc la modalité du chant en lui-même comme un élément de continuité mais aussi de rupture et d'expressivité. À l'image de ce titre, l'esthétique de Savary se fonde sur un style excentrique et varié, hétéroclite et fantaisiste³⁶. Faites d'images fantaisistes les chansons de Trenet vont être adaptées sur ce mode de la variété des images.

Du mot déclencheur à la figuration scénique : prolonger le texte.

Si les embrayeurs visuels sont nombreux dans les chansons de Trenet, et si les métonymies ont souvent la valeur d'un détail pictif, de nombreuses expressions ou « bons mots » embrayent sur l'intégralité d'une scène chantée. Nombreux sont les calembours chez Savary ou chez Nelson Monfort qui assurent une transition vers une scène à faire. La chanson devient une entité visuelle comme auditive, une matière à jouer et à voir. La chanson *La Java du Diable*³⁷ naît ainsi d'un jeu de mot de la part d'une sorte de Méphisto qui déclare : « Ça me donne envie de danser ! La java c'est retro Satanas ! ». Le mot donne lieu au calembour, puis à la chanson, qui redonne lieu à une scène à faire, au corps et à la danse. La chanson est vivante et rend le sens propre du mot – son degré littéral - par l'incarnation scénique.

En somme, les chansons interprétées deviennent l'usage mis en perspective du mot, c'est-à-dire une comédie du langage dont on va utiliser les ressources matérielles (sonore et visuelle) pour l'avènement de la chanson. Les chansons deviennent au sens propre « *tout un roman d'amour poétique*³⁸ » et désuet, ou bien l'expression d'un « jardin extraordinaire » que l'on feuillette comme on lirait un livre d'images animées. Le langage se montre dans son aspect ludique et rhétorique : les figures métaphoriques sont concrétisées, vivifiées et l'ensemble de signes linguistiques et poétiques trouve sur scène sa légitimité. Les chansons sont donc à la fois en mention mais aussi en usage : c'est par un mot qu'elles sont annoncées dans leur thématique du titre (une mention) ; c'est par un jeu de mots qu'elles apparaissent et se jouent, comme un déploiement dramatique du langage (un usage).

Entrée en imaginaire : déclinaison, succession, combinaison d'images.

Faire se succéder des titres de chansons, c'est aussi faire se succéder les images dont on a constaté la prégnance dans les textes, et entrer dans une dramaturgie imaginaire, au sens littéral du terme. La scène fait valoir les détails pictifs des chansons. Chez Savary, l'univers fantaisiste de la chanson est rendu visible : dans *Le Jardin extraordinaire*³⁹ l'on assiste à un inventaire à la Prévert au sens propre.

La scène est l'espace tangible qui permet de réaliser les métaphores. L'image textuelle est alors autoréférentielle, et le spectacle se dit *spectacle* au moment où la chanson s'incarne. Par exemple, *Le Soleil et la Lune*⁴⁰ est présentée comme une chanson métaphorique, au sens littéral, car cette métaphore s'actualise visuellement par l'arrivée en scène du personnage du Diable déguisé en soleil⁴¹. Parodiant Louis XIV costumé en allégorie solaire, il attend la Lune, jouée par le personnage

³⁶ Le style du « Grand Magic Circus » relève de l'esthétique d'un spectacle qui tenait beaucoup du cirque, avec ses bateleurs et ses acrobates, mais aussi du théâtre parce que ça racontait une histoire et affirmait une écriture : des numéros, avec l'expressivité de l'art visuel, de l'image qui raconte une histoire.

³⁷ *La java du Diable*, 1955.

³⁸ *Ménilmontant*, 1938.

³⁹ *Le Jardin extraordinaire*, 1957.

⁴⁰ *Le Soleil et la Lune*, 1939.

⁴¹ Le personnage du Diable figure depuis le début du spectacle l'allégorie du « Printemps ». Dans cette scène, il y a donc redoublement baroque du principe de l'allégorie.

du lutin⁴², qui arrive en scène costumé en allégorie lunaire. Une concaténation de sens et d'allégories s'effectue. Les images donnent lieu à des images, qui rentrent dans un processus d'épaississement : l'allégorie se montre allégorie ; le costume se dit littéralement costume. La théâtralité de leur apparition scénique est l'expression littéralement incarnée d'une métaphore textuelle. On entre dans « l'aveu et l'outrance⁴³ » des images et c'est cela qui fait qu'il y a comédie musicale : la scène se meut ici en scène parodique de tragédie lyrique : en l'occurrence, pour Savary, il s'agit de légitimer un opéra-comique.

