



HAL
open science

Brassens, une langue spectaculaire

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Brassens, une langue spectaculaire. Perle Abbrugiati (coord.). Brassens. Liberté, libertés, PUP, pp.37-58, 2023, 9791032004944. hal-04399903

HAL Id: hal-04399903

<https://hal.science/hal-04399903>

Submitted on 17 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.

sous la direction de Perle Abbrugiati

Brassens :

STEREO

Face A

**liberté,
libertés**

CHANTS SONS

DP
PUP
PI

Chants Sons

collection dirigée par Perle Abbrugiati, Jean-Marie Jacono et Joël July

Brassens

Liberté, libertés

sous la direction de

Perle Abbrugiati

2023

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Le dessin ci-contre est de Lorenzo Uccheddu.

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPUD <https://www.afpu-diffusion.fr>

DISTRIBUTION LIBRAIRIES : DILISCO Groupe Albin Michel



Joël July

Brassens



**une langue
spectaculaire**

Aix-Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Cette contribution n'a pas l'ambition de révolutionner les opinions que l'on pourrait avoir sur Georges Brassens, au contraire sans doute à plus d'un titre les confirmera-t-elle; elle a juste pour vocation de répertorier et d'illustrer, précisément et méthodiquement, les éléments d'utilisation du matériau verbal les plus saillants, les plus remarquables et en même temps les plus récurrents chez cet auteur-compositeur-interprète. Car si chaque emploi, en contexte chansonnier et dans son cotexte, peut souvent se révéler virtuose et d'une analyse complexe, il participe d'une stratégie brassensienne, dont l'artiste n'avait peut-être pas au fond tout à fait conscience, et que pourtant il a appliquée avec une sage rigueur. Une première zone d'écart de langage (et nous savourons la duplicité de cette expression: «écarts» par rapport à une norme stylistique et «écarts» par rapport à une norme morale) se situe dans les défigements que Brassens fait subir à la langue. La deuxième concerne les surlignements métalangagiers par lesquels il pointe la maladresse de son style, soit que la langue ne permette pas d'exprimer avec justesse les sentiments et situations qui se présentent, soit qu'il soit lui-même en défaut et pointe, par chleuasme, ses insuffisances lexicales. Enfin, c'est au Brassens polisson que nous nous intéresserons car, contrairement à l'opinion commune, Brassens dit moins de vulgarités qu'il n'en cache, soit qu'il en fasse rétention, soit qu'il les compense ou les crypte

par une langue soutenue, et presque soulignée comme telle, afin de les diluer; à moins que ce ne soit plutôt pour les mettre en scène.

Défigements

On sait que la linguistique a longtemps sous-estimé la fréquence dans la langue des procédés de figement au point que l'on rétablit aujourd'hui le déficit en posant «l'existence de deux principes opposés dans les langues: la liberté combinatoire et le figement¹». Le matériau lexical à notre disposition serait alors constitué d'unités simples que les énonciateurs associent selon les règles syntaxiques et, pour une autre part, d'unités complexes, de structures polylexicales qui ne s'intègrent donc pas de la même manière dans le discours et se soumettent à des restrictions combinatoires². Trois critères sans faille devraient permettre de les repérer au milieu d'un énoncé: opacité sémantique dans une lecture littérale³, blocage

1 Gaston Gross, *Les expressions figées. Noms composés et autres locutions*, Gap, Ophrys, 1996, p. 3.

2 «Une locution est [...] une expression d'origine marginale – le plus souvent technique, mais aussi dialectale, argotique ou affective, stylistique – qui est passée dans la langue commune avec une valeur métaphorique et s'y est conservée sous une forme figée et hors de l'usage normal.» (Pierre Guiraud, *Les locutions françaises*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1980 [1962], p. 7)

3 Sauf à ce qu'elles relèvent des perfides expressions figées à sens compositionnel.

des propriétés transformationnelles et enfin blocage des paradigmes synonymiques.

Pourtant, de la collocation à la phraséologie en passant par les expressions idiomatiques et la parémie, on se rend compte que bien peu d'expressions figées répondent à ces trois critères. Pour le dire rapidement et (relativement) simplement :

- L'expression figée ne trouve souvent que des bornes, à droite ou à gauche, floues ; car, obligée de s'intégrer et s'adapter à l'énoncé au cours d'une énonciation, son patron virtuel subit des variations morphologiques qui n'offrent donc pas au figement une forme intangible (*Se faire remonter les bretelles vs Il s'est fait remonter les bretelles*).
- Le degré de figement n'est pas absolu : soit des éléments secondaires (modalisateurs, qualifiants) peuvent s'insérer, soit l'un des éléments lexicaux peut être remplacé sans changer le sens global de la locution par un autre qui ne lui est pas forcément synonyme mais appartient à une liste fermée et pourtant peu prévisible car métaphorique (*avoir la tête dans le gaz, le pâté, un étiau...*).

Néanmoins, pour variable que puisse finalement être l'expression figée, elle relève tout de même de la composition en faisant appel d'abord à la mémoire du récepteur plutôt qu'à sa capacité d'analyse et de mise en relation des unités simples. Derrière la variante, il identifie une structure apprise, non compositionnelle. On prouve d'ailleurs, malgré les

variantes occasionnelles, le figement d'après son aptitude à subir le défigement lorsque l'altération du canon fixé par la mémoire empêche le récepteur d'avoir seulement recours à la signification apprise. Réveillé du ronron de la langue instituée, il repère une transformation de l'expression stéréotypée qui semble redonner aux différents éléments de la composition la possibilité d'être interprétés au pied de la lettre. Et l'usager mettra volontiers à distance cet emploi déviant comme le prouvent les deux exemples suivants, pris en chanson :

*Bien que ces vaches de bourgeois
Les appell'nt des filles de joie
C'est pas tous les jours qu'ell's rigolent⁴*

*Y a ces gamines de malheur
Ces goss's qui, tout en suçant leur
Pouc' de fillette
Se livrent au détournement
De majeur et, vénalement
Trouss'nt leur layette⁵*

Dans le premier exemple, Brassens indique par l'intention concessive et le verbe *appeler* qu'il va faire dévier le stéréotype *filles de joie*

4 Georges Brassens, *La Complainte des filles de joie*, album 7, 1962. Nous sommes bien conscient que cette manière d'épingler les occurrences et de les décontextualiser leur inflige une double peine : morcelés et privés de la voix qui les a portés, ces bouts de texte réclameront tout l'effort bienveillant du lecteur pour leur (re)trouver le charme qu'ils ont *in situ*.

5 Georges Brassens, *Concurrence déloyale*, album 11, 1966.

en basculant de la notion de jouissance à celle de bonheur ; dans le deuxième exemple, il fait attendre par la présence d'une rime sur le substantif *détournement* un complément de nom qu'il rejette. Nous sommes face à deux cas nets de figement (« filles de joie » et « détournement de mineur ») mais deux cas bien différents de défigement. Dans le second cas, on souligne le figement en lui substituant le défigement humoristique (mineur > majeur) ; dans le premier, on attire l'attention du récepteur sur l'incongruité du figement pour le remotiver comiquement et par antinomie. Pour le présenter de manière plus nette, *filles de joie* apparaît en clair, et c'est le cotexte qui le défige⁶ ; en revanche, « détournement de mineur » n'apparaît pas, et l'expression est littéralement défigurée – elle n'en attire pas moins l'attention du récepteur.

C'est cette capacité à interroger l'auditeur que le discours publicitaire ou les titres des articles de journaux, dans la lignée du *Monde*, du *Canard enchaîné*, de *Libération* ou de *L'Équipe*, exploitent à qui mieux mieux⁷. Il s'agit de mettre en exergue une formule clichéique que le lecteur / auditeur va reconnaître sans toutefois la lire / l'entendre dans l'intégralité et l'intégrité dont

il est familier. Nous comprenons alors les vertus interpellantes, interruptives du défigement pour ce type de « phrases sans texte », comme les appelle Dominique Maingueneau⁸ : titres, enseignes, slogans... Il naît donc un flottement sémantique qui pourrait ici ne servir qu'à surligner l'information, puisque les titres comme les slogans cumulent un signifiant séducteur et un signifié informatif, voire promotionnel. En outre, la mise en éveil du récepteur joue, comme les allusions et les sur-énoncés, sur la bonne impression élitiste ou élective que ce message chiffré, codé, crypté suscite : faire entendre le figement derrière le défigement, c'est créer une connivence. Car dans de tels contextes sans cotexte, le jeu de mots sera nettement identifiable, isolé par cette formule de marge ; aussi entraînera-t-il au premier abord (mais c'est ce premier abord qui compte) un brouillage sémantique qui accentuera la valeur ludique du défigement : surpris par la déconstruction et la relexicalisation du cliché, le lecteur / auditeur reviendra à loisir sur la formule, la décortiquera, jouira de son astucieuse composition : « Le plaisir prend place dans l'identification de la formule de référence et dans la reconnaissance de l'écart et de la surprise⁹. » Et ce seul plaisir suffit alors

6 Et si malgré la peine, le figement n'est pas identifié ni même perçu, le sens littéral de l'expression défigurée peut après tout suffire.

7 Voir par exemple Françoise Sullet-Nylander, « Jeux de mots et défigements à *La Une de Libération* (1973-2004) », *Langage et société*, vol. 2, n° 112, 2005.

8 Dominique Maingueneau, *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2012.

9 Lucienne Bozzetto, « Chanson, lieu commun », in Stéphane Hirschi (dir.), *La chanson en lumière*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. 267.

à justifier la présence de cette figure virtuose dans un contexte non littéraire car de fait la signification précise du jeu de mots ne se fixe définitivement que par ce qui accompagne, entoure, encadre la phrase sans texte, son périmètre large, son péritexte étendu : l'article de journal ou le spot publicitaire.

Par son caractère oral et populaire, la chanson emprunte cette astuce ludique et « commerciale » du défigement bien plus que d'autres formes et genres classiquement littéraires, que leur décence intellectuellement correcte contraint à un devoir de réserve ou de sérieux. Or, le corpus chansonnier diffère des emplois en slogan que l'analyse linguistique exploite la plupart du temps ; parce qu'ici le détournement phraséologique se retrouve, en discours, au milieu d'énoncés construits à mi-chemin d'une imitation du langage courant spontané et du langage poétique prémédité : le défigement, plus complexe à définir en chanson, doit s'appuyer sur des intuitions de l'auditeur (pour ne pas dire des perceptions) inconscientes.

Car, *a priori*, puisque tous les sens sont dans la langue (l'institution), le discours, réalisation seconde nécessairement singulière, ne peut et ne doit sélectionner, à chaque instant de sa progression, qu'un seul élément du paradigme linguistique qui le domine. Le locuteur ou l'écrivain est ainsi doublement soumis à la réalité sociale, instanciée par l'articulation entre langue et réception, respectivement moyen et fin de la communication. C'est cette

économie rationnelle et raisonnable (chacun parle pour être entendu de son destinataire) que pourfend le défigement. Prescrire ou simplement proposer des défigements ou des amphibologies (syllepses) en régime moderne, c'est signifier que « grâce à une sorte de *chance*, de bonne disposition non de la langue, mais du discours¹⁰ », le locuteur advient à l'état de créateur : cette façon inventive d'activer la langue est un coup d'État permanent destiné non à la faire valoir *elle*, la langue, répertoire inerte des formes, mais *lui*, le discours. Et le locuteur, artiste, soulignera son coup de force langagier en ajoutant derrière son expression à double entente « c'est le cas de le dire ». Pour Roland Barthes, l'important n'est pas en effet de faire fonctionner la langue, mais de la perturber, de la dérégler : il y a « clin d'œil » entre interlocuteurs contre la langue-loi, figure moins bienveillante qu'oppressive¹¹. *Palimpseste, surimpression* : ces deux mots plaisent à la modernité, qui valorise le complexe et le multiple au détriment du simple et de l'uni(vo)que. La langue oblige à choisir un sens, une construction, et donc à éliminer l'autre¹². L'amphibologie et le défigement sont

10 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 72.

11 Roland Barthes, dans un moment d'égarement resté célèbre, dira : *fasciste*.

12 C'est ce qui permet de distinguer *ambiguïté* (une propriété des langues) et *ambivalence* ou *équivocité* (appréhendables en discours). Une fois l'ambiguïté levée, le réel

toujours une sorte de luxe (ou de luxation) : ce sont des figures du surcroît, du désir et de la liberté puisque celle-ci répond à la tentation (irréaliste) de n'avoir pas à choisir, à exclure, à déterminer. On comprend pourquoi les épingler chez Brassens nourrit notre problématique générale : facteurs d'intelligence (connivence) et de plaisir, facteurs de liberté contre la norme, facteurs de popularisme¹³ en chanson.

Parmi les deux exemples que nous avons déjà commentés, nous remarquerons d'ailleurs que Georges Brassens choisit assez systématiquement la méthode par altération beaucoup plus simple et repérable pour l'auditeur¹⁴ ;

s'impose. En revanche, dans une situation ambivalente, comme le sont les défigements, deux réalités qui ne s'annulent jamais tout à fait se font face. Cette dualité, en laissant au récepteur le choix du pied sur lequel il doit danser, nous semble contribuer au régime de poéticité.

¹³ Ce que nous appelons « le popularisme de la chanson française contemporaine », ce serait un moyen terme entre une parole qui cherche le spontané et une attitude poétique qui réinvente le langage, en l'exposant. Pour en juger, il suffit de remarquer dans un texte de chanson ce qui le rend immédiatement accessible, familier, et que la mélodie et l'interprétation rendront d'autant plus facilement mémorisable tout en le sublimant. Le popularisme du texte de chanson, c'est cette tension qu'il engendre, entre discours familier prévu pour l'oralité (réputé incolore ou banal à force d'être courant, anonyme) et mise en saillance du matériau verbal (recherche de la singularité, de la performance expressive ou du « style »).

¹⁴ Voir notre propre typologie des défigements dans *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots*, études réunies par Brigitte Buffard-Moret, Amiens, Artois Presses Université, coll. « Études linguistiques », 2015.

notamment lorsque l'élément substitué est une partie du corps que Brassens remplace par une autre¹⁵ :

*Le ciel l'avait pourvue des mille appas
Qui vous font prendre feu dès qu'on y touche
L'en avait tant que je ne savais pas
Ne savais plus où donner de la bouche*¹⁶...

*C'est depuis ce temps-là que le bon apôtre (bis)
Ah ! c'est pas joli...
Ah ! c'est pas poli...
A un' fess' qui dit merde à l'autre*¹⁷ [...]

*Quatre-vingt-quinze fois sur cent
La femme s'emmerde en baisant
Qu'elle le taise ou le confesse
C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses*¹⁸

*Car, dans l'art de faire le trottoir, je le confesse,
Le difficile est d' bien savoir jouer des fesses*¹⁹...

*Il n'y aura pas de pleurs ni de grincement
de fesses*²⁰

¹⁵ Le procédé vise à ouvrir des paradigmes là où par définition il n'y en a pas. Gross parle de « coup de force ». Ces cinq exemples chez Brassens montrent une belle parenté en abordant le domaine grivois par la transformation de la partie du corps attendue dans l'expression figée vers une zone plus érogène dans l'emploi défigé.

¹⁶ Georges Brassens, *Une jolie fleur*, album 3, 1954.

¹⁷ *Id.*, *Grand-Père*, album 4, 1957.

¹⁸ *Id.*, *Quatre-Vingt-Quinze pour cent*, album 11, 1972.

¹⁹ *Id.*, *Le Mauvais Sujet repentit*, album 3, 1954.

²⁰ *Id.*, *L'Andropause*, album 15, 1982.

Chacun des figements qui apparaissent en palimpsestes²¹ dans ces énoncés relève d'un degré métaphorique différent et la prévisibilité de leur propre sens varie avec ce degré. Dans le premier cas, on attendait *ne pas savoir où donner de la tête*; dans le deuxième, *avoir un œil qui dit merde à l'autre*; dans le troisième, *dérider le front*; dans le quatrième, *savoir jouer des coudes*; dans le cinquième, *grincement de dents*. Quatre fois sur cinq, ce sont les «fesses» qui s'imposent à la place des mots *œil*, *front*, *coudes* et *dents*. Néanmoins, quel que soit le degré de lisibilité littérale de la locution induite en référence, celle qui s'y substitue ne l'est pas forcément plus et elle oblige donc l'auditeur à chercher dans ses habitudes langagières la locution qui conviendrait mieux (celle que sa mémoire a enregistré comme mot construit de la langue), à mettre s'il la retrouve le sens en confrontation avec le sens nouveau qu'implique la substitution et à jauger ces niveaux de signification. Tout ce travail est en lui-même une source de plaisir que Michel Meyer n'est pas loin de rapprocher d'une tentation métalinguistique :

21 Selon la terminologie de Robert Galisson, qui désigne les phraséologies détournées comme palimpsestes, par chevauchement d'un « sous-énoncé lexicalisé et d'un sur-énoncé résultant de la déconstruction (délexicalisation) du sous-énoncé de base » (« Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarquables... », *Cahiers du français contemporain*, n° 2, « La locution en discours », Credif, 1995, p. 43).

La lecture non littérale ne suscite pas seulement la question du sens, elle la déplace sur le discours comme faire, comme acte de langage, en créant la question au travers de ce qu'elle dit comme ne le disant pas et de ce qu'elle ne dit pas comme le disant quand même. Elle interdit de trouver simplement en elle la question qu'elle résout, ce dont il est question, mettant de la sorte une pression accrue sur le lecteur qui ne peut passivement recevoir la réponse et sa question dans une intelligibilité donnée, presque automatique, ne faisant pas problème²².

Et effectivement, le trouble de l'auditeur (à la fois cognitif et sensoriel) pourrait être jugé important lorsque Brassens joue sur deux substitutions : « *Mieux vaut tourner sept fois sa crosse dans la main* » (*Les Deux Oncles*, album 8, 1964). Si l'expression *tourner sept fois* ne laisse aucun doute, deux modifications (langue > crosse / bouche > main) nécessitent une adaptabilité du public à ces virtuosités langagières²³.

Pour d'autres exemples qui sortent des substitutions entre deux parties du corps,

22 Michel Meyer, *De la problématique*, Paris, PUF, 2008 [1988], p. 245.

23 Ce qui serait moins le cas dans des exemples amusants mais moins retors où le défigement ne s'opère que par simple nominalisation d'une locution verbale comme *couper les cheveux en quatre* : « *Mais je n'ai pas bougé du fond de ma torpeur, / Les coupeurs de cheveux en quatre m'ont fait peur* » (Georges Brassens, *La Tondue*, album 8, 1965). Si l'altération de la tournure *couper les cheveux en quatre* reste sobre ici, la plaisanterie donne doublement le mauvais rôle aux résistants, à la fois ergoteurs (sens figuré) et raseurs (sens propre).

on citerait trois nouveaux exemples qui nous permettraient au demeurant de constater que le corps et les implicites grivois qu'il connote sont toujours de la partie: «*Où quitte à tout dépenser jusqu'au dernier écu / Les gens avaient à cœur d' mourir plus haut qu' leur cul*» (*Les Funérailles d'antan*, album 7, 1960); «*Vous qui me plantez la corne dans le dos*» (*L'Andropause*, album 15, 1982); «*Que je ne sache plus où donner de la corne*» (*Le Cocu*, album 6, 1958).