Les chansons de Trenet mises en scène sont ainsi extrapolées dans ce travail de conscientisation des images. Paul Ricoeur parlerait ainsi de « métaphore vive⁴⁴ ». Le texte de la chanson est ainsi rendu dans son pouvoir signifiant, et la mise en scène consiste non seulement à figurer au sens littéral le texte, mais également à proposer d'autres lectures, qui exacerbent et défigent le sens premier. Dans la scène précédemment décrite, le Soleil tombe littéralement amoureux de la Lune : le personnage chute sur scène – le coup de foudre est donc littéral – et se retrouve partiellement dénudé, offrant au public sans que lui-même ne s'en aperçoive, le spectacle de son postérieur⁴⁵. En somme, et comme le dit la chanson avec désormais force ironie tragique : « *La lune est là / Mais le soleil ne la voit pas* ». De fait, seul le public s'en rend compte et en rit.

La scène devient par conséquent l'espace même de la parodie. La dramaturgie qui est proposée offre une série d'images fantaisistes chantées et incarnées à plusieurs niveaux sémantiques qui s'entrechoquent et cohabitent : il s'agit bien d'un chant décalé qui parfois sonne faux, mais qui amuse. Jouant ainsi sur la dissonance, Savary crée des associations étonnantes entre le décor et le texte de la chanson. Un paysage sombre et marécageux va devenir « *le jardin extraordinaire* » au moment où les figures déclinées dans la chanson apparaissent de manière littérale en scène. Les « *canards qui parlent anglais* » remuent effectivement leur derrière. La littéralité ainsi avouée permet de rentrer dans un jeu conscient de l'image, qui foncièrement engage une désillusion théâtrale. On comprend dès lors que les figures qui défilent ne sont que des images, un travestissement de la réalité... et que par conséquent le fameux jardin est un euphémisme pour évoquer le bois de Boulogne, avec ses travestis au langage peu châtié, que Savary met en scène à la suite de la chanson.

Tant dans la microstructure de la chanson que dans la macrostructure de la collocation des titres, une mise en usage théâtral des textes chantés dénote une comédie généralisée. L'acte de chanter relève d'un *mentir vrai*. On joue la comédie par la musique, et on la montre par le rythme, la mélodie et les inflexions accentuelles, quitte à susciter un cabotinage musical qui interroge l'identité de l'interprète.

L'identité de l'interprète en question : un comédien musical ?

Dans ces films où Trenet est à la fois comédien et chanteur, dans ces spectacles où les chansons originales sont réarrangées, réinterprétées, revivifiées, une folie chantante pose finalement la question de savoir face à quel personnage l'on se retrouve. Une confusion entre le chanteur et le canteur se met en place systématiquement. Dans le titre *Je chante*⁴⁶, une sorte de « posture de l'imposture⁴⁷ » se met en place car non seulement il s'agit de la modalité de parole du chanteur,

⁴² Lui-même depuis le début du spectacle allégorie de l'« Amour ».

⁴³ Catherine Kintzler, citée par Emanuele De Luca, « Pratiques parodiques et motifs spectaculaires : *Phaéton* à la Comédie-Italienne de Paris au XVIII^e siècle », in Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux* (Actes du colloque international de Nantes, 29-31 mars 2012), Les Matelles, Espaces 34, 2015, p. 87-103.

Cette surenchère d'effets n'est pas sans rappeler l'esthétique « d'hyper-théâtre » que définit l'auteur.

⁴⁴ Titre de l'ouvrage de Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

⁴⁵ Ou pour mieux le dire de manière argotique, de sa « lune » !

⁴⁶ *Je chante*, 1937.

⁴⁷ Cf. Stéphane Hirschi, *op.cit.*, p.45.

mais c'est d'un chanteur dont on a l'histoire :

*Je chante, je chante soir et matin
Je chante sur mon chemin
Je chante, je vais de ferme en château
Je chante pour du pain je chante pour de l'eau*

La valeur des présents y est significative : la chanson s'ouvre sur un présent performatif (« *Je chante* »), qui laisse rapidement la place à un présent d'habitude (« *Je chante soir et matin* »), pour aboutir à des présents élargis. On observe ainsi le passage délicat entre la posture d'un chanteur-chanteur en direct, à un chanteur qui s'identifie par la fonction de chanteur, se distanciant par conséquent de cette fonction. Un dédoublement se donne à entendre : le chanteur se donne à voir dans une fonction de chanteur et se met ainsi en chemin. C'est par ce biais que se crée la possibilité d'une comédie musicale c'est à dire d'une dramaturgie où le personnage type et fonctionnel procède de la personne, et où la ligne mélodique mise en voix devient une ligne de conduite, un acte à faire, voire un trajet à emprunter pour avancer (c'est-à-dire une dramaturgie).