Dans la première occurrence, le remplacement s'opère non pas au niveau de la partie du corps mais du verbe (péter > mourir); pour autant, les «fesses» qui envahissaient les premiers exemples que nous citons se retrouvent dans la rime attendue et performée [ky]. Les deux chansons suivantes évoquent la corne du cocu (d'abord mise à la place du mot *couteau* puis du mot *tête*) et derrière son dos les activités sexuelles coupables de son amante. On pourrait mettre à la marge de cette catégorie des substitutions que Brassens privilégie le procédé rare (et pourtant célèbre puisqu'il s'assimile à la contrepèterie) de la permutation, dans lequel il y a effectivement altération sans pour autant qu'une substitution morphologique ou lexicale s'opère: «*Je ne fais pourtant de tort à personne, / En suivant mon ch'min de petit bonhomme*²⁴» (*La Mauvaise Réputation*, album 1, 1952).

Enfin, il existe encore chez Brassens un processus particulier d'adjonction puisque ce

qui est ajouté et qui vient dénaturer le figement initial rappelle simultanément un autre figement. En fait comme dans la composition du mot-valise, la création s'opère en emboîtant ou en mixant deux expressions figées à la fois:

*Dans ma gueul' de bois
J'ai tourné sept fois
Ma langue*²⁵...

Dans ces procédés d'altération dont nous noterons déjà la relative complexité, l'expression figée est déconstruite, détricotée. Il faudrait être un locuteur qui ne connaît pas le figement source pour ne pas saisir à l'audition la bizarrerie que représente la tournure transgressive. Mais par son cotexte plus large et pour un genre enclin à une familiarité naturelle, la chanson a d'autres solutions pour défiger: la dénaturation des expressions lexicalisées. Le parolier effectue alors une remotivation situationnelle: «*Elles s'en iront vous rouler dans la farine de safran / Interdit de séjour à Cythère*» (*L'Andropause*, album 15, 1982); «*Me v'là dans la fosse commune / La fosse commune du temps*» (*Le Testament*, album 4, 1956).

Il y a un sens donné, affiché, une première inscription dans la stéréotypie qui prend au départ toute la place et la prend d'autant mieux que le figement se coule parfaitement dans un contexte où il est attendu; puis, à la suite de la locution, à une distance relativement proche, un autre sens du mot vedette (*farine*,

24 Chemin de petit bonhomme > petit bonhomme de chemin.

25 Georges Brassens, *Le Vin*, album 5, 1957.

fosse commune) vient concurrencer le premier et prend définitivement le dessus, rend irrémédiable et irréversible le sens inattendu ou inconvenant. Mais pour le dire populairement, il s'agit bien de jouer sur les deux tableaux, le sens premier et attendu («être trompé» pour l'expression *se faire rouler dans la farine*, le «gouffre» pour le nom composé *fosse commune*), le sens supplémentaire et inattendu. L'influence du cotexte sur la perception de la locution métaphorique est tout à fait remotivant. Avec une syllepse oratoire (qui agit sur le mot vedette de l'expression figée), les deux significations se font comprendre successivement et concurremment. Mais dans la plupart des cas, le cotexte ne fait que revivifier par esprit ludique les sèmes propres des morphèmes lexicaux inclus dans la locution : «*C'est pas un lieu commun celui de leur naissance [...]*» (*La Ballade des gens qui sont nés quelque part*, album 11, 1972) ; «*Que mon train de plaisir arrive au terminus*» (*L'Andropause*, album 15, 1982)²⁶. «Lieu» en tant qu'espace

²⁶ Dans la chanson *Quatre-Vingt-Quinze pour cent* (album 11, 1972), Brassens prolonge ce qu'Émile Benveniste appelle un «congloméré» (*Problèmes de linguistique générale*, chapitre xii, Paris, Gallimard, 1974) : «*De ces petits m'as-tu-vu-quand-je-baise*». La langue nous a déjà habitués à utiliser le fragment de discours interrogatif «m'as-tu-vu» pour désigner un vaniteux. Brassens, dans son substantif, ajoute à la question une circonstancielle qui non seulement nous surprend et nous fait rire, mais surtout porte la dernière estocade à la vantardise masculine en fin de chanson.

géographique, qui s'était éteint dans le composé *lieu commun*, est ravivé par l'idée du «lieu de naissance» ; «train», qui s'était dématérialisé en tant que moyen de locomotion, se voit réinvesti par la fin du vers *terminus*.

«*La Camarde qui ne m'a jamais pardonné / D'avoir semé des fleurs dans les trous de son nez [...]*» (*Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*, album 9, 1966) ; «*Ne jetez pas la pierre à la femme adultère / Je suis derrière...*» (*À l'ombre des maris*, album 11, 1972). Dans la dernière chanson évoquée, c'est l'expression métaphorique *jeter la pierre (dans le jardin de quelqu'un)* qui pourrait commuter avec un verbe unique comme *incriminer*, *insinuer* ou *jeter l'opprobre*, mais pratiquement nous n'imaginons pas ou plus le geste originel de lapidation. Or, il retrouve son sens plein, avec son lancer et sa courbe, sa réalité et sa violence, grâce à la proposition qui suit la locution et sert de chute à la strophe : le risque d'atteindre l'amant, lui-même, positionné derrière la femme adultère et que l'on peut imaginer tant déculotté par la peur que par la posture sexuelle. Et l'exemple de la *Supplique...* est tout aussi complexe et savoureux. *Camarde* pour désigner la mort est une métaphore usée qui s'est imposée à cause d'un squelette sans cartilage nasal : Brassens se fait rire lui-même

Leur impuissance n'empêche pas 95 % des hommes (puisque'il faut bien 95 % de mauvais amants pour décompter 95 % de femmes insatisfaites) de sombrer dans le comble du ridicule : le narcissisme.

en s’imaginant en poète libertaire qui défie la mort d’une manière grotesque, lui fleurissant les narines comme un boucher met du persil dans une tête de veau.

Il y a donc bien à travers ces derniers exemples littéraires qui puisent dans (et parient sur) les connaissances étymologiques ou culturelles de l’auditeur une façon de fabriquer de la langue populaire et en même temps d’en sortir. Quand Brassens dit ceci lors de la table ronde avec ses comparses Ferré et Brel, il ne dévoile qu’une partie de la vérité et de sa recette :

C’est tout à fait différent de ce qu’on appelle la « poésie », qui est faite pour être lue ou dite [...]. Quand on écrit pour l’oreille, on est quand même obligé d’employer un vocabulaire un peu différent, des mots qui accrochent l’oreille plus vite²⁷...

Si la chanson doit permettre malgré son éphémère audition une compréhension immédiate et une mémorisation rapide²⁸, si Brassens nous dit s’appliquer à la simplicité, une analyse minutieuse révèle une stratégie inverse,

27 Georges Brassens, « Table ronde du 6 janvier 1969, Brel, Ferré, Brassens », *Chorus*, n° 36, p. 142.

28 D’abord par un souci pédagogique : éduquer à la religion à travers les cantiques, éduquer à la citoyenneté à travers les goguettes. Puis, depuis 1851, la création de la Sacem et particulièrement depuis la fin du ^{xix}^e siècle, l’industrie discographique, pour des raisons plus mercantiles mais tout aussi fondamentales d’une esthétique qui doit lutter contre l’oubli en privilégiant le formatage.

celle qui attire le regard et l’oreille de l’auditeur sur une langue qui sous ses allures bon enfant déroute l’immédiate compréhension²⁹.

Incidentes métalinguistiques

Un autre pli de l’écriture de Georges Brassens consiste à souligner par des propos métalinguistiques la source ou l’originalité des mots qu’il utilise, ou leur adéquation avec la situation ou bien plutôt leur inadéquation ; comme si la langue aventureuse, dangereuse, était à discipliner. La fonction métalinguistique, définie par Roman Jakobson, inclut toutes les parties d’un énoncé, souvent mises à la marge (entre parenthèses ou en incidente), par lesquelles le locuteur réfléchit sur ses usages, les commente. Le chanteur (fréquemment assimilable chez notre auteur à Brassens, l’artiste) prend alors le code lui-même qui lui a permis de s’exprimer en objet de description. Ainsi, prévoyant le figement *raison de vivre* qu’il va adapter à la situation des jusqu’au-boutistes, prêts à mourir pour leur cause, il relève dans une proposition incidente (*c’est le cas de le dire*) le paradoxe purement verbal sur lequel il tombe comme par hasard : « *Mourir pour des idées, c’est*

29 Phénomène d’autant plus visible de nos jours que la langue de Brassens nous paraît d’autant plus élaborée qu’elle prend de l’âge, comme nous l’a rappelé le centenaire de Brassens en 2021. Or, les expressions figées, en tant que partie de la langue plus folklorique, moins codifiée – elles entrent peu dans le dictionnaire –, ont tendance à vieillir plus vite que les mots soudés.

le cas de le dire, / C'est leur raison de vivre [...]» (*Mourir pour ses idées*, album 11, 1972). Il s'agit bien alors de pointer en direction de l'auditeur un hasard malheureux du langage qu'il feint de rencontrer sur le petit bonhomme de chemin de son discours. À l'instar des défigements, ce sont encore des ambiguïtés de la langue dont Brassens profite tout en voulant avoir l'air de les déplorer³⁰.

Ainsi existe-t-il des mots métalinguistiques comme les verbes *dire* ou *appeler* qui nous serviront à repérer ces glissements vers la fonction métalinguistique. Le premier exemple que nous avons traité, extrait de la chanson *La Complainte des filles de joie*, pointe en direction d'une manière particulière qu'ont les bourgeois de désigner les prostituées. En soulignant le fait que cette expression est inadaptée, Brassens se dissocie du groupe social qui l'utilise, il se construit un éthos anarchiste (*vaches de*) tout en préparant son jeu de mots. Bien d'autres exemples abreuvent le sillon d'une parole en quelque sorte rapportée : « *Les hommes sont*

faits, nous dit-on / Pour vivre en bande, comme les moutons [...]» (*La Mauvaise Herbe*, album 2, 1954) ; « *Bien des femmes vous le diront [...]»* (*Le Gorille*, album 1, 1952) ; « *C'étaient, me direz-vous, des grâces roturières [...]»* (*Les Amours d'antan*, album 7, 1966).

On remarquera combien le public est associé à cette évaluation lexicale, qu'elle lui soit destinée ou qu'elle lui soit attribuée³¹. Elle établit de toute façon une connivence entre le chanteur et son auditoire qui permet de créer une complicité dont la plupart du temps le personnage ciblé par l'ironie ou le mépris du chanteur fera les frais : « *Malheureusement c'est un chameau / Un succube, tranchons le mot»* (*Si seulement elle était jolie*, album posthume, 1985).

Même si cette complicité est tirée par les cheveux, qu'elle relève des éléments de langage de la communication à bâtons rompus (et voilà qui sert encore le naturel du style) ou même si localement elle semble seulement satisfaire une commodité métrique et/ou rimique, elle baigne comme une ponctuation générale toute la langue brassensienne :

30 Citons le superbe « *Place aux jeunes en quelque sorte»* (*Supplique...*). Il s'agit d'utiliser une formule pour vider son caveau de famille : celle qu'il trouve est cavalière et irrespectueuse, mais elle est surtout paradoxale puisque les morts plus récents risquent de n'être pas tout jeunes eux non plus, en tous les cas certainement aussi vieux que leurs aïeux le furent au moment de leur décès. L'approximation « *en quelque sorte»* attire donc l'oreille de l'auditeur sur le paradoxe, au-delà de la simple inconvenance d'une formule péremptoire (« *place à*») pour s'adresser aux défunts.

31 « Le métalangage est bien un discours centré sur le code, mais code pris au sens large, renvoyant aussi bien à la structure de la langue en tant que système qu'à sa mise en fonctionnement en situation de communication, i.e. prise en charge par un locuteur et s'adressant à un destinataire – réel ou virtuel – dans des circonstances particulières. » (Andrée Borillo, « Discours ou métadiscours ? », *Documentation et recherche en linguistique allemande Vincennes*, n° 32, « Métalangue métadiscours métacommunication », 1985, p. 47-61)

La cane
De Jeanne
Est morte d'avoir fait
Du moins on le présume
Un rhume
*Mauvais*³²

Très souvent, les emplois métalinguistiques servent à assurer au destinataire que le vocabulaire est ajusté à une situation réelle: «*Le vent, je vous en réponds / S'en soucie, et c'est justic', comm' de colin-tampon!*» (*Le Vent*, album 2, 1954); «*Et donnèrent, je vous l'assure / Un spectacle assez croquignol*» (*Hécatombe*, album 1, 1952). Encore plus souvent, le locuteur insiste sur la vérité de sa parole et sa sincérité, position brassensienne qui résonne en nous comme une posture, tant la chanson d'ordinaire en fait l'économie soit parce qu'elle travaille sur la brièveté contrainte de sa forme, soit parce que la sincérité du chanteur n'a pas besoin d'être surlignée tant elle paraît évidente³³:

Et jamais, non jamais, soit dit sans arrogance
*Mon commerce charnel ne fut plus florissant*³⁴

32 Georges Brassens, *La Cane de Jeanne*, album 2, 1953.

33 Cette évidence d'un discours de l'intime dans la chanson pourra néanmoins être analysée (ou ressentie) par l'auditeur comme une feinte à laquelle procède le chanteur, plus ou moins conscient lui-même de piper les dés. Voir à ce sujet le cas des chansons apotropaiques dans Joël July, «L'apotropaique, nier l'évidence ou prévoir le pire?», in Joël July (dir.), *Poétique des énoncés inconvenants et paradoxaux*, Aix-en-Provence, PUP, 2020, p. 115-134.

34 Georges Brassens, *L'Andropause*, album 15, 1982.

Ce serait sans doute mentir
Par omission de ne pas dire
Que je leur dois quand même une heure
*Authentique de vrai bonheur*³⁵

L' avait l' don [pour la prostitution], c'est vrai,
j'en conviens

[...]

Car, dans l'art de faire le trottoir

Je le confesse

Le difficile est d' bien savoir

*Jouer des fesses*³⁶...

C'est dans un char à bœufs, s'il faut parler bien
*franc*³⁷ [...]

Quand j' croise un voleur malchanceux

Poursuivi par un cul-terreux

J' lanc' la patte et, pourquoi le taire

*Le cul-terreux se r'trouv' par terre*³⁸

M'est-il permis, soyons sincères

*D'en parler au café-concert*³⁹ [...]?

Convenir, confesser, parler franc, être sincère, refuser un mensonge, afficher une vérité que d'autres tairaient par pudeur ou par modestie: toute une palette de postures tantôt humbles, tantôt bravaches, est utilisée par Brassens et ses chanteurs au titre de circonlocutions⁴⁰. Bien sûr,

35 *Id.*, *Histoire de faussaire*, album 12, 1976.

36 *Id.*, *Le Mauvais Sujet repentant*, album 2, 1954.

37 *Id.*, *La Marche nuptiale*, album 4, 1957.

38 *Id.*, *La Mauvaise Réputation*, album 1, 1953.

39 *Id.*, *Le Pornographe*, album 5, 1960.

40 La précision métalinguistique entre donc bien dans une double stratégie. D'abord que la langue est inadaptée

leur honnêteté est souvent très humoristique : ce qu'ils avouent leur fait plus honneur, en un sens, qu'il ne pourrait les dévaluer aux yeux du public ; à peine immorales, les attitudes et opinions dont ils se défendent servent leurs causes de libre penseur ou de libertin, qui toutes rejaillissent sur l'artiste et dorent son blason. Comme nous le disions, c'est encore dans une situation d'étroite complicité que ces précautions verbales sont prises :

*La maîtresse avait des méthodes avancées
Au premier de la classe elle promit un baiser
Un baiser pour de bon, un baiser libertin
Un baiser sur la bouche, enfin bref, un patin
Enfin bref, un patin*⁴¹

Dans ce cas, les prudences oratoires ont été prises en amont, le COD du verbe *promettre* « un baiser » est saturé par une expolition, qui mime certainement la réaction enfantine d'étonnement et d'excitation ; et comme nous sommes en contexte scolaire, il s'agit de garder un certain rang lexical. Pourtant, au bout de quelques répétitions, le chanteur impatienté ou les enfants sortent de leur

à dire le vrai : il est nécessaire de la commenter, de la compléter, de l'affiner pour qu'elle atteigne son but référentiel. Ensuite, par cette précision, jugée plus ou moins nécessaire, le locuteur se place dans une position de surplomb (malgré les chleuasmés) puisque par l'outil métalangagier, il arrive à déjouer les pièges ou les incertitudes de la langue.

41 Georges Brassens, *La Maîtresse d'école*, album 15, 1982.

réserve pour préciser dans une épanorthose, avec le vocabulaire qui convient à leur âge, leur génération, leur situation sociale, la nature particulière de cette récompense érotique (*patin*). C'est encore une fois la langue savante et inadaptée pour décrire une situation qui est mise en échec par cette rectification. Mais bien sûr, l'inefficacité même de cette langue est mise en scène pour créer la surprise du mot adéquat et de son emploi audacieux. Entrent alors dans le champ de notre étude une pléthore de fausses attitudes moralisantes par lesquelles Brassens insiste sur ce qu'il dit ne pas vouloir dire :

*Ces furi's, à peine si j'ose
Le dire, tellement c'est bas
Leur auraient mêm' coupé les choses :
Par bonheur ils n'en avaient pas*⁴²

La situation est croquignolesque, pour réutiliser le mot de Brassens dans cette même chanson : non pas seulement pour la monstrueuse bagarre menée dans *Hécatombe* par des femmes contre des gendarmes mais aussi par l'attitude verbale du locuteur ; qui dit d'abord son hésitation à appeler un chat un chat, pour ensuite utiliser un mot de substitution (heureusement le pluriel aide à reconstituer l'anatomie masculine qui justifie cette expression courante) et enfin rétracter le fait même que devait désigner la chose.

42 *Id.*, *Hécatombe*, album 1, 1952.

Ainsi, bien des précautions linguistiques de Brassens ne servent hypocritement qu'à lui permettre un propos licencieux ; il s'en excuse (« *sans être inconvenant* », dit-il dans *Le Blason*⁴³, « *révérence gardée* », précise-t-il dans *La Supplique*⁴⁴) pour mieux l'afficher : « *Parlez-moi d'amour et j' vous fous mon poing sur la gueule / Sauf le respect que je vous dois* » (*Sauf le respect que je vous dois*, album 11, 1972).