Auteur et compositeur, Trenet a écrit son propre univers et en tant que chansonnier s'est donné « 1000 visages⁴⁸ ». Par un geste vocal (déplacement tonal et accentuel) et physique (point de convergence des images textuelles et scéniques) il donne naissance à la figure de l'interprète, qui lui-même offre par des postures signifiantes un monde en vie et des figures à voir. L'inflexion du chant est d'ailleurs un acte organique et dramatique pour Trenet.

Sommes-nous face à un chanteur, un chanteur ou à un comédien ? C'est en suivant le chanteur dans cet espèce de flou identitaire que l'on assiste littéralement à un acte de comédie musicale : le chanteur suscite le chant par un texte, lui donnant rythme et voix. Le personnage est créé, empruntant alors aux compétences du chanteur. Tout devient encore plus complexe dès lors que le chanteur joue également la comédie d'un autre personnage. Dans *Quand j'étais p'tit je vous aimais*, le chanteur narre son enfance en imitant par hypocoristique la voix d'enfant, et en utilisant de ce fait un discours indirect libre : une situation dialogique se crée entre la voix narrative et l'énonciation chantée⁴⁹.

En somme il faudrait peut-être parler pour Trenet d'un interprète généralisé et assumé. En mettant en vie le texte, ses images, ses personnages, il en efface la frontière avec lui-même par la médiation de son corps signifiant. Étienne Decroux⁵⁰, évoque à cet égard le mime comme un agrandissement, procédant de « dynamo rythmes ». Les captations vidéo de Trenet qui interprètent *La Mer*⁵¹ sont significatives : le chanteur fait des signes et montre du doigt les images textuelles. « *La mer* » est mimée vocalement ; la métaphore « *bergère d'azur* » est littéralement montrée du doigt ; la voix accentue « *ces OIseaux blancs* » captant ainsi l'attention de l'auditeur et mimant par un regard expressif le regard attendu dans le texte de la chanson (« *Voyez ces oiseaux blancs !* »). D'un geste expressif, tous les détails pictifs sont signalés, et l'on passe à un geste dramaturgique car la littérature devient action. Le chanteur montre la matérialité du texte du chanteur, de ses images. Il les met en perspectives signifiantes, et par conséquent théâtralise son corps : le texte est rendu comme support d'une comédie musicale où la posture de l'imposture est généralisée, où tout n'est que parodie assumée. Il y a là un déséquilibre du texte, mais en même temps une telle technicité de l'interprète que l'équilibre se fait au moment du passage à la scène.

Il y a par conséquent possibilité d'une comédie musicale au sens où le cabotinage musical est parfaitement assumé. Tous les procédés comiques théâtraux sont utilisés, amplifiés par le travail vocal et par un personnage qui se construit et se montre dans sa propre artificialité. Chez Trenet il

⁴⁸ Jean Cocteau, *op.cit.*

⁴⁹ Le même processus s'effectue lorsqu'il mime vocalement un vieillard au moment où il déclame « *Maintenant que nous sommes âgés* ».

⁵⁰ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Pars, Gallimard, 1963.

⁵¹ *La Mer*, 1945.

ne s'agit pas d'un théâtre émotionnel ou passionnel. C'est plutôt un théâtre d'imitation technique : une parodie consciente et généralisée en somme qui procède de la volonté de mettre en vie, en corps, en usage des natures mortes par le travail musical. Le corps est ici outil qui procède de la musique et qui donne de l'âme, du sens aux choses, qui fait vivre l'image.

Avec Trenet, l'on quitte définitivement la technique de la chanson réaliste. Au contraire, la chanson devient fantaisiste et littéralement poétique : le comédien chanteur est poète au sens littéral quand il fait apparaître avec toute la joie qu'on lui connaît ce corps invisible des choses et des êtres au moyen d'une reconstruction organique. Il y a donc là un jeu baroque du masque, entre l'identité du chanteur (parfois des femmes), la posture du chanteur, l'étiquette du chanteur. Dans ce jeu de miroir baroque, les identités fusionnent mais se perdent au profit d'un masque sans cesse avéré.

Cette théâtralisation des choses, des êtres, de soi distancié, propose une ambivalence du *Je*, qui mène à l'épiphanie de l'interprète qui se montre avant tout comme un comédien musical, c'est-à-dire un technicien verbal, un démiurge d'un monde qui va en musique, sans cesse dans l'expression d'un rôle à jouer. L'on découvre un *Je* qui est toujours un autre, un *Je* qui est sans cesse un *Jeu*.