Le titre sert d'épiphore aux huit strophes de la chanson, et au bout du compte, on peut se demander si ce « *respect* » n'est pas devenu une coquille verbale entièrement vide, ou plutôt une formule à double entente : irrespect à l'égard de ceux que ces propos choqueraient et connivence avec ceux qui savourent ce langage vulgaire, suprême ironie qui ménage sa cible naïve (en est-il encore ?) sous l'oreille des auditeurs complices. La plupart des exemples qui précèdent mettent effectivement le commentaire métadiscursif à la marge de l'énoncé, en proposition incidente ou en hyperbate (comme dans *Sauf le respect que je vous dois*), mais bien souvent les verbes de la parole (*nommer, dire, chanter, divulguer* dans les exemples qui suivront) occupent une place centrale, et c'est en quelque sorte à une prétériorité de grande envergure (et sur plusieurs vers) que se livre Brassens. Il rappelle

l'interdit verbal (le mot *pénis*, le mot *cul*⁴⁵) mais détaille suffisamment le contexte pour qu'il ne fasse aucun doute :

*Sans souci du qu'en-dira-t-on
Avec impudeur, ces commères
Lorgnaient même un endroit précis
Que, rigoureusement, ma mère
M'a défendu d' nommer ici*⁴⁶

*Ma bott' partit, mais je m' refuse
De dir' vers quel endroit
Ça rendrait les dames confuses
Et je n'en ai pas le droit*⁴⁷

En affichant la vertu de la gent féminine (« *ma mère* », « *les dames* »), Brassens se moque de la situation au point que chaque partie est visée : lui qui joue les prix de vertu, la recommandation morale et l'hypocrisie dont elle découle puisque les « *commères* » ne se privent pas d'apprécier le spectacle, le grivois et le farfelu de son imaginaire (le sexe d'un gorille tente-t-il si unanimement la communauté des femmes ?), enfin le public

43 *Id.*, *Le Blason*, album 11, 1972.

44 *Id.*, *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*, album 9, 1966.

45 C'est également lui que l'on attend tout du long dans *Vénus callipyge* (album 8, 1965) et que l'on entend sous des formes édulcorées : « *Votre dos perd son nom avec si bonne grâce* ». Brassens joue avec les pronoms pour éviter le mot cru : « *celui qui* », « *en le voyant passer* », « *s'il ressemblait au vôtre* ». Tout du long, le texte tourne ainsi autour du pot : « *volume étonnant* », « *un galbe de cet ordre* », « *voir votre académie, madame, et puis mourir* ». Le mot *fesses* n'intervient qu'au sixième quatrain.

46 Georges Brassens, *Le Gorille*, album 1, 1952.

47 *Id.*, *Grand-Père*, album 4, 1957.

obligé de s'associer à un père-la-pudeur. Et l'on se doute que l'euphémisme « *endroit* » (dans les deux extraits) est moins là pour rester discret que pour rendre visibles le mot absent et la chose même. La langue de Brassens contraint donc le public à visualiser et se focaliser sur ce que la décence, elle aussi outrancièrement soulignée, interdit de nommer. Le détour est encore plus appuyé lorsque Brassens choisit le type interrogatif pour renvoyer à son public (qui d'autre ?) le coût de la nomination vulgaire et prétendument honteuse :

*Manquant à la pudeur la plus élémentaire
Dois-je, pour les besoins d' la caus' publicitaire
Divulguer avec qui et dans quell' position
Je plonge dans le stupre et la fornication⁴⁸ ?*

*Où donc avais-j' les yeux ? Quoi donc avais-j'
dedans⁴⁹ ?*

La prétérition (figure par laquelle on attire l'attention sur une chose en déclarant n'en pas parler) est plus manifeste encore dans cet exemple du *Pornographe* où Brassens exhorte son destinataire à lui venir en aide. En effet, la métalepse joue à plein puisque le chanteur (affiché ici comme équivalent du chanteur) énonce dans la subordonnée hypothétique ce qu'un pudique pronom démonstratif *ça* avait d'abord tu :

48 *Id.*, *Les Trompettes de la renommée*, album 7, 1962.

49 *Id.*, *La Traïtresse*, album 6, 1962.

*Mais
N' me d'mandez pas d' chanter ça, si
Vous redoutez d'entendre ici
Que j'aime à voir de mon balcon
Passer les cons⁵⁰*

Les « écarts de langage » de Brassens sont donc écarts au pied de la lettre et à plus d'un titre ; ils sont écarts en tant que propos orduriers mis à l'index habituellement dans des œuvres artistiques, ils sont écarts dans la syntaxe qui les propulse souvent en fin de strophe comme un bouquet final, ils sont écarts stylistiques en tant que procédés figuraux de l'allusion. Celui qui se présente dans *Le Pornographe* comme « le polisson de la chanson⁵¹ » met bien en opposition un « autrefois » enfantin où il cherchait à camoufler ses mots grossiers et un « aujourd'hui » professionnel qui lui permettrait les « gauloïseries ». Or, à l'exception du *Pornographe* qui vaut pétition de principe, nous avons vu que la légendaire familiarité de Brassens est un écran de fumée ; dans le détail, Brassens a plus généralement recours à une grimace (défigement ambivalent, méta-discursivité hypocrite, prétérition détournée) par laquelle il évite l'expression vulgaire pour mieux la faire entendre.

50 *Id.*, *Le Pornographe*, album 5, 1960.

51 Notons l'élégante paronomase « *J' suis l' pornographe / Du phonographe* ». Signalons un article génétique de Jean-Marc Quaranta, « Le polisson polissant : regards sur la genèse de quelques chansons de Brassens », *Genesis*, n° 52, 2021, p. 65-78.

Niveaux de langue

Et l'on n'en finirait pas d'illustrer ce principe par tous les sous-entendus que les jeux phonologiques (calembours) lui permettent :

*Voir le nombril d' la femme d'un flic
N'est certain'ment pas un spectacle
Qui du point d' vue de l'esthétique
Puiss' vous élever au pinacle*⁵²

*Et monsieur le curé, que ces bruits turlupinent
Se dit avec raison que le brave Jésus
Avec sa tête, hélas! déjà chargée d'épines
N'a certes pas besoin d'autre chose dessus
Et les enfants de chœur, branlant du chef, opinent*⁵³

Dans ces deux exemples, l'emploi des mots *pinacle*, *turlupiner*, *épines*, *opiner* rencontre le vocable *pine*, évité, mais insidieusement suggéré. La proximité du verbe *élever* et du nom *pinacle* prouverait que ces rencontres ne sont pas fortuites, qu'elles fonctionnent comme des lapsus contrôlés, et qu'en apparaissant dans un contexte où le spectacle du corps féminin est évoqué, c'est bien l'érection masculine qu'elles convoquent dans l'imaginaire du public (celle du destinataire masculin dans *Le Nombril des femmes d'agents*, celle du curé, de Jésus et des enfants de chœur dans *La Religieuse* et peut-être finalement l'érection de tout auditeur auquel le corps féminin inspire le désir).

52 Georges Brassens, *Le Nombril des femmes d'agents*, album 3, 1956.

53 *Id.*, *La Religieuse*, album 10, 1969.

C'est encore une allusion opérée par un faux découpage morphologique que Louis-Jean Calvet expose en détail à propos de *Quatre-Vingt-Quinze pour cent* :

Il y a [...] dans le texte un effet sémantique que, cette fois, la musique ne souligne pas [car ce sera la performance vocale qui agira sur l'oreille distraite de l'auditeur]. Le mot *cocu* est précédé de quatre apparitions phonétiques du mot *con* [kō] : « *Qu'elle le taise ou le confesse / C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses / Les pauvres bougres convaincus / Du contraire sont des cocus* », mot que l'on pourra entendre dans l'un ou l'autre de ses sens, et qui est suivi de deux autres mots phonétiquement bien proches, *cœur* et *corps*. Con, cœur et corps, nous avons ainsi présents dans le texte, sur le plan phonétique, une trilogie qui devient sémantique : les sons, bien sûr, font du sens, c'est d'ailleurs sur ce principe que reposent les langues, et l'auditeur, même s'il n'en est pas nécessairement conscient, ne peut que percevoir ce rapprochement qui participe à la construction globale de la chanson. Ajoutons à cela que dans « *qu'elle le taise ou le confesse* », on peut entendre dans le dernier verbe l'association du con et de la fesse, que la rime suivante vient souligner : la sémantique sous-jacente fait ici feu de tout bois⁵⁴...

Et c'est encore assez facilement un mot dont la première syllabe est [kō] qui vient sous la

54 Louis-Jean Calvet, « Approche sémiologique des quelques chansons de Georges Brassens », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 17-27.

plume de Brassens en évoquant les fesses et plus précisément la raie du cul de cette veuve qu'il détrouse dans *La Fessée* :

*Aïe vous m'avez fêlé le postérieur en deux
Se plaignit-elle et je baissai le front piteux
 Craignant avoir frappé de façon trop brutale
 Mais j'appris par la suite et j'en fus bien content
 Que cet état de chos's durait depuis longtemps
 Menteuse la fêlure était congénitale*⁵⁵

Tout est fait pour rire : la mise en attente de cette scène de fessée qui se transforme en caresse et que Brassens déroule effrontément sur trois sixains, la suggestion *par la suite* qui implique des confessions ultérieures de la veuve sur un mode très intime, la précision « *bien content* » – qui fait aussi intervenir la syllabe [kō] – et nous laisse imaginer les réjouissances à venir, la crédulité initiale du chanteur qui nous fait accroire qu'il ne savait pas vraiment qu'un postérieur était constitué de deux fesses, le prétexte de la honte pour permettre au personnage de baisser le regard « *piteux* » sur le fessier de la veuve, la syntaxe en hypallage qui dérouté l'adjectif *menteuse*, et cette superbe et savante épithète qui fait à nouveau entendre la syllabe [kō] et le mot *génitale* en étroite relation avec le vocabulaire sexuel dans la collocation « parties génitales ».

À ces jeux de mots homophoniques sont ajoutés des jeux polysémiques, puisque ce ne sera plus sur les phonèmes que s'appuiera Brassens

pour suggérer une scène sexuelle mais sur l'ambivalence sémantique de certains lexèmes :

*Tes écarts, tes grands écarts
Te seront pardonnés car
Les fill's quand ça dit « je t'aime »
C'est comme un second baptême*⁵⁶

Les « écarts » sans adjectif désignent les écarts de conduite ; dans l'expression « *grands écarts* », que Brassens juxtapose par épanorthose, il ne s'agit plus de morale et l'expression dénote un geste physique où les jambes sont écartées comme pour l'accueil du pénis. Le sens moral et le sens corporel conviennent en tant que sujets du verbe passif *pardonner*. « *Et l'on doit tout entière / La prendre ou la laisser* » (*Rien à jeter*, album 10, 1969) : rien à redire ici puisque l'expression « à prendre ou à laisser » nous oriente vers une interprétation non sexuelle. Mais en contexte, il s'agit bien d'une chanson qui dresse l'éthopée d'une jeune fille désirable dont Brassens vient de nous dire au vers d'avant qu'elle était « *chatouilleuse* ». L'auditeur imaginatif entendra donc « *la prendre* » au sens de « la posséder ».

Enfin, Brassens se sert du code poétique et des conventions de la versification pour opérer ses cryptages. Il est un des premiers à proposer des rimes à l'intérieur des mots, c'est-à-dire que l'appui musical et vocal⁵⁷ l'autorise à

⁵⁶ *Id.*, *Embrasse-les tous*, album 6, 1960.

⁵⁷ « En fait, de Nadaud à Brassens, l'écriture chansonnière a changé de régime, parce qu'à l'époque de Nadaud le texte de chanson doit prendre en compte la graphie,

⁵⁵ Georges Brassens, *La Fessée*, album 9, 1966.

scinder les syllabes et à placer, en guise de rime, bien visible du fait même de l'infraction, une voyelle interne, fatalement non accentuée en français : « *Que de créatur's se font cul- / Buter à l'œil et sans calcul* » (*Concurrence déloyale*, album 9, 1966). Par la vertu de cette rime sulfureuse, Brassens fait entendre l'acte sexuel à la fois sémantiquement (« culbuter ») et phonologiquement (cul / Buter)⁵⁸. On pourrait citer toutes les rimes équivoquées du *Pluriel* (album 9, 1966) où Brassens prépare son mot *cons* à la rime des vers pairs du refrain par la rime appel *qu'on* qu'il accentue illégalement⁵⁹. On pourrait citer les syllabes initiales de vers ou de mots que Brassens appuie vocalement dans *Le temps ne fait rien à l'affaire*⁶⁰ :

*Quand on est con, on est con
Qu'on ait vingt ans, qu'on soit grand-père*

pour ressembler du point de vue de la syllabation et des rimes à un texte poétique classique, alors que pour Brassens la forme graphique, classique ou non, a finalement peu d'importance : ce qui compte, c'est la forme oralisée. » (Romain Benini, « Brassens et Nadaud : d'une tradition chansonnière à l'autre », in Perle Abbrugiati et al. [dir.], *Cartographeur la chanson contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP, 2019, p. 273-287).

- 58 Peut-être même que le geste provocateur de cette rime audacieuse mime l'irrévérence du propos général de la chanson : Brassens y dénonce le dévergondage des femmes mariées.
- 59 Faut-il rappeler que le pronom indéfini *on* est un mot conjoint qui ne reçoit pas d'accent ?
- 60 Il procédera de même sur le mot *inconvenant* au deuxième vers du *Blason*, entièrement voué à faire justement l'apologie d'un « con », qu'il ne nomme pas.

*Quand on est con, on est con
Entre vous, plus de controverses
Cons caducs ou cons débutants
Petits cons d' la dernière averse
Vieux cons des neiges d'antan*⁶¹

Ou toujours dans les jeux avec la rime, citons encore les « *maîtresses-queux*⁶² » de *La Non-Demande en mariage* (album 9, 1966). Les propos grivois qui suintent dans toute l'œuvre de Brassens sont peut-être davantage à imputer à l'auditeur complice qu'à l'auteur lui-même car les vulgarités de Brassens (indéniables, volontaires, pléthoriques et notamment pour des années 1950-1970 qui les censuraient ou les évitaient) sont bien plus souvent cachées sous les paroles qu'exposées par elles. La trame du texte compose un vernis élégant, poli, où le mot familier, incongru, fait saillance (au risque d'être seul retenu par la mémoire de l'auditeur, dont justement il préfère ne pas se défendre dans *Le Pornographe* pour assumer⁶³

61 Georges Brassens, *Le temps ne fait rien à l'affaire*, album 7, 1962.

62 Voir Perle Abbrugiati, *Piero d'Ostra. Réécrire Brassens ?*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2021, p. 153 : « Le néologisme féminin forgé sur *maître-queux*, autre nom du *chef* en cuisine, englobe bien sûr le mot *maîtresse*; et les femmes qui attachent les cœurs aux casseroles sont bien plus coupables d'assujettir le sexe, dont le nom populaire est à la rime par ces "*queues / De casseroles*" opportunément dissociées en enjambement. »

63 Une première version du *Blason* en 1972 revendique encore sa vulgarité : « *Dans cette folle course aux triviales paroles / N'ai-je pas dès longtemps établi le record ?* » Voir le site « Analyse Brassens » :

sa « mauvaise réputation »). Il serait tout à fait erroné de concevoir la langue de Brassens comme appartenant à un style bas ou populaire, et tout particulièrement dans ses premiers albums, et tout particulièrement aujourd'hui où le temps lui a donné une sorte de patine. Même si elle se donne parfois des accents faubouriens, même si elle laisse percer des mots grossiers (dont elle feint elle-même de se désoler), l'impression générale et notamment à l'égard de la syntaxe⁶⁴ reste celle de l'exigence. Si nous prenons en compte cet héritage de la chanson réaliste, gouailleuse ou doloriste, à savoir que « la conscience linguistique des locuteurs, à la transition entre XIX^e et XX^e siècle, était traversée par un conflit entre deux tendances contraires : le culte de l'écriture et de la diction lettrée, et la "poussée" de l'oralité quotidienne y compris à l'intérieur de l'écrit de niveau recherché⁶⁵ », nous nous apercevons

que Brassens adopte une langue plus soutenue et élaborée que Ferré et Brel réunis : « Aux tours les plus soignés, les plus parnassiens, il fait succéder l'argot le plus apache⁶⁶. » Et c'est un contemporain qui le présente ainsi dans la collection « Poésie & Chansons ». Or, peut-être a-t-on abusivement, et certains de nos commentaires n'y échappent pas, fait entendre le second (l'argot⁶⁷) au détriment du premier (les tours parnassiens). Il serait inutile de détailler comment ces deux langues se font front quasiment à l'intérieur d'un même vers, du moins d'une même proposition : « *Révérance parler, tout le monde s'en fout* » (*Les Deux Oncles*, album 8, 1965) ; « *Cocu tant qu'on voudra, mais pas amphitryon* » (*Le Cocu*, album 5, 1958) ; « *Ainsi que des bossus, tous deux nous rigolâmes* » (*La Fessée*, album 9, 1966) ; « *Pardonnez-moi,*

<http://www.analysebrassens.com/?page=texte&id=119&%23> (consulté le 22 septembre 2023).

64 Rares sont en effet les phrases qui ne s'articulent pas sur plusieurs vers, voire sur l'intégralité d'une strophe ou de plusieurs (voir les strophes 1 à 5 des *Deux Oncles*, album 8, 1965), alors que l'esthétique contemporaine, sauf peut-être chez Renan Luce, qui, lui, se rapproche du modèle et du patron brassensien, privilégie une phrase morcelée qui trouve son accomplissement la plupart du temps en un seul vers ou une seule unité musicale ; c'est le cas du rap par excellence, qui joue sur un morcellement des idées, des énoncés et des unités syntaxiques, une poétique du discontinu.

65 Jeanne-Marie Barbéris, « Voix et oralité dans l'écrit : la représentation graphique de la parole populaire dans

des textes chansonniers », *Cahiers de praxématique*, n° 49, 2007, p. 207-232 (§ 37).

66 Alphonse Bonnafé, *Georges Brassens. Poésie et chansons*, Paris, Seghers, 1963, p. 13.

67 Voir David Szabo, « De l'argot dans Brassens ? », *Revue d'études françaises*, n° 25, 2021, p. 29-38. On notera le point d'interrogation car pour le critique comme pour nous, les argotismes chez Brassens sont relativement rares par comparaison par exemple avec leur fréquence dans la langue du romancier René Fallet, ami proche de notre chanteur ; en outre, ils sont datés et l'étude montre combien c'est fréquemment leur perception inactuelle qui incite les auditeurs à ne même plus les reconnaître comme des mots familiers ; alors ce qui définit plutôt le matériau verbal (lexical et phrastique) de Brassens, c'est « l'hétérogénéité stylistique caractérisant son langage riche en éléments non standard » (p. 30).

*Prince, si je*⁶⁸ / *Suis foutrement moyenâgeux*» (*Le Moyenâgeux*, album 9, 1966) ; «*Si je publi' des noms combien de Pénélopes / Passeront illico pour de fieffé's salopes*» (*Les Trompettes de la renommée*, album 7, 1962).

Or, effectivement, à côté – tout à côté – du terme grossier, de l'expression familière (ou de son contournement, c'est-à-dire moins le terme ou l'expression eux-mêmes que l'idée qu'il en donne) se trouve presque automatiquement un élément de la langue qui tranche et donc qui se met en saillance par le principe de confrontation. Dans *Les Amours d'antan* (album 7, 1966), Perle Abbrugiati remarque le «lexique noble qui fait référence à la mythologie⁶⁹». Et il faut signaler l'enquête menée par Jean-Louis Garitte⁷⁰ sur près de 800 pages aux éditions Atlande sous le titre *Brassens. Mais où sont les mots d'antan ?*. Il collecte tout ce vocabulaire daté dont Brassens fait son miel: *argousin, bobèche, ratichon, mignard, fesse-mathieu,*

*corydon, boutefeuf, turlupin*⁷¹... Ainsi, ce qui retiendra notre attention, plus qu'une affaire de statistiques pour savoir (question absurde) si la langue de Brassens est poétique ou ne l'est pas, ce serait justement le jeu d'alternance ou de fusion qui s'opère entre les niveaux de langue familier et soutenu et qui les rend tous les deux évidents et visibles par le fait même de les mettre en contact ou en conflit et d'orchestrer ce heurt auprès de l'auditeur par les moyens de surlignement propres à la chanson, la voix, ou propres à la langue, la dénaturation, la métadiscursivité, la figuralité, etc.

C'est le principe qu'adopte à grande échelle *Le Blason*, cette chanson de 1972⁷² (album 11) :

*Ayant avecques lui toujours fait bon ménage
J'eusse aimé célébrer sans être inconvenant
Tendre corps féminin, ton plus bel apanage
Que tous ceux qui l'ont vu disent hallucinant*

[...]

*Alors que tant de fleurs ont des noms poétiques
Tendre corps féminin, c'est fort malencontreux*

68 On notera encore cette rime aberrante: *je* est un pronom atone dont la voyelle est dite «e muet»; et c'est en outre un pronom conjoint qui ne peut être séparé du verbe qui le suit. Il contribue lui aussi à mettre en éveil l'auditeur et comme l'adverbe vulgaire *foutrement* rendra très inattendu l'adjectif *moyenâgeux* du titre. Or, c'est justement ce que nous cherchons à cerner: le surprenant archaïsme de la langue de Brassens, quand il revendique pourtant que la chanson doit rester de compréhension aisée.

69 Perle Abbrugiati, *op. cit.*, p. 145.

70 Jean-Louis Garitte, *Brassens. Mais où sont les mots d'antan ?*, Paris, Atlande, 2017.

71 Et rappelons la savoureuse *Ronde des jurons* (album 5, 1960), qui substantive (autre manière de les revivifier) des jurons qui n'ont plus cours et que le poète semble regretter (nous devons toujours rester prudent et ne jamais trop prendre pour argent comptant les jugements de Brassens: n'y a-t-il pas, derrière cette mélancolie affichée, une pointe de moquerie? d'outrance? «*Les charretiers / Ont un langage châtié*»? Vraiment?).

72 Une première version du texte fut chantée à Bobino dès 1969, mais Brassens en composa une autre musique pour l'album *Fernande* de 1972.

*Que ta fleur la plus douce et la plus érotique
Et la plus enivrante en ait de si scabreux
Mais le pire de tous est un petit vocable
De trois lettres, pas plus, familier, coutumier
Il est inexplicable, il est irrévocable
Honte à celui-là qui l'employa le premier
Honte à celui-là qui, par dépit, par gageure
Dota du même terme, en son fiel venimeux
Ce grand ami de l'homme et la cinglante injure
Celui-là, c'est probable, en était un fameux
[...]
En attendant, madame, il semblerait dommage
Et vos adoreteurs en seraient tous peinés
D'aller perdre de vue que, pour lui rendre hommage
Il est d'autres moyens et que je les connais
Et que je les connais*

Nous retrouvons, et c'est davantage à l'heure de conclure, le modèle poétique du blason qui fit florès à cette Renaissance dont Brassens s'est plusieurs fois inspiré, le motif paillard du « con », le fait métalinguistique qui consiste à contester la polysémie du terme *con* non dit explicitement, le jeu grivois autour de l'expression « faire bon ménage » au vers 1, le cryptage vulgaire de l'adjectif « *inconvenant* » au vers 2⁷³, la dénaturation de la collocation « fameux con », l'allusion sexuelle camouflée sous les habiles « autres moyens » en fin de

texte. C'est tout un système que Georges Brassens met en place pour rendre sa langue savoureuse mais aussi spectaculaire. Si l'on a beaucoup reproché à Brassens de n'être qu'un diseur de vers, négligeant la performance vocale et gestuelle, il convient d'apprécier la compensation verbale d'un tel déficit : ce qui est mis à l'avant-scène, c'est la virtuosité de la langue qui se donne à entendre par toute une série de moyens que nous avons souhaité précisément décrire, puisqu'il les a régulièrement remis sur le métier.

La langue de Brassens vient aussi avec obstination interroger les thèmes graveleux : nous l'avons établi dès les premiers défigements observés qui intervertissent des parties du corps. Mais là encore ce qui est exhibé, sont-ce vraiment les relations charnelles ? On a vu que le principe est plutôt de les utiliser comme prétexte à jouir des plaisirs du verbe. En fait, l'exhibition, par la rime et par tous ces jeux de mots, du langage lui-même, semble, bien davantage que le sexe, l'objet à exposer. Car le sexe n'est pas à dire puisqu'il est à faire, dans l'intimité : Brassens n'utilise pas le langage pour exposer le sexe habilement ou discrètement, en fait il utilise le sexe pour exposer le langage et en faire un spectacle chansonnier.

⁷³ Voir *supra*, note 58.

Bibliographie sélective

Œuvres de Brassens

- BRASSENS, Georges, *Œuvres complètes*, édition de Jean-Paul Liégeois, Paris, Le Cherche midi, coll. «Voix publiques», 2007.
- BRASSENS, Georges, *Les chemins qui ne mènent pas à Rome. Réflexions et maximes d'un libertaire*, Paris, Le Cherche midi, 2008.
- BRASSENS, Georges, *Journal et autres carnets inédits*, édition établie et annotée par Jean-Paul Liégeois, Paris, Le Cherche midi, coll. «Brassens d'abord», 2014.

Ouvrages

- ABBRUGIATI, Perle, *Piero d'Ostra. Réécrire Brassens ?*, Aix-en-Provence, PUP, coll. «Chants Sons», 2021.
- AGID, Didier, *Brassens*, Reims, Fradet, 2008.
- ARNOULD, Jérôme, *Brassens et la Camarde*, Pont-Scorff, Arthemus, 1999.
- BARLOW, Michel, *Georges Brassens. Analyse thématique*, Paris, Hatier, 1981.
- BONNAFÉ, Alphonse, *Georges Brassens*, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1964.
- BREVETTO, Gianfranco (dir.), *Georges Brassens: una cattiva reputazione*, Rome, Aracne, 2007.
- CALVET, Louis-Jean, *Georges Brassens*, Paris, Payot, 2001 [1993].
- CHALINE, Thomas, *Brassens, une vie en chansons*, Paris, Hugo Doc, 2021.
- CHARPENTREAU, Jacques, *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Paris, Éditions du Cerf, 1960.
- CONENNA, Mirella (dir.), *Georges Brassens. Lingua, poesia, interpretazioni*, Atti del Convegno internazionale di Milano, 3-4 dicembre 1991, Milan, Schena editore, 1998.
- DELASSEIN, Sophie, *Brassens a 100 ans*, Paris, Seghers, 2021.
- DEROUDILLE, Clémentine, *Brassens ou la liberté*, Paris, Gallimard, 2011.
- DICALE, Bertrand, *Brassens ?*, Paris, Flammarion, 2011.
- FALLET, René, *Georges Brassens*, Paris, Denoël, 2001 [1967].
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Georges Brassens, 19 canciones con versión para cantar*, s. l., Lucina, 1983.
- GARITTE, Jean-Louis, *Parlez-vous le Brassens ?*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2007.
- GHÉZI, Paul, *La femme dans l'œuvre de Georges Brassens*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1991 [1988].
- HANTRAIS, Linda, *Le vocabulaire de Georges Brassens*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1976.
- JUAN, Salvador, *Brassens. Sociologie d'un génie de la poésie chantée*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2017.
- LAMY, Jean-Claude, *Brassens. Auprès de ses arbres*, Paris, L'Archipel, 2020.
- LAMY, Jean-Claude, *Brassens. Légende d'un poète éternel*, Monaco, Éditions du Rocher, 2021.
- LE FORESTIER, Maxime, *Brassens et moi*, Paris, Stock, 2021.
- LONJON, Bernard, *Brassens l'enchanteur*, Paris, L'Archipel, 2021.
- NATTIEZ, Renaud, *Dictionnaire Georges Brassens*, Paris, Honoré Champion, 2020.

- PARAIRE, Philippe, *La Fontaine Brassens*, s. l., Éditions de l'Épervier, 2010.
- POLETTI, Mario, *Brassens me disait*, Paris, Flammarion, 2011.
- POULANGES, Alain, *Passion Brassens*, Paris, Textuel, 2001.
- RADIGUET, Chloé, *Brassens à la lettre*, Paris, Denoël, 2006.
- REDONNET, Bertrand, *Brassens poète érudit*, Pont-Scorff, Arthemus, 2003.
- RICHARD, Yves, *L'art musical de Georges Brassens*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- ROCHARD, Loïc, *Les mots de Brassens. Petit dictionnaire d'un orfèvre du langage*, Paris, Le Cherche midi, 2009.
- ROCHARD, Loïc, *Sous la moustache, le rire*, Paris, Le Cherche midi, 2020.
- ROCHARD, Loïc, *Brassens par Brassens*, Paris, Le Cherche midi, 2021.
- SERMONTE, Jean-Paul, *Brassens au bois de son cœur*, Paris, Didier Carpentier, 2001.
- TYTGAT, Agnès, *L'univers symbolique de Georges Brassens*, Paris, Didier Carpentier, 2004.
- VASSAL, Jacques, *Brassens ou la chanson d'abord*, Paris, Albin Michel, 1991.
- WILMET, Marc, *Georges Brassens, libertaire*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1991.
- ZORZI, Margherita, *Georges Brassens: il maestro irriverente*, Arezzo, Zona, 2012.

Articles

- BECK-CHAUVARD, Laurence, « *Les Amours*, d'Ovide à Brassens », in CECCHETTO, Céline (dir.), *Chanson et intertextualité*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 273-287.
- En ligne : <https://books.openedition.org/pub/19991?lang=fr> (consulté le 27 août 2023).
- CALVET, Louis-Jean, « Approche sémiologique des quelques chansons de Georges Brassens », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 18. En ligne : <http://doi.org/10.7202/501092ar> (consulté le 27 août 2023).
- MARC, Isabelle, « Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural », *TRANS: Revista de Traductología*, n° 17, 2013, p. 145. En ligne : <https://docta.ucm.es/entities/publication/852f49ee-130d-4108-9a32-2c2cc99bb256> (consulté le 27 août 2023).
- PAMIES BERTRÁN, Antonio, « De l'intraduisible à l'intertextuel dans l'œuvre de Georges Brassens », *Équivalences*, vol. 22, n° 1-2, vol. 23, n° 1, « Traduire et interpréter Georges Brassens », 1992, p. 49-71.

Thèses de doctorat et mémoires universitaires

- ARNOULD, Jérôme, *La clef des chants ou les chansons de Georges Brassens, du projet créateur à l'œuvre du patrimoine*, Université de Marne-la-Vallée, 2004.
- BEAULIEU, Gabrielle, *Intertextualité et « littéralité » dans les chansons de Georges Brassens*, Université McGill de Montréal, 2016.
- BOURDERIONNET, Olivier, *France on an LP: Vian, Brassens, Gainsbourg. A Look at Contemporary French Culture through Popular Songs*, Tulane University, 2005.
- CORDIER, Adeline, *The Mediating of Chanson: French Identity and the Myth Brel-Brassens-Ferré*, Université de Stirling, 2008.

- CUTRALI, Valentina, *L'opera di Georges Brassens: «une petite fête de mots et de notes» fra tradizione e libertà*, Università degli studi di Catania, 2012.
- DALBAVIE, Juliette, *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective. L'exemple de Georges Brassens à Sète*, Université d'Avignon, 2008.
- FRAYSSE, Pierre, *Art et addictions. Image de l'alcool dans la chanson française: l'exemple de Jacques Brel et de Georges Brassens*, Université de Toulouse, 1991.
- HERRERO, Romo, *Análisis fraseológico de la obra de Georges Brassens*, Universidad Complutense, Madrid, 2015.
- LUCIDARME, Colette, *Jazz et chansons des années trente à la fin du xx^e siècle. Trenet, Brassens, Nougaro, des questions de son et de sens*, Université polytechnique Hauts-de-France, 2020.
- ROUQUETTE, Géraldine, «La femme dans les œuvres de Georges Brassens», mémoire de maîtrise, Toulouse, 1997.
- SCALA, Giuliano, *Georges Brassens. Una cultura intellettuale dal linguaggio popolare*, Université L'Orientale de Naples, 2013.
- SIX, Nicolas, *Brassens et la politique*, Université de Lille II, 2002.
- WATRIN, Monique, *Dieu et le sens de la vie dans la chanson contemporaine. Georges Brassens, Jacques Brel*, Université de Metz, 1979.

Table des matières

| | |
|---|---|
| Brassens : liberté, libérés Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France | 7 |
|---|---|

I. LA LIBERTÉ DE BRASSENS

| | |
|---|-----|
| Politiquement correct, <i>cancel culture</i> : Brassens aurait-il pu débiter aujourd’hui ? Louis-Jean Calvet – Aix Marseille Université, LPL, Aix-en-Provence, France | 19 |
| Libertés prosodiques de Brassens Stéphane Hirschi – UPHF, LARSH-DeScripto, Valenciennes, France | 25 |
| Brassens, une langue spectaculaire Joël July – Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France | 37 |
| Brassens et la création, entre liberté et contrainte : l’exemple de <i>La Religieuse</i> Jean-Marc Quaranta – Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France | 59 |
| La liberté harmonique chez Brassens : de la stylistique à la sémantique Étienne Kippelen – Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France | 75 |
| Georges Brassens ou l’absolue liberté de penser Christian Saad – Université des Antilles, CREDDI, Pointe-à-Pitre, France | 101 |
| Amours et libérés dans les chansons de Georges Brassens Céline Pruvost – Université de Picardie Jules Verne, CERCLL, Amiens, France | 123 |
| « Je suis celui qui reste à l’écart des partouzes » : éros, sexe et pudeur dans les chansons de Georges Brassens Giuliano Scala – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France | 141 |
| Brassens ou la mort en liberté Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France | 159 |

II. LA LIBERTÉ PAR BRASSENS

| | |
|--|-----|
| <i>Pensées des morts</i> d’un poète à l’autre : Lamartine, Brassens, Piero d’Ostra Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France | 175 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Elles sont pour toi tout's ces chansons ! | |
| Les libertés prises par les héritières et héritiers de Brassens à partir de son œuvre Cécile Prévost-Thomas – Université Sorbonne Nouvelle, CERLIS, Paris, France | 191 |
| <i>La Mauvaise Réputation</i> à travers le monde et les époques Julie Mansion-Vaquié – Université Côte d'Azur, CTEL, Nice, France | 209 |
| <i>Dans l'eau de la claire fontaine</i> | |
| Trois traductions en italien : des fleurs en liberté Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France | 227 |
| La traduction de <i>La Mauvaise Réputation</i> en espagnol : des contraintes à la liberté Donatienne Borel – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France | 241 |
| Brassens après Brassens : ses « infidèles » traducteurs italiens Francesca Salamino – MIUR, Rome, Italie | 259 |
| Entretien imaginaire avec Piero d'Ostra Perle Abbrugiati – Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France | 273 |
| Bibliographie sélective | 279 |

BRASSENS. LIBERTÉ, LIBERTÉS

CHANTS SONS

La collection
« Chants Sons »
propose
des analyses
pluridisciplinaires
du produit de la
culture populaire
qu'est la chanson
en mettant
en résonance
deux modes
d'expression,
la langue
et la musique.

Brassens est l'homme de toutes les libertés. Liberté de pensée, liberté de parole, liberté de vie. Sans tapage, mais avec des mots bien directs, il dit ce qu'il pense et vit ce qu'il veut. Il chante aussi bien la liberté que les libertés qu'on prend avec la morale admise. En rupture avec les « braves gens » quand ils représentent un système de valeurs figées, il se sent pourtant libre d'affirmer ses propres valeurs : amitié, affection pour les humbles, libre-pensée, amour hors mariage. Car Brassens chante les libertés amoureuses aussi : qu'elle est variée, la palette des amours brassensiennes... Des privautés à l'amour libre, du libertinage sans illusion au grand amour sans codes. Un collectif d'auteurs propose ici une analyse des terrains où la liberté de Brassens s'exprime : ton inédit, provocations débonnaires, registres de la langue, génie musical souvent mal entendu, sexualité sans ambages, et – raffinement suprême – liberté de choisir ses propres contraintes, dans une prosodie rigoureuse et pourtant souple, et une genèse textuelle qui cristallise lentement. À ces libertés, d'autres artistes répondent, en adoptant Brassens et en l'adaptant : que ce soient les traducteurs ou les autres musiciens qui reprennent son répertoire, ils s'emparent respectueusement mais librement de ses musiques et de ses textes. En ressort la figure universelle d'un grand tolérant et d'un grand sceptique, libre d'aimer et de douter.

Perle Abbrugiati est professeure de littérature italienne à l'université d'Aix-Marseille, où elle dirige l'Axe « Écriture, réécriture, intermédialité » du CAER. Critique littéraire, elle coordonne également le réseau de recherche sur la chanson intitulé Les ondes du monde. Elle a dirigé dans la collection « Chants Sons » les ouvrages : Réécriture et chanson dans l'aire romane (2017), Chanson et parodie (2018), y a co-signé Cartographier la chanson contemporaine (2019) et elle est l'auteure de Piero d'Ostra : réécrire Brassens? (2021, avec CD).